



Méthodes de la critique : Poétique romanesque (XIXe s)

Concepteur du cours: M Ali Abassi

Attention !

Ce produit pédagogique numérisé est la propriété exclusive de l'UVT. Il est strictement interdit de la reproduire à des fins commerciales. Seul le téléchargement ou impression pour un usage personnel (1 copie par utilisateur) est permis.

C.V. succinct

Nom : ABASSI

Prénom : Ali

Age : 55 ans

Nationalité : Tunisienne

Fonctions : Professeur, (université de Manouba, faculté des lettres, des arts et des humanités de Manouba) / Directeur de l'ENS de Tunis.

Spécialités :

- Littérature française (roman, XIXe-XXe siècles)

- Littérature comparée / traduction (arabe, français)

e-mail : alitoumiabassi@yahoo.fr

Tél. 98 30 20 57. /22 7188 61

Publications essentielles

- 1- *Le corps humain dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Tunis, **Publications de la Faculté des Lettres de Manouba**, 1992. (Thèse 400 p.)
- 2- *Le récit, de l'œuvre à l'extrait*, Sfax, **Éditions Biruni**, 1994. (Essai, 257 p.)
- 3- *Sur l'histoire littéraire française*, Tunis, **Éditions Sahar**, 1995. (Manuel, 157p.)
- 4- *Le roman hybride I*, Tunis, **Éditions Sahar**, 1996. (Essai, 112 p.)
- 5- *Le roman hybride II*, Tunis, **Éditions Sahar**, 1998. (Essai, 123 p.)
- 6- *Stendhal hybride, poétique du désordre et de la transgression dans Le Rouge et le noir et La Chartreuse de Parme*, Paris, **l'Harmattan**, 2001. (Essai, 222 p.)
- 7- *Littératures tunisiennes, vers le renouvellement*, Paris, **l'Harmattan**, 2006. (Essai, 220 p.)
- 8- *La Guerre et ses environs*, Tunis, **Éditions Sahar**, 2005. (Essai, 92 p.)
- 9- *Chemins francophones*, Tunis, **Éditions Sahar**, 2006. (Essai, 90 p.)
- 10- *Poétique romanesque XIX*, Tunis, **Publications de l'ENS et les Editions Sahar**. (Essai, 200 p.)
- 11- Plusieurs articles et communications publiés dans des volumes collectifs, et réunis, pour la plupart, dans les livres sus-mentionnés.

Romans et nouvelles

- 1- *Tirza* (roman), Paris, **Éd. Gallimard (Joëlle Losfeld)** et Tunis, **CÉRÈS**, 1996. (141 p.)
- 2- *Voix barbares* (roman), Tunis, **Éditions Sahar**, 1999. (170 p.)
- 3- *Inchallah le bonheur*, (roman), Tunis, **Éditions Sahar**, 2004. (153 p.)
- 4- *Erratiques*, (autofiction), Tunis, **Éditions Sahar**, 2006. (207 p.)
- 5- *Châteaux* (contes et nouvelles), illustrations de Maya le Meur, Tunis, **Éditions Sahar**, 2007.
- 6- **ألوان (شعر تحت الطبع) – دار سحر للنشر-تونس**

MASTÈRE DE LITTÉRATURE FRANÇAISE (M1)

Module optionnel : Un semestre : 14 séances X 2h

Intitulé du module
MÉTHODES DE LA CRITIQUE

Intitulé du cours :
POÉTIQUE ROMANESQUE, XIX^e
Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert, Maupassant

Professeur Responsable : **Ali Abassi** (Université de Manouba, Directeur de l'ENS)

AVERTISSEMENT

Les 14 cours de ce module sont le fruit d'une assez longue expérience où se croisent et se nourrissent réciproquement recherches et enseignement. Ils ont donné lieu à de nombreuses publications sous forme d'articles et de communications. La version cours, organisée et corrigée dans une perspective didactique précise et présentée ici, est donc disponible aussi sous forme d'études autrement structurées et publiées dans des actes de colloques ou dans nos livres, notamment :

- *Le Récit, de l'œuvre à l'extrait*, Sfax, Biruni, 1994,
- *Le Romanesque hybride, I,II*, Tunis, Sahar, 1996-1998,
- *Stendhal hybride*, Paris, L'Harmattan, 2002,
- *Poétique romanesque, XIXe*, Tunis, Pub. de l'ENS et les Editions Sahar, 2010.

Ces cours ont été remaniés et distribués ici selon les exigences pédagogiques d'un enseignement qui doit être méthodique, documenté, progressif et suffisamment complet à propos d'un objectif précis, mais également en conformité avec l'esprit de la réforme LMD, qui met l'accent sur le partenariat entre l'enseignant et les enseignés et implique, en conséquence, un véritable engagement de la part des étudiants avant, pendant et après chaque séance. Aussi trouvera-t-on des préambules indiquant régulièrement des « exercices préliminaires » qui mobilisent les connaissances pré-requises, en particulier la connaissance des œuvres de base de la licence, autant que la recherche en bibliothèque et la volonté de lire des ouvrages critiques d'encadrement, ou des manuels techniques. La lecture massive, variée et soutenue est ainsi l'adjuvant principal du cours sur les « méthodes de la critique ».

L'expérience ainsi que la nature du cours montrent qu'il est superfétatoire et contre-productif d'essayer d'apprendre à lire et à interpréter la littérature uniquement à partir d'extraits. Même si des exercices d'application peuvent se concentrer sur des « passages » précis, comme c'est le cas dans près de la moitié de ces cours, il est impossible de les faire fructifier abstraction faite du reste de l'œuvre. C'est pourquoi, outre l'analyse de quelques extraits (l'*incipit* de *La fille aux yeux d'or*, de Balzac, ou l'*excipit* de *Salammbô*, de Flaubert, ou une scène de *Carmen*, de Mérimée...), les exercices proposés dans ce module s'intéressent à des thèmes, des *topoi*, ou des personnages... qu'on ne peut cerner et soumettre à une lecture qu'en (re)lisant l'ensemble de l'œuvre, voire en lisant d'autres œuvres, qu'elles soient du même auteur ou non.

Enfin, les « méthodes de la critique », comme le subsume le pluriel, sont non seulement très nombreuses, mais parfois contradictoires, pour ne pas dire exclusives l'une de l'autre. L'objectif d'un enseignement de 14 séances (horaire semestriel réglementaire) ne peut pas être de les connaître et de les maîtriser toutes, mais d'y opérer un choix et de s'initier au maniement de certains outils, en conjuguant l'apprentissage en classe, les lectures complémentaires et la sensibilité critique personnelle.

Les choix opérés ici se situent à quatre niveaux :

-**Niveau générique** : le roman, qui est le genre le plus lu dans et en dehors de l'université, permet des applications sur la base de pré-requis (des lectures indispensables durant les années de licence), et l'exploitation d'un corpus qui ne suppose, dans la plupart des cas, que des relectures rapides. Un étudiant licencié en littérature française, qui plus est, s'inscrit en première année de maîtrise, est censé connaître les quelques romans et nouvelles du XIXe siècle, les plus célèbres, et aussi les plus étudiés tels que *Le Rouge et le noir*, *Madame Bovary*, *Bel Ami*, *Carmen*, *Boule de suif*, *Un cœur simple*...

-**Niveau historique** : le XIXe siècle est, par définition, la période matricielle du roman et de la nouvelle « classiques », « lisibles », en France. Il se prête donc mieux à une initiation à la critique du genre romanesque au niveau du master 1, c'est-à-dire au niveau d'un premier apprentissage de la méthodologie de la recherche, dans le nouveau cursus (LMD). L'apprentissage en master 2 (rédaction d'un mémoire) pourra ensuite, et selon les choix génériques et les dispositions des jeunes chercheurs, porter sur le roman dit « moderne », entre autres possibilités.

-**Niveau méthodologique** : l'angle de la poétique est privilégié ici. Non seulement cette dernière peut être considérée comme la « méthode » de lecture la plus spécifique du discours littéraire, mais encore la plus accessible, puisqu'elle s'appuie nécessairement sur des connaissances littéraires, stylistiques, linguistiques et autres, qui ont nécessairement constitué le socle des cours de la licence.

-**Niveau didactique** : l'approche habituellement adoptée dans ce cours est essentiellement pratique, car il s'agit de faire découvrir, commenter et apprécier la littérarité des œuvres et des textes étudiés. Sont donc exclus les résumés théoriques relevant de telle ou telle grille critique (la narratologie, la thématique, la génétique, etc). En revanche, des exercices préliminaires programmés avant chaque cours exigent non seulement la lecture du corpus et de quelques textes critiques, mais aussi la définition exacte de concepts et de mots techniques qui seront utilisés, à l'instar de : *dénotation* et *connotation*, *paradigme* et *syntagme*, *métaphore* et *comparaison*, ou encore *allitération*, *prosopographie*, *éthopée*, *isotopie*, *archétype*, *doxa*... Si l'approche est principalement pratique, elle doit s'appuyer sur une connaissance conceptuelle et terminologique rigoureuse.

Selon la tradition universitaire, le cours sur les « méthodes de la critique » est dispensé en deux semestres successifs, de 14 séances chacun, par deux enseignants qui se relaient. Un deuxième semestre peut donc être consacré à un autre genre, une autre période et une ou d'autres approches.

Les synthèses des cours complètement rédigées et mis ici à la disposition des étudiants sont issues de pratiques didactiques et de recherches de plusieurs mois, voire de plusieurs années. Il n'est donc pas question d'imposer des modèles de commentaires à l'étudiant du master, mais surtout de lui proposer des orientations d'analyse et d'application aussi complètes que possible, sur les plans de l'information et de la méthodologie rédactionnelle, à l'aide desquelles il pourra construire ses propres compétences et enrichir sa sensibilité critique. A ce propos, la bibliographie ajoutée en fin de ce module peut être mise à profit, autant pour la préparation de l'épreuve finale que pour le prolongement de l'apprentissage en master 2.

COURS 1 ET 2
LES TOPOI DANS LE RÉCIT ROMANESQUE
La femme et la folle du logis
Dans les grandes nouvelles du XIXe siècle¹

¹ La version article est publiée dans *Questions littéraires*, collection : « Conférences de l'ENS », vol. I, Tunis, Ed. de l'ENS et Sahar, 2006, pp. 59-76, et dans notre livre *Poétique romanesque, XIXe*, Tunis, Pub. De l'ENS et les Editions Sahar, 2010.

COURS 1

EXERCICES PRÉLIMINAIRES :

Lecture du corpus littéraire² : Cinq des nouvelles du XIXe (pré-requis de la licence)

- STENDHAL, *L'Abbesse de Castro (Chroniques italiennes)*, Paris, Garnier Flammarion, 1987.
- BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- MERIMEE, *Carmen*, Paris, LGF, 1983.
- FLAUBERT, *Un Cœur simple (Trois contes)*, Paris, Livre de Poche, 1988.
- MAUPASSANT, *Boule de suif (Contes et nouvelles)*, Paris, Gallimard, " Pléiade", t. I, 1981.

Lecture d'ouvrages critiques :

- Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1964.
- R. JAKOBSON, « La dominante », in *Huit questions de poétique*, Seuil, 1977.
- T. TODOROV, *Michaël Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, 1981.

Recherche méthodologique : expliquer : *Poétique, paradigme, syntagme, dénotation, connotation, topoi, dialogisme...*

SYNTHÈSE DU COURS

Autant que l'érotisme et la mort par exemple, le thème de la femme, qui retient notre attention ici, est un *thème obligé* de la littérature et de l'art en général. Mais, associé à l'expression métaphorique : *folle du logis*, imputée à Malebranche et désignant péjorativement l'imagination, il incite à essayer de comprendre comment et pourquoi la représentation des femmes, protagonistes essentielles des grandes³ nouvelles du XIXe siècle, est presque invariablement liée à un *topos*

²Le corpus est supposé déjà connu de l'étudiant d'un mastère de littérature française, les nouvelles étudiées ici étant considérées comme des œuvres de base de la licence, en programme officiel ou en lecture complémentaire indispensable. Il s'agit donc, en principe, d'une **relecture** qui ne demande pas plus de trois jours avant le premier cours programmé. Quant à l'exploration et à l'exploitation de la bibliographie, elles accompagneront progressivement les 14 cours et leur serviront d'appui documentaire nécessaire.

³Au sens de: nouvelles les plus lues et commentées, depuis le XIXe siècle.

doublement connoté : 1- L'imagination, comme l'affirment Platon⁴, Pascal⁵ et Malebranche⁶, par exemple, serait mystificatrice et confèrerait à notre comportement un certain degré d'irrationalité, voire de crétinisme. 2-Dans ce sens dépréciatif, les femmes seraient *dotées* de l'imagination la plus défectueuse, la plus proche de la folie. Le genre romanesque, et la nouvelle réaliste du XIXe siècle en particulier, puisent à grandes volées dans ces poncifs, et intéressent le lecteur de différentes manières.

*L'Abbesse de Castro*⁷ de Stendhal, *La Fille aux yeux d'or*⁸ de Balzac, *Carmen*⁹ de Mérimée, *Un Cœur simple*¹⁰ de Flaubert et *Boule de suif*¹¹ de Maupassant peuvent être comptées, dans ce cadre, parmi les textes courts les plus représentatifs du genre au XIXe siècle, qui en reflètent amplement cette constante volonté chez les meilleurs nouvellistes de reprendre à leur compte certains des *topoi* sur les femmes, et de les exploiter dans une transposition romanesque qui mérite qu'on s'y arrête. On en commentera précisément les incidences sur la poétique des œuvres mentionnées et on s'interrogera sur certaines de leurs motivations principales.

Paradigmes

Il s'agit à ce niveau de recenser, dans les cinq nouvelles, le matériau lexical prédicatif le plus récurrent, qui concrétise l'inscription de ce lieu commun qu'est la femme égarée par son imagination, parfois jusqu'à la folie ou ce qui s'en rapproche. On s'attache à recenser les vocables et les figures, qu'ils aient des sens concrets ou des sens figurés, assumés par le narrateur ou par les personnages. Un premier relevé concerne les verbes introducteurs de jugements ou d'appréhensions, suivis d'illusions et éventuellement de désillusions: *croire que, penser que, sembler que, juger que*, les substantifs et adjectifs décrivant un état d'esprit: *une impression, une conviction, une folie*, ou encore les comparaisons, les métaphores et autres images relatives au champ lexical de l'imagination féminine défectueuse et nuisible.

Un calcul fréquentiel à la fois *intra-textuel* (dans chaque texte à part) et *intertextuel* (comparaison des cinq nouvelles) révèle une présence plausible, intentionnelle ou *obsessionnelle* (selon le mot de Charles Mauron¹²), *accidentelle* ou *construite* (distinction empruntée à P. Valéry¹³). Ce travail préliminaire est à la fois trop rapide et trop facile à faire pour être repris ici. C'est une sorte de propédeutique à l'interrogation des niveaux suivants qui sont plus compliqués et plus complexes. Pour orienter la lecture dans l'exploration des niveaux plus intéressants et, somme toute, plus littéraires, quelques exemples des paradigmes explicites dénombrés suffisent, donc, pour une première approche simplement paradigmatique:

⁴Voir l'allégorie de la Caverne : l'imagination nous fait voir uniquement le reflet des choses (ou des Idées).

⁵Voir les *Pensées*, particulièrement le chapitre « raisons des effets ».

⁶*Traité de la morale*. Chap. « De l'imagination ».

⁷Stendhal, *Chroniques italiennes*, édition de référence: Garnier Flammarion, 1987.

⁸Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, édition de référence, Garnier Flammarion, 1966.

⁹Mérimée, *Carmen*, édition de référence: LGF, 1983.

¹⁰Flaubert, *Trois contes*, édition de référence: Livre de Poche, 1988.

¹¹Maupassant, *Contes et nouvelles*, édition de référence, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1981.

¹²Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1964.

¹³P. Valéry, *Œuvres*, T.I, Pléiade, 1972, p.20.

-Dans *L'Abbesse de Castro*, Hélène, éperdument amoureuse de Jules Branciforte, lui écrit une lettre finissant par *deux pages de phrases folles* (p. 176), elle *se livre à toutes les folies de vanité* (p. 198) et se décrit elle-même comme *un agneau*, dans son couvent (p.199).

-Paquita, héroïne de *La Fille aux yeux d'or*, est une *femme caressant sa chimère*, selon son amant Henri de Marsay (p. 238).

-Carmen, dans la nouvelle de Mérimée, est rapprochée avec les animaux comme les caméléons ou les chats: *elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas...* (p.53).

-La protagoniste d'*Un Cœur simple*, Félicité, voulant faire ses adieux à son neveu Victor s'embarquant du Havre, se perd et *se croit folle, en apercevant des chevaux dans le ciel* (p.37), et le narrateur de noter à son propos : *à cause des cigares, elle imaginait La Havane un pays où l'on ne fait pas autre chose que de fumer ...* (p.39).

-Boule de suif, quant à elle, est abusée par les flatteries mensongères de ses compagnons qui vont la sacrifier au bon plaisir de l'officier prussien. Dans un discours indirect ironique, le narrateur dit : *elle grandissait dans l'estime de ses compagnons* (p.73).

Une première lecture des cinq nouvelles, à la faveur du concept jakobsonien de la *dominante*,¹⁴ auquel on voudra bien donner une portée littéraire, nous conduit ainsi aux constats essentiels suivants :

1-Dans chacun de ces textes célèbres, le personnage principal est une femme. Et dans chacun des cas, elle est présentée comme leurrée par sa propre perception de l'altérité, (humaine, spatiale ou... transcendantale), même au moment où elle se croit supérieure aux autres, et sa fin malheureuse, sinon tragique, est donnée comme étant toujours le fruit de son appréhension très lacunaire du monde et de son être au monde. Aussi est-elle représentée généralement à l'aide d'un portrait moral et d'un modèle psychologique (ce que P. Fontanier appelle *éthopée*¹⁵), dans lesquels le bon sens cède au caprice, à l'étourderie, ou tout simplement à la bêtise.

2-Si on ajoute à ce vocabulaire descriptif, plutôt dévalorisant pour les héroïnes, des éléments *indiciels* constants tels que la jeunesse (toutes ont entre 18 et 25 ans), ou le statut social marginalisé et marginalisant (Hélène est une religieuse, Paquita une esclave, Carmen, une bohémienne, Félicité, une servante, Boule de suif, une prostituée), on déduit rapidement qu'au niveau paradigmatique, l'inscription de l'imagination féminine dans ces nouvelles est d'abord conforme à l'image de *folle du logis*, et elle est essentiellement *endoxale* (stéréotypée), pour rappeler le concept sémiotique de Barthes.

La femme serait donc d'autant plus privée d'une *bonne* imagination et frappée d'une espèce de crétinisme qu'elle est *naturellement* desservie par sa féminité, et qu'elle est jeune ou réduite à un rebut de la société, par sa situation sociale, familiale ou professionnelle. L'examen du niveau connotatif va corroborer davantage la présence prégnante de ce lieu commun, évidemment misogyne et très réducteur, dans les cinq récits.

Connotations

Le texte romanesque, on le sait, peut être connoté dans son aspect verbal, dramatique, ou *dialogique*, pour ne citer que ces dimensions-là. On choisira ici d'examiner cette dernière possibilité, celle du *dialogisme*, au sens que lui donne M. Bakhtine¹⁶, afin de saisir un autre degré de la représentation de *la folle du logis*, chez la femme. Et, pour aller vite, on commentera succinctement trois courts passages extraits de *La Fille aux yeux d'or*, *Carmen* et *Un cœur simple*.

¹⁴ R. Jakobson, « La dominante », in *Huit questions de poétique*, Seuil, 1977.

¹⁵ Pierre Fontanier, *Figures du discours*, rééd. G.F. 1979. Préface de G. Genette.

¹⁶ Chaque texte peut dialoguer avec des textes d'autres auteurs, (parodie, pastiche, emprunts divers). Voir T. Todorov, *Michaël Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, 1981.

-Connotation plastique:

La fille aux yeux d'or expirait noyée dans le sang. Tous les flambeaux allumés, un parfum délicat qui se faisait sentir, certain désordre où l'œil d'un homme à bonnes fortunes devait reconnaître des folies communes à toutes les passions, annonçaient que la marquise avait savamment questionné la coupable. Cet appartement blanc, où le sang paraissait si bien, trahissait un long combat. Les mains de Paquita étaient empreintes sur les coussins. Partout elle s'était accrochée à la vie, partout elle s'était défendue, et partout elle avait été frappée. Des lambeaux entiers de la tenture cannelée étaient arrachés par ses mains ensanglantées, qui sans doute avaient lutté longtemps. Paquita devait avoir essayé d'escalader le plafond. Ses pieds nus étaient marqués le long du dossier du divan, sur lequel elle avait sans doute couru. Son corps déchiqueté à coup de poignard par son bourreau disait avec quel acharnement elle avait disputé une vie qu'Henri lui rendait si chère. Elle gisait à terre, et avait, en mourant, mordu les muscles du cou-de-pied de madame de San-Real, qui gardait à la main son poignard trempé de sang.¹⁷

Le romanesque dialogue ici avec l'art pictural (jeu chromatique, effet de lumières, mouvement du regard spectateur, composition en deux plans vertical et horizontal, inspiration romantique assurée par les éléments passionnels et tragiques comme la cruauté et la dualité : Eros / Thanatos...). Ce dialogisme permet des effets esthétiques indéniables qu'on pourrait analyser et apprécier de différentes manières. Mais, ce qui nous intéresse c'est que la scène est sous-tendue par une connotation démonstrative d'après laquelle, finalement, la femme illusionnée par sa propre imagination (Paquita a cru satisfaire impunément ses pulsions à la fois hétérosexuelles et homosexuelles) cède facilement au *principe du plaisir* et, quand elle est démasquée, elle ne fait qu'offrir son corps en pâture, en spectacle macabre. Qu'elle soit vivante ou morte, sa beauté physique ne cache pas cette tare *naturelle* en elle, sa *folie* qui gâche sa soif de vivre. Belle, mais folle, la femme serait donc, d'après cette argumentation sous-jacente et accolée au dialogisme, un être particulièrement réifié et voué au tragique.

-Connotation psychologique

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise [...] D'abord elle ne me plut pas, et je repris mon ouvrage ; mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s'arrêta devant moi et m'adressa la parole :

-Compère, me dit-elle à la façon andalouse, veux-tu me donner ta chaîne pour tenir les clefs de mon coffre-fort

-C'est pour attacher mon épinglette, lui répondis-je.

-Ton épinglette ! s'écria-t-elle en riant. Ah ! Monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles !

Tout le monde qui était là se mit à rire, et moi je me sentais rougir, et je ne pouvais trouver rien à lui répondre.

-Allons mon cœur, reprit-elle, fais-moi sept aunes de dentelles noire pour une mantille, épinglier de mon âme !

Et prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança, d'un mouvement de pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait¹⁸.

¹⁷ *La Fille aux yeux d'or*, op. cit. pp. 287-288.

¹⁸ *Carmen*, op. cit.

Nous avons, dans cet autre extrait, une scène très proche de la corrida. La femme croit maîtriser le taureau et le mettre à mort. La thématique de la castration de l'homme est évidente, puisqu'elle se lit symboliquement dans cette distribution des rôles, préjudiciable à l'image *endoxale* de l'homme viril. Mais remise dans le contexte de l'œuvre intégrale, cette scène nous permet de lire en fait une *répétition* (au sens théâtral) de la scène finale où les choses s'inversent, quand le héros prend le dessus et tue l'héroïne. C'est une expérience extrême où la femme est leurrée par sa conviction de maîtriser le monde en optant pour un extrême moral : le principe du mal. En fait, selon l'argumentation connotée de la nouvelle (tant au niveau de l'intrigue qu'au niveau des portraits ou des commentaires), elle est en train de creuser sa propre tombe. Là encore, par sa faute (l'héroïne est imbuë de son pouvoir de séduction autant que de la force de son caractère), la femme se trompe et va nécessairement à la rencontre d'un destin tragique qu'elle semble précipiter, en toute inconscience.

Connotation religieuse :

La bonté de son coeur se développa.

Quand elle entendait dans la rue les tambours d'un régiment en marche, elle se mettait devant la porte avec une cruche de cidre, et offrait à boire aux soldats. Elle soigna des cholériques. Elle protégeait les Polonais (...)

Après les Polonais, ce fut le père Colmiche, un vieillard passant pour avoir fait des horreurs en 83. Il vivait au bord de la rivière, dans les décombres d'une porcherie (...) où il gisait, continuellement secoué par un catarrhe, avec des cheveux très longs, les paupières enflammées, et au bras une tumeur plus grosse que sa tête. Elle lui procura du linge, tâcha de nettoyer son bouge, rêvait à l'établir dans le fournil, sans qu'il gênât Madame. Quand le cancer eut crevé, elle le pansa tous les jours, quelquefois lui apportait de la galette, le plaçait au soleil sur une botte de paille (...) Il mourut ; elle fit dire une messe pour le repos de son âme.¹⁹

Dans ce troisième extrait, nous avons l'expérience contraire, celle où la femme croit donner un sens au monde et à son être au monde par un autre *extrémisme* éthique : une bonté sans faille.

Le texte romanesque croise le texte sacré, grâce à la parodie du discours biblique, puisqu'on reconnaît ici le comportement christique : amour des humbles, baiser donné aux lépreux, souffrance exemplaire. Mais, là aussi, la bonté extrême, autant que la cruauté extrême, mène à un abîme. Félicité meurt abandonnée, dans une confusion pathétique de tous les signes du monde, proche de la folie, notamment quand elle croit voir dans la figure du perroquet empailé celle du Saint-Esprit.

Comme on s'y attendrait naturellement, s'agissant d'écrivains majeurs du XIXe siècle qui s'ingénient à jongler avec les genres, nos cinq auteurs de nouvelles recourent donc à d'autres savoirs où ils puisent mythes et images, pour étoffer la profondeur littéraire de leurs œuvres. Mais la facture esthétique a son revers: le *dialogisme* que permet le travail interdisciplinaire, si ingénieux et si noble soit-il, reconduit le poncif de l'imagination défectueuse de la femme, fatale pour elle et pour les autres. On va voir dans le cours suivant que le niveau syntagmatique des cinq nouvelles, en parfaite cohérence avec le précédent, ne déroge pas à ce motif obsessionnel.

¹⁹ *Un Cœur simple*, op. cit. , pp. 46-47.

COURS 2

EXERCICES PRÉLIMINAIRES:

Lecture du corpus²⁰ : Relire quelques romans du XIXe siècle, (pré-requis de la licence)

- FLAUBERT, *Madame Bovary*.
- MAUPASSANT, *Une vie*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1954.
- P. FONTANIER, *Figures du discours*, (rééd.) G.F. 1979. Préface de G. Genette.
- T. TODOROV, "Les deux principes du récit", in *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1985.

Recherche méthodologique : expliquer: *figure, structure, prosopographie, éthopée, répétition, paroxysme, actorial, auctorial, horizon d'attente, doxa...*

SYNTHÈSE DU COURS

Figures

L'outil poétique sera ici le concept de *figure* ou de *forme*, au sens que lui donne Jean Rousset²¹.

Pour ce qui est de l'aspect dramatique, donc de l'action, essentiellement, on peut identifier quelques figures principales, récurrentes à l'intérieur de chaque nouvelle et dans l'ensemble du corpus, comme le *paradoxisme*²², la *répétition*²³ ou le *paroxysme*²⁴.

Le comportement d'Hélène (Stendhal), de Carmen (Mérimée), ou de Paquita (Balzac) illustre surtout la figure du *paradoxisme*. Le destin tragique de ces protagonistes est en fin de compte une justification romanesque d'un comportement féminin doublement paradoxal, qui leur aurait été dicté préalablement par leur *folie*. La première s'apitoie sur un brigand, fils de brigand, et se laisse séduire par lui. Elle oublie ainsi l'ordre établi, à la fois éthique et social. La seconde prend l'initiative de séduire un homme (la *doxa*, du XIXe siècle, et souvent d'aujourd'hui, veut que ce soit l'homme qui prenne les devants, dans ces cas), et de plus, elle séduit un homme soumis à l'ordre militaire. La troisième prend une amante et un amant, s'adonnant au plaisir homosexuel et hétérosexuel pareillement, donc trompant chacun de ses partenaires avec l'autre. Hélène se poignarde, Carmen est poignardée par José, Paquita est poignardée et déshonorée par la marquise de San Réal. En condamnant ainsi les trois femmes à une mort atroce, le récit se construit sur l'antithèse entre la punition finale et le comportement paradoxal, destiné à réaliser un certain bonheur, mais qui serait le fruit d'une piètre imagination féminine. Quoi qu'en disent les autres personnages, à un moment ou à un autre de l'histoire, quoi que fasse l'auteur pour l'admirer ou

²⁰ Soit des œuvres de base là aussi, qu'il ne s'agit pas normalement de découvrir pour la première fois, puisqu'il faudra les relire très rapidement (un jour pour chacune).

²¹ Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1954.

²² Action contraire à la *doxa*. A ne pas confondre avec la « figure de discours » proposée par P. Fontanier, op. cit.

²³ Répétition significative d'une action ou d'un comportement.

²⁴ Apogée d'une conduite paradoxale, par exemple.

nous la rendre pathétique, la femme apparaît victime d'abord de cette imprudence, de cette étourderie qu'on qualifierait aisément de *folie*, au sens métaphorique courant, et que la morale implicite de la nouvelle reprend assez fidèlement.

La conduite de Félicité et de Boule de suif illustre, quant à elle, et de la meilleure manière, la figure de la *réitération*. La vérité gnomique illustrée par cette figure dramatique est l'idée que la femme serait non seulement habitée par une imagination insidieuse comme la folie, mais qu'elle serait encore absolument incorrigible, c'est pourquoi elle *retombe* dans les mêmes *folies* ou dans des *folies* encore pires, si l'on peut dire. Ce qui est, en fait, réitéré dans les cinq textes, c'est l'erreur de jugement, l'appréhension ingénue des choses, des êtres et de leurs discours trompeurs.

Mais, c'est notamment dans les nouvelles de Flaubert et de Maupassant que, chez la femme, l'illusion naît d'une imagination pernicieuse et de manière très répétitive. Félicité fait continuellement confiance aux autres, à leur apparence, à leur discours et ne cesse de tomber dans leur piège: en amour (avec Théodore qui l'abandonne), en amitié (avec le Polonais qu'elle protège et qui devient un intrus), au travail (avec sa maîtresse qui est, dit Flaubert, *désagréable* ...) Plusieurs fois de suite, elle imagine avoir trouvé l'être qui mérite son affection, mais déçante de sitôt. Qu'elle se dévoue pour quelqu'un, (les gens de son entourage) quelque bête (le perroquet vivant) ou quelque chose (le perroquet empaillé...), son dévouement simple et spontané est méconnu de retour, ou trahi, ou déçu par le hasard.

Boule de suif, de même, réitère la même erreur de jugement, au moins trois fois durant le voyage : elle imagine d'abord que ses compagnons l'estiment pour son passé patriotique ; elle imagine ensuite qu'ils lui sont reconnaissants d'avoir généreusement partagé avec eux ses provisions ; elle imagine enfin qu'ils lui pardonnent son statut dégradant de prostituée et admettent, comme un geste patriotique, le fait qu'elle se donne à l'officier prussien pour obtenir leur libération. Toutefois, le récit démystifie les deux héroïnes, à chaque coup, dans le cas de Félicité, et d'un seul coup, dans le cas de Boule de suif.

Pour ce qui est de la figure du *paroxysme*, notons qu'elle structure évidemment les cinq récits, car elle est le corollaire logique des autres figures. Le comportement paradoxal est réitéré au moins deux fois, et à chaque occurrence répétitive, on monte d'un cran dans l'exploration de la candeur du personnage : Hélène se laisse abuser par sa *joie folle* (p.138), et plusieurs fois par la *tendresse folle* (p. 147) de sa mère qui manigance des plans diaboliques pour la protéger des dangers de sa passion, jusqu'au jour où la fille réalise tout à coup l'ampleur de sa naïveté et, brusquement, se suicide ; Paquita, dans le texte balzacien, croit pouvoir duper doublement sa maîtresse et son amant, mais la multiplication des rendez-vous prépare de proche en proche l'apogée de la révélation qui aboutit à un bain de sang ; Carmen ne voit pas venir le danger, et ses défis passionnés lancés à l'encontre de l'ordre établi, représenté par José, la mènent au pire, quand elle avoue à cet amant mystifié qu'elle le hait et jette la bague qu'il lui avait offerte, ce qui introduit la réaction paroxystique : son assassinat ; Félicité, dans la nouvelle de Flaubert, va d'illusion en illusion, jusqu'à la plus inénarrable d'entre elles, quand elle confond, dans son agonie, le perroquet empaillé avec le Saint-Esprit ; enfin, Boule de suif arrive à croire à la plus grossière des mystifications tramées par ses compagnons de voyage, lorsqu'elle est convaincue qu'en se donnant à l'officier prussien, elle fait œuvre de patriotisme, à leurs yeux.

Bien entendu, ces trois figures syntagmatiques que sont le *paradoxisme*, la *réitération* et le *paroxysme* ne sont ni nouvelles dans l'art narratif, ni spécifiques de ces textes courts du XIXe siècle ou du genre romanesque, de façon générale.

Elles peuvent se conjuguer dans des récits aux sujets divers, et s'inscrivent dans la logique narrative du texte *lisible* (Barthes), qui nécessite au moins deux principes essentiels (la *succession* et la *transformation*), comme l'écrit T. Todorov²⁵.

²⁵ Todorov, "Les deux principes du récit", in *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1985.

Mais, outre la fonction dramatique et logique de ces figures, nos cinq auteurs les chargent aussi de deux autres fonctions fondamentales : -une fonction psychologique : le comportement des héroïnes entre en rapport de cohérence avec leur *éthopée* globale, assurée aussi au niveau paradigmatique, et où la tare de l'imagination féminine défectueuse est décrite comme un trait principal ; -et une fonction éthique conforme à la doxa profondément misogyne : les héroïnes connaissent un destin malheureux, sinon atroce, car elles pâtissent de cette tare qui serait spécifique de leur sexe.

Un tel traitement romanesque mérite une attention multiforme, au niveau de la lecture et de l'interprétation.

Lectures

Les grandes nouvelles du XIXe siècle sacrifient au *topos* de la femme aveuglée par sa passion, leurrée par une imagination fantaisiste, incapable d'appréhender correctement le monde et son être au monde, ce qui est funeste pour elle-même et pour les autres. Sur chacune des cinq nouvelles, plane l'ombre d'une sentence séculaire, que Malebranche, entre autres, avait résumée dans le chapitre intitulé : *De l'imagination des femmes*, dans son livre intitulé : *De la recherche de la vérité* :

*Elles sont incapables de pénétrer les vérités un peu difficiles à découvrir. Tout ce qui est abstrait leur est incompréhensible. Elles ne peuvent se servir de leur imagination pour développer des questions composées, et embarrassées. Elles ne considèrent que l'écorce des choses; et leur imagination n'a point assez d'étendue pour en percer le fond (...) Une bagatelle est capable de les détourner : le moindre cri les effraie, le plus petit mouvement les occupe. Enfin, la manière, et non la réalité des choses, suffit pour remplir toute la capacité de leur esprit.*²⁶

Dans les textes retenus ici, à tous les niveaux que l'on situe la lecture, en surface ou en profondeur, dans la dénotation ou dans la connotation, sur l'axe paradigmatique ou sur l'axe syntagmatique, on constate une représentation cohérente de ce cliché que Barthes rangerait sous la rubrique du *code gnomique*²⁷. La fréquence très probante de ce cliché à l'intérieur de chacune des œuvres, et dans le corpus en entier, prouve donc qu'elle n'est pas le fruit d'un hasard de l'écriture. C'est une fréquence qui met plutôt en évidence une intentionnalité *auctoriale*. A priori, les mêmes grands auteurs du XIXe siècle, dont nous venons d'interroger quelques nouvelles, recourent à ce lieu commun dans certains de leurs romans principaux : il suffit de citer Madame de Rênal et Mathilde dans *Le Rouge et le noir*, Emma dans *Madame Bovary*, Jeanne dans *Une Vie*.

Tout un travail reste à faire : comparer les représentations de *la folle du logis au féminin*, en élargissant les cercles concentriques, passant d'un genre à l'autre, d'un art à l'autre, d'une époque à l'autre, d'une culture à l'autre. Des filiations se dessinent entre Carmen, Manon Lescaut, Héloïse, Phèdre et...jusqu'à Eve ; des schèmes et des archétypes transcendant l'histoire, les auteurs et les épistémès se recourent et s'éclairent mutuellement. La poétique peut alors donner lieu à toutes sortes d'interprétation.

Nous privilégions en l'occurrence celles qui semblent aller de soi, quand on pense à la notoriété et au génie des cinq auteurs de nouvelles : Stendhal, Balzac, Mérimée, Flaubert et Maupassant. Mise à part la tentation de la misogynie que le XIXe siècle hérite comme un legs culturel nourri des sédiments millénaires d'ordre philosophique ou religieux, repris à leur compte, comme l'évidence même, par d'illustres penseurs tels que Schopenhauer, il faudrait envisager et approfondir trois explications qui se complètent et se confirment réciproquement :

²⁶ N.de Malebranche, *De la recherche de la vérité*, chap. « De l'imagination des femmes », Gallimard, « Pléiade », t. I, 1979, p. 201.

²⁷ R. Barthes, *S/Z*, op. cit.

1-*Une explication psychologique.* Les écrivains masculins, (puisque nous avons interrogé des nouvelles écrites par des hommes) écrivent aussi pour se désaliéner. En stéréotypant l'autre sexe, consciemment ou inconsciemment, ils règlent des comptes avec l'altérité qui est d'abord en eux, cette peur de l'*anima*, constitutive de leur propre être (d'après le concept inventé par Jung). N'oublions pas le mot de Flaubert : *Emma Bovary c'est moi*,²⁸ et la lecture de Kafka selon laquelle Don Quichotte, le parangon littéraire de la folie et de l'imagination fantaisiste, est simplement *l'autre moi*²⁹ du type réaliste Sancho Pansa, et vice-versa.

2-*Une explication culturelle.* Au XIXe siècle, les œuvres littéraires, notamment le conte et la nouvelle très en vogue depuis au moins la mode du 18e, se lisent encore en fonction d'*horizon d'attente* (Jauss), où la *doxa* est toujours maîtresse, chez les hommes certes, mais encore chez les femmes elles-mêmes, qui semblent avoir intériorisé l'image dévalorisante de leur féminité : la femme serait bornée, fantaisiste, fatale ; l'homme serait plutôt réaliste, créatif, *sauveur*, etc. La troisième lettre d'Héloïse à Abélard, qui à l'époque médiévale, résume les *topoi* anti-féminins, tels que la tendance naturelle au crétinisme et à la folie, subsiste encore comme l'image la plus courante au XIXe siècle. Elle véhicule les hantises plus masculines que féminines, relatives à l'identité et à l'altérité, et détermine largement la production et la réception de l'œuvre littéraire.

3-*Une explication esthétique.* Au XIXe siècle, la nouvelle, genre de mieux en mieux demandé par un lectorat large, encore plus accessible que les romans au grand public, en particulier grâce aux journaux, reste, plus que les autres, déterminée par des clichés formels et thématiques, qui sont autant d'adjuvants de la bonne audience et d'une certaine bienséance éculée.

En somme, même écrite par un auteur majeur comme Stendhal, Mérimée, Balzac, Flaubert ou Maupassant..., et au même titre que les autres formes brèves (conte, chronique...), la nouvelle demeure, au XIXe siècle, relativement assujettie à un imaginaire collectif et à des postures *auctoriales* structurés et souverainement orientés par les *topoi* et les mythes. Bien que la prose soit à cette époque très créative et concurrence sérieusement les genres et les disciplines dits nobles, surtout depuis la Renaissance (poésie, tragédie classique et peinture en particulier), l'univers romanesque qu'elle étoffe, précisément dans les formes brèves destinées à une consommation de masse, immédiate et moins répétitive que pour le roman, n'arrive pas à rompre le cordon ombilical avec un *habitus* (Bourdieu) désuet, et à tenter de se régénérer sur les plans thématique et idéologique.

La femme fatale, la femme *naturellement* folle, la femme *naturellement* inadaptée à l'esprit de mesure et incapable de grande spiritualité ou de sagesse...demeurent ces *topoi* courants dont regorgent les réserves où puisent même les grands créateurs, malgré qu'ils en aient.

²⁸ Flaubert, cité de mémoire.

²⁹ Kafka, cité de mémoire.

COURS 3 ET 4
POÉTIQUE DE LA DESCRIPTION :
LE PORTRAIT
Charles Bovary³⁰

³⁰ La version article est publiée dans: *Le romanesque hybride ,II*, op. cit, et dans *Poétique Romanesque*, op.cit.

COURS 3

EXERCICES PRÉLIMINAIRES :

Lecture du corpus :

-G. FLAUBERT, *Madame Bovary* .

Lecture d'ouvrages critiques :

-U. ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.11

-M. CROUZT, "Sur le grotesque triste", colloque sur *Bouvard et Pécuchet*, Collège de France, mars 1980, Editions C D U et SEDES réunis, 1981.

Recherche méthodologique : expliquer: *contraste, syncrétisme, portrait, grotesque, poétique, poïétique, mimèse, diégèse, éthique, ironie, autonomie, hétéronomie...*

SYNTHÈSE DU COURS

Le roman flaubertien nous intéresse ici comme une occurrence originale d'une hybridation romanesque dont l'analyse conduit à lever un bout du voile textuel sur un récit où s'énoncent les items du processus créateur, c'est-à-dire, en somme, les éléments indiciels et fonctionnels du portrait du créateur. La démonstration s'attachera, de manière générale, à expliquer la réflexivité du roman flaubertien et, d'une manière plus détaillée, la détermination de ce paradigme (la relation réflexive) par le *contraste* et le *syncrétisme*, en tant que schèmes principaux de l'hybridité. Nous adoptons donc, en premier lieu, le principe théorique selon lequel l'étude d'une poétique désigne les choix d'une poïétique. *La manière dont l'oeuvre est faite*, dit U. Eco, *permet de déterminer la manière dont on voulait qu'elle fût faite*³¹. Par conséquent, nous admettons, en deuxième lieu, l'hypothèse qui consiste à lire à travers un personnage une image *auctoriale*, dans ses actes fictionnels une projection de l'acte créateur et, dans certains de ses objets tout au moins, des symboles du projet artistique.

S'agissant donc, au préalable, d'identifier, dans *Madame Bovary*³², le personnage dont le profil à la fois indiciel et diégétique assure le plus d'effets réflecteurs entre le texte et le foyer poïétique où il s'origine, et tout en prenant en compte l'état des connaissances actuelles sur l'art et la pensée de Flaubert, il a fallu commencer par éliminer, dans le groupe des personnages importants, les amants vulgaires (Léon et Rodolphe), les marchands mercantilistes (Homais, Lheureux), l'héroïne par trop romantique qu'est Emma (en dépit de la formule galvaudée de Flaubert: *Madame Bovary c'est moi...*), en bref, les personnages qui ont peu de chance d'accueillir l'assentiment complet de l'auteur et la sympathie totale des lecteurs, ceux que V. Nabokov range sous l'étiquette de *philistins*³³. On obtient alors un résultat, a priori, déceptif: l'*acteur* qui reste,

³¹ U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.11

³² Flaubert, *Oeuvres Complètes, "T" Intégrale*, Paris, Seuil, 1964. (Edition de référence ici.)

³³ Vladimir Nabokov, *Littérature I*, Paris, Seuil, 1980.

Charles Bovary, est en effet un personnage amorphe, un idiot trop effacé par sa casquette incongrue, un officier de santé sans gloire, penché sur pied-bot, une carcasse adamique chassée de l'éden de Toste vers l'enfer d'Yonville. Comment admettre que ce héros caricatural, un antihéros en somme, cache une image de l'auteur Flaubert se démenant dans l'entrelacs hybride de sa poïétique?

Perspective

Pour situer notre propos dans le sillage d'une lecture que nous considérons comme fondamentale dans les études flaubertiennes, nous citerons ce paragraphe de M. Crouzet, extrait de sa communication prononcée au colloque sur *Bouvard et Pécuchet*, en mars 1980:

La dynamique créatrice du grotesque triste est de type confusionniste. Subversion des catégories littéraires, subversion des pseudo-concepts de l'esprit infatué de lui-même, subversion des classes imposées à la nature par l'égoïsme et l'anthropocentrisme, il agit ou se manifeste par sa tendance à confondre, niveler, égaliser; il fait apparaître la relativité de tout ordre, au nom d'un postulat flaubertien du désordre, ou bien, si l'on veut, il renverse l'ordre (qui est un désordre) en désordre (c'est-à-dire dans le seul ordre)(...) La vérité, ou ce qui nous en est concédé, c'est, à partir de la partie, apercevoir le Tout, le chaos de l'Etre détruisant la clôture des conventions et des prétentions humaines(...) Egalité de tout, du bien et du mal, du beau et du laid, de l'insignifiant et du caractéristique. Exaltation de la statistique. Il n'y a de vrai que les phénomènes. Telle est la conclusion non conclusive, dans laquelle on reconnaîtra les points essentiels de la poétique flaubertienne, et où la Bêtise atteint son couronnement dans le principe abhorré de l'égalité portée au niveau métaphysique, et définissant la grande équation des contraires, le nivellement des catégories, l'indistinction des distinctions³⁴.

Les mots-clefs de ce paragraphe, comme du texte d'où il est extrait, sont la *subversion* et le *Tout*. Pour Flaubert, le principe subversif d'une poétique totalisante l'emporte sur celui de ses devanciers et de ses contemporains, à savoir le principe des poétiques parcellaires (idéalisme, romantisme, réalisme...) L'auteur ne se profile donc pas exclusivement derrière la silhouette de Charles Bovary, comme le laisserait entendre l'élimination des autres personnages, annoncée dans cet exposé; il apparaîtrait simplement plus dans celui-là que dans ceux-ci.

D'une part, Charles vérifie, de façon aussi lisible que plausible, le paradigme de la projection *auctoriale*, par des sèmes fictionnels communs à l'auteur et à sa créature (sexe masculin, savoir nécessaire pour le créateur, action créatrice), des sèmes structuraux (présence presque continue dans la *diégèse*), et même des sèmes biographiques (père médecin, mère prévenante, échec aux études, mort accidentelle...) D'autre part, Charles Bovary, plus que les autres personnages du roman, désigne pour le lecteur un portrait, une action et tout un univers de choses organisés selon les schèmes du *contraste* et du *syncrétisme* propres à cette poïétique *totalisante*³⁵ que nous préférons étiqueter sous la notion, plus précise nous semble-t-il, de l'hybride, au sens étymologique (transgression) et au sens courant (hétérogénéité). Ces schèmes relèvent d'abord de l'éthique.

Ethique

Il serait sans doute fastidieux d'énumérer tous les contrastes décelés par l'analyse du portrait. L'essentiel sera d'en proposer les plus marquants dans cette rhétorique du syncrétisme, et par rapport aux connotations générales de l'oeuvre flaubertienne.

On constate l'émergence d'un premier contraste qui s'indexerait dans l'ordre éthique: *Bonté / Victimat*. Comme Saint-Antoine, Marie Arnoux ou Félicité, Charles souffre en dépit de sa bonté. Il est un bon fils (il est respectueux de sa mère), un bon époux (il cède à tous les désirs de ses deux femmes successives), un bon père (il exulte à l'idée d'avoir un enfant, alors qu'Emma s'évanouit

³⁴ Michel Crouzet, "Sur le grotesque triste", colloque sur *Bouvard et Pécuchet*, Collège de France, mars 1980, Editions C D U et SEDES réunis, 1981, pp.50-51.

³⁵ M. Crouzet, op. cit.

en apprenant que c'est une fille, et l'abandonne ou la maltraite (pp.604,613)), un bon médecin au sens humain du terme, (à tout moment, il part secourir ses patients), un bon collègue (il répugne à l'agressivité, même quand il est agressé par l'un de ses confrères, au point de scandaliser Emma (p.595)), un bon ami (avec Léon, Rodolphe, Homais). Mais cette bonté excessive jusqu'à la débonnairerie rencontre systématiquement la méchanceté, deuxième terme du contraste, et Charles assume, consciemment ou inconsciemment, le rôle de la victime. On se contentera ici de rappeler que sa première femme se conduit avec lui comme une mégère, qu'Emma fait de lui un cocu, qu'Homais l'exploite uniquement pour faire prospérer sa pharmacie ou pour satisfaire sa vanité *de journaliste*, que Rodolphe le flatte pour obtenir et savourer le fromage que l'on sait (p.627).

Entre la bonté essentielle de Charles et la méchanceté tout aussi essentielle des autres, se lit, on s'en doute, ce thème christique qui obsédera longtemps Flaubert, et qui sera au centre de *Trois contes*, dernière œuvre achevée. Ce n'est pourtant pas la seule bipolarité d'inspiration chrétienne. Le contraste adamique, en effet, travaille le texte du roman, du début jusqu'à la fin, aussi bien en surface qu'en filigrane.

Non seulement Charles apparaît comme l'homme innocent, déchu par la faute d'Emma, petite Eve avide et entourée de serpents (Léon, Rodolphe, Homais..), mais encore la binarité spatiale qui structure le roman dessine un éden (Tostes) où le bonheur conjugal, professionnel et social ressenti par le héros n'aura d'égal que le malheur progressif qu'il vivra dans l'enfer d'Yonville. De plus, la première partie du roman finit sur le départ provoquée par l'insatisfaction d'Emma, et sur l'image du bouquet de noce flambant dans la cheminée. La descente aux enfers est ainsi annoncée par le feu détruisant un dernier souvenir paradisiaque. Que Flaubert nous décrive, à la fin du roman, le cadavre de Charles, *tête renversée, yeux clos, bouche ouverte...* est un dénouement qui, d'après le thème christique, évoque le supplice final de la victime. Qu'il décrive la vie misérable et laborieuse de Berthe, sa fillette, vivant chez une *pauvre tante*, gagnant son pain *à la sueur de son front*, pour ainsi dire, dans une *filature de coton*, est un dénouement qui inscrit dans le texte un sous-thème constitutif du mythe adamique: la descendance de Charles et d'Emma, comme celle d'Adam et d'Eve, expiera un *péché originel*.

Voilà donc une première antithèse qui structure le portrait syncrétique du protagoniste. Ici, se trouverait projeté le syncrétisme moral et mythologique du créateur, à la fois sujet et objet, libre et déterminé, heureux et cultivant sa propre déchéance dans le bonheur. Cette hétérogénéité apparaît encore plus probante dans sa dimension psychologique.

Psychologie

Un deuxième contraste se détache du reste, dans le portrait de Charles comme *personnage-reflet* de l'artiste, peut être analysé selon le paradigme psychologique. La première femme de ce protagoniste devient *son maître* (p.578), censure ses gestes et ses mots, hante sa vie comme un fantôme (*le soir, quand Charles rentrait, elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou...*, (p.578) Elle est donc une épouse castratrice, et Flaubert, par ironie sans doute, lui choisit le prénom d'Héloïse dont on se rappelle le rôle fatal dans l'émasculatation d'Abélard.

Emma fait plus. Elle se moque de son mari alors qu'il l'emmène se distraire au château de la Vaubyessard: *Les sous-pieds vont me gêner pour danser, dit-il, -Danser? Reprit Emma. -Oui! -Mais tu as perdu la tête! On se moquerait de toi, reste à ta place...* (p.891). Elle couvre de sarcasmes sourds son corps, son habit, ses gestes lors de la visite d'une filature de lin: *Son dos tranquille était irritant..., Ah! se dit-elle, il porte un couteau dans sa poche comme un paysan!* (p.608). Elle repousse ses élans d'amour et de tendresse, après l'échec de l'opération sur le pied-bot. *Qu'as-tu? Qu'as-tu? répétait-il stupéfait. Calme-toi, reprends-toi! Tu sais bien que je t'aime!... Viens! -Assez, s'écria-t-elle d'un air terrible* (p.637).

Mais ce qui donne un caractère exacerbé aux termes de ce contraste psychologique, c'est que le paroxysme d'amour et de fidélité de l'homme s'oppose au paroxysme de mépris et de trahison qu'il subit à son insu. Il est l'amoureux mal-aimé qui s'ignore, avant la révélation finale. L'antithèse entre la conscience que Charles a de son amour et son inconscience de la non-réciprocité le voue à un

destin à la fois *triste* et *grotesque*, comme le souligne M. Crouzet, cité plus haut, et postule la contradiction psychologique du sujet comme la situation tragique par excellence, puisqu'elle entraînera l'enlèvement et la mort.

A ces contrastes éthiques et psychologiques déterminés partiellement par le rapport à l'autre (femmes, amis, confrères...) s'en ajoutent d'autres qui gravitent dans l'intériorité syncrétique du protagoniste, et qui ne dépendent apparemment que de lui-même. Charles apparaît ainsi adulte et enfant, homme et femme, savant et ignare, comique et tragique à la fois.

En effet, à l'homme mûr, marié, actif, s'opposent, par intermittence, des attitudes enfantines, voire infantiles: *Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son (Emma) peigne, à ses bagues, à son fichu... et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous.* (P.586) / *Devenu plus faible qu'un enfant, Charles se laissa conduire en bas...* (p.685).

Ainsi, dans l'amour, comme dans la mort, l'adulte recouvre sa faiblesse puérile originelle, comme si le moi de la maturité n'était qu'un léger voile, un masque jeté sur la face du moi, primaire.

A l'époux, dont les prestations viriles sont prouvées par le rôle sexuel (pensons à la nuit de noce avec Emma), ou par le rôle social (mari et père), correspond, chez le personnage, une féminité prompte à affleurer. Charles semble être le pleureur constant du roman. Les occurrences de ce motif sont nombreuses et leur répartition³⁶ contribue à structurer génériquement l'oeuvre (c'est un drame...), et psychologiquement le personnage (c'est un homme trop sensible). Charles, homme-femme, *animus* et *anima*, réunit ainsi en lui les attributs psychologiques contraires de l'hermaphrodite, autre signe d'une personnalité syncrétique dont hériteront d'autres personnages de l'oeuvre romanesque, tels que Frédéric Moreau, Mâtho, Pécuchet...

Plus même, cette androgynie semble trouver parfois, dans une secrète pulsion de *proxénétisme*, l'expression d'un désir contigu. A plusieurs reprises, Charles semble assurer le rôle d'un entremetteur pour sa propre femme, et l'hétéronomie qu'implique ce désir inconscient d'amour à trois, ou de foyer à trois, confère au syncrétisme une autre force centrifuge. Un soir, à minuit, quand il rejoint sa femme dans le lit conjugal, il trouve original de lui dire que tout ce qui *s'était passé dans la soirée* chez Homais, c'était que *M. Léon (était) remonté de bonne heure*. Emma en ressentit un tel plaisir qu'elle *s'endormit l'âme remplie d'un enchantement nouveau*. (P.609). Il s'enthousiasme à l'idée que sa femme fasse de l'exercice à cheval en compagnie de Rodolphe, lui commande une amazone pour venir à bout de sa résistance et finit par écrire au futur amant *que sa femme était à sa disposition, et qu'il comptait sur sa complaisance* (p.627). Plus tard, il récidive en engageant Emma, hésitante, à demeurer en compagnie de son deuxième futur amant (Léon)... A la fin du roman, il s'assied à la même table que Rodolphe qu'il invite et à qui il pardonne: *C'est la faute de la fatalité!* Ce dernier le trouve *bien débonnaire (...)* *comique même et un peu vil*.

Tous ces contrastes, y compris celui du pardon et de la douleur, nous désigneraient le protagoniste comme un personnage essentiellement pathétique. En réalité, le texte, s'affichant lui-même dans sa généricité hybride, ne manque pas d'opposer le parcours tragique de l'époux à un champ lexical et à des motifs isotopiques d'ordre plutôt farcesque. Par exemple, Charles se laisse entourer de signes relatifs au code du savoir (tête phrénologique offerte par Léon, titre de *docteur*, bibliothèque et bureau...), sans pour autant bien diagnostiquer les maux fréquents de sa femme (p.645), sans réussir l'opération pratiquée sur le pied-bot d'Hippolyte, et sans pouvoir secourir Emma quand elle s'empoisonne. Ce contraste entre le comique et le tragique se manifeste davantage à la faveur du motif de la dinde offerte par Rouault plusieurs fois, en souvenir de sa jambe guérie. Par cette récurrence et selon le régime ironique, l'auteur nous rappelle que le médecin recevant béatement sa dinde est *le dindon de la farce*, d'abord devant le père Rouault qui cherchait à se débarrasser de sa fille inutile à la maison, et qui *rumina d'avance toute l'affaire*, (p.582), ensuite, devant la vie non imposée par sa femme dans l'enfer d'Yonville. En pastichant Apollinaire, on peut dire que pour le personnage comme pour son créateur, *La joie vient toujours (avant) la peine*. Le

³⁶ Voir les pages : 616, 637, 645, 678, 681, 682, 684, 686, 689, 692...

pleurer-rire fait que la dinde, Emma, se gave jusqu'à la mort, charriant dans sa misère le dindon, Charles, idiot de la famille volatile, ou littéraire.

Cette image psychologique contrastée, que Charles donne de son propre créateur est celle que le XXe siècle découvrira dans le freudisme et le surréalisme, par exemple. Le moi est multiple, désordonné, mouvant, plein de possibles. Et Flaubert nous le montre aussi sur le plan professionnel.

COURS 4

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture complémentaire :

- FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*.

Lectures d'ouvrages critiques :

-R. BARTHES, *S/Z*, Seuil, 1970.

-J.-P. RICHARD, *Littérature et sensation, Stendhal / Flaubert*, Paris, Seuil, 1954.

-J. STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, (rééd.) Flammarion, 1983.

Recherche méthodologique : Expliquer : *occurrence, itération, fonctions du discours...*

SYNTHÈSE DU COURS

Travail : Le paradigme professionnel est déterminant dans le portrait du *personnage-réfléteur* qu'est Charles Bovary. Le schème du contraste fonctionne ici également, et ajoute quelques structures oxymoriques incontournables dans l'établissement du syncrétisme englobant. On peut relever les *proaïrétismes*³⁷ essentiels, les classer et les comparer. Schématiquement, on notera que la période paradisiaque de Tostes est, pour le protagoniste, une période d'intenses activités et de notoriété bénéfique: *Il se portait bien, il avait bonne mine, sa réputation était établie tout à fait (...)* *Il réussissait particulièrement dans les catarrhes et maladies de poitrine...* (P.595). Cette réussite fait pendant à la léthargie, puis à la faillite complète qu'il connaît durant la période infernale d'Yonville: *Charles était triste: la clientèle n'arrivait pas. Il demeurait assis pendant de longues heures sans parler, allait dormir dans son cabinet ou regarder coudre sa femme...* (p.603).

Mais, pour prendre un exemple de contraste *proaïrétique* plus précis, et certainement plus significatif dans l'ensemble du récit et dans la poétique flaubertienne, nous nous attarderons un moment sur les deux opérations pratiquées par le médecin, l'une à Tostes (la jambe cassée du père Rouault), l'autre, à Yonville (le pied-bot d'Hippolyte).

C'est moins l'axe des ressemblances que celui des dissemblances qui est intéressant ici. Certes, on remarque que c'est le même *sujet* dans les deux cas, que l'action concerne pratiquement le même *objet* (membre inférieur), et cela peut maintenir la cohérence globale du portrait romanesque (le médecin guérit les malades...), ainsi qu'une certaine vraisemblance dans une oeuvre perçue comme réaliste (les déformations éventuelles du corps frappent ses extrémités les plus exposées...). Toutefois, cette structure de *l'itération* sert à mettre en évidence une opposition et une symétrie occurrenceielles, en rapport d'homogénéité symbolique avec les autres contrastes de l'oeuvre:

³⁷ Ou : modalité du faire, selon Barthes, dans *S/Z*, Seuil, 1970, p. 28.

<u>Lieu du texte</u>	<u>Nature de l'objet</u>	<u>Nature de l'action</u>	<u>Agent</u>	<u>motivation</u>	<u>Résultat</u>
Opération 1 -Chap. 1 -Début de la période faste	-1 ^{ère} partie	-fracture -Remise du membre dans l'ordre naturel	-Charles seul	-Devoir professionnel.	-Réussite totale
Opération 2 -Chap. XI -Milieu de La période néfaste	-2 ^e partie	-Pied-bot -Stréphopodie. Transgression de l'ordre naturel	-Charles exécutant l'idée d'Homais	-Ambition scientifique -Vanité	-Echec total

On peut interminablement gloser sur les significations connotées par ce contraste narratif, sur le plan diégétique, éthique, ou psychologique... Mais l'orientation esthétique de notre réflexion incite à retenir surtout le symbolisme inhérent à l'antithèse et à la symétrie des deux expériences.

Dans un cas (opération 1), le personnage obéit à l'ordre naturel, sans passer par le triangle de la médiation, dans l'autre (opération 2), il transgresse l'ordre naturel en se soumettant à des médiateurs (Homais, Emma...) La réussite et l'échec sont tributaires non seulement du degré d'authenticité de l'action, mais aussi d'un état d'esprit du sujet dans son rapport au monde, c'est-à-dire d'une vision du monde et du rôle que le sujet créateur peut prétendre y assumer. Ce contraste diégétique consacre ainsi la catégorie de l'hybride, d'abord par l'opposition de ses termes, (le *moins* et le *plus* coexistent, se complétant et s'expliquant mutuellement...) et ensuite, par le symbolisme du pied-bot rétif à tout esthétisme réductionniste, à toute hégémonie de la ligne droite sur la courbe. Si on transpose ce symbolisme dans le domaine de l'écriture et de l'art en général, on comprendra que Flaubert réproouve toute systématisation formelle, car, comme le dira R. Barthes, *la création artistique ne peut être réduite à un système: le système, on le suit, est réputé ennemi de l'homme et de l'art.*³⁸ C'est ici que l'objet joue alors son rôle symbolique. L'exemple de la casquette en est, peut-être, une preuve.

Histoire de casquette

Le portrait de Charles Bovary comme image de celui du créateur ne saurait faire l'économie de la description du célèbre chapeau, qui apparaît dès l'incipit du roman. On n'a pas fini de lire cette *hypotypose chapelière*, bovarienne, voire de relire ses lectures, et le risque est grand de voir aujourd'hui une relecture aller en pure perte. Malgré cette espèce de trop plein exégétique, nous croyons que l'interprétation suivante aura au moins le mérite de situer cet objet par rapport à la notion de l'hybride que nous prétendons ajouter à la critique flaubertienne, et par rapport à une grille métaphorique selon laquelle Flaubert nous dirait en exergue, ou entre les lignes: *Ceci n'est pas une casquette.*

De la première page descriptive de *Madame Bovary*, il faudrait donc retenir le contraste dont les indices sont essentiellement opposables selon quatre catégories:

	<u>Catégorie numérique</u>	<u>Catégorie temporelle</u>	<u>Catégorie esthétique</u>	<u>Catégorie éthique</u>
<u>Charles</u>	- Singulier : <i>Il / sa casquette</i>	- Nouveau	-Portrait détaillé	- Bizarre
<u>Les autres</u>	-Pluriel : <i>Nous / Nos casquettes</i>	-Anciens	-Pas de portrait	-Normaux

³⁸ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 139.

Ce tableau récapitulatif schématise les oppositions et juxtapose des points de vue différents. D'abord, le *nouveau*, selon le regard du *nous*, c'est-à-dire le regard *endoxal*, est un personnage perturbateur. Il rompt l'ordre de la continuité temporelle, il déroge à la réglementation vestimentaire (sa coiffure est *d'ordre composite*), il dérange la discipline par son comportement clownesque. Le contraste entre le blanc (absence de véritable description) qui entoure *nos casquettes* et la pléthore descriptive qui accompagne *le nouveau* et surtout *sa casquette*, révèle le regard ironique représenté par le pronom personnel pluriel (nous). Cependant, à ce regard qui renforce l'illusion référentielle, presque sans intérêt pour une lecture profonde du texte flaubertien, s'ajoute le regard *auctorial*, selon lequel l'interprétation du contraste s'inverse et devient une consécration de la perturbation esthétique, un panégyrique de l'idiot de la famille littéraire, un éloge de l'hybride. C'est une ironie de l'ironie qui atteste la supériorité de la connotation par rapport à la dénotation, du symbolisme par rapport à la *référentialité*: la casquette de Charles serait meilleure que celles de ses camarades, de même que l'oeuvre, *Madame Bovary*, serait supérieure à celles qui s'alignent sur les critères conventionnels de la *normalité*.

D'un autre côté, en considérant seulement le deuxième terme du contraste, c'est-à-dire, la seule description de la casquette de Charles, on remarque aisément que le paradigme de l'hybride prédomine:

- Composantes hétérogènes: *On retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton...*
- Formes multiples: *Ovoïde, boudins circulaires, losanges de velours, polygone cartonné. ..*
- Aspect général irrégulier: *Ordre composite, compliqué..*
- Mélange chromatique: *rouge, soutache, fils d'or...*
- Impressions produites: *pitié (pauvres choses), dégoût (laideur muette), comique farcesque (visage d'un imbécile)...*

Complétant la *prosopographie* caricaturale qui la précède, cette description de la casquette introduit Charles, dès le début de l'histoire, comme cette figure du *grotesque triste* que M. Crouzet place au centre de la poétique et de la pensée flaubertiennes. Loin de lire ici une complicité entre le créateur du roman et le *nous* moqueur, nous lisons une ironie de Flaubert dirigée à la fois contre le goût commun sectaire, et contre l'*artiste saltimbanque*,³⁹ qu'il est lui-même, inévitablement exposé à l'incompréhension. Nous lisons aussi, et malgré cette auto-dérision, une revendication de la nouveauté du *nouveau*, de ce désordre que son oeuvre, métaphorisée par la casquette hybride, installe dans la normalité vainement ordonnée du paysage littéraire et artistique en général.

Le portrait de Charles Bovary, cerné à travers des indices éthiques, psychologiques, *proaïrétiques* et vestimentaires est construit selon une série de contrastes qui forment la base d'une *macro-structure syncrétique*. Les connaissances disponibles actuellement sur Flaubert, homme d'une pensée totalisante, créateur inquiet et perméable à toutes les interrogations de l'art, incite à voir dans ce portrait hybride la métaphorisation d'une projection du créateur dans son personnage, donc, de la relation réflexive entre l'oeuvre et elle-même. *L'étoffe de ses personnages*, dit J.- P. Richard de Flaubert, *c'est en lui qu'il la taille et il ne les épouse de l'intérieur, ne ressent avec tant d'acuité leurs sentiments et leurs sensations (...) que parce que chacun d'eux représente au début une certaine métamorphose de lui-même. Il glisse de l'un à l'autre, comme le comédien de rôle en rôle.*⁴⁰

Et dans la mesure où *Madame Bovary* est le premier grand roman publié par Flaubert, où s'annonce cette réflexivité comme une obsession fondatrice de son univers romanesque, la recherche sur sa poïétique gagnerait sans doute à identifier et à étudier dans chacun des romans

³⁹ L'expression est de J. Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris,(rééd.) Flammarion, 1983.

⁴⁰ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation, Stendhal / Flaubert*, Paris, Seuil, 1954, p.174.

suivants la trace de cette correspondance entre l'écrit et l'écriture, organisée dans l'ordre de l'hybridation. On peut approfondir et généraliser cette sémiotique des personnages à travers les protagonistes tels que Frédéric Moreau, Salammbô, Saint Antoine... ou à travers le symbolisme des objets: le zaimph de Salammbô, le coffret de Marie Arnoux, le chou de Pécuchet.

Le choix de l'hybride se confirmera comme une poétique ancrée dans une poïétique conçue dès le début, et mûrie de proche en proche, pour trouver enfin sa véritable mesure et son expression authentique dans la démesure et l'inachèvement même de *Bouvard et Pécuchet*.

COURS 5 ET 6
L'HYBRIDATION / LA PARODIE
Stendhal et Delacroix⁴¹

⁴¹ La version article de ces cours est publiée dans : *Stendhal hybride*, op. cit.

COURS 5

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus :

- STENDHAL, *Le Rouge et le noir*.
- (Observation du) tableau de Delacroix : *La liberté guidant le peuple*.

Lectures d'ouvrages critiques :

- HEGEL, *Esthétique*, Ier volume, Paris, Flammarion, 1979.
- BAUDELAIRE, *Ecrits sur l'art*, I, Gallimard et L.G.F., 1971.
- J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1954.

Recherche méthodologique : Expliquer : *archétype, contraste, chromatique, isotopie, romantisme, classicisme...*

SYNTHÈSE DU COURS

Etant un *archétype*, l'hybridité (entendue ici au sens de mélange sémiotique) est décelable dans tout artefact, qu'il s'agisse de roman, de mythe, de sculpture, de musique ou de peinture.

La mise en perspective historique ou idéologique d'une œuvre aussi subversive que *Le Rouge et le noir* de Stendhal nécessite de renoncer à la cantonner dans le seul champ de la littérature, et de la comparer à celle d'un idéologue, d'un musicien ou d'un peintre, entre autres. Le choix de cette dernière possibilité repose sur d'évidentes affinités, historiquement prouvées, entre le roman et la peinture.

Il s'agira alors de tenter et d'assumer une recherche interdisciplinaire, en dépit des récriminations prévisibles.⁴² Sur cette base, l'étude comparée du roman matriciel de Stendhal, *Le Rouge et le noir* et de *La liberté guidant le peuple*, ce manifeste pictural romantique de Delacroix, peut faire l'économie des justifications méthodologiques, épistémologiques ou autres et, fondant sa légitimité sur le principe quasi indiscutable du *dialogisme*⁴³ romanesque et artistique au XIXe siècle, elle saute allègrement dans les eaux profondes de la lecture plurielle.

Toutefois, et pour une plausibilité plus soutenue de nos conclusions, nous aimerions avancer immédiatement les arguments suivants :

En premier lieu, cette lecture comparée n'ignore pas les acquis de la démarche positiviste selon laquelle Stendhal et Delacroix se rencontrent à plusieurs niveaux : *historique* (ils sont quasiment de

⁴² Pour Roland Barthes, l'interdisciplinarité, qu'il pratique à sa manière de sémiologue, est une *tarte à la crème de la nouvelle critique universitaire*, in *L'Obvie et l'obtus*, op.cit p.141.

⁴³ *Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tout cas le plus ignoré est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle(...) Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions(...) Le roman est par excellence le genre qui favorise cette polyphonie, et c'est pour cette raison que Bakhtine lui consacre une grande partie de ses travaux.*(T. Todorov, *Mikhaël Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.8.). Sur le dialogisme pictural, on peut se référer à Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op.cit., en particulier, l'article intitulé : « La peinture est-elle un langage ? »

la même génération)⁴⁴, *idéologique* (romantisme),⁴⁵ *littéraire* (admiration pour Shakespeare) et *idiosyncrasique* (culte de la passion).

En second lieu, la méthode adoptée ici n'étant pas historiciste, mais surtout *poétique*⁴⁶ et de *sensibilité anthropologique*, nous dirigeons logiquement nos conclusions vers ces *formes-sens* analysées par Rousset,⁴⁷ ces *structures anthropologiques* étudiées par Durand⁴⁸, ces ombres polysémiques fascinantes, communes aux œuvres d'art, *qui stipulent cette unité de l'esprit humain, selon C.-L.- Strauss*,⁴⁹ malgré les spécificités de chaque genre et de chaque discipline.

En troisième lieu, notre propos entend suivre, par empathie, le mouvement transgressif de l'art stendhalien, en le confrontant au moins avec une autre pratique artistique, et y chercher, non seulement des analogies thématiques et structurales, mais peut-être encore la confirmation d'une allégeance des grands créateurs aux mêmes *archétypes* transgressifs, et leur appartenance à une sphère d'affinités électives où une lecture *empathique*⁵⁰ prétend trouver son compte.

Stendhal et Delacroix sont deux *génies*⁵¹ tellement connus qu'on s'en voudrait évidemment de s'appesantir sur des ressassements rébarbatifs. Mais la méthode comparatiste,⁵² d'une part, et le

⁴⁴Stendhal est né en 1783 et mort en 1842 ; Delacroix, en 1798 et 1863. Tous deux sont contemporains de l'époque mouvementée de l'Empire, de la Restauration et de la Révolution de juillet 1830. Si *Le Rouge et le noir* est une *chronique des années 30*, selon un sous-titre initial, *La Liberté guidant le peuple* est, au niveau explicite, inspirée des *Trois Glorieuses* (27, 28, 29 juillet 1830)...

⁴⁵En dépit d'évolutions différentes, Stendhal et Delacroix sont d'abord connus parmi les premiers hérauts du romantisme naissant. Le premier le prouve dans *Racine et Shakespeare* (1823), et le second annonce ses *couleurs* romantiques dès 1816 avec *Dante et Virgile aux enfers*. Du reste, ils l'ont tous deux exprimé sans détours : *Le réalisme*, écrit le peintre, *devrait être défini l'antipode de l'art. Il est peut-être plus odieux dans la peinture et dans la sculpture que dans l'histoire et dans le roman.* (In Delacroix, *Dictionnaire*, édité par Anne Larue, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1996, p. 165). Et le romancier proclame : *Peut-être faut-il être romantique dans les idées ; le siècle le veut ainsi ...* (Stendhal, appendice à *Racine et Shakespeare*, IX, 7).

⁴⁶ *La poétique*, note Todorov, *est (...) une approche de la littérature abstraite et interne. Ce n'est pas l'œuvre elle-même qui est l'objet de la poétique : ce que celle-ci interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors considérée que comme la manifestation d'une structure abstraite et générale, dont elle n'est qu'une des réalisations possibles.* (T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2 Poétique*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p.19).

⁴⁷ Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1954.

⁴⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

⁴⁹ C. L.- Strauss, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, t. I, 1976, p.10.

⁵⁰ Contrairement au travail historiciste qui est description et explication à distance de l'œuvre, en rapport avec son contexte objectif, la lecture *empathique* se veut *participative* et *créative* sans déroger aux lois essentielles de l'argumentation (analyse, comparaison, synthèse, illustration, déduction, cohérence...). L'une aspire à la *scientificité* pure, l'autre voudrait concilier l'objectivité et la sensibilité imaginative. C'est toute la différence entre Thibaudet et J.-P. Richard, par exemple.

⁵¹ Si cette qualification appliquée à Delacroix peut se passer de commentaire, étant à présent admise unanimement dans la critique, elle peut sembler excessive par rapport à Stendhal, critiqué par certains de ses contemporains et de ses successeurs (Balzac, Mérimée, Hugo, Valéry...). Pourtant, Nietzsche, avec lequel Henri Beyle partage le culte du

travail analytique, d'autre part, se conjuguent pour conclure, nous le souhaitons, sur un minimum d'apport quant à l'éclaircissement du chemin sur lequel se rencontrent ces deux esprits. Ce chemin est bien celui de l'*hybris*, de l'insoumission, d'une *praxis* belliqueuse et enthousiaste ; les jalons remarquablement identiques de ce chemin, (c'est-à-dire ces *formes-sens* principales) nous paraissent amplement déployés et ordonnés selon les schèmes des *contrastes chromatiques* et *parodiques*, en particulier.

Contrastes chromatiques

Les modalités du *contraste* sont, dans les deux œuvres, aussi variées que le sont les possibilités paradigmatiques et syntagmatiques offertes à la plume et au pinceau. Mais, dans la mesure où la couleur est le langage même de la peinture, ce par quoi s'expriment les mouvements, les lumières, les ombres, les rythmes et les structures, et dans la mesure où Stendhal contracte son roman par un titre antithétique dénotant les couleurs (*Le Rouge et le noir*), il convient d'interroger d'abord les *contrastes chromatiques* dans les deux œuvres, mesurer leur étendue, analyser leur mécanisme et déchiffrer leur sens.

Le titre du roman stendhalien annonce tout un champ lexical *contrasté*. Le *noir* se retrouve, dès les premières pages, implicitement dans la fonction de Julien (*jeune prêtre*, p.41), puis dans son *habit noir complet* de précepteur chez M. de Rênal. Cet habit sombre ne le quittera plus, sauf occasionnellement, jusqu'à la fin du roman. Pour rester dans le registre vestimentaire, on peut rappeler la robe de Mathilde portant chaque année le deuil de son aïeul, Boniface de la Mole (p.306), les *manches noires* de l'espion qui fouille la chambre de Julien passant la nuit à Metz (p.309), ou encore le *manteau bleu* qui couvre le cadavre du héros guillotiné. (P.499).

Le noir est aussi la couleur de certains corps, surtout des visages et des têtes : les *favoris* de M. Valenod qui est abhorré par Julien et par Mme de Rênal (p.43), ou les *petits yeux noirs et les cheveux épais, plats et d'un noir de jais* (p.182) de l'abbé Pirard que Julien, séminariste, redoute telle une Gorgone.

L'obscurité des espaces désolés ou sinistres offre, de même, d'importantes occurrences du noir:

-L'église de Verrières *sombre et solitaire*. (P.53).

-Le séminaire de Besançon où le protagoniste voit d'abord *un homme noir* lui ouvrir, puis *une grande croix en bois blanc peint en noir, une chambre sombre et basse, deux grands tableaux noircis par le temps...*, et le maître des lieux, l'abbé Pirard, nommé *l'homme noir* dans le texte. (Pp.187-188).

-L'hôtel de la Mole dont l'enseigne est en *marbre noir*.(P.252).

-La grotte où Julien se réfugie parfois, qui est perdue dans une *obscurité immense* (p. 97) et qui sera sa tombe, selon sa propre volonté.

Le noir qualifie, enfin, beaucoup d'autres référents divers, soit explicitement, soit implicitement, tels que l'âme : *l'âme noire de M. Tanbeau (M. Tombeau ?)* (p.410), les oiseaux : *l'orfraie* de la prison (p.454), le temps : Julien est enterré *au milieu de la nuit* (p.500)... Et, presque dans tous les cas similaires, cette couleur, qu'elle soit vestimentaire, physiologique, spatiale, instrumentale ou autre, s'attache à tout ce qui chez l'homme, dans les institutions et le monde encadrant, fonctionne

dionysisme, appelle notre auteur *cet étonnant épicurien et ce curieux interrogateur qui fut le dernier grand psychologue de la France*. (In *Par-delà le bien et le mal*, chap. VIII).

⁵² Il ne s'agit pas, cela va sans dire, d'une recherche des sources de l'hybride stendhalien dans l'œuvre de Delacroix, puisque les deux *artistes* appartiennent presque à la même génération, mais plutôt d'une investigation visant à mettre en évidence des modalités ressemblantes de cette structure qu'est le *contraste chromatique et parodique*, et donc une volonté, chez les deux, de sacrifier au même *esprit de transgresseur*, qui est la marque des grands créateurs.

surtout comme une présence oppressive de l'ordre et de la peur, tout ce que D. Renaud réunit pertinemment sous la notion générique de l'*atroce*.⁵³

Or, comme Stendhal oppose nettement l'atroce au désir, l'ordre au désordre, la résignation à la quête énergique du bonheur, il est possible de considérer la prédominance des tons noirs comme l'un des deux termes du *contraste chromatique* supportant symboliquement l'antinomie idéologique ainsi formulée. Un relevé assez exhaustif des occurrences des couleurs explicites dans le roman a donné des résultats probants dans ce sens : *noir* : 47 ; *rouge* : 49 ; *bleu* : 22 ; *pâle* : 22 ; *blanc* : 13 ; *vert* : 6 ; *blond* : 4 ; *gris* : 3 ; *jaune* : 1 ; *châtain* : 1.

A l'opposé du noir et de ses tons froids associés à la notion d'ordre, voire de deuil et de mort, Stendhal étale beaucoup de rouge, jusqu'à l'empâtement, dans son univers romanesque. Et l'on peut anticiper et affirmer que cet empâtement rouge (voir le recensement précédent), crée une certaine unité du second terme du *contraste*, et appuie plutôt le principe du désordre, c'est-à-dire du plaisir et de l'élan extatique.

Le prolongement *isotopique* du rouge est donc au moins égal, en saturation et en consistance, à celui du noir, tel qu'en témoigne, d'abord, le recensement mentionné plus haut. Rien qu'à envisager les portraits, les lieux, les comportements ou même certains objets, on se rend compte que l'auteur distribue de grandes taches ça et là, colorant la partie aux tons chauds de sa *toile romanesque contrastée*. Dès le début, ce qui nous saisit chez Julien, ce sont les *joues pourpres* en bas des *grands yeux noirs* (p46) ; c'est aussi le fait qu'il *rougit extrêmement* (p.57), en rencontrant Mme de Rênal. Ce qui nous agrée davantage, c'est que celle-ci se met, à son tour, à *rougir* facilement, en voyant ou entendant son jeune précepteur, après l'échéance des premiers jours.(P.75). Enfin, avec les *yeux rouges* de Mathilde, folle d'amour et de désespoir à la fin du roman (p.481), s'accomplit notre reconnaissance des éléments d'une sémiologie physique et psychologique lisible chez le héros extatique, depuis des siècles de littérature⁵⁴.

L'espace romanesque arbore également ce deuxième terme du *contraste* et crie, comme un témoin du désir dionysiaque, ou comme un oracle sinistre annonçant le sang et les larmes que ce désir fera couler. Déjà la troisième ligne du récit, avec les *tuiles rouges* de Verrières, peut nous renvoyer, rétrospectivement, à la première *tache* rouge (celle du titre) et, par anticipation, au drame atroce que cette ville connaîtra au dénouement de l'histoire: la tentative d'assassinat de Mme de Rênal et la tête sanglante de Julien sur les genoux de Mathilde.

On peut avancer la même hypothèse quant à l'étoffe *cramoisie* et au semblant de flaque rouge comme du sang, vus par le héros, dans l'église qu'il visite avant de se rendre chez M. de Rênal. (P.53). On rattachera, de même, le rouge caractérisant l'espace de la conspiration ultra, à l'idée des exaltations dangereuses auxquelles se mêle Julien, sur les pas de son maître, M. de la Mole : *Longtemps Julien fut laissé à ses réflexions. Il était dans un salon tendu en velours rouge.* (P.379). Mentionnons encore, dans cet échantillonnage, un signe particulier: Mme de Rênal offre à son amant *un étui à verre, en maroquin rouge, rempli d'or et de diamants.*(P.144). Il est évident que la couleur de cet objet s'ajoute à sa forme aux significations érotiques indéniables, et à son contenu, pour décliner, en les accumulant, les connotations les plus importantes de la passion féminine déchaînée : tendresse, pure sincérité, générosité, désir effréné...

Enfin, une cinquantaine d'occurrences explicites de la couleur (voir relevé, plus haut), associées au corps, à l'espace, aux objets et même à des abstractions, accentuent, au niveau paradigmatique

⁵³ Danièle Renaud, *Stendhal*, Paris, Nathan, 1995, p.87: *Rouge est la couleur du désir(...) le noir c'est l'atroce.*

⁵⁴On pense par exemple à Phèdre avouant son amour ainsi: *Je le vis, je rougis, je palis à sa vue, / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.* (Racine, *Phèdre*, acte I, sc.3).

du récit, cette prééminence des tons chauds, comme deuxième terme du *contraste* énoncé par le titre.

Pas plus que le noir, le rouge n'est donc simplement l'emblème d'une carrière. Si cette antithèse (rouge / noir) ne signifiait que l'hésitation entre la prêtrise et l'armée, les choses seraient d'un simplisme incongru par rapport à l'univers stendhalien où, selon les termes de Claude Roy, chaque *chapitre (...) est toujours un confluent*.⁵⁵ Le noir, subsumant l'aspect sombre de la soutane ecclésiastique, désigne plus globalement l'ordre, la catalepsie et la mort, tandis que le rouge, subsumant à son tour l'aspect de l'habit militaire (c'est-à-dire, la tenue de la violence et de la guerre), désigne en général le désordre, l'extase et la vie dans son mouvement originel, jusque dans la violence et le sang, ou le mal tel que défini par Bataille dans *La littérature et le mal*.

La prépondérance des valeurs du *contraste*: rouge / noir, ne suppose pas une propension à la monochromie, mais bien une prédilection pour une polychromie réduite à ses termes fondamentaux, permettant de lire, outre une harmonie inhérente à chacun des deux tons, une harmonie générale et plus significative, émanant de la confrontation même des contraires. Hegel définit, en effet, *l'harmonie (comme) résult(ant) du rapport entre des différences qualitatives. Elle constitue une totalité de différences ayant sa raison dans la nature même de la chose(...)* Les différences s'affirment non comme des différences dans leurs oppositions et contradictions, mais comme une unité harmonieuse qui a bien mis en évidence tous les moments dont elle se compose...⁵⁶

Cette harmonie conçue d'une manière contrastée et synthétique, neutralisant le *parasitage*, pour ainsi dire, des couleurs prismatiques, épouse, d'abord, l'idéal du fameux *style sec* stendhalien, qui entend limiter l'écriture à la seule dualité : clair / obscur (ou blanc / noir), et permet, ensuite, plus aisément, de mettre en œuvre le langage d'une sémiologie transgressive d'ordre *affectif* (le cœur vs la raison), *esthétique* (le romantisme vs le classicisme) et *idéologique* (le libéralisme vs la tyrannie). G. Genette ne manque pas de relever l'*essentialité* de cette figure du *contraste* chez H. Beyle, non seulement sur le plan thématique et structural, mais aussi sur le plan des choix générique et stylistique : *Partout, précise-t-il, à tous les niveaux, dans toutes les directions se retrouve la marque essentielle de l'activité essentielle(chez Stendhal), qui est transgression constante, et exemplaire, des limites, des règles, et des fonctions apparemment constitutives du jeu littéraire*.⁵⁷

Les mêmes analyses, appliquées à *La Liberté guidant le peuple*, tableau d'E. Delacroix, révèlent pratiquement des choix identiques, une exécution semblable à celle du romancier, et aboutissent aux mêmes conclusions, ou peu s'en faut.

En effet, dans l'allégorie du chef de l'école romantique en peinture, le *contraste chromatique* est perceptible du premier coup d'œil, sans le recours aux statistiques qu'exige le genre romanesque. L'ensemble des tons noirs peut être délimité sous un tracé diagonal allant de l'angle bas droit à l'angle haut gauche de la toile. Tout cet espace de gauche quasi triangulaire réunit la plupart des tons foncés (soit 50% de l'œuvre). Ils varient du plus obscur (les éléments vestimentaires tels que la casquette de l'homme à l'épée, le haut-de-forme et la redingote du bourgeois au fusil, le pantalon de l'homme prosterné devant l'allégorie...), au sfumato des ombres et des reflets sur les corps ou entre eux, en passant par la demi-teinte employée çà et là, baignant les barricades dans une atmosphère générale *plaintive*, pour reprendre le mot de Baudelaire évoquant le peintre romantique.⁵⁸

⁵⁵ Claude Roy, *Stendhal*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1995 (rééd.), p.66.

⁵⁶ Hegel, *Esthétique*, Ier volume, Paris, Flammarion, 1979, p. 194.

⁵⁷ G. Genette, « Stendhal », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.191.

⁵⁸ Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, I, Gallimard et L.G.F., 1971, p.153.

Utilisant abondamment les sinuosités, les fondus de couleurs et les contours assez brouillés, l'exécution dans l'espace des tons foncés aboutit à transformer, dans notre regard, cette *atmosphère générale* en harmonie. Le même Baudelaire conçoit, effectivement, cette notion comme étant *la base de la théorie de la couleur*.⁵⁹ Et pour Delacroix, l'harmonie doit se révéler par le phénomène de *liaison* qu'il définit dans son *Dictionnaire* de la manière suivante: *cet air, ces reflets qui forment un tout des objets les plus disparates de couleur, (cet) art de lier les parties du tableau, par l'effet, la couleur, les reflets, etc.*⁶⁰

Mais cette homogénéité de l'obscurité, cette *liaison* entre les composantes du premier triangle serait sans importance si elle ne signifiait, par son caractère harmonieux même et par ses connotations psychologiques, un terme essentiel du *contraste*. La valeur d'une œuvre d'art ne peut être attachée seulement à sa dimension *autotélique*, mais aussi à son caractère *hétérotélique*⁶¹. Le peintre est de cet avis quand il écrit : *la couleur n'est rien, si elle n'est convenable au sujet*.⁶² Par conséquent, si nous opposons les connotations de ce triangle à celles du triangle clair où se tient debout l'allégorie de la liberté, il sera possible de considérer le noir comme l'univers oppressif où germe la révolte. C'est ce carcan, cet ordre établi qui devient la matrice même du désir extatique (*extasis* : être hors de soi), donc, du désordre et de la liberté.

L'espace vers où semblent converger les mouvements des personnages du tableau est alors ce deuxième triangle, au fond duquel se découpe l'image de la femme à demi-nue, portant étendard républicain et fusil. Ce deuxième espace (en haut à droite) est la partie opposée de la toile où les tons chauds s'étalent superbement, mais surtout avec des significations brutales. Certes, le rouge (retenu ici comme l'un des deux termes principaux du *contraste*, dans le roman et le tableau comparés) n'occupe qu'une petite parcelle de la cocarde révolutionnaire. Mais il tire sa force emblématique et sa prééminence chromatique, d'abord, de sa localisation (dans l'axe central de la toile, au-dessus de tout, notamment au-dessus du triangle noir) et, ensuite, de son analogie thématique avec la flamme née de la prodigieuse déflagration qui l'entoure.

Ici, également, l'harmonie des tons chauds est évidente. Elle semble émaner d'une exécution en espaces concentriques et dégradés : un éclat intense au milieu, couronné par le rouge carmin du drapeau tricolore, auréolant surtout la tête de la *Liberté* ; autour de l'éclat apparaît un jaune dégradé, lui-même emboîté dans un jaune estompé qui finit par se fondre avec les contours en demi-teinte du triangle noir.

Quelques détails distribués sur tout le tableau, et non seulement sur l'espace des tons chauds, sont peints aux couleurs rougeâtres ou verdâtres (le vert est complémentaire du rouge, techniquement parlant) : sur le même axe central, en effet, l'*écharpe* ceignant la taille de l'homme prosterné répond à la grosse flamme de l'étendard, au-dessus ; quelques parties des corps (visages, jambes, pieds...), la *ceinture* de la *Liberté*, l'ombre du drapeau...se correspondent, comme les éléments *isotopiques* du roman stendhalien et, de cette correspondance, se dégage dans le tableau, une composition double : deux triangles antithétiques et deux tons superposés, l'un clair et l'autre obscur.

Le contraste: rouge / noir est de ce fait explicitement travaillé autant que dans le roman. C'est là également une polychromie ramenée à une dimension duelle, porteuse, à peu de choses près, des mêmes dénnotations et connotations, sur les plans *formel* (clair / obscur), *émotif* (l'urgence de la

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Delacroix, *Dictionnaire*, op.cit., p.121.

⁶¹ Selon T. Todorov, respectivement, *poétique* et *référentiel*. (In *Critique de la critique*).

⁶² Delacroix, *Dictionnaire*, op.cit., p.41.

passion face au poids de l'oppression) et *idéologique* (la conscience rebelle face à la tyrannie). Le coloris de Delacroix, ainsi décrit et interprété, semble tendre vers un seul sens saisissant : l'opposition irréductible entre les ténèbres où le désordre éclot des germes mêmes de l'ordre, d'un côté, et de l'autre, la fascination irréprouvable qu'exerce la *Liberté* ravageuse et mystérieuse. Plutôt que de restreindre cette opposition à une explication contextuelle (l'esthétique du romantisme, la révolution de juillet 1830...), nous sommes tenté d'y voir un *schème anthropologique* essentiel selon quoi la transgression naît toujours de la violence subie. Stendhal et Delacroix cèdent à un chromatisme respectivement romanesque et pictural qui configure assez semblablement la structure du *contraste*, sous les angles technique, affectif et idéologique, parce qu'ils croient au même *archétype* humain éternel, retournant éternellement, celui qui jaillit dans l'opposition entre Dionysos et Apollon, Satan et Dieu, le poète et le prince, ou encore selon Malraux, entre le sacré⁶³ et le divin, et chez E. Faure, entre le *dieu confus* et *l'animal intelligent*.⁶⁴

Le romancier et le peintre, l'un comme l'autre, l'un autant que l'autre, théorisent, ailleurs, ce caractère de l'œuvre artistique irréductible à la *monovalence*, ce mystère, cette magie que l'art digne de ce nom oppose à l'image d'un réel univoque et inhibiteur, voulu par les tenants de l'ordre établi. Stendhal déclare ainsi: *Pour nous émouvoir et nous plaire, il faut toujours aussi nous attirer hors de ce cercle d'impressions trop étroit, trop uniforme, où l'habitude nous retient et nous fixe : c'est là tout le secret des beaux arts ; c'est en ménageant des surprises à nos sens, en nous créant de nouvelles manières de voir et d'entendre que le peintre et le musicien nous ravissent.*⁶⁵ Et Delacroix marque autant de distance à l'égard de la *doxa* en soulignant le mystère des couleurs, par exemple: *contre l'opinion vulgaire, écrit-il, je dirais que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse, et peut-être plus puissante ; elle agit pour ainsi dire à notre insu.*⁶⁶

L'analyse des sens implicites des deux œuvres va nous permettre, à présent, de confirmer la véracité et la sincérité des protestations de Stendhal et Delacroix. Cette *forme-sens* qu'est le *contraste* ne confronte pas entre eux seulement des items présents, comme les couleurs, mais aussi des items présents avec des éléments absents qui veillent en filigrane, à l'affût du spectateur et du lecteur attentifs. Cette confrontation, nous croyons la saisir, en l'occurrence, dans l'aspect *parodique* du *contraste*, qui fera l'objet du cours suivant.

⁶³ Dans ce cas, le sacré est synonyme de désirs, de mystère et de violence si profondément ancrés dans l'âme humaine. (Voir, A. Malraux, *La Métamorphose des dieux*, Paris, Gallimard, 1958).

⁶⁴ Elie Faure, *L'Esprit des formes*, Paris, L.G.F., 1966, t. I, p.267.

⁶⁵ Stendhal, cité par J.-P. Richard, in *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, « Points », 1954, p.98.

⁶⁶ Delacroix, *Dictionnaire*, op. cit. , p.42.

COURS 6

EXERCICES PRÉLIMINAIRES :

Lecture du corpus :

- BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- JUNG, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1954.

- T. TODOROV, *Mikhaël Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

- G. GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

Recherche méthodologique : expliquer : *parodie, archétype, dialogisme, hybridité, littéarité, picturalité, théâtralité...*

SYNTHÈSE DU COURS

Contrastes parodiques : Interrogeant l'espace implicite des deux œuvres, l'analyse commence à regarder vers un horizon assez problématique, car, elle repose surtout sur la sensibilité et sur ce désir créatif qui, sans prétention mathématique, scrute et construit une cohérence signifiée et signifiante, à partir des zones indécidables de l'œuvre, c'est-à-dire à partir de la *littéarité* et de la *picturalité* dont certains aspects ne relèvent pas forcément d'une intentionnalité *auctoriale*. Est-il besoin de justifier ce choix méthodologique en relisant un poéticien comme Valéry ? *L'œuvre dure*, affirme-t-il, *en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite. Elle dure pour s'être transformée, et pour autant qu'elle était capable de mille transformations et interprétations*⁶⁷.

C'est cette perméabilité de l'art à l'interrogation renouvelée, transcendant le contexte historique, qui détermine son essence, et qui justifie, si besoin était, l'hypothèse de la transgression parodique, avancée ici comme une autre forme du *contraste* chez Stendhal et Delacroix. Il est donc possible de lire *Le Rouge et le noir* et *La Liberté guidant le peuple* comme des parodies non seulement parce que, suivant Jung, *tout excès désigne en lui-même l'excès contraire*,⁶⁸ mais encore parce que les deux œuvres, dans leurs composantes principales (personnages, temps, action, psychologie, accessoires importants...), empruntent en les déformant, des éléments formels et thématiques

⁶⁷ Paul Valéry, *Tel quel*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Pléiade », t. II, 1960, pp.561-562.

⁶⁸ Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1954, p.622.

ressortissant au paradigme religieux⁶⁹ qui fonde et justifie (moralement, historiquement...) l'ordre établi d'une façon générale. Elles n'empruntent ces éléments que pour les soumettre systématiquement à un travail de type parodique⁷⁰.

Au *contraste référentiel*, explicite, dont le support évident est l'antithèse chromatique, se trouve alors joint un *contraste intertextuel* et *interpictural* tout aussi transgressif.

Dans ce sens, notre point de départ est le constat d'une hypertrophie explicite ou implicite du paradigme religieux dans le roman et dans le tableau. Chez Stendhal, le titre antithétique, que d'aucuns traduisent souvent par l'opposition entre deux choix : celui de la prêtrise et celui de l'armée, n'est que la première d'une série d'occurrences du religieux structurant la totalité de l'histoire :

-Les chapitres centrés sur ce thème sont assez équitablement répartis sur l'ensemble de l'oeuvre (I ère Partie : *Le séminaire, Première expérience de la vie, Une procession, Le premier avancement...* / IIe Partie: *La note secrète, Le clergé, Le ministère de la vertu, Les plus belles places de l'église...*)

-La configuration circulaire de l'espace religieux dans le roman : l'église de Verrières est le cadre des deux moments *diégétiques* fondamentaux, à savoir le départ (début) et le retour du héros (fin).

-La fonction articulatoire de l'expérience du séminaire : celle-ci sépare deux vies de Julien: le prêtre-précepteur et le secrétaire ou le don Juan promu en noble.

-La concurrence, chez Julien, entre des médiateurs antithétiques : Chélan / Pirard, (modèles religieux), et Napoléon / Fouqué, (modèles profanes).

Chez Delacroix, l'hypertrophie du paradigme religieux et chrétien n'est pas moins retentissante pour l'œil attentif :

-Il y a une opposition évidente entre le noir qui, par association d'idées, évoque les *ténèbres* bibliques, et les tons clairs qui évoquent plutôt les *lumières*.

-La scène dramatique privilégie distinctement ces *lumières* en y dirigeant tous les mouvements des personnages.

-La composition en double pyramide situe la masse à gauche, dans l'espace chaotique tiré vers le bas, et le personnage du *sauveur* à droite, dans la clarté tirant vers le haut.

-Le duo de la *Liberté* et du seul *enfant* de la toile, fait penser à la *Mère* et au *Fils*, l'un à côté de l'autre, réunis dans le même destin, celui de guider l'humanité et d'être adorés.

-A tous ces indices qui rappellent le paradigme chrétien, en particulier, et renforcent l'*interpicturalité*, peuvent s'ajouter des détails comme l'auréole lumineuse derrière l'allégorie, la posture de l'adorateur devant elle et les attitudes cruciformes de la *Liberté*, de l'enfant et des deux cadavres du premier plan.

Néanmoins, Stendhal n'est ni Pascal, ni Chateaubriand, *Le Rouge et le noir* est l'exacte antipode des *Provinciales* et du *Génie du christianisme*. Delacroix, non plus, n'a rien d'un peintre dogmatique. Sa *Liberté guidant le peuple* est tout sauf une *Pietà*. L'univers religieux n'est amplement transposé que pour être gommé et travesti, en un mot, parodié. Julien en prêtre est une flagrante illustration de cette vérité gnomique selon laquelle *les apparences sont trompeuses*. Il

⁶⁹Ce paradigme est celui des textes sacrés (les *Saintes Ecritures*), des discours exégétiques écrits ou oraux, des peintures et de toutes les créations artistiques conformes au christianisme en particulier.

⁷⁰ Nous donnons à la *parodie* le sens ordinaire en critique littéraire: *travestissement bouffon d'une œuvre d'art pour mettre en valeur le ridicule qu'elle porte en germe* (H. Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*, Paris, Classiques Hachette, « Faire le point », 1972, p.145). Mais étant donné que le paradigme religieux ciblé ici est diffus dans l'art dogmatique en général, nous ne choisissons pas exclusivement des œuvres parodiées. Pour les problèmes théoriques relatifs à la parodie, on peut consulter G. Genette, *Palimpsestes*, pp. 19-48, et R. Barthes, *S/Z*, pp.51-52.

connaît par cœur sa Bible qu'il récite au grand étonnement de ses élèves et de ses rivaux ; il suscite la jalousie et même la haine de ses camarades et de ses professeurs du séminaire, par son érudition, mais on remarquera que l'excès de sa conduite est d'abord décelable dans une progressive parodie des *Dix Commandements* :

-*Tu ne dois pas avoir d'autres dieux contre ma face...* Mais Julien adore Napoléon et lui voue un culte quasi païen.

-*Tu ne dois pas te faire d'image sculptée, ni de forme qui ressemble à une chose quelconque qui est dans les cieux en haut, ou qui est sur la terre en bas, ou qui est dans les eaux sous la terre...* Cependant, Julien, prêtre dénaturé, conserve en cachette le portrait de son idole et se croit même perdu un jour lorsque M. de Rênal est sur le point de le découvrir dans sa paille.

-*Tu ne dois pas te prosterner devant eux...* Or, métaphoriquement au moins, le jeune prêtre se prosterne devant l'image de Bonaparte quand il parcourt son *Mémorial de Sainte-Hélène* (p.46), quand il caresse la boîte polie du portrait (p.84), ou encore quand il admire un aigle associé immédiatement à la destinée de son modèle. (Pp.89-90).

-*Honore ton père et ta mère...* Or, le jeune homme, non seulement hait son père et ne parle jamais de sa mère, mais il quitte aussi pour toujours la maison parentale et entache la réputation de sa famille par sa conduite impie.

-*Tu ne dois pas commettre d'adultère...* Pourtant, le précepteur ne songe qu'à séduire la mère de ses élèves et la précipiter dans l'aventure adultérine, puis, étant secrétaire de M. de la Mole, il ne tarde pas à pécher avec sa fille à qui il fait un enfant illégitime.

-*Tu ne dois pas assassiner...* Mais, le faux prêtre tente de tuer sa maîtresse, après avoir été tenté de tuer Mathilde.

-*Tu ne dois pas voler(...) Tu ne dois pas désirer la femme de ton semblable(...) ni rien de ce qui appartient à ton semblable...*⁷¹ Toutefois, il est difficile de ne pas accuser de vol, d'envie et de rapacité le précepteur qui possède la femme de son employeur, et le secrétaire qui s'approprie la fille de son bienfaiteur, autant que l'argent et les honneurs nobiliaires que ce dernier lui cède quand il est mis devant le fait accompli.

On le voit donc, le portrait que Stendhal fait de son héros est une caricature systématique, progressive, de ce que la soutane laisse supposer dans le paradigme chrétien, à tel point qu'on se demande avec Michel Crouzet *si le cynisme n'est pas le dernier mot de la raison stendhalienne*.⁷²

Oui ! Serait-on tenté de répondre simplement, quand on voit que la transgression parodique n'épargne en réalité ni les préceptes du discours chrétien, ni ses grandes figures. En plus de l'outrage graduel de la morale biblique, certaines séquences semblent tourner en dérision, de façon assez lisible, des séquences entières du texte sacré. Comment ne pas lire, par exemple, une caricature du récit de *Joseph* dans toute la première partie du roman ? Les motivations, les péripéties et les résultats sont très ressemblants dans leur *généricité*: hostilité au sein de la famille, séparation involontaire, intrigue avec la femme de l'employeur, qui finit par une autre séparation.

Mais, comme le décalque du schème chrétien est parodique, Stendhal inverse les rôles et supprime l'optimisme béat du paradigme biblique: le privilège d'un amour paternel cède la place à une haine paternelle exclusive, qui multiplie celle des frères; l'*angélisation* de Jacob est caricaturée par la *diabolisation* du père Sorel (pp.45-46), l'innocence exemplaire de Joseph chez Putiphar devient dépravation tout aussi exemplaire chez Julien chez M. de Rênal ; le *fiasco* de la femme de Putiphar est travesti dans une éclatante séduction de Mme de Rênal par le jeune Sorel, tandis que la punition de la victime (Joseph emprisonné) est inversée ironiquement dans le roman, car, Julien et

⁷¹ Pour toutes ces citations bibliques, voir *Exode*, 20.

⁷² Michel Crouzet, *Raison et déraison chez Stendhal, de l'idéologie à l'esthétique*, Berne, Francfort, New York, Nancy, Peter Lang, 1983, p.140.

M. de Rênal se quittent en bons amis, avec des embrassades et des larmes en sus.(P.178). Le *criminel* est ainsi récompensé, selon les lois de la parodie. La foi libertine s'épanouit en estompant le paradigme religieux, et en démontant l'échafaudage manichéen au profit de structures plus propices à l'expression de l'excès. De ce fait, le héros apparaît jeune, beau et victime autant que Joseph, mais il est aussi vicieux que le commun des mortels, brocardé par le paradigme chrétien. Mme de Rênal est belle, sereine comme un ange, innocente comme Joseph ou comme Marie, jusqu'à ce qu'elle découvre qu'elle a le diable au corps et se met à harceler son employé, exactement comme la femme de Putiphar harcelait le sien.

Quand on a décelé quelques fils du rets parodique à partir des grands moments *diégétiques* du roman, ou dans les caractères et les portraits généraux des personnages, il s'avère aisé d'y ajouter des éléments secondaires (objets, gestes, attitudes provisoires...) sans les minimiser. Car, *Le Rouge et le noir* est une œuvre d'art régie par des correspondances formelle intérieure qui, selon les termes de J. Starobinski,⁷³ sont aussi valables que ses correspondances avec le monde référentiel. Il y a donc lieu de dire que les détails correspondants entrent, en très grande partie, dans la structure globale du *contraste parodique*. Parmi les plus significatifs, on peut retenir les deux visites de Julien à l'église de Verrières qui, l'une au début (pp.53-54), l'autre à la fin (p.447), dessinent une corrélation tout à fait parodique.

Lors de la première visite, Julien est *un jeune paysan, presque encore un enfant* (p.55), entièrement empêtré dans ses rêves de provincial pressé de partir. Son détour par le temple sacré, avant de changer de vie, peut fonctionner comme un *rite de passage*. La description focalisée par son regard autant admiratif que craintif, la solitude, le silence, les gestes qu'il fait, ce qu'il ressent et entreprend à ce moment précis de transition entre deux temps et deux lieux, contribuent à créer le leurre du recueillement propitiatoire. Mais Stendhal prend soin de dessiller les yeux du lecteur par des signes explicites et implicites. *Il jugea qu'il serait utile à son hypocrisie d'aller faire une station à l'église*, lit-on, en effet, en tête de tout un développement rétrospectif (p.51), où il est question de l'hésitation du héros entre l'idéal militaire et l'idéal ecclésiastique. L'auteur tient donc à préciser les motivations psychologiques et morales de cette visite initiale, et réduit à une mascarade ce qui a l'air d'être un *rite propitiatoire*.

Puis, quand Julien choisit précisément de s'établir *dans le banc qui avait la plus belle apparence (et qui) portait les armes de M. de Rênal* (p.53), nous voyons se bousculer les insinuations parodiques : même dans la *maison du Seigneur*, les hiérarchies humaines persistent ; même devant Dieu, Julien est *diverti*, comme beaucoup de *fidèles*, par l'étiquette sociale; Julien trahit déjà son envie profonde d'usurper la place du mari, du maître et du père... Le temple est donc toujours une scène, et le discours religieux n'est autre qu'un morceau théâtral, après lequel on doit retrouver *la vérité, l'âpre vérité*⁷⁴, marquée aux couleurs rouges du désir.

La deuxième visite à l'église de Verrières (fin du roman) n'est ni préméditée, ni organisée, ni annoncée dans le récit. Elle intervient au moment où le héros hybride est au sommet de la gloire, c'est-à-dire au moment où le *rouge* semble l'emporter définitivement sur le *noir*. Ici, la parodie consiste dans la ressemblance entre cette scène et deux éléments du paradigme chrétien : *le retour de l'enfant prodigue* et le geste sacral qui consiste à *brûler un cierge* à un saint. La première ressemblance illustre le *contraste parodique* assez clairement, puisque *l'enfant prodigue* retourne auprès de sa *mère de substitution*, mais il n'est prodigue qu'en violence. La deuxième ressemblance est plus subtile. Le feu est le point commun entre le rite du *cierge* et la tentative d'assassinat. Or, dans un cas, c'est un feu qui sacre la mémoire d'une vie, dans l'autre, c'est un feu qui vise à prendre

⁷³ Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p.21.

⁷⁴ C'est l'exergue du roman, emprunté à Danton.

une vie ; l'un est *renouement*, méditation, consécration d'un ordre, l'autre est rupture, fougue, chaos.

En outre, la parodie n'est pas décelable seulement dans cet écart transgressif, mais encore dans le symbolisme idéologique du geste : au moment où triomphe le *rouge*, la lettre délatrice de Mme de Rênal, dictée par un abbé fanatique, signifie que le *noir* rappelle le héros à l'ordre. Et comme c'est un héros hybride, il tente, dans un dernier sursaut, de sauver le *rouge*, sans savoir que, par cet excès, il dresse lui-même sa guillotine. La parodie stendhalienne, associée ainsi au deuil, n'a souvent rien de comique et verse plutôt dans le tragique.

La parodie est enfin lisible dans la corrélation même des deux visites faites au temple sacré, à deux moments différents sur les plans structural et psychologique. Stendhal nous invite à lire *entre les deux événements*, comme on lirait *entre les lignes*. Qu'il planifie ses actes, ou qu'il lâche la bride à l'hybride en lui, Julien est le même, définitivement fougueux, trop énergique, irrémédiablement dévoré par le feu sacré. Qu'il soit trop jeune (début du récit), ou qu'il ait monté tous les échelons de l'échelle sociale et expérimente la vie (fin du récit), il n'apprend pas à freiner ses désirs. Contrairement au paradigme chrétien qui prêche un certain optimisme avec les notions de perfectibilité et de rédemption, la parodie stendhalienne est décidément tournée vers l'*humain*, revendiqué et assumé jusque dans le chaos et la mort.

Le reste des détails relatifs au paradigme chrétien parodié est distribué sur presque tous les personnages et contribue, par cette distribution assez imperceptible dans une lecture rapide, à bâtir davantage la cohérence parodique. M. de Rênal, bon père, bon jardinier, bon patron, mari tolérant... serait un trop bon Adam qui s'accommode des *péchés* de son Eve, riche héritière, et se raccommode aussi avec le diable, Julien, malgré des présomptions très proches de la certitude sur l'adultère. L'abbé janséniste, Pirard, nichant tout en haut du séminaire, très noir, très sévère, que le héros ne peut joindre qu'en suivant un chemin de croix, à travers des escaliers et des corridors sombres et, surtout, au prix d'une terreur panique couronnée par une chute et un évanouissement spectaculaires, serait une caricature de Dieu. (Pp.186-189). Boniface de la Mole, beau jeune homme exécuté en 1570 pour avoir voulu *sauver* ses amis prisonniers de Catherine de Médicis, serait une vague réplique sarcastique de Jésus, surtout que sa descendante, Mathilde de la Mole, porte son deuil, tous les 30 avril, et commémore ainsi le souvenir de celui qui a donné sa *chair* et son *sang* à ses *prochains*. Même la boîte contenant le portrait de Napoléon, qui ne quitte pas le lit de Julien, avant sa destruction, et le *Mémorial de Sainte-Hélène*, œuvre de l'empereur, que le jeune homme ne cesse de lire chez son père comme *celui de tous les livres qu'il affectionne le plus* (p.46), transposeraient ironiquement la croix christique et la Bible, emblèmes chrétiens primordiaux qui auraient dû solliciter chez le soi-disant *jeune prêtre* (p.41) sa ferveur et son adoration.

Ainsi, il semble certain que le *contraste parodique* sert, dans *Le Rouge et le noir*, à recopier grossièrement le paradigme chrétien pour le travestir délibérément, en détourner les structures au profit de l'*hybris*, en un mot, ou plutôt en deux, pour le mimer et le miner. On va constater tout de suite que l'auteur de *La Liberté guidant le peuple* adopte manifestement le même procédé transgressif au moyen du langage pictural, en empruntant, à ce paradigme parodié, des schèmes et des items parfois différents.

Nous avons précisé que la composition en masses colorées, subordonnant, dans l'espace pictural, les *ténèbres* aux *lumières*, offre une surprenante analogie structurale et thématique avec la vulgate. On voit, cependant, que sur la toile, premièrement, il n'est plus question des lumières transcendantes, mais bien de celles qui, immanentes et toutes matérielles, émanent des fusils aux mains des insurgés. Deuxièmement, les *ténèbres* ne sont plus celles de l'idolâtrie et du paganisme, mais celles de l'ordre établi où, justement, les prétendues clartés bibliques auraient appris au peuple l'habitude de la soumission. L'éclat de la violence libératrice surplombe l'obscurité dans l'espace

ordonné, comme si l'*anthropocratie* devait, en ravageant tous les fiefs de l'Ancien régime, supplanter toute forme théocratique.

Tous les autres indices parodiques relèvent de cet arrangement subversif accommodé aux signes religieux. Delacroix y fait montre de cette *hardiesse*⁷⁵ qui lui était si chère. C'est aussi cet arrangement parodique qui, nous semble-t-il, multiplie les *symptômes du caractère esthétique*⁷⁶ tels que les conçoit N. Goodman.

Pour ce qui est des personnages principaux, une attention particulière doit être prêtée à l'allégorie de la *Liberté*, éponyme du tableau. C'est surtout sa représentation comme une féminité maternelle, exemplaire et nourricière, qui s'associe, dans notre esprit et dans notre regard, aux peintures consacrées à la Vierge Marie, par exemple, *La Pietà de Villeneuve-Les Avignon*⁷⁷ et la *Madonna del Prato*,⁷⁸ Mais quel prodigieux écart entre *La Liberté* romantique et ces chefs-d'œuvre de la peinture conformiste !

-*La posture*: l'allégorie de Delacroix est debout devant la foule qu'elle semble haranguer et amener en vue du combat. Son bras droit porte le drapeau républicain et son bras gauche brandit un fusil. Son enthousiasme s'exprime aussi dans la démarche vigoureuse, le regard où se lisent la pugnacité, l'énergie et la bravoure. Tout cela contraste avec l'attitude des Madones représentées, généralement, comme dans les deux exemples cités des 15^e et 16^e siècles, en *mater dolorosa*, accablée et cataleptique, le regard éteint et résigné ou, tout au plus, calme, méditative, craintive pour son fils et volontairement hiératique.

-*La chair*: l'allégorie est à demi-nue. Son pied gauche, ses bras, ses seins et sa tête exhibés ajoutent à la pugnacité des gestes et de la posture ce charme érotique des sculptures gréco-romaines et, tout en révélant l'influence de Michel-Ange sur Stendhal, affichent un certain engouement pour l'excès libertaire. Ce nu, cet érotisme ébauché sont l'exacte antithèse de la représentation décente de la Vierge dont l'*Immaculée conception* fait évidemment un tabou physique et sexuel pour les arts conformistes⁷⁹. *La Pietà* est, en effet, presque entièrement voilée, et la *Madonna del Prato* à demi voilée. Elles sont d'abord des figures de la *Mère du Seigneur* et, ensuite, des figures d'un demi ange au charme exemplaire, plus divin qu'humain. Le manteau de Marie tombe sur sa chair, entier, ajusté et sombre, à l'image de l'abstinence qu'il suggère, contrairement à la robe de *La Liberté* dont le drapé semble en peine par rapport au corps ivre de mouvement et d'ardeur.

Anne Larue a raison de dire que, pour Delacroix, la peinture est devenue un combat des chairs contre les draperies.⁸⁰ Ce combat, la parodie le veut aussi sexuel que politique, dans et par le corps féminin, et l'allégorie n'est plus seulement l'idée de la liberté, mais encore l'idée de l'origine et du devenir, inséparables de la féminité à la fois maternelle et érotique.

⁷⁵ Il faut, écrit Delacroix, une grande hardiesse pour oser être soi : c'est surtout dans nos temps de décadence que cette qualité est rare(...) La plus grande des hardiesses, c'est de sortir du convenu et des habitudes. (In Delacroix, *Dictionnaire*, op. cit., p. 11).

⁷⁶ Densité syntaxique, densité sémantique, saturation relative, exemplification, référence multiple et complexe. (Nelson Goodman, *Esthétique* (ouv. coll.) édité par G. Genette, Paris, Seuil, « Points », 1992, p.79.

⁷⁷ Plus connue sous le nom de *La Pietà d'Avignon*, d'Enguerrand Quarton (1444-1446), Musée du Louvre.

⁷⁸ De Giovanni Bellini (1430-1516), Musée du « National Gallery » de Londres.

⁷⁹ Exception faite de quelques peintures audacieuses, mais où la Vierge est toujours plus maternelle qu'érotique, comme dans: *Diptyque de la Vierge*, de Jean Fouquet (1420 ?-1481 ?)

⁸⁰ In Delacroix, *Dictionnaire*, op. cit., p. XIV de l'introduction.

-*Le sexe*: si dans le paradigme pictural et littéraire religieusement conformiste, la féminité de Marie est attestée par sa maternité *immaculée*, par la finesse de ses traits et sa posture conformes aux canons chrétiens (selon lesquels la femme suit l'homme, étant née de lui et pour lui), *La Liberté* s'incarne chez Delacroix dans l'image d'une femme assez virile. Le modelé des bras, du cou, des épaules et du pied, les traits durs du visage vu de profil, les cheveux coupés court à la Jeanne d'Arc, le geste phallique du bras brandissant l'étendard, ainsi que le fait de prendre la tête de l'émeute pour la guider et lui ouvrir la marche, sont autant de procédés descriptifs et dramatiques qui détruisent le poncif chrétien de la catalepsie, associé au *deuxième sexe*. L'allégorie est une représentation tout à fait hybride, parce qu'elle réunit la beauté et la force, la maternité et l'érotisme, la féminité et la virilité. L'androgynie, thème romantique important,⁸¹ est ici le moyen de tourner en dérision le purisme et l'hératisme chrétiens, complices de l'ordre établi politique.

-*Le rapport au Fils*: dans la plupart des peintures relatives à la Vierge, le rapport au *Fils* est déterminé, soit par la tragédie de la crucifixion, soit par la tendresse craintive de la *Mère*. La *Pietà* est accablée, son visage est émacié, et elle prie pour l'âme de son fils, la prière étant la seule action humaine en son pouvoir. De même, sur la toile de Bellini, Marie couve son bébé, en se penchant sur lui, en le regardant tendrement, en priant, les mains jointes, appréhendant, sans doute, par son intuition de femme prédestinée, le pire qui devait arriver. Dans tous les cas, le rapport au *Fils* est marqué au sceau de la fatalité présumée ou consommée. C'est un rapport d'aliénation et de soumission à l'ordre surhumain.

Au contraire, la toile de Delacroix représente *La Liberté* presque en course avec le seul enfant visible sur les divers plans. Le rapport *Mère / Fils* semble donc voulu et rendu selon la technique parodique. La *Mère* n'est pas du tout inquiète pour ce *Fils*. Elle le laisse évoluer librement comme elle, armé, le regard fervent, l'allure décidée et combative. C'est un rapport de délivrance et d'épanouissement extatique.

Dans la périphérie du tableau, les autres insurgés apparaissent comme des échos de cette représentation parodique de la *Mère* et du *Fils*. Au premier plan, on voit le cadavre de gauche au bas-ventre à peine voilé pour l'œil du spectateur, et complètement nu pour le regard des personnages. La nudité des vivants et des morts peut rappeler, par antithèse, tout l'artifice des peintures chrétiennes cachant les charmes de la Vierge ou l'intimité de Jésus et de ses compagnons crucifiés,⁸² Au second plan, la prosternation d'un homme devant la femme à demi-nue signifie, bien sûr, l'adoration de la liberté nourricière et appétissante, tout en caricaturant l'adoration de la Vierge faible et soumise. Au troisième plan, les hommes, debout ou agenouillés, ont des gestes et des allures symétriques par rapport à ceux de *La Liberté*. Dans ce mouvement harmonieux et mimétique, s'inscrit l'édification profane comme synonyme de vitalité, d'enthousiasme et de délivrance, au contraire de celle des adorateurs de la Vierge, associée implicitement à la mort.

Le fond de la toile participe efficacement à cette cohérence parodique. La clarté fascinante sur laquelle se découpe le duo formé par *La Liberté* et l'enfant évoque le fameux *fond d'or* assez constant dans les icônes, et dont la présence est imposante dans la *Pietà*, évoquée ici. Les points communs aux deux valeurs sont, outre la couleur assez saturée, la localisation et la primauté par rapport aux autres tons. Cependant, l'analogie ne va pas plus loin et cède la place au *contraste parodique*. Si le *fond d'or* symbolise la lumière divine qui impressionne et édifie par son ubiquité et sa sublimité, le jaune éclatant, chez Delacroix, impose plutôt la lumière humaine, qui fuse de l'extase révolutionnaire à l'œuvre sur les barricades. Les procédés de la perspective, des tons clairs dégradés, de l'auréole derrière *La Liberté* et du plan en hauteur (l'allégorie et l'éclat lumineux dominant le reste et appellent un regard en *contre-plongée*) se chargent de compléter la signification profane du fond jaune, tout en démythifiant le modèle chrétien du *fond d'or*.

⁸¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* et Lamartine, *Jocelyn*, par exemple.

⁸² Voir, par exemple, Pierre-Paul Rubens, *Crucifixion*, (Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts).

Enfin, pour clore ce concert des signes parodiques, Delacroix donne à la *Mère* républicaine un fusil et un étendard dont le rouge-sang *palpite au vent derrière elle*, pour reprendre les mots de Flaubert décrivant Marie Arnoux.⁸³ Le peintre procède ainsi à la substitution de deux idéogrammes profanes et pleins de vie à l'idéogramme sacré qu'est la croix christique, sombre et figée comme la mort qu'elle désigne inlassablement.

L'étude comparée du *Rouge* et de *La Liberté* confirme donc notre hypothèse de base, selon laquelle le romancier privilégie l'hybridité en tant qu'*archétype* psychique et poétique global, comme le font d'autres créateurs de sensibilité et de convictions similaires.

Convergeant sur deux figures principales (le contraste chromatique et le contraste parodique), le travail romanesque et le travail pictural se ressemblent au point de se confondre au niveau de quelques structures, thèmes et détails essentiels, en dépit de leurs natures sémiotiques différentes. C'est ce qui ramène la lecture au repérage des grandes constellations imaginaires (G. Durand), c'est-à-dire des *archétypes* qui permettent d'identifier la famille spirituelle de Stendhal, son esthétique et son éthique : sa famille est ce *happy few* rétif à tous les classements, son esthétique est celle de l'hybridité, son éthique n'est autre que la subversion totale et continue.

⁸³ Début de *L'Education sentimentale*.

COURS 7 ET 8
CHAMP LITTÉRAIRE ET CHAMP ARTISTIQUE :
LA MÉDIATION
Flaubert et Maupassant⁸⁴

⁸⁴ La version article est publiée dans: *Le Romanesque hybride II*, op. cit. et dans : *Poétique romanescque, XIXe*, op. cit.

COURS 7

EXERCICES PRÉLIMINAIRES :

Lecture du corpus littéraire :

- FLAUBERT, *L'Education sentimentale*.
- MAUPASSANT, *Bel-Ami*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- Ph. HAMON, "Un discours contraint", in *Poétique*, n°16, 1973.
- Ph. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- V. PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

Recherche méthodologique : Expliquer : *auteur, narrateur, hybridation, occurrence, lecture, récit, description, discours, narratologie, fonction, indice, récit singulatif, récit itératif, récit répétitif...*

SYNTHÈSE DU COURS

Ceci n'est pas une autre analyse des rapports liant Flaubert et Maupassant. Ont été déjà ressassés de nombreux arguments sur la trace du premier dans les romans du second et sur les efforts de celui-ci pour *déflaubertiser*⁸⁵ son écriture. Il n'en sera donc rien ici, sauf que la réflexion aboutira à des conclusions nuanciant les affinités esthétiques qui existent entre les deux romanciers. L'intérêt porté ici aux romans des deux écrivains normands est essentiellement celui que la poétique impose. Tout en choisissant des textes suffisamment connus du public littéraire : *Madame Bovary / L'Education sentimentale* de Flaubert ; *Bel-Ami / Fort comme la mort* de Maupassant,⁸⁶ on s'interrogera sur un aspect particulier de la poétique romanesque, à savoir l'hybridation et ses présupposés poétiques. L'hybridation visée n'est ni l'interférence des genres, ni celle des styles, ni celle des mouvements littéraires. Il s'agit plutôt de ce romanesque qui s'appuie assez constamment sur l'évocation d'un autre système sémiotique, en l'occurrence, la peinture. Le sujet en soi n'est pas nouveau,⁸⁷ mais il sera abordé comme le moyen d'un regard interprétatif assumé par une instance fictive (personnage ou narrateur) et de la mise en oeuvre d'une poétique romanesque délibérée.

⁸⁵ Voir par exemple, Yvan Leclerc, "Maupassant: le texte hanté", in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993, pp. 259-270.

⁸⁶ Flaubert, *Madame Bovary*, (= M.B), *Oeuvres Complètes, "L'Intégrale"*, Seuil, 1964, t.I./*L'Education sentimentale* (=E.S.), version de 1869, lb., t. II./ Maupassant, *Bel-Ami* (=B.A.), Gallimard, "Pléiade", 1987./ *Fort comme la mort*, (=F.C.M.) *Ib.*

⁸⁷ Voir par exemple : *Présence et manifestations de l'héritage ou de l'environnement dans l'œuvre littéraire*, Tunis, Publications de l'Université de Tunis, 1986.

I - Poétique de l'hybridation picturale

- Des contraintes spécifiques

Les occurrences de la lecture du pictural les plus évidentes occupent un espace substantiel, assez visualisé dans la *mimèse* (ou description) et dans quelques scènes verbales, lieu des intrusions biaisées du narrateur ou de l'auteur. Elles impliquent un débrayage de la *diégèse* et une focalisation du regard ou de la réflexion sur un *objet pictural*⁸⁸¹. Le *regard-lecteur* introduit dans le récit ce que Philippe Hamon appelle un *discours contraint*⁸⁹² facilement repérable, grâce à des actions stéréotypées telles que *entrer, visiter, découvrir*, et grâce aux verbes *pantonymes* (Ph.Hamon) *regarder, voir, contempler, imaginer*, qui se déploie dans la description interprétative du tableau, par exemple, en items énumérés, détaillés, caractérisés, hiérarchisés...

-On apercevait, contre les murs, de grands tableaux dont le vernis brillait... (E.S., p.15.) / Elle (Emma Bovary) regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis... (M.B., p.586). / Au centre du panneau on voyait une grande toile de Guillemet... (B.A. p. 294) Le verbe *pantonyme* (introduceur) peut être en fait commun à toutes sortes de descriptions focalisées par un regard. Mais la lecture d'objets picturaux chez Flaubert et Maupassant est généralement associée à quelque étape de la *diégèse*. C'est donc un événement qui trouve une signification pleine dans l'intrigue, comme on le verra plus loin. Ce qui nous intéresse pour le moment c'est l'incidence morphologique du rôle narratif de la lecture picturale sur le verbe *pantonyme*. On retiendra le fait qu'il est employé soit au passé simple, s'intégrant donc dans un récit *singulatif*, soit à l'imparfait, dans le cadre d'un récit itératif.

Outre les contraintes d'ordre stylistique, on relève des stéréotypes qui ressortissent ou au rang social élevé, ou au mode de vie du personnage-lecteur: désœuvrement, badauderie, voyage, châteaux, demeures bourgeoises, musées...: Emma Bovary est invitée au château de la Vaubyessard où elle peut admirer *les grands cadres dorés port(ant) au bas de leur borderie des noms écrits en lettres noires...*, parce que le marquis *trouva qu'elle avait une jolie taille et qu'elle ne saluait point en paysanne (M.B., p.590)*; Frédéric, issu d'une famille assez aisée, et qui fera un grand héritage, *allait au jardin des plantes (...), s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux (E.S., p.33.)* Georges Duroy, flanqué de la riche Suzanne, *allait doucement à travers la foule (B.A., p.437)*, contemplant jalousement le luxueux intérieur des Walter, et Olivier Bertin, que *la fortune avait conduit (...) jusqu' aux approches de la vieillesse, en le choyant et le caressant (F.C.M., p.838)*, passe sa vie entre la maison de sa maîtresse où on parle souvent de peinture, et son propre atelier, recherchant vainement un nouveau sujet.

⁸⁸ On appellera ainsi les tableaux, gravures, dessins... évoqués dans le récit.

⁸⁹ Ph. Hamon, "Un discours contraint", in *Poétique*, n°16, 1973.

Ce qui définirait davantage les premiers éléments de ce que serait une poétique de l'hybridation picturale, c'est l'action de lire l'objet évoqué. La lecture assumée par un personnage ou par le narrateur reste déterminée par des contraintes en rapport avec la nature de la langue comme système sémiotique, le statut diégétique du personnage-lecteur et le caractère pragmatique de l'écriture lisible. On s'arrêtera d'abord au niveau de l'ordre de la perception. L'objet pictural et le canal utilisé par le romancier étant d'essences sémiotiques différentes (couleurs, toile... vs mots, papier...), le texte hybride est contraint de dire successivement ce qui est fictivement perçu et picturalement représenté dans la simultanéité. Le référent pictural évoqué dans le roman est, de ce fait, perverti par l'ordre successif du scriptural. Cette perversion est rendue par l'énumération des composantes, l'évolution descriptive du cadre vers le détail, du signifiant vers le signifié..., ce qui nécessite le recours à des articulateurs logiques, chronologiques, spatiaux, comparatifs : *-Les murailles disparaissaient sous des estampes et des tableaux, gravures précieuses ou esquisses de maîtres contemporains, ornés de dédicaces qui témoignaient pour Jacques Arnoux de l'affection la plus sincère.* (E.S.p.20). / *-On apercevait d'abord une petite toile de Jean Beraud, intitulée le Haut et le Bas. C'était une jolie Parisienne montant l'escalier d'un tramway en marche. Sa tête apparaissait au niveau de l'impériale et les messieurs assis sur les bancs découvraient, avec une satisfaction avide, le jeune visage qui venait vers eux, tandis que les hommes debout sur la plate-forme du bas considéraient les jambes de la femme avec une expression différente de dépit et de convoitise.* (B.A., p.394.)

La langue qui est, comme le rappelle E. Benveniste, le seul système sémiotique capable d'interpréter un autre système sémiotique, ne le fait ici qu'au prix d'une certaine violence touchant l'ordre du pictural et, par conséquent, au prix d'une perversion même du sens, puisque l'instant devient durée, le point devient ligne et la surface compacte se transmue en éléments disparates ne tenant que grâce à la facticité des articulations stylistiques. Un autre niveau de coercition décelable dans l'hybridation picturale s'apparente à l'ordre logique. Quand l'instance fictive qui lit un objet pictural est anonyme (*on*, qui peut équivaloir à la somme de plusieurs compétences, celles d'un *architecte* (Riffaterre)), ou quand elle est assimilée implicitement au narrateur omniscient, ou, a fortiori, quand il s'agit d'un peintre, la lecture se fait assez savante et tire logiquement sa justification des qualités appropriées, indiquées, implicitement ou explicitement, dans le portrait global de cette instance. Ainsi, le *on* qui introduit la description des tableaux du peintre Pellerin peut être soit le narrateur flaubertien, dont l'omniscience n'est pas à discuter dans ce cas, soit les personnages qui fréquentent l'atelier en question, et qui sont forcément des amateurs et des connaisseurs de peinture. La nomenclature artistique et les réflexions appréciatives semblent alors justifiées: *On remarquait en entrant chez lui (Pellerin) deux grands tableaux, où les premiers tons, posés ça et là, faisaient sur la toile blanche des taches de brun, de rouge et de bleu. Un réseau de lignes à la craie s'étendait par-dessus, comme les mailles vingt fois reprises d'un filet; il était même impossible d'y rien comprendre (...)* Frédéric les admira. *Il admira des académies de femmes échevelées, des paysages où les troncs d'arbres tordus par la tempête foisonnaient, et surtout des caprices à la plume, souvenirs de Callot, de Rembrandt ou de Goya, dont il ne connaissait pas les modèles.* (E.S., p.21).

Dans F.C.M., le regard d'Olivier Bertin dont le métier est la peinture, se distingue nettement du regard du profane par les références érudites renvoyant à l'histoire, aux écoles, à la technique, à la picturalité de chaque oeuvre ou de chaque peinture: *Ayant traversé un vaste salon tendu de soie bleue à encadrement de bois, blancs et or, on fait entrer le peintre dans une sorte de boudoir à tapisseries du siècle dernier, claires et coquettes, ces tapisseries à la Watteau, aux nuances tendres, aux sujets gracieux, qui semblent faites, dessinées ou exécutées par des ouvriers rêvassant d'amour.* (F.C.M. p.842).

Ce genre de lectures savantes met en scène une instance fictive (le personnage, le narrateur...) ayant à son actif un savoir et un savoir-faire, des connaissances et une grille. Dans la typologie des sujets-lecteurs du pictural, proposée par R. Barthes, cette instance correspond à ce qu'il appelle *le sujet de la culture, celui qui sait comment est née Vénus, qui sont Poussin ou Valéry et le sujet de la spécialité, celui qui connaît bien l'histoire de la peinture et sait discourir sur la place qu'y occupe [un peintre]*.

Avec ce type de sujet-lecteur, le texte hybride court le risque d'être boudé, comme le note Ph. Hamon à propos des descriptions savantes en général⁹⁰. La lecture du pictural impose un *acteur* disert, mais risque de se heurter à l'incompétence et au silence du lecteur du roman. Le romancier, conscient de cette *expérience des limites* dont l'enjeu est la communication avec ses destinataires, tente parfois de narrativiser ces *manques* comme pour conjurer leur effet déceptif. Dans l'extrait de l'E.S. précédent, Flaubert écrit: *Il était même impossible d'y rien comprendre*. Dans F.C.M., la maîtresse d'Olivier Bertin regrette de ne pas savoir dessiner (p. 824), interroge son amant sur les *meilleures toiles* (p. 844) et le narrateur maupassantien précise, à propos du tableau du Christ chez les Walter, *qu'il fallait bien regarder pour comprendre*. (B.A., p.439).

La lecture picturale est assumée aussi par un autre type de personnage-lecteur, celui que Barthes baptise par : *le sujet du plaisir et le sujet de la mémoire*. Son attitude devant l'objet pictural est moins régie par l'intellect que par l'affect et par le souvenir émotif. Abordant l'oeuvre picturale sur le mode euphorique ou ludique, il est plutôt enclin à la taciturnité, à l'exclamation. C'est avec ce type de lecteur que saute aux yeux le texte hybride comme le lieu où l'absence verbale est le mode privilégié face à l'ineffable. La beauté esthétique se refuse ici au jargon technique et aux *catégorèmes* dénotatifs d'une spécialité. Dans la bouche du personnage-lecteur, reviennent seulement des adjectifs redondants, des catachrèses, des prétéritives, des énoncés elliptiques...

-Ils (Emma et Léon) regardaient ensemble les gravures et s'attendaient au bas des pages... (MB, p. 607) (Ellipses).

-Il (M. Dambreuse) causa de l'exposition de peinture, où il avait vu le tableau de Pellerin. Il trouvait cela original, bien touché. (E.S. , p.116) (Adjectifs.)

-Madame de Guilleroy jugeant un tableau de Bertin: *C'était gentil, mais pas exceptionnel*. (F.C.M., p.845) (Catachrèse, adjectif.)

-Mme de Marelle reconnut que ce Jésus de Karl Marcowitch était très étonnant. (B.A., p. 442), (Hyperbole).

Le recours aux lectures savantes aussi bien qu'aux lectures plutôt impressionnistes, dans le même roman hybride, permet au romancier de remplir plusieurs cases nécessaires dans l'écriture lisible: la case de la dramatisation qui nécessite l'antithèse, la case de la vraisemblance qui appelle la variation des points de vue, la case de la communication qui incite l'auteur à penser à toute sorte de destinataire... Par exemple, si la plénitude des lectures savantes peut satisfaire le lecteur averti, la vacuité de la lecture impressionniste doit enchanter les lecteurs pour qui la peinture est, suivant les mots de Baudelaire, *une évocation, une opération magique* sur laquelle on devrait *consulter (...) l'âme des enfants*.⁹¹

Enfin, l'hybridation picturale n'étant pas seulement l'espace fictif où quelque chose arrive, mais aussi le canal réel, à visée pragmatique, par lequel le destinataire apprend à faire quelque

⁹⁰ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p.47.

⁹¹ Ch. Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, t. 1. Gallimard et L.G.E., "Livres de Poche", 1971, p.380.

chose, le romancier y fait mouvoir, souvent au premier plan, le cinquième type de sujet-lecteur que Barthes nomme le *sujet de la production, celui qui a envie de reproduire la toile*.⁹²

Ainsi, Frédéric Moreau qui croit avoir la vocation d'un peintre, Emma Bovary qui dessine *des croquis faisant la fierté de son mari* (M.B. , p.588), Olivier Bertin qui pratique la peinture... valorisent tous, par leur choix, par l'intérêt qu'ils portent à l'art, outre les lectures qu'ils nous offrent de temps en temps, le champ culturel évoqué, par rapport aux autres champs, qu'ils soient de type esthétique ou non. Le texte hybride est donc le lieu de la coïncidence entre une option esthétique immanente à l'écriture et une option théétique, entre un style transgressif et une idéologie⁹³.

L'hybridation picturale dans le texte romanesque est donc un travail combinatoire qui vise à conférer à ce texte des possibilités sémiotiques plus importantes, au prix de certaines contraintes relatives à la langue, à la vraisemblance, aux portraits des protagonistes...

Elle *rentabilise* davantage la *signifiance* globale. Aussi le romancier charge-t-il ses personnages, à des moments précis de l'histoire, de procéder à un véritable déchiffrement de *l'objet pictural*.

C'est dans ces lectures connotatives qu'entrent en jeu, *plus sérieusement*, les caractères, les destins particuliers, les interventions *autoriales* implicites ou explicites, conformément à un programme diégétique donné.

- *Lecture-décryptage*⁹⁴

On interrogera ici cette lecture au second degré, suggérée dans le regard que pose un personnage sur une oeuvre picturale. Cette *lecture-décryptage* semble transformer le référent évoqué en signe, fait coïncider une *mathésis* et une *semiosis*, un *texte pictural* et un regard d'herméneute. Les gestes, les paroles et les silences du personnage-décrypteur se constituent en réseaux de significations où il révèle, ou trahit à son insu, sa manière de *lire* ce *texte*, c'est-à-dire aussi sa vision du monde.

Au début de l'E.S., Frédéric Moreau regarde les anciennes peintures de son nouvel ami, Pellerin. Il les *admira*, dit le narrateur, deux fois. (Occurrence déjà citée). La récurrence de ce verbe à la forte charge sémantique témoigne de l'attitude d'un jeune homme inexpérimenté (par rapport au peintre qui néglige maintenant ces sujets), un jeune homme qui vient tout juste d'entrer dans le monde des adultes et croit y trouver l'écho de ses chimères sur l'amour, le génie et le bonheur. Les éléments naturels dominants (eau, feu), le ton général (le rouge et le bleu) et le caractère inachevé de l'exécution (*l'une devait représenter... / les parties qui manquaient...*), tous ces éléments concourent à représenter les désirs du héros romantique à un moment donné de sa vie (la jeunesse) et à un stade précis de la *diégèse* (les illusions du début).

Cette lecture, qu'on peut dès lors appeler *lecture inaugurale*, (puisque'elle peut être suivie d'autres lectures fonctionnant comme des redondances isotopiques ou comme des décryptages correctifs) participe en premier lieu à l'élaboration du portrait global du protagoniste. Confrontée aux expériences décevantes ultérieures, et notamment à la péroration finale valorisant une aventure d'amour vénéral avortée, elle s'annonce comme une lecture-amorce qu'il s'agit de placer, par analogie ou par antithèse, dans l'ensemble des lectures distribuées le long du récit, dessinant une évolution, un apprentissage. Avec cette *lecture inaugurale*, ce qui est amorcé ce n'est pas seulement un type de portrait (celui d'un héros problématique), mais aussi un genre d'écriture (l'écriture

⁹² R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op.cit. , p. 176.

⁹³ C'est cette coïncidence qui justifiera, plus loin, le passage de l'analyse poétique à la réflexion sur la poétique.

⁹⁴ Ph. Hamon, op. cit., p. 63.

classique, lisible) et un genre de roman (le roman d'apprentissage). Sur le plan purement narratologique, on parlera ici d'une première *fonction* (V. Propp),⁹⁵ celle de l'équilibre initial. Le héros se délecte encore de ses rêves, ne ressent nullement le besoin de voir autrement le monde désiré, et que reflète la peinture préférée; personne ne le viole, rien ne perturbe encore son bonheur.

Ainsi, mise en relation (thématique, diégétique, idéologique...) avec d'autres occurrences, cette *lecture inaugurale* montre que l'*intrusion* d'un système sémiotique différent de celui du roman est loin d'être simplement digressive. Elle est surtout le lieu où le système linguistique du roman *se cite* en tant qu'organisation d'orientations interdisciplinaires diverses qu'il faut explorer, et en tant que projet diégétique dont il faut identifier le reste des étapes, afin de faire surgir le projet romanesque plus globalement.

A la page 33, Frédéric contemplant des tableaux au Louvre, substitue Mme Arnoux aux personnages des peintures. Cette autre lecture picturale intervient au même stade de la vie du héros (jeunesse) et de l'histoire (romantisme initial).

Elle concrétise donc une *fonction confirmative* par rapport à la *lecture inaugurale*. Il y a toutefois un changement dans le sens d'une radicalisation du sentiment romantique qui envahit l'âme du jeune homme. Celui-ci ramène tout à sa passion pour Marie Arnoux. C'est le phénomène de la *cristallisation*⁹⁶ stendhalienne:

Il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin, elle priait à deux genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps des baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autres fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem. (E.S., p.33.)

Il y a aussi comme l'affleurement d'une autre isotopie ayant trait plutôt à l'ordre rédhibitoire, à l'interdit. Non seulement l'idéalisation de la femme aimée, (par sa mutation en être pictural fictif), inculque au héros le sentiment inconscient d'une déréalisation progressive de ses espoirs, mais encore le motif de l'obstacle commence à apparaître et à dessiner l'intangibilité réelle de cette femme. Cet obstacle est matériel: *derrière un vitrage de plomb*, social: *au milieu des sénateurs*, et éthique: *sur les coussins d'un harem*. On pourra déceler ici une projection des obstacles qui soustrairont réellement Mme Arnoux aux désirs de Frédéric: demeures imposantes, milieu social supérieur, appartenance à un homme...

Ce figement de la femme aimée en image, de la vie en tableau, du présent en passé utopique, presque *atopique*, prépare les déboires futurs, anticipe sur le dénouement. Et si Frédéric semble encore *lire* les tableaux (métaphores du monde) sur un mode assez euphorisant, c'est qu'il est un être illusionné, presque voué au tragique. Le destin commence à resserrer autour de lui son étau sans qu'il le sache. La lecture qu'il fait ensuite du portrait de Rosanette, exposé par un marchand, jure tout à fait avec les lectures idéalistes précédentes.

En sortant du cabinet de lecture, il aperçut du monde devant la boutique d'un marchand de tableaux. On regardait un portrait de femme, avec cette ligne écrite au bas en lettres noires: "Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent".

C'était elle--ou à peu près, vue de face, les seins découverts, les cheveux dénoués, et tenant dans ses mains une bourse de velours rouge, tandis que par derrière, un paon avançait son bec sur son épaule, en couvrant la muraille de ses grandes plumes en éventail.

⁹⁵ V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970: *Par fonction nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'intrigue.*

⁹⁶ Stendhal, *De l'amour*.

(...) *Était-ce une conjuration? Le peintre et le journaliste avaient-ils monté leur coup ensemble? (...) Il devenait ridicule, tout le monde se moquait de lui* (E. S. p. 93).

La focalisation interne met en évidence, dans ce passage, le décryptage et l'état d'âme du protagoniste. Comparée aux lectures mélioratives antérieures, cette lecture s'avère décevante. Le prosaïsme du lieu (boutique), la matérialité conférant au portrait une simple valeur d'échange: *boutique, marchand, appartenant à, bourse*, la vulgarité que dénotent la nudité et le débraillé de la posture: *les seins découverts, les cheveux dénoués*, la facture imparfaite: *ou à peu près*, ajoutés au commentaire au style indirect libre: *était-ce une conjuration?* rendent assez présente l'image d'une brusque fêlure dans la vie du protagoniste.

Intervenant à peu près au milieu du récit, cette fêlure que traduit une *lecture du pictural* correspond, en analyse narratologique, à une *épreuve*. À partir de là, Frédéric n'est plus qu'un personnage déséquilibré pliant l'échine sous les coups de son destin, *se réfugiant*, comme le lui dira plus tard Mme Arnoux dans *le médiocre, par désespoir du beau (...) rêvé*, (E.S., p.105.) Rien ne lui appartiendra, sauf la lorette et son portrait (qui restera caché à la fin du roman).

L'acmé de cette pente douloureuse sera sans doute la mort de l'enfant que lui donnera Rosanette. Et, là aussi, intervient superbement la lecture du portrait du bébé.

Frédéric (...) se sentait tout délabré, écrasé, anéanti, n'ayant plus conscience de rien que d'une extrême fatigue.

Elle alla chercher le portrait. Le rouge, le jaune, le vert et l'indigo s'y heurtaient par taches violentes, en faisaient une chose hideuse, presque dérisoire. (E.S., p.155.)

La lecture est encore une fois focalisée par le regard de Frédéric, pour qui le portrait mortuaire exécuté par Pellerin est un échec total. La dysharmonie chromatique et l'inadéquation entre l'exécution et le sujet semblent donner au malheureux père le sentiment d'une seconde mort de son enfant. Cette mort double, survenant sept pages avant la fin du roman, correspond symboliquement, au moins dans l'inconscient de Frédéric, à l'écroulement de tous ses rêves. La -clausule: *dérisoire*, résume dans ce passage, le décryptage du portrait et de l'univers auquel il réfère métaphoriquement: comme l'enfant et cette oeuvre avortée, (cette *croûte*), l'amour et le bonheur sont des morts-nés. Cette lecture se charge, par conséquent, au moins de trois fonctions: - une fonction prémonitoire (elle anticipe sur la fin imminente), -une fonction exégétique (elle démystifie le héros) et -une fonction diégétique (elle entame le déséquilibre final.)

Mais entre les lectures romantiques du début, l'échec répété et le désenchantement définitif, entre l'équilibre initial, la lutte contre les obstacles et le déséquilibre final, entre l'action de l'homme qui espère, les velléités et l'inaction de l'homme résigné, donc entre l'optimisme et le pessimisme, y a-t-il une place pour le romancier dans le texte hybride? Certainement, dans l'analogie qui rapproche la lecture du pictural de l'orientation des autres événements et du roman en général. Dans les deux cas, le romancier semble nous dire, en effet, qu'on apprend tous les jours à regarder en face ses illusions et l'inanité de toutes les entreprises. C'est aussi le message essentiel du roman, le dernier resté inachevé: *Bouvard et Pécuchet*.

Les trois autres romans interrogés ici soulignent, à des degrés divers, ces fonctions du décryptage et cette analogie avec le sens général de l'oeuvre. Au couvent, Emma ne cesse d'admirer les images des keepsakes où elle croit voir se refléter le bonheur possible. (M.B., p.587). Au château de la Vaubyessard, son regard fasciné se pose, entre autres, sur *les grands cadres dorés* (op.cit.), symboles de ses rêves de richesse et de grandeur. Mais, avec le mariage, adviennent tous les déboires. Alors, de sa fenêtre, son regard se heurte *tous les jours* aux êtres décevants dont un perruquier et sa boutique *qui avait pour décoration une vieille gravure de mode collée contre un panneau...* (M.B., p. 596.) Et comme elle est l'autre féminin de Frédéric Moreau, elle finit par réaliser le caractère chimérique de ses désirs. Elle abandonne vite la peinture (p.595), puis, à l'opéra, elle se rend compte de *la petitesse des passions que l'art exagère.* (p.650).

Dans B.A., de Maupassant, une lecture de Georges Duroy remplit cette fonction *sérieuse* (Auerbach) du signe figuratif, qui consiste à *lire* et à *faire lire* dans le même sens. Le héros se préparant à recevoir, dans sa chambre, sa maîtresse, *appliqua sur les vitres de la fenêtre des images transparentes représentant des bateaux sur des rivières, des vols d'oiseaux à travers des ciels rouges, des dames multicolores sur des balcons et des processions de petits bonshommes noirs dans des plaines remplies de neige (...Il) coll(a) sur le plafond des oiseaux découpés dans des feuilles colorées qui lui restaient.* (B.A., p.264).

Bien qu'il ne s'agisse pas de tableaux ici, mais, probablement, de reproductions d'images picturales, on voit que le choix de l'expression figurative procède d'un présupposé de signification, de l'attente d'une lecture précise dans le regard de la femme invitée. L'eau, le vol d'oiseaux, la richesse des couleurs, la beauté des motifs réunis disent la sensualité et la jouissance. Mais ce désir de communication avec la femme désirée au moyen de l'image est une métaphore du message que le romancier envoie au lecteur à travers ce décryptage: c'est cette quête du héros séducteur qui lui permettra de *voler haut*, grâce aux femmes.

A l'opposé de ce don Juan qui sait lire et dire ce qu'il veut à travers le message figuratif se trouve Mme Walter, l'une de ses conquêtes, victime mystifiée jusque dans le regard qu'elle pose sur le meilleur tableau qui orne sa propre maison. Empêtrée dans un amour tardif, elle croit d'abord expliquer la fascination qu'exerce sur elle le *Jésus marchant sur les flots* par le caractère sacré du sujet et par l'exemplarité morale du personnage biblique:

C'est ce Christ-là qui sauvera mon âme. Il me donne du courage et de la force, toutes les fois que je le regarde.

Et s'arrêtant en face de Dieu debout sur la mer, elle murmura: comme il est beau! Comme ils en ont peur et comme ils l'aiment, ces hommes! Regardez donc sa tête, ses yeux; comme il est simple et surnaturel en même temps! (B.A., pp. 447-448.)

C'est sa fille qui s'aperçoit la première de la ressemblance entre le portrait et Georges Duroy lui-même. Elle démystifie sa mère, sans le savoir, en lui désignant la motivation profonde et réelle de son admiration. Dans le tableau la mère n'admire que l'image de son amant. Mais ce désir, qui amalgame le sacré et le profane, reste apparemment inconscient. La comparaison entre l'image picturale et l'amant réel restitue à son décryptage le sens refoulé, tout en mettant à nu le contresens:

Elle (Suzanne) voulut qu'il se mît à côté du tableau; et tout le monde reconnut en effet que les deux figures se ressemblaient!

Mme Walter demeurait immobile, contemplant d'un oeil fixe le visage de son amant à côté du visage du Christ, et elle était devenue aussi blanche que ses cheveux blancs. (p.448).

Ainsi, le texte hybride s'énonce comme l'espace d'une lecture multiple. Il superpose une lecture du personnage, mystificatrice ou démystificatrice, et celle du romancier qui appelle le regard herméneute du lecteur, décelant l'humour (R. Girard) ou l'ironie (Lukacs) de l'écrivain.⁹⁷

On pense ici à la place qu'occupe le portrait de Maréchal dans *Pierre et Jean* de Maupassant. On pense également au portrait de Rodolphe que Charles Bovary découvre parmi les lettres de sa femme morte, et à travers lequel il *lit*, bien sûr, le vrai sens de sa vie révolue avec Emma. On se rappelle enfin le portrait de Mme de Guilleroy, jeune, qu'Olivier Bertin contemple dans l'avant dernier chapitre de F.C.M., et où le signe pictural apparaît imperméable à la lecture de l'amoureux mystifié:

Dans le placard où il la gardait, il alla prendre la copie qu'il avait faite autrefois pour lui du portrait de la comtesse, puis il la posa sur son chevalet, et, s'étant assis en face, la contempla. Il essayait de la revoir, de la retrouver vivante, telle qu'il l'avait aimée jadis. Mais c'était toujours Annette qui surgissait sur la toile... (p. 987-988.)

⁹⁷ Voir à ce propos Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, "Tel", 1964, p.30.

Dans ce type de face à face avec l'objet pictural, intervenant le plus souvent près de la fin du récit, il s'agit essentiellement d'une *lecture corrective*: c'est en regardant le portrait de Rosanette, exposé au regard des curieux, que Frédéric Moreau se rend compte de la violence et de l'opportunisme de son milieu; c'est en examinant le portrait de son enfant mort que l'image de l'échec et du néant s'impose à son esprit jusque-là obnubilé par la passion de la vie. Charles Bovary, de son côté, ne réalise la duplicité d'Emma que grâce à la découverte de ses Lettres, parmi lesquelles le portrait de Rodolphe joue le rôle d'un paraphe indubitable. Olivier Bertin, dans F.C.M., et Mme Walter dans B.A. ne se rendent à la réalité de leur sentiment qu'au moment où ils appliquent un regard assez cérébral sur la peinture représentant l'objet de leur passion.

Ces *lectures correctives* sont vécues par les personnages comme des moments de crise ontologique et la fin du roman est alors accélérée: Frédéric, tellement abattu par les événements, pensant qu'il a, de plus, perdu Mme Arnoux pour toujours, pleure pour la première fois dans le roman. C'est presque le dernier événement, sept pages avant l'*excipit* de l'oeuvre. A la fin, Charles Bovary vit en ermite. Il ne reste qu'à peine deux pages du récit. Mme Walter, devenant *aussi blanche que ses cheveux blancs*, vit comme morte, à partir de la découverte fatale que le mariage de sa fille avec son amant rend encore plus insoutenable. Et Olivier Bertin, convaincu de son amour pour la fille de sa maîtresse, amour que le portrait lui rappelle à chaque regard, vit *trempe de tristesse*, muré dans le passé, tellement distrait qu'il se fait écraser dans la rue par une voiture.

On voit donc que si la lecture euphorisante détermine le mouvement positif du personnage et, partant, une certaine longévité du récit, la lecture dysphorique du pictural entraîne, en revanche, la dégradation de ce mouvement et la précipitation de la fin diégétique. Le texte hybride, directement rattaché à la thématique essentielle du roman (la problématisation progressive du rapport entre le personnage et le monde) et à sa structure diégétique (grâce aux macro--fonctions de l'*euphorisation* et de la *dysphorisation*) contribue à optimiser la signification du récit.

Si nous lisons d'une manière plus serrée les niveaux essentiels des récits (la description, le commentaire et la *diégèse*), nous décelons un étonnant travail de brassage entre l'espace romanesque et le monde pictural..

Il est fréquent que Flaubert et Maupassant décrivent un objet, un personnage, ou un paysage en évoquant un référent pictural au lieu du référent réel. La description est dans ce cas l'espace de la rencontre entre deux signes et non entre un signe et une image réaliste. Chez Mme Dambreuse, Frédéric Moreau voit les femmes à travers des souvenirs d'images picturales:

En effet, toutes sortes de beautés se trouvaient là, des Anglaises à profil de keepsake... (E.S., p.66.)

Chez les Arnoux, Frédéric

humait en cachette la senteur de son (Mme Arnoux) mouchoir; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des oeuvres d'art. (E.S., p.28.)

Le narrateur décrivant l'épanouissement d'Emma, adultère, dit:

Jamais madame Bovary ne fut aussi belle (...) On eût dit qu'un artiste habile en corruption avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux... (M.B., p.640).

Les procédés picturaux sont parfois implicites, mais tellement présents dans le lexique, dans la distribution des détails, dans le déplacement du regard qu'on dirait l'écriture d'un peintre. Le premier portrait de Mme Arnoux est l'occasion pour le narrateur de manifester un vrai rituel de la contemplation artistique, aussi bien que le travail d'un artiste sur sa toile:

Quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu. (E.S., p. 10.)

La posture de Frédéric, celle de Mme Arnoux figée comme le personnage d'un tableau qu'on admire, l'énumération verticale des détails physiques et vestimentaires, la précision des lignes et jusqu'au contraste entre le sujet et le fond rendent présente la conception picturale de la *prosopographie*.

Maupassant, *descripteur*, se réfère lui aussi, directement ou d'une manière suggérée, au patron pictural: dans F.C.M., Mme de Guilleroy, malade, trouve son visage vieilli

Comme une figure d'autrefois, comme un portrait du dernier siècle, comme un pastel jadis frais que le soleil avait terni. (p.197).

Quand Maupassant décrit la nature, sa méthode est celle d'un paysagiste: les plans, les touches, la perspective... tout y est pris en considération:

On s'arrêta d'abord pour admirer la vue (...) La Seine, au pied d'une longue colline coulait vers Maison-Laffitte (...) A droite, sur le sommet de la côte, l'aqueduc de Marly projetait sur le ciel son profil énorme (...)

Par la plaine immense, qui s'étendait en face, on voyait des villages, de place en place (...) A gauche, tout au loin, on apercevait en l'air le clocher pointu de Sartrouville. Walter déclara: On ne peut trouver nulle part au monde un semblable panorama. Il n'y en a pas un pareil en Suisse.

Puis on se mit en marche doucement pour faire une promenade et jouir un peu de cette perspective. (B.A., p.460).

Au niveau des discours (dialogues, commentaires au style indirect libre...), les références à l'art sont nombreuses aussi. Flaubert et Maupassant s'abandonnent parfois à la théorisation, par personnage interposé ou non, de ce qu'ils exécutent ailleurs artistiquement. Dans cette harangue de Pellerin, on ne peut que reconnaître les protestations de Flaubert, se défendant d'appartenir à une école, se vouant au seul sacerdoce de l'art comme le grand artiste, Michel-Ange:

Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que veut dire, la réalité? Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine... (E.S., p.25.)

De même, on ne peut ignorer que c'est Maupassant, écrivain sensuel et sensualiste jusque dans l'art, qui s'exprime par le truchement de son héros, le peintre Olivier Bertin:

Tenez, tenez, voilà ce qu'il faut peindre, voilà la vie: un pied de femme au bord d'une robe! On peut mettre tout là-dedans, de la vérité, du désir, de la poésie. Rien n'est plus gracieux, plus joli qu'un pied de femme, et quel mystère ensuite; la jambe cachée, perdue et devinée sous cette étoffe! (F.C.M., p.844).

Plus imperceptiblement peut-être, certains événements, apparemment anodins dans la courbe diégétique, illustrent cette célébration de l'art, de la peinture comme métaphore idéale du monde et de tout art digne de ce nom. A la fin de l'E.S., Mme Arnoux rend visite à Frédéric et l'interroge sur un portrait dont elle croit identifier le modèle:

Puis elle se mit à regarder les meubles, les bibelots, les cadres. Le portrait de la Maréchale était à demi caché par un rideau. Mais les ors et les blancs, qui se détachaient au milieu des ténèbres, l'attirèrent.

- Je connais cette femme, il me semble?

-Impossible! dit Frédéric. C'est une vieille peinture italienne. (p.160)

Et, à la fin de M.B. Charles découvre le portrait de Rodolphe, signe patent des trahisons d'Emma:

Il découvrit une boîte, la défonça d'un coup de pied Le portrait de Rodolphe lui sauta en plein visage, au milieu des billets doux bouleversés. (p.691)

On peut s'étonner que Flaubert n'ait pas mis, à la place de ces portraits d'amants vulgaires, ceux des êtres passionnément aimés par les deux protagonistes: Mme Arnoux pour Frédéric et Léon pour Emma. En réalité, pour le romancier peut importe la référence de ces peintures sauvegardées

par le récit. La seule vérité est celle de ces oeuvres qui se suffisent à elles-mêmes, au même titre que le roman qu'elles symbolisent. Les principes de *l'art pour l'art*, de *l'oeuvre pour rien* doivent faire oublier le souci de la référence, du sujet et de la vraisemblance. Ainsi peut-on comprendre l'antithèse dans le premier de ces extraits : *les ors et les blancs vs milieu des ténèbres*. Et si Frédéric oppose un déni à la question réaliste de Mme Arnoux, mentionne même une origine spatio-temporelle lointaine (l'ancienne Italie), c'est que, désormais, toute vérité qui dépasse le cadre de ce portrait lui est indifférente. Le portrait de la Maréchale est alors celui de personne. Il est un portrait tout court, un portrait de rien, une *oeuvre sur rien*. Pareillement, si l'E.S. apparaît comme un roman avorté, c'est qu'il ne parle de rien qui vaille aux yeux d'une société réifiée. Sa seule valeur est tirée, aux yeux du romancier et du lecteur averti, de cette *vacuité* qu'il décrit si pesamment.

On relèvera la même signification -et la même ironie de la part de Flaubert- dans l'apparition violente du portrait de Rodolphe : *lui sauta en plein visage*. Si Charles peut être considéré comme une métaphore du lecteur naïf, cherchant impatientement une vérité extérieure au texte, le portrait symbolise, par son surgissement flagrant, l'oeuvre d'art, d'abord, en tant que telle, la référence étant de l'ordre de la contingence, insidieuse et dérisoire comme la fidélité d'une femme. Ainsi, la figure de Charles reclus chez lui, indifférent à tout, pardonnant à tous, n'en voulant qu'à la fatalité (p.692), n'est pas tant la figure de l'homme irrémédiablement naïf et débonnaire que la caricature de l'homme totalement désabusé, détaché du monde, infiniment supérieur aux Emma, Rodolphe, Léon et le reste des êtres insignifiants, même s'il demeure incapable de s'intéresser à l'art. N'est-il pas déjà le modèle de Bouvard et Pécuchet?

Ne plus croire qu'à l'oeuvre d'art, qu'elle soit picturale, scripturale ou autre... n'est-ce pas poursuivre un but plus chimérique que les rêves de Frédéric et d'Emma? C'est peut-être la seule critique que le disciple Maupassant aurait faite à son maître. Car, même s'il partage avec lui une poétique de la sublimité, illustrée, en partie, par le choix du romanesque hybride, il ne croit à aucune transcendance, celle de l'art comme toutes les autres, puisque la mort vient à bout de tout. Dans F.C.M. Olivier Bertin, fixé sur le sosie de sa maîtresse, obsédé par un désir *plus fort que la mort* comme l'indique le titre, ne trouve aucun recours, même pas dans son propre métier, la peinture. Au contraire même de ce qu'on attendrait, au moment où il réalise l'impossibilité de sa passion pour Annette, il découvre le déclin de son règne artistique, à travers la presse. Il va bientôt disparaître comme homme, comme amoureux et comme peintre. L'autodafé de ses lettres d'amour, qu'il ordonne à sa maîtresse, après son accident mortel, ne fait que multiplier le symbole de la mort de tout.

Maintenant, faut-il le rappeler, l'étude de *l'hybridation picturale* ne saurait se soustraire à une analyse des facteurs historiques et esthétiques qui transcendent le texte, mais qui le déterminent à plus d'un titre. La poétique de l'hybride doit être élucidée par une poétique de l'hybride.

COURS 8

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture complémentaire :

- DE BALZAC, *Eugénie Grandet*.

Lectures d'ouvrages critiques :

-Théodore ZELDIN, *Histoire des passions françaises 1848-1945, t. 3 : Goût et corruption*, Paris, Seuil, "Histoire", 1979.

- Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

Recherche méthodologique : Expliquer : *champ culturel, héros problématique...*

SYNTHÈSE DU COURS

II- De la poétique à la poïétique

Il va sans dire que le langage, ayant le privilège sémiotique de pouvoir tout représenter, offrant au romancier une latitude de manoeuvre, quasi naturelle, n'a pas besoin de se justifier autrement. On peut même, à la suite de R. Barthes,⁹⁸ invoquer l'hypothèse selon laquelle l'écriture (au sens premier du terme) serait l'une des sources, génétiquement parlant, de la peinture.

Mais, dans le domaine du roman, comme de la littérature en général, il n'est pas question seulement de langue. Il est surtout question de création. Il n'est donc pas superfétatoire de réfléchir sur l'impact des systèmes sémiotiques qui hantent l'univers du roman. L'enluminure dans les anciennes chansons de geste, les gravures dans le roman médiéval et classique, les illustrations picturales, les idéogrammes, les dessins qui accompagnent, parfois, même de nos jours, l'écriture du roman, ne sont que le signe direct, et, somme toute, banalisé par son immédiateté même, d'une profonde hantise, d'une sorte de manque fondamental, d'une impossible autonomie du roman en particulier. C'est comme s'il avait toujours besoin, pour atteindre son public, pour survivre parmi les champs de la culture, de s'appuyer sur l'évocation d'autres systèmes sémiotiques variant selon les époques. Hier c'était surtout la peinture, aujourd'hui, la photo et le cinéma.

L'hybridation picturale, au sein du roman, serait ainsi un phénomène historiquement daté, et explicable autrement que par le caractère naturellement hétéronome de la langue. Il conviendrait alors de s'interroger sur les conditions objectives qui auraient accentué cette hétéronomie, dans le sens d'une consécration de la peinture à travers le roman.

La deuxième moitié du XIXe siècle est l'une des périodes les plus agitées de l'histoire de France. Elle vit naître, de la République même, un Second Empire aussi tyrannique que l'Ancien Régime, qui ne lésina pas sur la restriction des libertés, en particulier la liberté d'opinion; restriction dont font foi les deux procès de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal* (1857). Cette période engendra aussi la Commune (1871), où des milliers de Parisiens furent massacrés par d'autres Parisiens, la guerre avec la Prusse, désastreuse pour la France, traumatisante pour toute une génération qui compta d'illustres écrivains tels que Maupassant. Elle fut également le théâtre de

⁹⁸ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, op. cit. , p.194.

plusieurs mouvements de contestation sociale et politique: grèves d'ouvriers qui inspireront Zola, extrémisme anarchiste éclairé par les théories de Proudhon, entre autres, affaire Dreyfus, plus tard...

En bref, la deuxième moitié du XIXe siècle fut une époque de crise presque continue, qui acheva d'avorter l'esprit révolutionnaire, de mettre en doute toute légitimité politique et de dévoiler les ambitions de la bourgeoisie réactionnaire, alléchée par l'argent industriel, alors qu'elle était naguère la classe avant-gardiste de toutes les révolutions. Tous ces facteurs vidèrent, petit à petit, les slogans comme la *liberté*, la *fraternité* et l'*égalité* de leur sens et de leur crédibilité. Ce fut donc une profonde crise de *référentialité*, terriblement vécue aussi bien par les écrivains et penseurs que par l'homme de la rue.

Ecrire signifiait, désormais, soit se livrer ouvertement à la subversion politique (journalisme d'opposition, roman populiste à la manière des *Misérables* (1862) de Hugo ou de *Germinal* (1885) et des autres oeuvres zoliennes de la *basfondmanie*), soit renoncer à la représentation prétendument fidèle du réel incertain et dérisoire, au profit du culte de l'art. Flaubert et Maupassant, entre autres, penchèrent vers le second choix.

Certes, le réel reste présent chez eux, à des degrés divers. Mais la technique du romanesque hybride, entre autres procédés d'écriture, subordonne, dans leurs romans, le réalisme aux exigences de la forme. Il y aurait donc une homologie entre une crise de la *référentialité* socio-politique, chez l'intelligentsia en particulier, et cette tendance au formalisme, allant de Baudelaire, passant par Flaubert et Maupassant et aboutissant à Mallarmé et ses épigones symbolistes.

Si la poïétique se définit, comme le précise René Passeron, par *une production qui compromet son auteur*⁹⁹, Flaubert et Maupassant, à des niveaux différents en intensité, optent pour une poïétique doublement subversive.

Il y a d'abord une subversion à l'égard du réel qui transcende l'oeuvre, et, par voie de conséquence, à l'égard de l'esthétique bourgeoise qui le célèbre, comme dans le roman balzacien. Opter pour l'écriture hybride inspirée par le modèle pictural, c'est revendiquer la suprématie de l'art, exemplifié par la peinture, sur tous les modes de création, c'est vouer au mépris aussi bien le vécu quotidien que le réalisme esthétique bourgeois. Parlant de lui-même et de son maître, Maupassant retient surtout l'idéalisme:

*-Quand un monsieur, qualifié de réaliste, a le souci d'écrire le mieux possible, est sans cesse poursuivi par des préoccupations d'art, c'est à mon sens un idéaliste.*¹⁰⁰

*-Flaubert est un idéaliste, mais aussi et surtout un artiste (...) En effet, la première qualité de (...) Flaubert, qui pour moi éclate aux yeux dès qu'on ouvre un de ses ouvrages, c'est la forme; cette chose si rare chez les écrivains et si inaperçue du public*¹⁰¹.

Le mot *idéaliste* présent dans les deux passages nous rappelle que dans les romans de Flaubert et de Maupassant, un *héros problématique* (d'après Lukàcs et Goldmann), est confronté à un monde où prédominent des valeurs inauthentiques et défend sur un mode dégradé des valeurs authentiques. La célébration de l'art dans le roman hybride, correspond donc à cette opposition entre une esthétique idéaliste et un univers dégradé et dégradant. C'est dans cette opposition assurée par l'hybridation picturale que les deux romanciers mettent à l'épreuve une poïétique libertaire et libératrice vis à vis d'une culture et d'une société peu crédibles. René Passeron écrit dans ce sens que *l'objet de la poïétique est plus philosophiquement l'activité de l'esprit se dépêtrant de ses alluvions culturelles, pour se mettre aux prises des matériaux nécessaires à l'exercice d'une liberté, qui est sa respiration même*¹⁰²

⁹⁹ René Passeron cité par Chafik Ghorbal, "Les problèmes de la création: le cas de la Tunisie", in *Poïétique et culture*, actes du 1er colloque international de poïétique, Tunis, Paris, Birûni et Arcantère, 1994, p.206.

¹⁰⁰ G.de Maupassant, *Chroniques*, t.1, Paris, Union Générale d'Editions, 1980, p.42.

¹⁰¹ Ibid., p.19.

¹⁰² R. Passeron, "La création comme dialectique de l'enracinement", in *Poïétique et culture*. op. cit., p.10.

Il y a ensuite la subversion, paradoxale en soi, à l'égard du champ de la peinture pris comme modèle. Dans le fait même que le romancier célèbre la peinture, il exprime à la fois un manque et une envie, une absence et un désir d'appropriation du modèle. L'écrivain est le concurrent du peintre et le roman le rival du tableau. Le phénomène de la *médiation* (R. Girard) est un phénomène ambivalent. L'envers montre le désir simiesque, mais l'endroit désigne le désir de détrôner celui qu'on veut imiter. Ce qui est valable dans le triangle oedipien (enfant/père/mère) et dans le triangle social (bourgeoisie/ aristocratie /pouvoir) l'est autant dans le triangle culturel (écrivain / peintre / pouvoir ou, plus généralement, littérature /arts / pouvoir).

Cette homologie met en jeu, en termes plus simples, la concurrence des micro-champs au sein du macro-champ de la culture, à l'image de la concurrence entre les membres d'une même famille, ou entre les classes sociales, dans la quête du pouvoir, respectivement, culturel, affectif (sexuel) et politique.

Plusieurs critères objectifs témoignent de la suprématie de la peinture dans la taxinomie culturelle du XIXe siècle. Aux facteurs qui lui sont inhérents et qui facilitent son impact direct sur le public (plasticité, dimension ludique...) s'ajoutent des facteurs d'ordre économique, social et pédagogique.

L'ouverture au public de la collection royale du Louvre sous la Révolution, la création par Napoléon, en 1801, des musées provinciaux, la multiplication des Salons surtout depuis 1848, l'introduction, à partir de 1853, de l'enseignement du dessin dans le cycle secondaire... suscitèrent de nouvelles habitudes telles que le snobisme artistique, jusque dans les couches défavorisées de la société. La facilité qui caractérise la *consommation* du produit pictural (aucun savoir n'est nécessaire pour acheter une gravure et l'accrocher chez soi), contrairement aux exigences du roman et du livre en général (savoir lire et interpréter, avoir le temps et les moyens nécessaires pour l'acquisition et la lecture...), en plus de la nouveauté¹⁰³ de l'un et la banalisation de l'autre; tout cela a transformé l'*habitus* (Bourdieu) au profit de la peinture. Théodore Zeldin note dans cette perspective:

Dans la France du dix-neuvième siècle, il y avait beau temps que les rois, les aristocrates et les gens très fortunés n'étaient plus les seuls à acheter des tableaux. Les tableaux étaient devenus des accessoires essentiels à la décoration de tout intérieur ayant quelque prétention. « Toute famille riche, écrivait un connaisseur décrivant les collections de Bordeaux en 1893, était forcément obligée de posséder une galerie de tableaux, et cela pour deux motifs sérieux: premièrement, par goût naturel du luxe moderne, ensuite, parce que fortune oblige ». Le snobisme y était certainement pour beaucoup, autant que le désir de faire un bon investissement. Les millionnaires, à commencer par Rothschild, se mirent à imiter les collections royales et aristocratiques (...) L'art était une marchandise, mais une marchandise auréolée de secret et de mystère.¹⁰⁴

D'un autre côté, et parallèlement à une banalisation du phénomène romanesque qui remonte à la fin de l'époque médiévale et à l'invention de l'imprimerie, l'art pictural était soutenu par une tradition philosophique adoptée par les écrivains eux-mêmes, selon laquelle le bien suprême est la contemplation de la beauté. Des philosophes comme Victor Cousin, des hommes de lettres tels que Flaubert, Baudelaire et les parnassiens, ayant intériorisé ce mythe, chacun à sa façon, ont contribué à l'accréditer au sein du champ culturel, si bien que le public cultivé ou pseudo-cultivé s'est forgé une taxinomie culturelle similaire à celle de l'histoire religieuse basée sur l'opposition entre le sacré et le profane. Pierre Bourdieu écrit dans ce sens:

¹⁰³ C'est la technique de la reproduction en série qui rend l'achat et l'usage du tableau à la mode, seulement à partir du XIXe siècle.

¹⁰⁴ Théodore Zeldin, *Histoire des passions françaises 1848-1945*, 313 : *Goût et corruption*, Paris, Seuil, "Histoire", 1979, pp.129-130 et 135.

Il faudrait donc refaire, de ce point de vue, une histoire de l'esthétique pure, et montrer par exemple comment les philosophes professionnels ont importé dans le domaine de l'art des concepts originellement élaborés dans la tradition théologique, notamment les concepts de l'artiste comme "créateur" doté de cette faculté quasi-divine qu'est l'imagination" et capable de produire une "seconde nature", un "second monde", un monde sui generis et autonome¹⁰⁵.

Ainsi s'est constituée progressivement une doxa culturelle que des mouvements artistiques ou littéraires tels que l'impressionnisme, le Parnasse et le symbolisme ne cessèrent d'accréditer auprès du public. On concevait le plus souvent le champ de la culture comme une pyramide au sommet de laquelle se perchaient les peintres, musiciens... et poètes, qualifiés de grands artistes, et à la base de laquelle étaient légués les romanciers, journalistes et autres *plumitifs*. Le rapport dominants/dominés, d'origine théologique, économique ou autre, se perpétuait autant dans le domaine de la culture. On comprend dès lors l'homologie entre la structure sociale et la structure culturelle, à travers le romanesque hybride, comme la tentative légitime d'un *prolétariat* littéraire d'acquiescer les privilèges d'une *aristocratie* artistique.

Il sera inutile de préciser qu'il ne faudrait pas retenir uniquement le sème : *argent*, dans les deux structures (esthétique et sociale). Les éléments homologues qui priment ici sont la médiation qui implique une hiérarchie et une dynamique visant à la subvertir, et une position des champs concurrents par rapport à un pouvoir.

Il sera également inutile d'ajouter que des facteurs personnels, des affinités mentales et intellectuelles complètent les deux hypothèses avancées ici, et font de Flaubert et de Maupassant les chantres d'une esthétique particulière: celle du regard. Or, le regard, n'est-ce pas le premier instrument du peintre? On est tenté, en effet, de considérer les deux romanciers comme les *peintres* du roman du XIX^e siècle.

Les exemples de Flaubert et de Maupassant montrent, en définitive, que le romanesque hybride met à profit une poétique attachée à l'exploration et à l'exploitation la plus complète possible des virtualités sémiotiques de l'écriture. Cependant, la place qu'occupe la lecture de l'objet pictural dans le roman implique une problématique des rapports entre les champs culturels et des rapports que le romancier entretient avec chacun de ces champs.

De plus, le romanesque hybride nous permet de lire chez les deux romanciers étudiés la même célébration de la peinture comme métaphore d'une poétique tendant à la polyvalence sémiotique, non inféodée au réel et à ses taxinomies économiques et culturelles, ni aux écoles et leurs étiquettes, affirmant la liberté de l'écrivain comme créateur aussi digne que tous les autres. Mais il ne saurait cacher ni l'esprit utopique du maître, dont *Bouvard et Pécuchet* reste la meilleure expression, ni l'esthétique fondamentalement pessimiste du disciple.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.405.

COURS 9 ET 10
POÉTIQUE DES INCIPIT ROMANESQUES
Balzac et Flaubert

COURS 9

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus:

- ALZAC, *La Fille aux yeux d'or*.

Lecture d'ouvrages critiques :

-P. G. CASTEX, *Introduction à l'Histoire des Treize*, Paris, Garnier-Frères, 1966.

- Philippe BERTAULT, *Balzac*, Hatier, "Connaissance des lettres", 1968.

-G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1989.

Recherche méthodologique : Expliquer : *incipit, paratexte, niveau syntagmatique du récit, niveau paradigmatique du récit, sémiotique, sème, topographie...*

SYNTHÈSE DU COURS

*L'incipit balzacien*¹⁰⁶

Physionomies parisiennes

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Paris n'est-t-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux ; non pas des visages, mais bien des masques : masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie ; tous exténués, tous empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité ? Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ?

Quelques observations sur l'âme de Paris peuvent expliquer les causes de sa physionomie cadavéreuse qui n'a que deux âges, ou la jeunesse ou la caducité : jeunesse blafarde et sans couleur, caducité fardée qui veut paraître jeune. En voyant ce peuple exhumé, les étrangers, qui ne sont pas tenus de réfléchir, éprouvent tout d'abord un mouvement de dégoût pour cette capitale, vaste atelier de jouissances, d'où bientôt eux-mêmes ils ne peuvent sortir et restent à s'y déformer volontiers. Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente ni plus cuisante. Cette nature sociale toujours en fusion semble se dire après chaque oeuvre finie : A une autre ! Comme se le dit la nature elle-même. Comme la nature, cette nature sociale s'occupe d'insectes, de fleurs d'un jour, de bagatelles, d'éphémères, et jette aussi feu et flamme par son éternel cratère. Peut-être avant d'analyser les causes qui font une physionomie spéciale à chaque

¹⁰⁶ Cet article, corrigé et remanié ici, a été publié dans notre livre : *Le Récit*, Sfax (Tunisie), Ed. Birùni, 1995.

*tribu de cette nation intelligente et mouvante, doit-on signaler la cause générale qui en colore, blêmit et brunit plus ou moins les individus.*¹⁰⁷

Balzac, *La Fille aux yeux d'or*

Grâce à sa fonction de *texte inaugural* (ou *incipit* de toute la nouvelle et du chapitre I), ce passage occupe une place stratégique évidente dans l'économie du récit et dans les dimensions thématique et esthétique de toute l'oeuvre.

Le titre portant les marques du pluriel et de l'indéfini, l'introduction de l'épithète: *général*, dès la deuxième ligne, les toponymes: *parisienne*, *Paris*, l'absence de patronymes individualisants, l'emploi du présent d'attestation..., tout ce réseau indicel révèle une volonté d'imprécision. Ainsi les marques *signalétiques* de *l'effet-récit* semblent absentes là où le lecteur s'y attend normalement.¹⁰⁸ Comment démêler les niveaux génériques (récit, description, chronique), et comment ces niveaux véhiculent-ils l'objectif sous-jacent au titre du chapitre, c'est-à-dire la peinture de la société parisienne ?

Comme il s'agit du début de la nouvelle, l'analyse du *paratexte auctorial* (Genette),¹⁰⁹ s'impose: le surtitre *Troisième et dernier épisode*, le titre: *La Fille aux yeux d'or*, la dédicace: *A Eugène Delacroix, peintre* et, enfin, le sous-titre : *Physionomies parisiennes*.

Le surtitre rappelle que l'histoire à raconter fait partie d'un *texte* plus long, intitulé *Histoire des Treize* qui, lui-même, s'emboîte dans le cycle des *Scènes de la vie parisienne*, lequel constitue à son tour un sous-ensemble de l'oeuvre globale : *La Comédie humaine*. Le surtitre désigne donc la *structure en tiroirs*, souvent caractéristique du genre narratif particulièrement. Le sème : *narration*, compris, par ailleurs, dans les vocables *épisode* (*Troisième et dernier épisode*) et *histoire* (*Histoire des Treize*) scelle l'appartenance générique du discours, déjà au niveau *paratextuel*: *Ce sera un récit*, se dit le lecteur.

Le titre de l'histoire annonce également un discours narratif. C'est un titre *romanesque*, stimulant pour l'imagination, désignant un type familier de romans et de nouvelles assez passionnants tels que *La Femme de trente ans*, *La Vieille fille*, *La Peau de chagrin*...¹¹⁰

De plus, la qualité métaphorique de ce titre sied parfaitement à un genre narratif précis: les histoires mystérieuses, voire fantastiques. Cela renforce l'attente du lecteur et assure chez lui une motivation logique: *Je vais lire une histoire passionnante*. Cette motivation sera soutenue encore plus loin, grâce à la reprise de l'appellation périphrastique et métaphorique (*La Fille aux yeux d'or*), relayée par le nom de l'héroïne, à partir de la page 237.

Pour ce qui est de la dédicace, elle est évidemment en harmonie avec les connotations génériques du titre, même si elle semble *imposer* le sens descriptif. En dédiant sa nouvelle à *Eugène Delacroix, peintre*, chef de file de l'école romantique dans le domaine de la peinture, Balzac affiche son projet mimétique, son intention de transposer, à la faveur des mots, l'univers romantique où l'aventure, la passion et le merveilleux sont des thèmes-clefs.

¹⁰⁷ *Histoire des Treize, La Fille aux yeux d'or*, Edition de référence : Garnier Flammarion, 1988., pp. 209-210. Après un long prologue dont ce passage est le début, Balzac raconte l'histoire d'un jeune aristocrate parisien, Henri De Marsay, frère de la marquise de San Real, qui séduit la belle Paquita sans savoir qu'elle est l'esclave de sa sœur à lui, et que les deux femmes entretiennent une relation amoureuse. Amoureux passionné de la jeune Maure, Henri a une crise de doute et de jalousie et veut tuer sa maîtresse, mais découvre trop tard que la marquise l'a assassinée pour sa trahison. Le récit finit par la reconnaissance entre le frère et sa soeur et le remords de celle-ci

¹⁰⁸ Puisqu'il s'agit de lire une nouvelle.

¹⁰⁹ Tout ce qui est sous la responsabilité de l'auteur, en dehors du texte proprement dit : titre, dédicace, épigraphe...

¹¹⁰ Récits d'H. de Balzac.

Cependant, l'apposition du substantif adjectival *peintre*, aux patronymes, est de nature à introduire le doute, au moins dans l'esprit du lecteur averti: *Balzac délèguera-t-il un narrateur ou un descripteur ? Lequel des deux procès discursifs primera-t-il ? La narration ou la description ?*

Ce doute se renforce avec le sous-titre: (*Physionomies parisiennes*). Le lecteur dont l'attention est mobilisée, guidée par un *paratexte* aux dominantes *diégétiques*, est brusquement désorienté au sens propre du terme. Le pluriel, l'absence de déterminants, la localisation toponymique assez vague et l'allure didactique de l'énoncé font croire, non pas à un récit, mais à un article médical ou à une chronique ethnographique.

Cette *déception* est ensuite achevée avec la lecture du passage. Elle durera encore, de surcroît, le temps de lire les dix-sept premières pages de la nouvelle, car Balzac y fait tout sauf raconter. Il y est l'observateur, le descripteur, l'ethnologue, le philosophe... mais jamais le narrateur au sens conventionnel du mot. En effet, à la place des indices de la narration (localisation temporelle, localisation spatiale précise, actants individualisés, événements ponctuels, aoriste et imparfait...), s'alignent ou s'entremêlent les indices de la chronique et de la description :

-Titre aux dénotations ethnographiques et ethnologiques : *Physionomies parisiennes*.

-Choix thématique et prédicatif s'intéressant à un groupement ethnique plutôt qu'à un protagoniste individualisé. Les champs lexicaux essentiels sont alors les suivants :

-Dénomination ethnique : *population / peuple / hommes / tribu / nation / figures parisiennes / nature sociale...*

-Observation ethnologique: *spectacle/ observation / en voyant / à voir*.

-Opérations mentales de l'ethnologue : *expliquer / réfléchir / justifier / analyser / signaler...*

-Savoir ethnologique: *physionomies / peu de mots / physiologiquement...*

-Caractérisation: les substantifs et les adjectifs prévalent dans le passage, particulièrement dans le premier paragraphe : on recense 34 noms et 17 attributs/ épithètes dans les 15 premières lignes. Soit deux substantifs et un adjectif dans chaque ligne.

-Actualisation à l'aide du mode assertif : tous les verbes sont au présent de l'indicatif sauf deux: *suffiront* (relevant du métalangage) et *ne fut* (introduisant une comparaison qui renforce l'actualisation de la réalité décrite).

-Enfin, en plus de tous ces réseaux lexicaux qui mettent en évidence le descriptif, on relève la fonction *conative*. Ici, la focalisation du texte sur le destinataire souligne la subordination du narratif au descriptif :

-Au niveau syntagmatique : l'interrogation oratoire : *Paris n'est-il pas un vaste champ...?* , la question-réponse : *Que veulent-ils ? De l'or ou du plaisir ?*, l'analogie: *Jamais vie, en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante...* Ce sont là des procédés principaux de la syntaxe argumentative dans le texte.

-Au niveau *diagrammatique*¹¹¹: plusieurs embrayeurs révèlent ici la présence franche d'un énonciateur soucieux d'organiser les parties et les étapes du *message*, afin d'être plus persuasif: *peu de mots suffiront.../ quelques observations peuvent expliquer / pour justifier, avant d'analyser... doit-on expliquer...*

-Au niveau paradigmatique: l'énumération et l'accumulation sont ici trop évidentes pour être commentées. Elles engendrent ce que Ph. Hamon désigne par *l'effet de liste*, tout à fait spécifique du descriptif.

Ainsi le *texte inaugural* de *La Fille aux yeux d'or*, au même titre que les dix-sept premières pages dont il donne visiblement le la, est classable dans le genre: *Chronique descriptive*, plutôt que dans tel ou tel genre narratif: Comme le sont de nombreux récits balzaciens (*Ferragus, Les Illusions*

¹¹¹ Relatif à l'organisation et à la planification internes du discours.

perdues...), cette nouvelle s'annonce, d'après son début, génériquement double: une *thèse* suivie d'une *illustration*. Le mouvement est logique, le souffle est démonstratif. La narration (objectif optimal d'un genre comme la nouvelle) se trouve différée, et la présence de l'auteur est, de ce fait, tout à fait marquée.

Néanmoins, Balzac reste d'abord ce conteur invétéré, même quand il décrit ou quand il argumente. C'est ce que nous voudrions comprendre dans ce deuxième volet de l'analyse

D'abord, si le narratif apparaît presque évacué au plan de la dénotation, il l'est moins au plan de la connotation. Ensuite, rappelons après, Genette et Hamon, que le récit et la description empruntent, imperceptiblement, des structures et des items communs.

En premier lieu, le style narratif balzacien se reconnaît ici dans l'art des *préparations* où se lit très nettement l'empreinte de W. Scott. Philippe Bertault remarque que Balzac *élargit l'étreinte de l'exposition (...) concentre toutes les causes et les moindres détails qui précipiteront le dénouement (pour) rendre intelligible l'incident générateur du drame proprement dit, inévitable la catastrophe finale...*¹¹² L'auteur de *La Comédie humaine* déteste, en effet, commencer l'histoire *in medias res*, contrairement à Maupassant (*Pierre et Jean*) et, parmi nos contemporains, Raymond Queneau (*Zazie dans le métro*). Il affectionne généralement ce mouvement argumentatif qui anticipe la justification des faits à raconter.

En second lieu, il s'évertue, dans la description même, à mettre à profit certains procédés narratifs indéniables :

-Le plus remarquable est le *motif de l'entrée*. Dès le départ, les mots *physionomies* et *spectacle*, qui jouent le rôle de thèmes introducteurs de la liste descriptive, constituent également des *proaïrétismes* (Barthes, *S/Z*), désignant la présence *active* d'un observateur qui se déplace et promène son regard.¹¹³ Le regard mobile, tout en légitimant le recours à la description de ce qui est vu, assigne au texte un élan dynamique propre au narratif.

-L'allure des phrases soutient cette dynamique du déplacement. P. G. Castex a vu juste quand il a remarqué que *toutes les phrases sont emportées dans un mouvement tumultueux, toutes les métaphores qui les enrichissent possèdent une valeur dynamique*¹¹⁴ :

-*Cette capitale, vaste atelier de jouissances, d'où bientôt eux-mêmes ils ne peuvent sortir...*

-*Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts, sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes...*

-*Paris a été nommé un enfer (...) Là tout fume tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe...*

-*Cette nature (...) jette aussi feu et flamme par son éternel cratère...*

Le mythe de la *ville-enfer*, obsessionnel pour Balzac, détermine ici la construction syntaxique accumulative et le symbolisme des verbes d'action. Action horizontale ou verticale, mouvements (centrifuges, centripètes, tous azimuts)... évoquent un monde apocalyptique, infirmant le statisme dont le descriptif est généralement accusé.

-Le troisième procédé narratif notable est mis en relief par la structure binaire du texte. En décrivant d'abord, (premier paragraphe), l'état maladif des Parisiens (c'est-à-dire l'*effet*), puis, (second paragraphe), leur caractère passionné, (c'est-à-dire la *cause*), Balzac ne mime-t-il pas le désordre chronologique souvent décelable dans le narratif ? Dans l'ordre normal, la cause précède l'effet, mais ce désordre séquentiel, proche de ce que Genette appelle *analepse*, est plus pertinent quand le narrateur veut susciter le suspense.

¹¹² Philippe Bertault, *Balzac*, Hatier, "Connaissance des lettres", 1968, p. 207.

¹¹³ On pense ici au début de *Le Rouge et le noir* où Stendhal décrit Verrières à travers le regard d'un promeneur imaginaire.

¹¹⁴ P. G. Castex, Introduction à *l'Histoire des Treize*, Paris, Garnier-Frères, 1966, p. 366.

-Sur le plan quantitatif et rythmique, la prédominance de la caractérisation dans la première partie du texte et la prédominance des verbes d'action dans la seconde, introduisent, sur le modèle rhétorique de la gradation ascendante (de l'immobilité à la mobilité), une croissance, assez spécifique du récit conventionnel.

-Enfin, l'analogie entre ce texte et son contexte (l'ensemble de l'histoire) concrétise un procédé narratif d'une importance esthétique capitale. Il s'agit de la *mise en abyme*. On remarque, en effet, que la relation entre ce passage et toute la *diégèse* est doublement analogique. C'est d'abord une analogie structurale: la logique inhérente à la construction du texte (cause vs effet) mime en miniature, donc anticipe, la causalité développée dans l'histoire d' Henri, Paquita et la marquise de San Réal. Ici, les Parisiens sont des spectres plutôt que des êtres vivants à cause de leur avidité effrénée, et les protagonistes de *La Fille aux yeux d'or* seront également malheureux, courront à leur perte, *parce qu'ils* sont des gens passionnés, excentriques. Henri de Marsay, égoïste, vaniteux et naïf qu'il est, se trouvera piégé par une lesbienne; Margarita, telle une héroïne tragique, tuera celle qu'elle aime, pour regretter ensuite son aveuglement et le débordement de sa passion; et Paquita perdra tout (son amant, sa vie...) pour avoir voulu se surpasser et transgresser tous les tabous. La bipolarité (cause et effet) est donc strictement la même dans les deux cas, sauf que l'ordre s'inverse dans le deuxième, pour donner lieu à une structure chiasmatique par rapport à l'ensemble du récit :

Texte inaugural : de l'effet à la cause
Suite du récit : de la cause à l'effet

C'est aussi une analogie de contenu. Parmi les fonctions de l'ouverture d'un texte narratif, il faut mentionner les anticipations. L'incipit de *La Fille aux yeux d'or* en est une illustration assez claire. En effet, tout en *dépliant* les sèmes du titre (plaisir, cupidité, mystère), le texte annonce les thèmes dramatiques essentiels sur lesquels se construira la totalité de la *diégèse* :

-*Le piège* : pour les visiteurs, Paris est un *vaste atelier de jouissances, d'où bientôt eux-mêmes ils ne peuvent sortir et restent à s'y déformer volontiers*. De même, l'intérieur de Paquita sera pour Henri un piège où le plaisir l'appelle, jusqu'à l'accomplissement du drame.

-*La violence*: Paris est un *enfer remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes...*; et, entre les trois protagonistes du récit, ce sera l'enfer, la lutte à la mort, où la divergence des intérêts détermine les actes et les comportements (sensualité conquérante pour Henri, désir de liberté érotique, pour Paquita, jalousie fatale pour Margarita). De plus, si, chez les Parisiens, la violence des désirs les incite à porter des masques (*masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie...*), les diverses passions qui dévoreront les héros de *La Fille aux yeux d'or* les inciteront également à mettre des masques qui ne tomberont, comme au théâtre, qu'au dénouement tragique.

-*La mort*: C'est surtout à travers le thème de la mort que la ressemblance est scellée entre l'ouverture et la fin du récit. Non seulement les titres des deux chapitres (*Physionomies parisiennes / La force du sang*), mais encore les motifs du cadavre et de l'atmosphère macabre, marquent l'ensemble du récit par la présence lancinante de la souffrance. Thématiquement, celle-ci assimile en quelque sorte le début à la fin, reflète le récit dans la description, si bien que la chronique du chapitre I est aussi narrative, et que l'histoire de *La Fille aux yeux d'or* est relatée presque deux fois de suite.

A ce stade de l'analyse, nous concluons que le *texte inaugural*, essentiellement descriptif et général, apparemment astreint aux frontières génériques de la chronique, ne peut occulter ses emprunts stylistiques, structuraux et thématiques au genre narratif. Il trahit la présence d'un narrateur s'ingéniant à organiser l'*expositio* et l'*inventio*, pour asseoir, dès l'ouverture, une complémentarité multiforme entre les projets descriptif, narratif et argumentatif qui sous-tendent l'histoire. Cette complémentarité est nécessaire parce qu'elle sert idéalement l'intervention indirecte

de l'auteur et la dimension *conative* de son récit, ce qui est l'un des buts suprêmes de l'écriture classique, *lisible* (Barthes).

Nous allons maintenant prendre du recul par rapport au texte et à la poétique, passer du niveau descriptif au niveau interprétatif, pour voir comment Balzac, tout en s'escrimant à mettre en oeuvre sa magie technique, cherche à libérer ses démons contre une société qui le terrifie et qu'il envie rudement.

Dans sa célèbre préface¹¹⁵ de *La Comédie humaine*, définissant la finalité de chacune des parties de son oeuvre, Balzac écrit, à propos des *Scènes de la vie parisienne* auxquelles *La Fille aux yeux d'or* fait penser :

*(Elles) offrent le tableau des goûts, des vices et de toutes les choses effrénées qu'excitent les moeurs particulières aux capitales où se rencontrent à la fois l'extrême bien et l'extrême mal...*¹¹⁶

Ainsi, la peinture de la société parisienne apparaît comme un but privilégié chez Balzac, et se veut apparemment historique, réaliste, donc, en principe, impersonnelle. L'opposition des termes *extrême bien* et *extrême mal*, dans la clause de la citation, signale ce souci manifeste de l'équilibre dans la description du fait social, exigence *sui generis* de la chronique ordinaire.

Or, cet extrait montre que le chroniqueur rompt délibérément ce prétendu équilibre et s'évertue à peindre seulement le mal de la société, un mal si débordant que Paris semble uniquement le lieu maudit où se déchaînent toutes les ignominies. Le *pantonyme*¹¹⁷ (Hamon) dont le texte distribue une infinité de détails prédictifs satiriques est une hyperbole des plus impressionnantes : un *des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement*. Nous avons déjà signalé que, décrivant ainsi l'univers parisien, Balzac nous conduit dans un endroit qui tient de la catacombe et de l'enfer. Il nous propose une *topographie* apocalyptique dont témoignent les paradigmes pléthoriques suivants, par exemple :

- Peur : *épouvantement, horrible, blêmit...*
- Maladie : *hâve, jaune, exténué, blêmit...*
- Violence : *tourbillons, poisons, tempête...*
- Feu : *infernale, enfer, fume, brûle, feu, flamme...*
- Mort : *mort, fauche, cadavéreuse, exhumé...*

Balzac opte donc pour une dramatisation où la technique rabelaisienne de l'*entassement* est manifestement assez copiée (hyperboles, accumulations, excentricités rythmiques...), afin de broser de Paris et des Parisiens le tableau le plus dévalorisant possible. Le soi-disant historien des moeurs n'est plus qu'un caricaturiste. L'imagination de Balzac le visionnaire, les ressentiments de Balzac l'ambitieux et l'affairiste malchanceux, l'envie de régler des comptes avec une ville fascinante et qu'il n'arrive pas à dominer comme il le souhaite, guident ici la plume du chroniqueur. La réalité frôle le mythe comme le note Albert Béguin :

*L'univers de Balzac (est) tout entier l'univers d'un visionnaire (...) Les romans les plus réalistes sont encore une invention du vrai qui prend tout son sens profond dans un mythe et s'organise selon les symboles de ce mythe*¹¹⁸.

Le critique note aussi que le romancier *voit en écrivant, (...) voit parce qu'il écrit, (...) voit ce que les mots mêmes qu'il interroge lui font voir.*¹¹⁹

¹¹⁵ 1842.

¹¹⁶ Balzac cité par S. Zweig in *Balzac*, Paris, A. Michel, 1950, p. 389.

¹¹⁷ Ph. Hamon : *objet* cité en tête d'une description et qui appelle une expansion prédictive.

¹¹⁸ A. Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, p. 126.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

Nous décelons, en effet, dans le passage analysé ici, comme dans l'ensemble de la nouvelle, l'illustration du mythe qui hante l'écrivain: *La ville-enfer*. Et l'on voit que, dans l'expression de ce mythe, s'épanouit assez franchement l'inspiration dantesque. Car, comme Dante,¹²⁰ à qui il emprunte d'une certaine façon le titre global de son oeuvre : (*La Divine comédie / La Comédie humaine*), Balzac divise l'enfer parisien en *cercles* et en *sphères* :

-*Car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer...* (p. 209-210)

La seconde des sphères parisiennes... (p. 215)

-*Nous voici donc amenés au troisième cercle de cet enfer...* (p. 217)

-*Au-dessus de cette sphère vit le monde artiste...* (p. 220).

Le pouvoir des mots grise donc le romancier comme il grisait ses illustres prédécesseurs, Dante et Rabelais, alors il épaissit un peu trop le trait en dessinant le portrait de ses contemporains, au point de faire quelquefois de l'écriture caricaturale la seule réalité où se construit et se détruit le monde appréhendé.

Au demeurant, Balzac chroniqueur et descripteur utilise sans doute un canevas de données socio-économiques, qui n'échappe pas à son sens de l'observation et qui, selon les documents historiques, s'avère réel dans ses grandes lignes: le *mercantilisme* et le *libertinage* sous la Restauration. Certes, l'écrivain grossit les faits, laisse libre cours à sa hargne au point d'écrire une sorte de long poème satirique avec ce refrain :

-*De l'or ou du plaisir...* (p. 209).

-*Le plaisir ou l'or...* (p. 216).

-*Or et plaisir...* (p. 221).

-*La gloire qui est un plaisir ou les amours qui veulent de l'or...* (p. 223).

Mais, n'est-ce pas un truisme que le relâchement des mœurs, ce libertinage d'une jeunesse aristocratique à la dérive, à cause de la montée de la bourgeoisie, durant la première moitié du XIXe siècle, et dans une grande capitale telle que Paris? Paris est une métropole névralgique en Europe de l'époque, où le phénomène de l'industrialisation se développe, où les commerces prolifèrent et façonnent les choses et les êtres, où l'argent, par le travail bourgeois, devient de plus en plus ce monstre à la fois fascinant et terrifiant, et d'abord pour Balzac lui-même. Sa vie durant, il halète derrière la fortune fugitive, passant d'une faillite à une autre. Marie Bor affirme, à ce propos, que le romancier *montre l'ascension au pouvoir de la classe bourgeoise avec son puissant développement industriel et commercial, le mouvement de l'aristocratie vers la bourgeoisie triomphante, la pénétration, la transformation d'une couche sociale par une autre, (...) l'instauration d'une classe nouvelle bouleversant les formes anciennes de vie, apportant les siennes dans tous les domaines...*¹²¹

En conséquence, si l'écrivain a tendance à assombrir un peu trop le portrait du Parisien et l'atmosphère du Paris de l'époque, il n'invente pas le schéma sur lequel il *brode*. Il est le témoin dépité d'une société bouillonnante, en mutation très profonde, et travaillée cruellement par les intérêts économiques et politiques les plus irréductibles.

Et comme il est *plus poète que philosophe*, pour reprendre l'expression de Philippe Bertault¹²², il ne restitue que l'image qui l'émeut, une image négative, gravée, ciselée dans son âme sensitive. Il l'atteste lui-même en assurant à Mme Hanska, (1833), que souvent *l'observation résulte d'une souffrance, (et que) la mémoire n'enregistre bien que ce qui est douleur.*¹²³

¹²⁰ Quand il décrit l'enfer.

¹²¹ M. Bor, citée par Philippe Bertault, op. cit., p. 156.

¹²² Ibid., p. 52.

¹²³ Ibid.

Un début de texte romanesque tout à fait à l'image de l'écriture authentiquement créative, connue de Balzac, voilà ce qu'on serait tenté de conclure, en somme.

Par sa composition, sa situation, sa poésie, sa dimension *diégétique* et discursive, sa portée critique et satirique, ce *texte inaugural* nous rappelle cette image familière d'un Balzac multiple. Il est le chroniqueur à la fois minutieux et excentrique, le conteur prolix et habile, le *poète maudit* et l'historien original par sa partialité. Aussi cette page est-elle une réussite dans le genre pluridimensionnel, simple par le sujet stéréotypé, mais complexe par sa texture, classique dans son style exubérant, mais tout à fait moderne par la liberté génériquement inventive, qu'elle prend.

COURS 10

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus :

- FLAUBERT, *Un Coeur simple*.

Lecture d'ouvrages critiques :

-Maurice NADEAU, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Denoël, 1969.

-Raymonde DEBRAY-GENETTE, *Métamorphoses du récit*, Seuil, « Poétique », 1988.

-Jacques-Louis DOUCHIN, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1970.

Recherche méthodologique : Expliquer : réification, macro-thème, micro-thème, macro-récit, micro-récit, synecdoque, amorce...

SYNTHÈSE DU COURS

*L'incipit flaubertien*¹²⁴

Pendant un demi-siècle, les bourgeois de Pont-l'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, - qui cependant n'était pas une personne agréable.

Elle avait épousé un beau garçon sans fortune, mort au commencement de 1809, en lui laissant deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes. Alors elle vendit ses immeubles sauf la ferme de Touques et la ferme de Geffosses, dont les rentes montaient à 5000 francs tout au plus, et elle quitta sa maison de Saint-Melaine pour en habiter une autre moins dispendieuse, ayant appartenu à ses ancêtres et placée derrière les halles.

Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveau qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la SALLE où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille. Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta,- et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin.

Au premier étage, il y avait d'abord la chambre de "Madame"; très grande, tendue d'un papier à fleurs pâles, et contenant le portrait de "Monsieur" en costume de muscadin. Elle communiquait avec une chambre plus petite, où l'on voyait deux couchettes d'enfants, sans matelas. Puis venait l salon, toujours fermé et rempli de meubles recouverts d'un drap. Ensuite un corridor menait à un cabinet d'études ; de liures et des paperasses garnissaient les rayons d'une biblio thèque entourant de ses trois côtés un large bureau de bois noir. Les deux panneaux en retour disparaissaient sous

¹²⁴La version article est publiée dans: *Le récit*, op. cit. et dans : *Poétique romanesque*, XIXe.

de dessins à la plume, des paysages à la gouache et des gravures d'Audran, souvenirs d'un temps meilleur et d'un luxe évanoui. Une lucarne au second étage éclairait la chambre d Félicité, ayant vue sur les prairies.

Elle se levait dès l'aube, pour ne pas manquer la messe, e travaillait jusqu'au soir sans interruption ; puis, le dîne étant fini, la vaisselle en ordre et la porte bien close, elle enfouissait la bûche sous les cendres et s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main. Personne, dans les marchant doges, ne montrait plus d'entêtement. Quant à la propreté, l poli de ses casseroles faisait le désespoir des autres servantes Économe, elle mangeait avec lenteur, et recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain, -un pain de douze livres, cuit exprès pour elle, et qui durait vingt jours.

En toute saison elle portait un mouchoir d'indienne fixe dans le dos par une épingle, un bonnet lui cachant les yeux, des bas gris, un jupon rouge, et par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital.

Son visage était maigre et sa voix aiguë. A vingt-cinq ans on lui en donnait quarante. Dès la cinquantaine, elle ne mai qua plus aucun âge ; - et, toujours silencieuse, la taille droite et les gestes mesurés, semblait une femme en bois, fonctionnant d'une manière automatique.

Flaubert, *Un Cœur simple*¹²⁵

Par sa situation, (*texte inaugural*), sa clôture, (chapitre numéroté, encadré d'espaces blancs) et sa brièveté (il est le plus court des cinq chapitres de la nouvelle), ce texte est essentiellement introductif, autant qu'une scène d'exposition dans une pièce de théâtre.¹²⁶

L'aspect introductif, donc inévitablement anticipatif, est confirmé par les rapports thématiques et esthétiques qui relient ce chapitre au reste du *conte*. D'abord le portrait de Félicité, personnage central, le milieu dans lequel elle vit, ses rapports avec son entourage, particulièrement avec sa maîtresse, Mme Aubain..., tous ces éléments constituent des *panonymes thématiques* dont les *déclinaisons prédictives* feront l'objet des chapitres suivants. Ici, les thèmes sont en effet seulement ébauchés. Nous restons dans les généralités, ce qui est souvent le propre du texte introductif. Le rapport thématique entre ce texte et ceux qui le suivront est donc plus un rapport de correspondance qu'un simple rapport de contiguïté. Ensuite, sur le plan esthétique, il y a des ressemblances et des dissemblances. La mention d'informations sociales, historiques, géographiques, professionnelles... désigne la technique *réaliste*. Le chapitre situe donc tout le récit par rapport aux genres littéraires et par rapport aux *écoles*, en révélant un choix précis. Cependant, le caractère sélectif, inévitable dans l'*introduction*, la relation synecdochique entre celle-ci et la suite de l'histoire, l'apparition d'items symboliques dans les autres chapitres trahissent la présence d'un écrivain omniscient qui propose son point de vue.

Ainsi, ce texte narratif et descriptif pose d'abord des problèmes de rapports: rapports entre les textes (entre les différents chapitres et le premier) et rapports entre les textes, d'un côté, et l'écrivain, de l'autre.

Sur le plan de la composition, la ressemblance est claire entre le début d'*Un Cœur simple* et le reste du *conte*. Nous avons dans cette ouverture une sorte de miniature de toute l'histoire. Car, si celle-ci commence par l'éloge de l'héroïne et finit par la description de son agonie, (donc selon un

¹²⁵ Gustave Flaubert, *Un Cœur simple*. (*Trois contes*. Edition de référence : Librairie Générale Française, 1983.).Voici comment Flaubert lui-même résume ce récit: *L'histoire d'Un Cœur simple est tout bonnement le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne, dévote mais mystique, dévouée sans exaltation et tendre comme du pain frais. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet ; quand le perroquet est mort, elle le lait empailler et, en mourant à son tour, elle confond le perroquet avec le Saint-Esprit.* (Flaubert cité par Maurice Nadeau dans *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Denoël, 1969.)

¹²⁶ Remarquons d'ailleurs que les cinq chapitres qui composent le récit miment, par le nombre et la progression tragique., les cinq actes d'une tragédie classique.

mouvement régressif, de la vie à la mort), le premier texte débute aussi par une information appréciative (Félicité est un modèle professionnel et moral), et se termine par l'évocation de la vieillesse et l'imminence de la mort (surtout grâce à la métaphore réifiante: *semblait une femme de bois...*) Le mouvement du chapitre I préfigure donc celui de tout le récit, puisque les deux peuvent être schématisés par la même flèche descendante. L'histoire, dans les deux cas, se conçoit comme celle d'une dégradation répétée et progressive.

Au niveau de la présentation globale de Félicité, nous savons que, dans l'ensemble du récit, le portrait change toujours négativement d'un chapitre à l'autre et, parallèlement aux disparitions répétées des êtres chers, les relations de la servante avec le monde extérieur se rétrécissent jusqu'à la solitude finale. Or, dans ce *texte inaugural*, on remarque le même procédé, c'est-à-dire le passage du plus au moins : on voit d'abord Félicité dans le groupe (*les bourgeoises de Pont-l'Évêque, Mme Aubain...*), puis on s'aperçoit que le récit est progressivement focalisé sur la personne de la servante, en suivant la même courbe descendante qui régit toute l'histoire: aux qualités morales et professionnelles décrites au départ (abnégation, sacrifice de soi, fidélité.), correspondent, dans le paragraphe final particulièrement, les misères que Félicité subit comme "récompense" (fatigue infinie, réification du corps, vieillissement précoce...)

Ainsi, la relation entre le texte et son *contexte*, par la forme et la composition, illustre ce procédé pictural et littéraire très ingénieux, révélant un effort extraordinaire de structuration, et qui est la *mise en abyme*. C'est ce procédé qui exige que la lecture soit également une *sur-lecture*, ou une *trans-lecture* faisant éclater la fermeture du chapitre, afin de mettre à nu ses correspondances ingénieuses avec les chapitres suivants. Nous découvrons alors toutes les *amorces*¹²⁷ qui, comme dans une scène d'exposition annoncent les *macro-thèmes*, objet logique et idéologique du *conte* :

-*Le mal* : l'inadéquation entre la droiture, le don de soi, l'effacement de Félicité d'un côté, et la cruauté des gens, l'ingratitude de la vie, l'injustice du destin..., de l'autre. Ce sera le fil conducteur du récit entier. Cela s'annonce dès les premières lignes de la nouvelle.

-*La religiosité* : tout le récit évolue vers une sorte de mysticisme. Presque comme Jésus, Félicité est martyrisée, et comme la Vierge, elle connaît, à la fin, une sorte d'assomption... *et quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque...*¹²⁸. Ce bonheur spirituel, métaphysique, qui solde le martyre de la servante, qui est le corollaire de sa bonté et de sa simplicité, se trouve *amorcé* dans ce chapitre introductif. Implicitement, on comprend qu'elle ne s'oppose pas à celui qui est méchant (et qu) à celui qui (la) gifle sur la joue droite, (elle) présente (...) aussi l'autre.¹²⁹ On lit, en effet, dans le texte (elle) resta fidèle à sa maîtresse, -qui cependant n'était pas une personne agréable.

D'une manière très explicite, le narrateur nous informe aussi que Félicité est une croyante pratiquante, malgré ses connaissances religieuses très limitées, (elle s'endormait devant l'âtre, son rosaire à la main), et qu'elle respecte le pain: (elle *recueillait du doigt sur la table les miettes de son pain.*¹³⁰ Cette dévotion naïve sera le ressort thématique et structural du chapitre III surtout :

-*La maladie* : sur l'apparence vestimentaire de l'héroïne, nous apprenons dans ce texte qu'elle met *par-dessus sa camisole un tablier à bavette, comme les infirmières d'hôpital*. Il n'est pas question d'un simple *informant* (Barthes), épisodique dans la *prosopographie* globale, mais d'une autre *amorce* importante sur le plan séquentiel de la nouvelle. La comparaison augure, d'une part, de la propre maladie de la servante, ainsi que des personnages principaux qu'elle aimera: (son neveu,

¹²⁷ Les remarques sur ces amorces nous ont été inspirées par le travail de Raymonde Debray-Genette : *Métamorphoses du récit*, Seuil, « Poétique », 1988.

¹²⁸ Fin d'*Un Cœur simple*.

¹²⁹ Voir *Bible*, livre de *Matthieu*, 5, verset 39.

¹³⁰ *Ibid.* Verset 26 : *Jésus prit un pain (...) il dit : Prenez, mangez, ceci représente mon corps.*

Virginie, le perroquet...), et, d'autre part, elle anticipe sur son rôle d'infirmière qu'elle jouera sincèrement auprès de ces derniers, ou qu'elle désirera jouer en vain :

-Elle soigna des cholériques...¹³¹

-Quand le cancer (du père Colmiche) eut crevé, elle le pansa tous les jours...¹³²

-Le perroquet) devint malade, ne pouvant plus parler manger. (...) Elle le guérit, en arrachant cette pellicule avec ses ongles.¹³³ -Pendant plusieurs mois, (Mme Aubain) resta dans ; chambre, inerte. Félicité la sermonnait doucement...¹³⁴

-La mort: comme c'est un thème lancinant dans le récit, Flaubert ne néglige pas d'en présenter, dans ce texte, des amorces explicites et implicites. Il nous apprend par exemple la mort de M. Aubain, survenue au commencement de 1809. Il insinue plus loin, grâce à la présence du portrait dans la chambre de *Madame*, la vanité de l'attachement au souvenir des êtres chers disparus, ce qui anticipe, d'une certaine façon, le fétichisme de Félicité conservant vainement dans sa chambre le perroquet empaillé et des objets de Virginie.

La mort de la servante, qui ne surviendra qu'à la fin du dernier chapitre, est peut-être annoncée, dans la clause du texte analysé, par l'image: *semblait une femme de bois*. Ici, comme à la fin, Félicité apparaît figée.

Dans tous les cas, l'évocation de la mort, directe et indirecte dans le début de l'histoire, est assez prémonitrice de la disparition de tous les êtres¹³⁵ aimés par Félicité, avant sa propre disparition.

Plusieurs autres thèmes constituent autant d'anticipations qu'il conviendrait d'énumérer et d'analyser dans le cadre d'un exercice approprié: on pensera entre autres aux thèmes du *silence*, de la *parcimonie*, de la *dévitisation*... L'idée essentielle reste l'ambivalence de ce *texte inaugural*.

Par sa clôture, son unité, il se lit comme un *micro-récit*, mais par ses correspondances formelles et thématiques avec l'ensemble des chapitres composant *Un Cœur simple*, il est comme une synecdoque, puisque nous y lisons déjà des esquisses générales des épisodes particuliers, ultérieurs. N'est-ce pas une raison suffisante pour relativiser énormément la prétention du texte *réaliste* à l'objectivité ?

Selon Maurice Nadeau, c'est *Un Cœur simple* qui valut à Flaubert l'étiquette: *réaliste*¹³⁶. L'analyse détaillée prouve cependant la présence *flagrante* de l'auteur, par le truchement d'un narrateur qui ne laisse rien au hasard, qui choisit tout et justifie tous ses choix en filigrane.

Nous ne reviendrons que très rapidement sur la structure du texte, pour rappeler cet effort de composition révélant une attention primordiale donnée à l'architecture du récit, presque une attitude sacrée devant l'art d'écrire et de construire l'histoire. Comme preuve, nous nous contenterons de ce constat: le rapport de la variation antithétique entre le chapitre I (comme synecdoque du tout) et le chapitre V, le dernier, (comme synecdoque de la partie).

Au niveau de la narration proprement dite, on remarque que ce texte ne contient pas de scène (aucun *relais de parole* au discours direct, ou au discours indirect libre). Il y a principalement un récit panoramique usant exclusivement du mode itératif. Ainsi, la présence d'un narrateur omniscient, adoptant le point de vue de Dieu (focalisation zéro), apparaît évidente. Nous ne savons et ne voyons que ce que sait et voit ce narrateur libre de sélectionner, d'ordonner et, donc, de nous imposer l'événement ou le personnage favori.

¹³¹ P. 37 du récit.

¹³² P. 38.

¹³³ P. 41.

¹³⁴ P. 34.

¹³⁵ Les parents de Félicité (p.6), Victor (p.29), Virginie (p.32), le père Colmiche (p.38), le perroquet (p.43), Mme Aubain (p. 48)...

¹³⁶ Maurice Nadeau, *Flaubert écrivain*, Paris, Denoël, 1969.

Nous constatons, par exemple, ce procédé assez balzacien, qui consiste à aller du général au particulier, et qui donne facilement l'illusion de vérité. Flaubert évoque d'abord le groupe humain¹³⁷ et la ville de l'héroïne, (les bourgeoises de Pont-l'Évêque), puis s'attarde longtemps sur le personnage de Mme Aubain et son intérieur, pour réserver les deux derniers paragraphes à la servante. L'*effet de réel* est décelable dans l'immédiate perception de l'univers fictionnel dont l'évocation obéit à la logique topographique et sociale: de l'ensemble aux sous-ensembles, du milieu à l'habitant, du groupe à l'individu...

Cependant, imperceptiblement, le lecteur se souviendra particulièrement de Félicité dont le portrait est présenté à la fin. Cette localisation, mnémotechnique en quelque sorte, ajoutée à la focalisation progressive du récit sur le destin malheureux de la servante, atteste un ordre narratif précis, destiné à diriger la lecture dans un sens unique aussi, celui de la solidarité avec cette héroïne contre qui s'acharnent le hasard, le ciel et les autres.

En conséquence, nous dirons que l'ordre des événements racontés et celui des personnages passés en revue dans ce chapitre introductif, en plus du mode itératif et de la focalisation zéro, apportent un démenti au poncif de l'impersonnalité dans le récit *réaliste*. Les éléments de la *motivation réaliste* (noms, lieux connus, chronologie...) restent une pure façade, une tenture visant à faire oublier au lecteur ce truisme esthétique, que la *réalité* évoquée par le narrateur n'est que ce qu'un tempérament veut bien évoquer, et ce qu'un *miroir promené le long d'un chemin* (Stendhal) peut refléter, au gré de la promenade et du promeneur.

On arrivera aux mêmes conclusions en analysant les descriptions. En apparence, les portraits de Mme Aubain et de Félicité, ainsi que les *topographies*, (la maison de la bourgeoise et la chambre de sa servante), sont objectifs. Le choix des adjectifs, l'énumération des objets... semblent faits par un narrateur neutre. Cependant, que Flaubert l'ait voulu ou non, le descripteur est ici, tour à tour, ironique, apitoyé ou désabusé.

D'abord, la mise en relief (quantitativement et qualitativement) des deux portraits ne se justifie pas uniquement par le statut privilégié des deux femmes sur le plan *diégétique*, mais encore par leur fonction symbolique sur le plan des connotations sociales et idéologiques. Tout le chapitre est sous-tendu par l'opposition du bourgeois au peuple.

Dès les premières lignes, l'antithèse: *bourgeoises / servante*, désigne cette opposition étayée plus loin par d'autres contradictions morales (Félicité est fidèle à une maîtresse désagréable); professionnelles (*Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée...*; alors que sa servante *se levait dès l'aube... et travaillait jusqu'au soir sans interruption...*); *matérielles* (intérieur relativement luxueux de la première, opposé à la chambre de la seconde nichée au deuxième étage...) Ce sont autant de contrastes qui permettent de lire la désapprobation de Flaubert, sa haine notoire du bourgeois et, si ce n'est sa solidarité, du moins sa pitié éprouvée, dans *Un Cœur simple*, pour les gens malheureux et bons malgré leur malheur. Cette interprétation trouvera une confirmation dans l'épisode de l'embrassade des deux femmes au chapitre III, où l'auteur procède superbement à la réconciliation du *maître* et de l'*esclave*, dans l'épanchement sincère :

Elles trouvèrent un petit chapeau de peluche (...) Félicité le réclama pour elle-même (en souvenir de Virginie). Leurs yeux se fixèrent l'une sur l'autre, s'emplirent de larmes ; enfin la maîtresse ouvrit ses bras, la servante s'y jeta ; et elles s'étreignirent, satisfaisant leur douleur dans un baiser qui les égalisait.

A cette hypothèse de l'apitoiement du narrateur, qui contredit le projet réaliste affiché, s'en ajouterait une autre, plus *subjectivante*, puisqu'il s'agit de l'ironie. Elle est décelable dans certains détails, stylistiquement et typographiquement. En suivant simplement l'ordre du texte, nous relevons les éléments suivants :

¹³⁷ Il ne s'agit pas de la classe au sens économique, mais du groupe au sens humain et numérique, tout simplement. Il est évident que Félicité, comme les "bourgeoises de Pont-l'Évêque", habite dans cet endroit, sans appartenir à la classe bourgeoise.

Elle avait épousé un beau garçon sans fortune, mort au commencement de 1809, en lui laissant deux enfants très jeunes avec une quantité de dettes.

Il y aurait ici une réflexion d'ordre moral assez sarcastique. L'antithèse est nette entre les deux énoncés que nous soulignons, référant aux vérités gnomiques banales: *L'argent ne fait pas le bonheur*¹³⁸ (Mme Aubain épouse un homme, non parce qu'il est riche, mais parce qu'il lui plaît...); *l'apparence est trompeuse, qui s'y frotte s'y pique* (osant joindre sa fortune à la pauvreté d'un bel homme, Mme Aubain s'est trompée...) *La salle*, (mot écrit en italique); *Monsieur* et *Madame*, (mots écrits entre guillemets et commençant par une majuscule), rappellent le langage artificiel, le *style épiciériste* (selon Flaubert), utilisé dans les milieux bourgeois, et imposé particulièrement aux domestiques, Félicité en l'occurrence. *La cheminée (...)* de style Louis XV; *la pendule (...)* représentant un temple de Vesta, les gravures d'Audran... constitueraient les indices d'un snobisme artistique *passéiste* que le narrateur oppose au désordre de l'intérieur bourgeois décrit, (*un tas pyramidal de boîtes et de cartons; des différences de niveau qui faisaient trébucher; des livres et des paperasses garnissaient les rayons d'une bibliothèque...*) Ce snobisme dévoile alors le conformisme plus ou moins désespéré de Mme Aubain, veuve et appauvrie, mais tenant à sauver les apparences.

La description de la maison suit, comme le note R. Debray-Genette¹³⁹, la *commodité narrative balzacienne* de la verticalité, mais pourrait être ironique (ironie dirigée contre la bourgeoisie et contre le destin également). Car on comprend que, même si Félicité habite tout à fait en haut (plus près des cieux qu'elle verra *entrouverts* à la fin de sa vie), elle reste en bas, entendu au sens social.

En fin de compte, tous ces indices, trahissant probablement l'ironie flaubertienne, justifieraient la présence de l'écrivain pensif, car le sarcasme reste l'arme de l'homme désabusé par l'absurdité de la vie qu'illustre nettement le cas de Félicité. J.-L. Douchin soutient que ce récit *repose sur l'antinomie évidente qui existe entre l'absurdité fondamentale de la vie de Félicité (...)* et le bonheur qu'en dépit de tout, la vieille servante va puiser dans sa croyance naïve (...) *antinomie que Flaubert souffre de ne pouvoir plus résoudre*.¹⁴⁰

Flaubert philosophe renchérit ainsi sur le moraliste et sur le conteur artiste. Tous les trois sont présents dans ce *chapitre inaugural*, comme souvent dans la suite du récit, pour faire du texte apparemment objectif, un message très codé et très investi par le moi.

Il reste à noter, en conclusion, que le chapitre I d'*Un Cœur simple* illustre magistralement une adéquation entre la liberté de l'écrivain et la liberté du lecteur. Le premier est idéologue, au sens très large du terme, surtout au niveau connotatif du récit. Il dit sans rien dire, il est à la fois présent et absent. Le deuxième voyage aisément dans le récit et dans la description; de sa culture et de ses désirs dépendent sa propre présence et sa propre absence dans l'histoire qu'il lit. Le mérite de l'écriture dite *réaliste*, à la manière de Flaubert, est-il donc dans le rets connotatif? Car c'est ainsi que le destinataire se trouve débarrassé des intrusions parfois indiscretes ou présomptueuses du destinataire, et que s'impose une présence de ce dernier, une présence plus ingénieuse rehaussant son message par les avantages d'une écriture doublement articulée.

¹³⁸ On dit aussi couramment: "contentement passe richesse".

¹³⁹ "Du mode narratif dans *Trois contes*", in *Littérature* n° 2, 1971, pp. 47-48.

¹⁴⁰ *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1970, p. 81.

COURS 11 ET 12
SCÈNES ROMANESQUES
Eros et Thanatos
*Mérimée et Flaubert*¹⁴¹

¹⁴¹ La version article de ces cours est publiée dans : *Le Récit.*, op.cit. et dans *Poétique romanesque*, op.cit.

COURS 11

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus :

-MÉRIMÉE, *Carmen*.

Lecture d'ouvrages critiques :

-Le Marquis de LUPPE, *Mérimée*, Paris, A. Michel, 1945.

-P. TRAHARD, *Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Ed . J. Renard, 1941.

- P. FEDIDA, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1974.

Recherche méthodologique : expliquer : *avant-texte, eros, thanatos, polysémie, éthopée, prosopographie...*

SYNTHÈSE DU COURS

Eros

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de la bouche, et elle s'avancait en se balançant sur ses hanches comme une pouliche du haras de Cordoue. Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. À Séville, chacun lui adressait un compliment gaillard sur sa tournure ; elle répondait à chacun, faisant les yeux en coulisse, le poing sur la hanche, effrontée comme une vraie bohémienne qu'elle était. D'abord elle ne me plut pas, et je repris mon ouvrage ; mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas, s'arrêta devant moi et m'adressa la parole

-Compère, me dit-elle à la façon andalouse, veux-tu me donner ta chaîne pour tenir les clefs de mon coffre-fort ?

-C'est pour attacher mon épinglette, lui répondis-je.

Ton épinglette ! s'écria-t-elle en riant. Ah ! Monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles !

-Tout le monde qui était là se mit à rire, et moi je me sentais rougir, et je ne pouvais trouver rien à lui répondre.

-Allons, mon coeur, reprit-elle, fais-moi sept aunes de dentelle noire pour une mantille, épinglier de mon âme !

Et prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança, d'un mouvement de pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait... Je ne savais où me fourrer, je demeurais immobile comme une planche. Quand elle fut entrée dans la manufacture, je vis la fleur de cassie qui était tombée à terre entre mes pieds ; je ne sais ce qui me prit, mais je la ramassai sans que mes camarades s'en aperçussent et je la mis précieusement dans ma veste. Première sottise !¹⁴²

¹⁴² *Carmen*, chap. II. Edition de référence : Librairie Générale d'Édition, 1983.

Ce passage est extrait du chapitre III de *Carmen*. C'est la deuxième page du récit 2, qui est une *analepse* dans laquelle le narrateur *homodiégétique* (José) relate les événements de sa première rencontre avec Carmen. Nous assistons à une entrevue qu'on lirait comme une scène tragique, tauromachique, érotique et adamique. Eros est ici un thème obligé du genre romanesque, permettant plusieurs entrées dans le texte polysémique.

En dépit des apparences (séduction, badinage, rire...), nous sommes en présence de deux acteurs et nous *regardons* un spectacle tragique: un héros victime d'une fatalité, une femme malicieuse qui le met à l'épreuve et l'humilie, un dénouement prémonitoire (le piège de séduction tendu ici par Carmen annonce la fin triste de l'histoire), et même des spectateurs leurrés, croyant à une scène comique, alors que c'est tout le contraire.

L'idée de la fatalité, du personnage *pris comme un rat* selon l'expression chère à J. Giraudoux, est manifeste dans *l'avant-texte*. Des circonstances propices au malheur, s'y trouvent réunies :

-Le *caractère* du héros est celui d'un jeune homme timoré, inexpérimenté, se fiant trop aux préjugés :

*Pendant que les autres regardaient (les ouvrières de la manufacture) moi, je restais sur mon banc, près de la porte. J'étais jeune alors ; je pensais toujours au pays, et je ne croyais pas qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules. D'ailleurs les Andalouses me faisaient peur.*¹⁴³

-Le *hasard*, ou plus précisément, la malchance, tout comme dans les grandes tragédies humaines (Œdipe par exemple) rappelle l'idée du destin aveugle :

*Je devins brigadier, et on me promettait de me faire maréchal des logis, quand pour mon malheur, on me mit de garde à la manufacture de tabacs de Séville*¹⁴⁴.

-Le *temps* est propice, lui aussi, à la réalisation de l'événement auquel le héros est prédestiné *C'était un vendredi, et je ne l'oublierai jamais. Je vis cette Carmen que vous connaissez...*¹⁴⁵

Les connotations onomastiques du vendredi sont connues: le *Vendredi saint*, précédant Pâques, commémorant la crucifixion de Jésus, le *Vendredi treize*, porte-malheur chez certains superstitieux... Bref, c'est le jour de la semaine associé à la dysphorie, voire à la mort et au deuil.

-L'*espace* qui verra naître la passion fatale n'est pas moins dysphorique. C'est la ville-enfer, pour le jeune homme venu du pays basque.

Pour mon malheur, on me mit de garde à la manufacture de tabacs de Séville...

D'ailleurs, les Andalouses me faisaient peur ; je n'étais pas encore fait à leurs manières : toujours à railler, jamais un mot de raison.

Ainsi, *l'avant-texte* est parsemé d'éléments anticipatifs : des signes de circonstances spatio-temporelles, des données psychologiques... propices à la réalisation d'une péripétie triste et dégradante pour le héros.

Dans le texte, l'idée de la fatalité se révèle dans l'exhibitionnisme féminin imposé au regard de José. Carmen apparaît un peu comme Judith, Dalila... toutes ces héroïnes des tragédies légendaires, ces femmes tentatrices et sanguinaires. Nous verrons, dans la section suivante, comment l'héroïne mime en effet une véritable scène de mise à mort. Nous remarquons pour le moment que les gestes exhibitionnistes de la cigarière équivalent à l'action du destin, imprévue pour les militaires et, en particulier, pour José. La couleur rouge évoquant le sang, en plus de la sensualité, connote l'intrusion des inséparables Eros et Thanatos: *un jupon rouge, des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu*, à quoi il faut ajouter le nom de l'héroïne

¹⁴³ Ibid, p. 204.

¹⁴⁴ *Carmen*, op.cit., p. 203.

¹⁴⁵ Ibid., p. 204.

(carmin=rouge vif). La présence du blanc et du jaune, donc des couleurs froides, crée un effet de contraste qui accentue davantage l'éclat significatif et suggestif de la couleur chaude.

A cette violence de la couleur s'ajoute la dénudation. Les éléments vestimentaires et les gestes dévoilent l'artifice recherché dans l'apparence physique : Un jupon fort court *qui laissait voir des bas avec plus d'un trou* / Elle écartait *sa mantille* afin de montrer *ses épaules...* / Elle *s'avavançait* en se balançant sur *ses hanches comme une vraie pouliche du haras de Cordoue*/ *Faisant les yeux* en coulisse, le poing sur la hanche. Deux champs lexicaux prédominent dans cette *prosopographie*: le champ du dévoilement intentionnel et le champ du jeu théâtral pernicieux. C'est ce qui fait penser aux femmes séductrices des tragédies antiques, en même temps qu'aux mannequins et aux strip-teaseuses modernes, si l'on admet une entorse anachronique.

Ce qui corrobore la notion de fatalité, c'est que ce spectacle d'exhibitionnisme est totalement *subi* par le héros. Tout le portrait de Carmen est focalisé par le regard *obligé* du jeune homme. La focalisation interne traduit la fascination qu'il tente d'ignorer: *d'abord elle ne me plut pas...*, et qui sera ensuite de l'ordre de l'envoûtement, quand il se décide à ramasser la fleur de cassie qui l'a touché au front.

La violence, autre élément du spectacle tragique, est présente dans ce passage, d'abord grâce au mouvement progressif. Le premier paragraphe décrit ce qui est vu autant que le regard du protagoniste où se lit une première souffrance. Car c'est la première étape de l'affrontement entre les deux protagonistes. Ensuite, la *scène verbale* rend compte de la deuxième étape de cet affrontement devenu plus direct, par l'échange de propos naïfs et sérieux dans la bouche de José, narquois et provocateurs dans celle de la cigarière. Ce dialogue constitue un redoublement de la violence et de la souffrance subies par le héros. La dernière partie du texte, une "scène gestuelle", nous fait assister à la dernière phase du "duel", c'est-à-dire à son apogée. Le don de la fleur de cassie n'en est pas un: *elle me la lança d'un mouvement de pouce, juste entre les deux yeux...* C'est plutôt un coup donné, et l'on est de plain-pied avec la violence physique. Cette évolution mérite une lecture plus approfondie, parce qu'elle évoque le spectacle taumachique. Nous y reviendrons dans la section suivante.

Nous retenons, à ce stade de l'analyse, l'idée que la violence caractéristique de la scène tragique, par sa croissance et sa brusquerie, marque le passage étudié dans toute sa longueur. Et dès lors qu'il y a violence, il y a antagonisme et déséquilibre entre les personnages antagonistes dont les motivations diffèrent complètement. La rencontre habituelle, attendue, entre le public des "voyeuristes" et Carmen, se particularise dans ce texte. Car, parmi ces derniers, le sort choisit José.

Il ne faut jurer de rien, dit-on communément. Cette vérité gnomique se vérifie tout à fait ici : José a beau être timide, renfermé, passif, presque un *anti-homme*, la fatale foudre s'abat sur lui. Le code gnomique nous apprend également que *le chemin de l'enfer est pavé de bonnes intentions*, et voilà un jeune homme *vertueux* (comparé à ses camarades visiblement *vicieux*), qui répugne à l'oisiveté même devant un spectacle érotique assez tentant : (*elle ne me plut pas et je repris mon ouvrage*), mais qui, à cause de cette indifférence, s'attire la malveillance de la bohémienne. Le défi, mobile psychologique très ordinaire dans le théâtre tragique (*Œdipe, Antigone, La Reine morte...*), déclenche inexorablement la lutte entre les deux personnages aux caractères discordants. C'est d'autant plus sérieux que l'événement sous-tend l'intrigue par une question assez grave, celle du déterminisme : la tendance à la singularité chez José (et chez l'homme en général) est-elle sécurisante ? Ne faut-il pas plutôt se mêler à la foule et laisser libre cours au grégarisme ?

En filigrane, l'auteur semble appuyer son récit par quelque discours moral stéréotypé : José aurait peut-être mieux fait de se perdre dans la masse des *voyeuristes* pour échapper à la fatalité, pour ne pas provoquer le courroux de la gitane. Il aurait évité l'humiliation que Mérimée, fidèle à un portrait galvaudé de la femme sensuelle, associe au personnage de Carmen, incarnation exemplaire d'un Eros cruel et omnipotent.

On comprend, en fin de compte, que la structuration ascendante du passage autour du thème de la lutte violente, l'idée d'antagonisme, génératrice du déséquilibre entre une victime de la malchance et une femme-bourreau incarnant Eros, le jeu des entrées et sorties (Carmen seulement, ici), l'alternance du regard, de la parole et du geste créant une progression vers un dénouement malheureux (réussite de la séduction, enlèvement du héros...), dévoilent une véritable théâtralisation de la rencontre, dans un sens tragique. Cela rehausse le texte d'une profondeur *trans-générique* très expressive.

Par ailleurs, comme pour prolonger et étoffer davantage ce caractère dramatique des événements relatés, Mérimée puise non seulement dans l'inspiration théâtrale, mais encore dans l'interdisciplinarité, en associant le jeu érotique et le jeu tauromachique.

Il y aurait sans doute beaucoup d'intérêt à étudier, dans ce texte en particulier et dans *Carmen* en général, le rapport entre la vie de Mérimée, hispanophile, et les manifestations de la couleur locale. Mais notre objectif n'étant ni l'histoire ni le style, nous nous contenterons, dans ce volet de l'analyse, d'expliquer l'exploitation d'un seul élément de cette *couleur locale*, à savoir la tauromachie, dans ses rapports avec l'esthétique narrative et descriptive appliquée ici. Le lieu, les spectateurs, les *acteurs*, les accessoires, l'évolution de l'action... évoquent en effet ce *sport* typiquement espagnol, et attestent une intention délibérée de conférer au récit une dimension d'exotisme et de danger.

-*Le lieu*: Il s'agit d'une sorte d'agora, près de la manufacture où travaillent les cigarières, un espace libre offert à tous les regards. C'est donc un lieu ouvert autant qu'une arène rudimentaire, accessible au grand public, permettant une vive excitation de la victime (José serait ici le taureau), et offrant l'atmosphère d'un spectacle rituel très émouvant. *L'avant-texte* et le texte situent clairement la scène à l'extérieur

-*A l'heure où les ouvrières rentrent après leur dîner, bien des jeunes gens vont les voir passer...*

-*Elle s'avançait en se balançant comme une pouliche du haras de Cordoue...*

-*À Séville, chacun lui adressait quelque compliment...*

-*Quand elle fut entrée dans la manufacture...*

L'idée du défilé des filles, l'évocation du *haras*, celle de la ville... mettent en place un réseau lexical concordant avec le statut même de la bohémienne, ennemie de toute claustration. Il est évident que, pour elle, l'arène paraît un espace favori, car, ce qu'elle préfère, c'est l'espace libre et libérateur, violent et euphorisant. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle préférera le torero, Lucas, à José, et qu'elle refusera la vie casanière que lui proposera ce dernier en l'invitant à le suivre en Amérique.

-*Les spectateurs*: La rencontre des deux *acteurs* a lieu sous les regards des militaires. Ce sont eux qui annoncent le spectacle : *Tout d'un coup les camarades disent : voilà la cloche qui sonne; les filles vont rentrer à l'ouvrage.* Ces militaires assistent avec d'autres curieux à la courte conversation comique entre Carmen et José. Par leur présence même, leurs rires... comme autour d'une arène, ils influencent le cours des événements, transforment les attitudes et contribuent à alimenter l'ambiance de lutte. Il est certain, en effet, que l'indifférence blesse Carmen, elle, qui est habituée à jouir, par narcissisme, de la fascination qu'elle exerce sur les passants : (*À Séville, chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure...*) Elle ne peut donc souffrir le défi devant des témoins. On comprend alors que son attitude envers José est en parfait accord logique avec ses tendances exhibitionnistes, comparables à celles du torero. On comprend de même que la résignation du jeune homme, qui rougit et *ne trouve rien à répondre*, convient également à cette dialectique du déséquilibre nécessaire entre le vrai torero (habile et toujours triomphant) et la bête vaincue, moquée et sacrifiée. Et c'est exactement ce que désire l'oeil du spectateur.

En outre, le public est représenté d'une manière assez vraisemblable. Les gestes et les attitudes évoquent la foule carnavalesque, se déchaînant selon la force et les caprices de l'instinct grégaire

-Après leur dîner, bien des jeunes gens vont les voir passer, et leur en content de toutes les couleurs...

-J'entends des bourgeois qui disent : voilà la gitanilla !

-Tout le monde qui était là se mit à rire...

La spontanéité instinctive de la foule décrite ici est bien celle des spectateurs de corridas et de diverses scènes taurines, ou simplement du groupe devant n'importe quel spectacle, guidé par l'instinct et par le mimétisme contagieux, riant parfois de ce qui est triste, trouvant son bonheur dans le malheur d'autrui.

-*Les acteurs*: Il n'y en a que deux devant les spectateurs. Le duo rappelle bien sûr toutes les scènes de duel, mais essentiellement le *duel* taumachique. Car, dans l'esthétique de Mérimée, la *couleur locale* est, en l'occurrence, espagnole, typiquement espagnole.

Ce que nous avons expliqué à propos des spectateurs nous a déjà permis de distinguer les mobiles des *acteurs*. Ajoutons à présent que, comme dans l'arène où le torero essaye de provoquer le taureau en s'exhibant et en se rapprochant de lui, Carmen montre ses charmes et interpelle José en se moquant de son travail, ce qui le conduit justement à réagir, croyant relever le défi. Le taureau se rue sur le torero... José ramasse la fleur de cassie et, dans la suite du récit, il tentera de séduire sa séductrice.

-*Les accessoires*: Le matador a besoin d'une muleta et d'une pique. La muleta est généralement de couleur rouge pour provoquer plus intensément le regard de la bête et doubler ses assauts. Nous constatons que le rouge domine dans le texte, et que c'est cet aspect vestimentaire qui fascine José. L'exhibition de cette couleur, cette fascination qu'elle exerce sur le héros, font alors penser aux passes de muleta et à leurs effets sur le comportement du taureau. Cette interprétation s'affirme encore plus si on explique le symbolisme de la fleur (fleuret!).

Certes les connotations et les dénnotations de la fleur sont généralement positives (sensibilité, beauté, amour...) Mais le rôle qu'elle joue dans cette scène est totalement dévié, puisqu'elle évoque la pique du matador. La fin du passage montre comment, avec la *fleur-pique*, Carmen joue au matador. Au lieu de donner, d'offrir un symbole d'amour à José, elle lui *lance* un instrument mortel.

-*L'action* : L'évolution de l'action est sans doute le facteur le plus mimétique de la taumachie. Nous ne reviendrons pas sur l'opposition entre la passivité du héros et le défi de Carmen, que nous avons expliquée plus haut. Nous remarquons particulièrement que l'action finale évoque la mise à mort de la bête par le matador. Comme c'est le moment le plus violent, le narrateur s'attache à mettre en évidence l'atrocité du geste mimé : *et prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche, elle me la lança d'un mouvement de pouce, juste entre les deux yeux. Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait...*

D'abord, à la manière du matador tenant parfois son arme entre les dents (geste exhibitionniste triomphateur, à l'approche de l'exécution de l'animal), et comme le tueur sadique (tenant ainsi son couteau, selon certains contes ou certains faits-divers), Carmen tient, dès le début de la rencontre, une fleur de cassie à la bouche, et c'est cette fleur qu'elle jettera en direction du jeune homme. Puis, autant que ces hommes cruels, réels ou fictifs, elle déploie tous les artifices destinés à réaliser l'acte "sanguinaire". Le verbe décrivant le *don* de la fleur dénote à lui seul la plus grande agressivité. Le passé défini: *lança*; le geste qu'on imagine : *d'un mouvement de pouce*, concrétisent l'idée d'une arme (lance, dague, flèche...) dirigée subitement, traîtreusement, vers le corps de la victime. Ensuite, le groupe prépositionnel: *d'un mouvement de pouce*, traduit évidemment la supériorité de la *femme torero*, arrogante et victorieuse. Enfin, la cible physique visée : *entre les deux yeux*, évoque, par analogie, l'endroit le plus mortel que le matador doit atteindre dans le corps de l'animal (entre la base des vertèbres cervicales et le sommet de la colonne vertébrale dorsale), ce qui constitue, dans la scène taumachique, le moment *paroxystique*, celui de la mise à mort. A la fin, le narrateur appuie l'évocation de l'action mortelle par une comparaison inspirée de la violence militaire, pour couronner ce tableau sur l'atrocité, selon une figure ascendante.

Ainsi, selon Mérimée, la séduction est un duel taumachique. L'hypothèse d'un argument négatif sur l'érotisme et sur l'amour en général, que représente une telle conclusion, n'est plus une simple extrapolation quand on interroge les signes d'une *scène de castration*, dans le même passage.

Plusieurs thèmes développés dans ce passage, tels que l'exhibitionnisme, la passivité de l'homme opposée à la perfidie féminine, l'euphorie associée à la dysphorie... incitent à lire une érotisation volontaire des objets, des actes et de la parole.

La fleur de cassie est présente dans tout le texte et peut guider notre lecture dans ce sens. Au départ, elle est exhibée, étant liée à deux organes féminins particulièrement érogènes: la bouche et la poitrine. Dans une scène d'union des corps, le sexe est d'abord dévoilé... Ensuite, la fleur est *donnée* violemment, ce qui fait penser à l'acte sexuel où la violence n'est pas toujours exclue (rupture d'hymen, viol...) Enfin, la fleur est ramassée par José et cachée dans sa veste. Comme le sexe mâle, elle est *intériorisée*. L'utilisation de la fleur semble ainsi mimer les étapes essentielles de l'étreinte sexuelle. La prédominance de la couleur rouge dans le portrait de Carmen comme dans les sèmes de son nom, suggère d'ailleurs l'idée de la sensualité, si ce n'est celle du sang et de l'érotisme violent.

Cependant, si l'érotisme de la scène apparaît évident, il reste une certaine ambiguïté. En effet, la féminité dénotée par le genre même du terme : fleur, ainsi que par les sèmes de la couleur voyante et du parfum, s'oppose au rôle masculin qu'elle joue dans le texte. Si la fleur, comme un phallus, *pénètre* le corps de José (puisqu'il la cache dans sa veste après qu'elle l'a frappé entre les yeux), cela signifie que, toute femme qu'elle est, Carmen usurpe la place de l'homme, et, tout homme qu'il est, José accepte le rôle d'une femme. Nous assistons alors à une scène d'érotisme *pervers*, marginal. L'homme est *féminisé*, la femme est *virilisée*.

L'habitude (la doxa) veut que l'homme fasse les premiers pas pour séduire la femme (voir le mythe de don Juan), offre des fleurs pour déclarer son amour, et *prende* celle qu'il désire en y mettant parfois un peu de violence. Ce sont là les prérogatives de la virilité. Et, au contraire, l'habitude tend à faire de la femme l'être pudique qui attend, qui subit généralement l'étreinte amoureuse, qui *perd la langue*, qui hésite, qui est plus sentimental et même plus fétichiste. Ce sont là les prérogatives de la féminité. Or, dans le passage expliqué ici, ces rôles sont méticuleusement inversés, ce qui fait de Carmen une femme castratrice, et de José un homme castré.

Avant de recevoir l'objet phallique, avant de *perdre sa virginité*, José subit en effet l'épreuve d'un dialogue intimidant. C'est un dialogue qui restitue en fait la scène de castration obsédant peut-être Mérimée et l'homme en général, quand la femme, comme en l'occurrence, s'arroge le rôle viril et invite à l'amour. La chaîne et le coffre-fort symboliseraient alors les sexes masculin et féminin. *Tenir les clefs (du) coffre-fort* mimerait ainsi l'union sexuelle, d'autant plus que Carmen se donnera volontairement à José, après son escapade. Une telle invitation est de nature castratrice, non seulement parce qu'elle vient de la femme, contrairement à la doxa, mais encore parce qu'elle est inattendue, et qu'elle est exprimée sur un ton parfaitement impudique (*compère: registre familier / veux-tu...: tutoiement d'un inconnu...*) Ainsi, José, qui est timide de nature comme il l'avoue, se trouve davantage féminisé. Il ne comprend pas le discours connotatif auquel il faut répondre avec le même code de la symbolisation et joue, sans le savoir, le rôle féminin stéréotypé que Carmen lui réserve.

José serait, dans cette rencontre avec Carmen, non seulement l'homme adulte castré par les avances brutales d'une femme dévergondée, mais aussi l'enfant castré par la mère. Le dialogue entre les deux personnages fait penser symboliquement, en effet, à la *scène castratrice* où le petit garçon, surpris en *flagrant délit* de masturbation, est menacé par l'un des parents (le plus souvent, la mère) d'avoir un jour le pénis coupé. Les étapes du dialogue introduit par Mérimée imitent étonnamment les moments principaux de cette *scène de castration* que la psychanalyse décrira bien des années plus tard:

-*La demande de l'objet* : (qui équivaut à la menace castratrice) : *Veux-tu me donner ta chaîne... ?*

-*Le refus* : (qui rappelle la fuite, l'isolement et la crainte du petit garçon menacé) : *C'est pour attacher mon épinglette.*

-*L'émotion*: (qui évoque le sentiment de culpabilité chez le garçon masturbateur) : *Je me sentais rougir, et je ne pouvais trouver rien à répondre.*

De nombreux autres indices pourraient être exploités dans cette perspective : l'activité de José (faire de la dentelle), considérée par Carmen comme une tâche non virile, sa perte de la parole, qui symboliserait l'angoisse de perdre le pénis...

En conséquence, qu'elle soit celle de l'adulte, celle de l'enfant ou des deux à la fois, cette *angoisse de castration* s'impose à l'esprit du lecteur moderne, comme sous-jacente à la description de la première rencontre dans ce texte. Mérimée, à l'évidence, n'a pas pensé la scène dans les termes que nous avons empruntés à la psychanalyse (celle-ci ne sera connue en France qu'au début du XXe siècle). Cependant, cela n'empêche pas de constater dans cette nouvelle une sensibilité psychologique empirique, à l'honneur de Mérimée.

Mais un symbolisme ne peut-il pas en cacher un autre ? La lutte tragique décrite dans cette nouvelle, déjà à partir de la première rencontre, évoque vraisemblablement la relation entre *l'éternelle Eve* et *l'éternel Adam*.

Voici, en effet, un homme vertueux, discipliné, laborieux et innocent qui se trouve dépravé par une femme sensuelle, avide et alléchée par le "fruit interdit" (symbolisé ici par la fleur qu'elle jette au jeune officier). On pense évidemment à l'épisode biblique du *Péché originel*. Carmen et José seraient des transpositions d'Ève et d'Adam, la première étant la tentatrice, la complice du serpent; le second étant l'homme victime, qui se laisse piéger par la tentation satanique. La fleur de cassie (jaune, belle et parfumée) évoquerait le *fruit interdit*. L'offre de la fleur désignerait l'invitation d'Adam par Ève à goûter ce fruit. Le fait que José finit par être séduit (en ramassant la fleur tombée à ses pieds), signifierait la désobéissance à Dieu et le triomphe de la tentation. L'évolution de la passion qu'éprouvera le héros pour sa séductrice (amour exclusif, assassinat de Carmen et condamnation à mort de l'assassin) confirme d'ailleurs cette interprétation, puisque la dégradation finale des protagonistes rappelle assez clairement la déchéance du premier couple humain, chassé d'Éden.

En outre, tous les commentaires faits par le héros, en racontant son histoire, dévoilent, d'abord, la haine et le mépris de la femme en général, et de Carmen en particulier; ensuite, le remords et le sentiment de culpabilité. Ce sont là précisément quelques-uns des fondements de la doctrine chrétienne :

-1er exemple :

Mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats qui ne viennent pas quand on les appelle et qui viennent quand on ne les appelle pas...

Il y a, bien sûr, beaucoup d'ironie dans ce recours au code proverbial fondé sur des idées reçues misogynes, dans l'assimilation de la femme au chat et dans l'utilisation d'une antithèse chiasmatisée, configurant la conduite contradictoire de la femme.

-2ème exemple:

Première sottise !

Le narrateur fait son *mea culpa*, afin de *se racheter*, en chrétien reconnaissant sa faute. On le constate, l'énoncé fonctionne ici comme le synonyme le plus proche de la notion du *péché originel*: *Première* (originel), *sottise* (péché).

Dans la mesure où José peut être considéré comme un porte-parole de l'auteur de *Carmen*, nous sentons à quel point celui-ci semble adhérer à l'esprit de la légende biblique et aux préjugés misogynes très répandus depuis le moyen âge. Certains passages de sa correspondance semblent le confirmer :

*A mon avis, les femmes se divisent en deux classes : 1° Celles qui méritent le sacrifice de la vie ; il n'y en a guère en vérité (...) 2° Celles qui valent de cinq à quarante francs. Dans cette dernière classe il y a d'excellents morceaux.*¹⁴⁶

Cependant, les allégations biographiques présentent, en l'occurrence, le désavantage de minimiser l'art de l'écrivain, et nous préférons croire que Mérimée (qui était un irréligieux et un libertin), cède en fait au plaisir de conférer à son texte plusieurs dimensions, afin de faire oeuvre d'art et d'être lu et compris par toutes sortes de lecteurs.

Nous venons de voir que la polysémie est le trait distinctif de ce texte sur Eros et la première rencontre, qui se prête à diverses lectures inspirées par l'art de la dramaturgie, par la tauromachie, la psychanalyse avant la lettre et les textes sacrés. Quelle que soit l'interprétation qu'on propose ainsi, le thème de la lutte prévaut: lutte dramatique, lutte tauromachique, lutte érotique et lutte adamique convergent assez pour traduire une richesse certaine d'un maître de la nouvelle, qu'on a pu soupçonner d'avoir écrit une oeuvre de *peu de portée*¹⁴⁷, et de n'avoir eu qu'une *imagination indigente*¹⁴⁸. L'analyse polysémique n'est pourtant pas épuisée dans ce passage. Par exemple une lecture sociologique sur la *règle* (le militaire) et l'*écart* (la gitane) reste encore à faire.

¹⁴⁶ Mérimée cité par le marquis de Luppe, in *Mérimée*, Paris, A. Michel, 1945, p. 103.

¹⁴⁷ Jean Hytier, *Les romans de l'individu*, Les Arts et le livre, 1928, p. 133.

¹⁴⁸ P. Trahard, *Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Ed . J. Renard, 1941, p. 20.

COURS 12

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus :

-FLAUBERT, *Un Cœur simple*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- C. PREVOST, *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Editions Sociales, 1973.

- G. SAGNES, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, A. Colin, Paris, 1969.

- Y. BELAVAL, *Psychanalyse et critique littéraire*, NRF, Gallimard, Paris, 1970.

Recherche méthodologique : expliquer : idéologie, philosophie, absurde, fétichisme, mysticisme, idéalisme...

SYNTHÈSE DU COURS

Thanatos

Félicité parvint au second étage.

Dès le seuil de la chambre, elle aperçut Virginie étalée sur le dos, les mains jointes, la bouche ouverte, et la tête en arrière sous une croix noire s'inclinant vers elle, entre les rideaux immobiles, moins pâles que sa figure. Mme Aubain, au pied de la couche qu'elle tenait dans ses bras, poussait des hoquets d'agonie. La supérieure était debout, à droite. Trois chandeliers sur la commode faisaient des taches rouges, et le brouillard blanchissait les fenêtres. Des religieuses emportèrent Mme Aubain.

Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte. Elle répétait les mêmes prières, jetait de l'eau bénite sur les draps, revenait s'asseoir, et la contemplait. A la fin de la première veille, elle remarqua que la figure avait jauni, les lèvres bleuèrent, le nez se pinçait, les yeux s'enfonçaient. Elle les baisa plusieurs fois ; et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie les eût rouverts ; pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple. Elle fit sa toilette, l'enveloppa de son linceul, la descendit dans sa bière, lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds, et extraordinaires de longueur à son âge. Félicité en coupa une grosse mèche dont elle glissa la moitié dans sa poitrine, résolue à ne jamais s'en dessaisir. Le corps fut ramené à Pont-l'Evêque, suivant les intentions de Mme Aubain, qui suivait le corbillard, dans une voiture fermée.

Après la messe, il fallut encore trois quarts d'heure pour atteindre le cimetière. Paul marchait en tête et sanglotait. M. Bourais était derrière, ensuite les principaux habitants, les femmes couvertes de mantes noires, et Félicité. Elle songeait à son neveu, et, n'ayant pu lui rendre ces honneurs, avait un surcroît de tristesse, comme si on l'eût enterré avec l'autre.

Le désespoir de Mme Aubain fut illimité.

D'abord elle se révolta contre Dieu, le trouvant injuste de lui avoir pris sa fille -elle qui n'avait jamais fait de mal, et dont la conscience était si pure ! Mais non ! Elle aurait dû l'emporter dans le Midi. D'autres docteurs l'auraient sauvée ! Elle s'accusait, voulait la rejoindre, criait en détresse au milieu de ses rênes. Un, surtout, l'obsédait. Son mari, costumé comme un matelot, revenait d'un

long voyage, et lui disait en pleurant qu'il avait reçu l'ordre d'emmener Virginie. Alors ils se concertaient pour découvrir une cachette quelque part.

Une fois, elle rentra du jardin, bouleversée. Tout à l'heure (elle montrait l'endroit) le père et la fille lui étaient apparus l'un auprès de l'autre, et ils ne faisaient rien ; ils la regardaient. Pendant plusieurs mois elle resta dans sa chambre inerte. Félicité la sermonnait doucement; il fallait se conserver pour son fils, et pour l'autre, en souvenir d'elle.¹⁴⁹

Cet extrait de la fin du chapitre III d'*Un Cœur simple*, évoque la mort de Virginie, la fille de Mme Aubain. C'est le troisième malheur frappant Félicité qui, après la disparition de son amant et la mort de son neveu, Victor, a porté toute son affection sur les enfants de sa maîtresse. Par rapport à la *diégèse*, il s'agit ici d'une *fonction* essentielle dans la nouvelle: la *séparation* qui, en se répétant, apporte à chaque fois une *dégradation* plus sensible dans la psychologie de l'héroïne, principalement.¹⁵⁰ L'intérêt de ce passage est surtout d'ordre psychologique, si nous envisageons l'évolution des protagonistes. Sous la plume de l'écrivain, la part de l'*éthopée* surpasse de loin celle de la *prosopographie* (Fontanier). Mais dans la mesure où le narrateur intervient directement ou indirectement dans la narration (par exemple pour juger l'attitude de Félicité), et puisqu'il juxtapose deux comportements tout à fait antithétiques devant le phénomène de la mort, comme s'il les comparait, l'intérêt du texte est, bien sûr, d'ordre esthétique, mais aussi d'ordre théique. En somme, cette *scène* romanesque où intervient Thanatos semble céder à l'expression pressante d'une posture philosophique, pour confronter le *stoïcisme* (Félicité), la *révolte* (Mme Aubain) et le point de vue *absurdiste* de Flaubert.

L'évocation de Virginie morte et enterrée, impose, certes, force détails descriptifs (nécrologiques surtout), mais permet notamment au narrateur de révéler encore plus les personnalités irréductiblement opposées des deux femmes, Félicité et Mme Aubain. Les portraits sont donc approfondis dans leurs aspects psychiques et psychologiques, plutôt que physiques.

En ce qui concerne Félicité, on est d'abord frappé par son calme, presque sa froideur, qui contrastent avec son tendre dévouement pour les enfants de sa maîtresse. Cette contradiction devient davantage ambiguë quand on compare entre elles les réactions de la servante face aux séparations et aux disparitions qu'elle endure :

-Disparition de Théodore (son amant)

*Elle se jeta par terre, poussa des cris, appela le bon Dieu et gémit toute seule dans la campagne jusqu'au soleil levant.*¹⁵¹

-Mort de Victor

*Félicité tomba sur une chaise, en s'appuyant la tête à la cloison, et ferma ses paupières qui devinrent roses tout à coup.*¹⁵²

- Mort de Virginie: (texte analysé ici)

Félicité ne pleure pas, ne crie pas, se contente de soigner le cadavre. Elle est triste cependant.

-Mort de Mme Aubain

(Félicité) la pleura comme on ne pleure pas les maîtres...

-Mort du perroquet

*Elle pleura tellement...*¹⁵³

¹⁴⁹ Flaubert, *Un Cœur simple*, op.cit. pp. 33-34.

¹⁵⁰ Remarquons que c'est la séparation répétée qui conduit aussi Mme Aubain progressivement au désespoir et à la mort (mort de son mari, mort de Virginie, mort de M. Gourais qui lui a fait découvrir ses "noirceurs".)

¹⁵¹ Ibid., p. 29.

¹⁵² Ibid., p. 48.

¹⁵³ Ibid., p. 43.

L'attitude de la servante (douleur contenue, apathie...) apparaît donc exceptionnelle dans ce texte. Trois hypothèses peuvent être avancées ici : deux, d'ordre psychologique et une d'ordre plutôt mythologique, mais les trois se rejoignent dans la vraisemblance nécessaire à l'écriture réaliste.

- En apprenant la mort de Virginie, Félicité est encore sous le choc provoqué par celle de son neveu, Victor, et la disparition de Théodore. Elle subit donc le mal dans une sorte d'inconscience ou de léthargie presque pathologique.

- La longue maladie de l'enfant, (des mois), aurait préparé la servante à l'événement, aurait produit sur elle un effet immunisant, ce qui aurait émoussé son émotion devant le cadavre.

- Cette mort ne ressemble aucunement aux autres. C'est ici l'hypothèse la plus plausible dans le contexte du *conte* où la foi et le mysticisme de l'héroïne occupent une place de choix. Dans l'esprit de Félicité, Virginie est donc sanctifiée. On pleure la mort des humains, mais on sublime volontairement ou involontairement celle des saints. La froideur apparente de la jeune fille s'inscrit donc parfaitement dans son portrait de *cœur simple*, et équivaut à la résignation, au *stoïcisme* le plus rudimentaire.

Flaubert suggère d'ailleurs l'idée de la sainteté de Virginie, et même de Félicité, grâce aux connotations onomastiques des deux noms. Le sort final de cette dernière illustre en définitive une sorte de fatalité associée d'abord à son prénom qui fait penser inévitablement à sainte Félicité, esclave et martyre chrétienne livrée aux bêtes, en 203, à Carthage. Tandis que la racine du prénom : Virginie, connote la sainteté immaculée de la Vierge Marie. Le fait même que l'enfant expire dans le cloître des Ursulines d'Honfleur n'est pas un choix gratuit de la part de l'auteur: sainte Ursule, princesse originaire d'Angleterre, nous apprend la légende chrétienne du Moyen âge, accomplit, avec son fiancé et onze mille vierges, un pèlerinage à Rome, auprès du pape. Au retour, tous sont massacrés par les Huns près de Cologne. L'âge de Virginie n'est pas mentionné dans le texte de Flaubert, mais, vraisemblablement, il avoisine les huit ans de sainte Ursule, âge auquel elle fut massacrée, comme le précise la légende. Flaubert, qui était un irréligieux, veut uniquement signifier l'émotivité de plus en plus mystique chez la servante; il n'hésite donc pas à multiplier les noms propres qui la connotent, au risque d'en faire un peu trop : *Félicité, Virginie, Ursulines...*

La description du cadavre et de l'intérieur du couvent, focalisée par le regard de la servante, est destinée également à rendre cet univers sacré qui fascine la jeune fille. Ce qui l'émeut d'abord, quand elle arrive devant le corps de la morte, ce n'est pas la mort de cet être aimé sincèrement, mais l'atmosphère mystérieuse et imposante du tableau funèbre.

Son attitude rappelle ce qu'elle éprouve quand elle accompagne Virginie au catéchisme¹⁵⁴. Dans les deux cas, elle promène son regard hébété et enchanté sur les détails, les divers plans, les attitudes des personnages peints, l'emplacement des objets, les couleurs et les lumières... Et tout cela imprègne son âme des effets d'un *ritualisme* toujours plus majestueux, à tel point que, dans son regard, la mort de la fillette est presque vidée de son humanité, transfigurée par la contiguïté des éléments hiératiques.

Aux noms expressifs et au regard envoûté de Félicité, s'ajoutent des détails précis qui renforcent la sanctification de l'événement lugubre : l'assiduité dévouée auprès du cadavre (là où on attendrait celle de la mère) (*Pendant deux nuits, Félicité ne quitta pas la morte*) ; les actions rituelles répétées : (réciter des prières, jeter de l'eau bénite...) ; la contemplation du cadavre et l'observation des effets de putrescence (le verbe *contemplait* assimile Félicité à une femme idolâtre, et Virginie à une déesse); les baisers : (elle *les baisa plusieurs fois*) ; la croyance à une éventuelle résurrection : (*et n'eût pas éprouvé un immense étonnement si Virginie (...) eût ouvert (les yeux)*¹⁵⁵) ; et enfin, le geste

¹⁵⁴ Voir le début du chapitre III.

¹⁵⁵ Félicité pense peut-être à la résurrection de Jésus et aux diverses légendes sur les apparitions de Marie et de certains saints, répandues à cette époque (la mort de Virginie se situe vers 1820).

fétichiste¹⁵⁶ évoquant l'importance des reliques chez certains chrétiens : (*Félicité (...) coupa une grosse mèche...*)

Ainsi le texte met à nu ce trait essentiel de la personnalité de l'héroïne : elle n'est pas impassible devant la mort de l'enfant qu'elle aime, mais béate, au sens religieux du terme. Sa simplicité l'enfonce dans un mysticisme irréfléchi, élémentaire. Flaubert le précise dans une *intrusion directe* : *pour de pareilles âmes le surnaturel est tout simple.*

Quant au comportement de Mme Aubain (qui bénéficie, dans ce passage, d'une attention exceptionnelle par rapport au récit centré en entier sur Félicité), il est exactement l'antipode de l'attitude de la servante. Celle-ci pèche par son *ataraxie* stoïque, celle-là pèche par son excentricité, sa révolte qui frise le blasphème. La servante transcende facilement le réel, la maîtresse reste terre à terre. C'est que Mme Aubain réagit en mère; son désespoir est le signe d'une tristesse maternelle ordinaire. Le narrateur restitue l'image toute vraisemblable d'une femme écorchée, penchée près du corps de son enfant mort: faiblesse physique, abandon de soi, posture pathétique :

Mme Aubain, au pied de la couche qu'elle tenait dans ses bras, poussait des hoquets d'agonie.

Les trois derniers paragraphes racontent, au mode itératif, et parfois à l'aide du discours indirect libre, le deuil de Mme Aubain. Là encore, la douleur excessivement étalée de la mère ne rend possible qu'une analyse psychologique faite de clichés :

-Le désespoir de Mme Aubain fut illimité... Le mot fort en tête de la phrase et le prédicat hyperbolique en clause relèvent d'un langage habituel dans les circonstances tristes comme celles de la mort.

-D'abord elle se révolta contre Dieu, le trouvant injuste... L'ébranlement de la foi est aussi la conséquence de l'impuissance humaine devant la disparition des êtres chers. Le commun du monde réagit ouvertement, ou en catimini, de cette manière.

-Mais non! Elle aurait dû l'emporter dans le Midi. D'autres docteurs l'auraient sauvée!

Le sentiment de culpabilité est tout à fait "réaliste" dans le cas d'une mère perdant son enfant à la suite d'une maladie. Cela peut la conduire jusqu'aux imprécations contre elle-même (*Elle s'accusait, voulait la rejoindre...*)

-Tout à l'heure (elle montrait l'endroit), le père et la fille lui étaient apparus l'un auprès de l'autre, et ils ne faisaient rien; ils la regardaient. Pendant plusieurs mois, elle resta dans sa chambre, inerte.

Les cauchemars, le glissement vers l'aliénation mentale, le défaitisme suicidaire ne dérogent pas non plus au code de la vraisemblance, presque plate, de ce portrait d'une mère perdant sa fille unique.

Le narrateur procède ainsi à l'analyse psychologique de Mme Aubain, sans sortir des lieux communs sur le sujet de la mort (langage spontané et banal des personnes endeuillées, sensiblerie, gestes instinctifs...), et sans rechercher une originalité stylistique (évoluer du général au particulier, développer un *pantonyme* (Hamon) en détails prédictifs, soigner une gradation ascendante : des items *faibles* aux items *forts*, style hyperbolique...) Fond et forme vont de pair pour rendre alors, à dessein, un portrait assez stéréotypé, en parfaite relation antithétique avec celui de la servante.

Cette juxtaposition d'un portrait original (la femme endolorie et béate), au portrait stéréotypé (la mère affligée et désespérément révoltée), est-elle fortuite? Nous sommes appelés à franchir le pas qui mène de la dénotation à la connotation, de la *référentialité* à la thèse. Dans l'*apposition* des deux portraits, nous envisageons donc une *opposition* assez nettement voulue par Flaubert.

Certes, l'opposition est très utile, thématiquement et stylistiquement (mieux mettre en relief la singularité de la protagoniste, Félicité, qui trouve dans le malheur le chemin de la *quiétude*, donc un certain bonheur), ou dramatiquement (couper la monotonie *diégétique* par

¹⁵⁶ Le fétichisme de Félicité est un thème essentiel dans la nouvelle et s'inscrit logiquement dans la description de sa personnalité (La mèche de Virginie, le chapeau de peluche (p.37), le perroquet empaillé...)

une *transformation* (Todorov)). Mais l'antithèse révèle surtout le non-dit idéologique, domaine de l'énonciation en biais.

En conséquence, comparant le poncif à la nouveauté (ou à l'exception), le lecteur décèlerait une prise de position flaubertienne: même si elle est une servante naïve, Félicité est capable d'élévation mystique, comparable, ne serait-ce que dans ses résultats, à celle des grands stoïques. Par contre, Mme Aubain, en dépit des privilèges socio-culturels bourgeois, demeure toute terrestre, attachée à la vie dérisoire. Même devant la mort, elle reste asservie au conformisme (elle ne veille pas sa fille, ordonne une cérémonie funèbre où se dévoile l'hierarchie artificielle, ne se mêle pas à la foule...) Cette mère malheureuse n'est pas sana évoquer la tante de l'écrivain, la tante Allais, sans doute, mais elle serait ici le type même du bourgeois conservateur et mesquin, même dans le malheur. Maurice Nadeau explique que dans la vie et l'oeuvre de Flaubert, *le terme de bourgeois ne répond pas seulement à une catégorie sociale ou à une classe sociale. Est bourgeois tout homme qui pense, sent et agit en fonction de l'utilitarisme, qui renie l'individu de son humanité et son unité, au profit du monstre social.*¹⁵⁷

A travers le comportement de Mme Aubain, Flaubert fustigerait donc, non pas simplement le bourgeois au sens social, mais tout ce qui chez l'homme et la femme est abrutissant, au point de faire d'eux un *anti-homme* et une *anti-femme*

Cependant, si dans l'opposition des deux femmes l'écrivain est moins solidaire de la bourgeoise que de sa servante, face au phénomène de la mort, qui motive les deux scènes dans le texte, et en considération de ce qu'on connaît de la philosophie *absurdiste* de l'auteur, les deux parties seraient renvoyées dos à dos. Pour le créateur de *Bouvard et Pécuchet*, le stoïcisme et la révolte, le mysticisme et le matérialisme sont dérisoires également. La vie et la mort ne signifient rien d'autre que des faits insensés devant lesquels l'homme se débat vainement. L'absurde chez Flaubert consiste justement dans cette vanité, *dans le fait qu'on ne prouve rien*¹⁵⁸, comme le résume J.-L. Douchin.

Dans cette perspective philosophique, les deux personnages opposés d'*Un Cœur simple*, tout comme les deux héros assez identiques de *Bouvard et Pécuchet*, témoignent du regard de l'auteur foncièrement ironique et apitoyé en même temps, ce regard qu'on retrouvera au XXe siècle, chez Beckett et ses disciples, par exemple.

Ce texte autant descriptif que narratif développe un thème-clef de l'histoire, celui de la mort. L'opposition est claire entre deux personnages, entre deux portraits, grâce à certaines antithèses, par ailleurs très récurrentes dans l'ensemble de l'oeuvre flaubertienne : mysticisme et matérialisme, foi et athéisme, sérieux explicite et ironie implicite, résignation et révolte...Mais la distanciation de l'auteur par rapport à cette dualité est évidente aussi.

D'autre part, Flaubert apparaît égal à lui-même, comme un parfait styliste qui dit tout sans en avoir l'air, qui concilie, en conséquence, l'exigence de l'écriture impersonnelle et le besoin vital de donner libre cours à sa subjectivité. N'est-ce pas exactement ce qu'il souhaitait, comme l'assure cette confidence faite à George Sand en décembre 1871 :

*Mes convictions m'étouffent, j'éclate de colère et d'indignation rentrées : mais dans l'idéal que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature.*¹⁵⁹

¹⁵⁷ M. Nadeau, op. cit., p. 225.

¹⁵⁸ J. L. Douchin, *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*, Paris, Archives des Lettres Modernes, p. 50.

¹⁵⁹ Flaubert cité par M. Bardèche dans le dossier d'*Un Cœur simple* (voir *Trois contes*), op.cit., p. 174).

COURS 13 ET 14
POÉTIQUE DES EXCIPIT
La dernière phrase de *Salammbô*¹⁶⁰

¹⁶⁰ La version article de ces cours est publiée dans les actes du colloque : « Flaubert à Tunis », ENS de Tunis, le 24 avril 2008. Tunis, Editions de l'ENS et Sahar, 2009, et dans *Poétique romanesque, XIXe*, op.cit.

COURS 13

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Lecture du corpus

-FLAUBERT, *Salammbô*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- J. P. RICHARD, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.

- N. SCHOR, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994.

Recherche méthodologique : Expliquer : *incipit, excipit, itératif, singulatif, prosopographie, éthopée...*

SYNTHÈSE DU COURS

La dernière phrase de *Salammbô*, de Flaubert : *Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit*¹⁶¹, peut être le lieu et l'instrument d'une poétique du *texte-limite*, à savoir l'analyse principalement immanente d'un énoncé littérairement significatif par sa localisation particulière (à l'une des deux frontières externes de l'œuvre), et par sa condensation quantitative et qualitative (en moins de deux lignes, convergent des procédés flaubertiens essentiels). On peut justifier le choix de la méthode et du corpus par une série d'arguments relevant de divers ordres :

-*La poétique du détail* n'est pas moins efficace, ni moins valable que celle des corpus textuels vastes. Parmi les études critiques modernes, qui ont fait ce choix, on peut citer, dans l'ordre chronologique : R. Barthes, *S / Z*¹⁶², A. Greimas, *Maupassant, La sémiotique du texte*¹⁶³, J.-P. Richard, *Microlectures*¹⁶⁴, Naomi Schor, *Lectures du détail*¹⁶⁵.

-*Les études flaubertiennes*, comme toutes les recherches sur les grands auteurs et les oeuvres majeures, pâtissent évidemment d'une espèce de surabondance. La critique analytique intéressée par les détails peut, dans ce cas, servir de rempart contre l'itération fâcheuse, pour ne pas dire le ressassement des mêmes idées et l'abus de la citation de seconde main, quasiment inéludable dans la critique des écrivains célèbres.

-*Les recherches sur les frontières du récit* portent beaucoup plus sur les *incipit* que sur les *excipit*. Il y a toute une littérature critique disponible sur les débuts de romans et même sur les *débuts des débuts* : L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*¹⁶⁶, Jean Verrier, *Les Débuts de romans*¹⁶⁷, G. Genette, *Seuils*¹⁶⁸... La recherche sur les fins de romans, comme celle que

¹⁶¹ Edition de référence : G. Flaubert, *Salammbô*, Pléiade, t. I, 1998.

¹⁶² Seuil, 1970.

¹⁶³ Seuil, 1976.

¹⁶⁴ Seuil, 1979.

¹⁶⁵ Nathan, 1994.

¹⁶⁶ Paris, Corti, 1969.

¹⁶⁷ Paris, Lacoste, 1987.

nous proposons en l'occurrence, semble donc moins attrayante, ou scientifiquement moins gratifiante, si nous excluons quelques rares travaux comme ceux du Centre d'Etudes Médiévales : *Clôre le récit : recherches sur les dénouements romanesques*¹⁶⁹.

Pour ce qui est des *excipit* flaubertiens, précisément, ils ont motivé très peu d'analyses. Il est même souhaitable d'envisager une extension du travail pour comprendre tous les *excipit*, et dans le cadre d'un essai ou d'une thèse, qui restent à faire. Il faudrait bien sûr élargir le corpus aux incipit, aux débuts et fins internes, procéder à de vastes comparaisons avec les avant-textes et les œuvres de jeunesse, voire avec d'autres œuvres de l'époque.

On connaît, bien sûr, les multiples commentaires de l'incipit de *Madame Bovary*, notamment celles qui portent sur le *nouveau* et sa casquette, dans les collections de vulgarisation scolaire, ou dans les recherches spécialisées comme celles de Raymonde Debray Genette, *Métamorphoses du récit, autour de Flaubert*,¹⁷⁰ en particulier, le chapitre 4 : « Comment faire une fin¹⁷¹ ». Comme l'explique cette dernière, la priorité accordée à l'incipit aux dépens de l'*excipit*, dans les recherches poétiques, s'explique par le caractère incontournable du premier et le caractère plus ou moins aléatoire du second (une œuvre peut choisir l'inachèvement). (p. 85).

-*La dernière phrase de Salammbô* s'impose à l'œil (isolement graphique), à l'oreille (elle accroche par sa brièveté, son rythme, ses coupes, ses sonorités), à l'affect (l'annonce inattendue de la mort de l'héroïne, sans plus), à l'intellect (exégèse transcendantale mise en évidence), à l'imaginaire (rien n'est dit sur Salammbô morte ou agonisante)...

-*L'horizon de cette réflexion* sur la dernière phrase de *Salammbô* répond d'abord à un souci méthodologique général : attirer l'attention sur l'intérêt quasiment urgent d'une analyse *topologique*¹⁷² de l'œuvre de Flaubert, dans laquelle les *excipit* seraient un véritable pivot. A un niveau ponctuel, il s'agit de développer une lecture de cette phrase, jamais commentée à notre connaissance, en dépit de son intérêt évident, et qui, comme nous essayerons de le montrer, synthétise des traits essentiels du travail de Flaubert.

Nous proposons une approche d'inspiration poéticienne, associant l'analyse micro-textuelle (le segment retenu) et l'analyse macro-textuelle (*Salammbô* et les autres romans de Flaubert), en souhaitant confirmer certaines constantes de la critique flaubertienne et en infirmer d'autres, même si, après Jacques Chessex, nous croyons que *cerner Flaubert n'est pas [vraiment] possible*¹⁷³.

En deux axes, (d'abord, *la mort de Salammbô et son explication*, puis, *la phrase flaubertienne* comme unité esthétique de base), notre réflexion sera guidée, tout au long, par une question essentielle: A quoi sert cette phrase finale, posée comme une écharpe sur le corps du roman ?

La mort de Salammbô

L'annonce de la mort de Salammbô dans la phrase finale nous surprend. Elle est brutale, laconique, déconcertante au premier abord. Le roman pouvait-il finir sur la phrase précédente : *Elle retomba la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes, et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre ?*

Oui, si Flaubert voulait (pouvait ?) terminer le roman simplement par une chute ambiguë de l'héroïne (évanouissement ou mort) et une simple *prosopographie*¹⁷⁴ pathétique. Non, parce que

¹⁶⁸ Paris, Seuil, 1989.

¹⁶⁹ Poitiers, Ed. ERLIMA, 1998, 1999.

¹⁷⁰ Seuil, 1988.

¹⁷¹ Pp.85-111.

¹⁷² Au sens étymologique du terme: divers lieux textuels de l'œuvre.

¹⁷³ J. Chessex, *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991, p. 205.

¹⁷⁴ Portrait physique, selon la terminologie de P. Fontanier (*Figures du discours*, Parsi, Ed. Flammarion, 1977).

Flaubert était contraint de *tuer* Salammbô. L'*excipit* sur lequel nous nous penchons ici est donc nécessaire pour marquer nettement cette nécessité de la catastrophe finale et désambiguïser le résultat de la dernière¹⁷⁵ chute de l'héroïne. Flaubert n'était donc pas libre de choisir entre l'écroulement équivoque de Salammbô et l'annonce univoque de sa mort. Le retour à l'histoire proprement dite, dans laquelle puise l'écrivain, l'examen des chapitres précédents, des autres dénouements romanesques dans le roman et dans certaines œuvres du genre, ainsi que le rappel d'une certaine idiosyncrasie flaubertienne permettent d'étayer l'hypothèse.

Il est facile de rétorquer, tout de suite, que le personnage de Salammbô ne correspond à aucune réalité avérée historiquement, et que, par conséquent, sa mort comme être fictif n'obéit à aucun déterminisme référentiel. Cela est vrai, sauf que Flaubert, tout en se désintéressant de l'archéologie et du réalisme, comme il en assure son premier critique, Sainte-Beuve¹⁷⁶, ne méprise pas la vraisemblance historique. La destinée tragique des héroïnes antiques, dont la Didon carthaginoise de l'*Enéide* est la plus célèbre, est donc un modèle facile à reproduire et commode pour une réception littérairement codifiée. Sans obéir à une vérité historique, Flaubert *tue* Salammbô, en copiant un *hypotexte* (Genette) dont l'héroïne est, de surplus, une Carthaginoise connue. Il procède ainsi à un déplacement chronologique et littéraire des données, indispensable pour la cohérence interne d'un roman cruel et totalement plausible pour l'imaginaire du lecteur.

Sur le plan interne, la mort de Salammbô est également un dénouement obligé, parce qu'elle est déjà programmée, antérieurement, par l'effet au moins triplé des constituants du récit : les niveaux descriptif, narratif et dialogique. On rappellera, dans le portrait de Salammbô, réparti sur plusieurs occurrences, les deux traits principaux : 1-la *protopographie* est centrée sur sa beauté exceptionnelle, qui foudroie Mâtho comme une malédiction¹⁷⁷, dès le chapitre I, et 2-l'*éthopée*¹⁷⁸ trouve sa première signification dans la langueur malade de la princesse :

Une influence était descendue de la lune sur la vierge ; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir. (p.750)

L'action, quant à elle, égrène un bon nombre d'accidents et d'incidents où Salammbô côtoie la mort et y échappe de justesse, car il faut que le roman *ait lieu*. Dès le chapitre inaugural, elle apparaît au milieu de l'armée des barbares qui ont envahi son palais et menacent de sévir. Le massacre des poissons est un succédané d'assassinat qui épargne provisoirement la famille d'Hamilcar et installe le récit dans le cadre comminatoire de la guerre. D'autres épisodes savamment distribués sur la *diégèse*, se succèdent et anticipent la catastrophe finale. Certains d'entre eux sont particulièrement significatifs :

-La confrontation de Salammbô avec son père Hamilcar, qui la soupçonne de dévergondage, et dont le regard la pétrifie au point qu'elle tombe évanouie :

Peu à peu, en haletant, Salammbô s'enfonçait la tête dans les épaules, écrasée par ce regard trop lourd. Il était sûr maintenant qu'elle avait failli dans l'étreinte d'un Barbare ; il frémissait, il leva les deux poings. Elle poussa un cri et tomba entre ses femmes, qui s'empressèrent autour d'elle. (p. 822)

-La grogne populaire, après la disparition du voile de Tanit, trouve un bouc émissaire tout indiqué en la princesse :

Tous les malheurs venaient donc de la perte du zaïmph. Salammbô y avait indirectement participé ; on la comprenait dans la même rancune ; elle devait être punie. La vague idée d'une

¹⁷⁵ Elle est déjà tombée, sans grave conséquence, sous les regards de son père de retour, et qui la soupçonne de dévergondage. P. 822.

¹⁷⁶ Voir sa réponse à l'article de Sainte-Beuve, in Flaubert, op. cit.

¹⁷⁷ Pp. 717-718.

¹⁷⁸ Description morale ou psychologique, d'après la terminologie de P. Fontanier, op. cit.

immolation bientôt circula dans le peuple. Pour apaiser les Baalim, il fallait sans doute leur offrir quelque chose d'une incalculable valeur, un être beau, jeune, vierge, d'antique maison, issu des Dieux, un astre humain. Tous les jours, des hommes que l'on ne connaissait pas envahissaient les jardins de Mégara [...] ils attendaient Salammbô, et durant des heures ils criaient contre elle, comme des chiens qui hurlent après la lune. (p.868)

-L'épisode prémonitoire où la suivante voit une ombre à gauche de sa maîtresse et pressent la mort :

A la clarté de la lune [...] une ombre gigantesque marchant à la gauche de Salammbô obliquement, ce qui était un présage de mort. [...] Elle se jeta par terre, en se déchirant le visage avec ses ongles ; elle s'arrachait les cheveux, et à pleine poitrine poussait des hurlements aigus. (p. 880).

-L'accueil violent de Salammbô au camp des mercenaires, à cause duquel elle frôle la mort de très près :

Au sommet du retranchement, une sentinelle se promenait avec un arc à la main et une pique sur l'épaule. Salammbô se rapprochait toujours ; le barbare s'agenouilla et une flèche vint percer le bas de son manteau. (p.884)

Il y a donc un réseau diégétique dont l'approche progressive de la mort est le pivot dramatique. Pareillement, les dialogues évoquent souvent cette imminence de la mort et imprègnent les paroles des personnages d'une remarquable homogénéité de ton et d'objet :

-Dans le chapitre intitulé *Salammbô*, Schahabarim met la fille d'Hamilcar en garde contre la vue mortelle de la Rabbetna, auprès de laquelle elle désire ardemment se rendre :

Jamais ! Ne sais-tu pas qu'on en meurt ? Les Baals hermaphrodites ne se dévoilent que pour nous seuls... (p.752)

-Dans le chapitre : *Sous la tente*, Mâtho n'hésite pas à humilier Salammbô et à la menacer de mort, quand elle prétend reprendre le voile sacré et repartir :

A mon tour maintenant ! Tu es ma captive, mon esclave, ma servante ! [...]N'essaye pas de t'enfuir, je te tue ! [p.890]

-Dans le même chapitre, Giscon, qui l'a surprise entre les bras du chef libyen, l'accable d'imprécations, plus hargneuses les unes que les autres :

Ah ! Pourquoi les Baals ne m'ont-ils pas accordé cette miséricorde ! [...]Ils m'auraient épargné la peine de te maudire ! [...]Ah ! Sacrilège ! Maudite sois-tu ! Maudite !maudite ! (pp.893-894)

Qu'ils soient des *adjuvants* ou des *opposants*, les personnages qui parlent à la protagoniste semblent ainsi obsédés par le présage funeste. L'effet mnémorique de leur discours, qu'accentue la reprise du thème en question par les autres niveaux du récit, finit par éclaircir, dans l'esprit du lecteur, la prévisibilité de la trajectoire tragique.

Le portrait (*prosopographie* ou *éthopée*), la scène au mode *singulatif*, le sommaire au mode *itératif*, le style direct des dialogues, ou indirect libre..., conjuguent, en conséquence, les anticipations de la mort, accumulant les menaces autour de l'héroïne, augmentant à chaque fois un peu plus l'intensité du péril, qui sera finalement consommé, comme l'annonce la phrase finale. Différant toujours la catastrophe, ils structurent l'histoire selon une courbe incessamment ascendante, dotent le roman d'une véritable cohérence globale et mènent logiquement, et presque indépendamment de la volonté de Flaubert, à cette chute mortelle qui fermera subitement, abruptement, l'histoire et le livre.

Aux yeux de la logique, la fin triste de Salammbô est peut-être arbitraire. Jusqu'avant les derniers pas de Mâtho sur son chemin de croix, à la fin du roman, la princesse semble incarner le rôle de Judith ou de Salomé, car on s'attendrait à ce qu'elle survive à sa victime. Mais aux yeux de la logique du roman, qui a déjà amplement justifié son dénouement, par anticipation, la mort de l'héroïne relève d'une *correction esthétique*, d'une *contrainte romanesque*. C'est la conclusion nécessaire à la crédibilité du discours persuasif sur la mort inévitable, que le narrateur s'est évertué à soutenir assez constamment en racontant, en décrivant ou en cédant la parole aux personnages.

Si nous examinons, maintenant, cette fin malheureuse comme une *fonction* paroxystique dans l'histoire de la destinée d'une femme fatale, Flaubert apparaît davantage comme un simple scripteur dont la plume est astreinte à un schème ancré dans la tradition littéraire, c'est-à-dire aussi dans les habitudes de lecture, ce qui discrédite suffisamment l'explication donnée par l'auteur dans le deuxième segment de l'*excipit* (*pour avoir touché au manteau de Tanit*). Comment ne pas penser à toutes les héroïnes qui peuplent la littérature narrative et qui, exactement comme Salammbô, sont vouées à la faute et à la mort, ces contre-dons de tout ce qu'elles ont reçu comme dons du Ciel (grandeur, richesse, lignée princière), ou de la nature (charme irrésistible, liberté totale, sensualité excessive) ? Les exemples sont innombrables et donc trop présents dans le code liant l'écrivain au lecteur. Ils vont de l'homérique Hélène et de la Didon de Virgile, déjà citée plus haut, à la Carmen de Mérimée, à la « fille aux yeux d'or » de Balzac et à l'Esméralda de Hugo, (les trois derniers écrivains cités sont contemporains de Flaubert), en passant par les illustres Iseult, Roxane, Manon ... Toutes ces héroïnes connaissent la tentation, entraînent les hommes dans leur malédiction et en périssent, conformément à une tradition romanesque aux a priori tenaces. Flaubert aurait pu choisir une autre pente dans son roman, mais ayant opté, dès le départ, pour l'époque antique, le cadre des guerres anciennes et pour ce qu'il appelle le *mirage*¹⁷⁹, il s'était d'avance soumis aux contraintes thématiques des récits romanesques les plus célèbres : pesanteur du sacré, mœurs d'un autre âge, dramatisation ascendante, prépondérance du tragique.

Ainsi la mort de l'héroïne est littérairement inéluctable. La fille d'Hamilcar n'aurait eu aucune consistance, aucune crédibilité romanesque, si elle n'avait pas été placée dans l'entourage d'un Schahabarim fanatique, d'une suivante superstitieuse, d'un amant herculéen et barbare, et surtout si elle avait été soustraite à ce sort fatidique, inscrit dans le parangon séculaire qui avait permis son incarnation dans l'imaginaire de son créateur. C'est pourquoi nous sommes en mesure d'affirmer que l'explication fournie par Flaubert (*pour avoir touché au manteau de Tanit*) est tout d'abord une espèce de pirouette stylistique.

Elle est aussi une nécessité générique. En effet, *Salammbô* n'est pas présentée seulement comme un roman inspiré du destin des figures littéraires et artistiques les plus connues, mais aussi comme un conte édifiant, où la transgression est toujours punie pour servir d'exemple. Même si le deuxième segment de la phrase étudiée relève moins du récit que du discours, il n'en demeure pas moins que c'est un discours illusionniste, parce que Salammbô ne meurt pas (uniquement) pour avoir touché au voile sacré (puisque elle n'a aucune existence réelle), mais, aussi parce qu'elle devait mourir en tant qu'héroïne d'un conte ou d'une fable tragiques. D'ailleurs, les autres personnages plus sacrilèges que Salammbô (Hamilcar qui substitue un enfant d'esclave au sien, à la cérémonie des offrandes, Shahabarim qui renonce à la religion de Tanit au profit de celle de Moloch, etc.) ne sont pas punis pour autant. L'adverbe *ainsi* qui introduit l'*excipit* est, à ce propos, cet articulateur à triple fonction, (mais, selon le contexte, il peut n'incarner qu'une ou deux seulement), très fréquent à la fin des contes et des fables : -fonction narrative (il dénote la consécution de deux actions au moins, ici, le péché et la punition), -fonction déductive (il désigne le lien logique entre l'effet et la cause), et -fonction morale (il est censé édifier le lecteur). Il faut relire la Fontaine pour cerner l'intertexte générique, qui n'est pas du tout fortuit sous la plume d'un Flaubert repu de réalisme et assoiffé de merveilleux, après le long *pensum* de *Madame Bovary* :

-Ainsi dans les dangers qui nous suivent en croupe,

Le doux parler ne nuit de rien.

(Fin de *Le Cygne et le cuisinier*)

-Je soutiens qu'il en est ainsi,

De votre empereur et du nôtre

(Fin de *Le dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues*)

-Martin-bâton accourt :

¹⁷⁹ Voir sa réponse à Sainte-Beuve, op. cit.

*L'âne change de ton,
Ainsi finit la comédie*

(Fin de *L'Ane et le petit chien*)

*-C'est ainsi que l'a dit le principal auteur,
Passons à son imitateur*

(Fin de *Le Pâtre et le lion*)

*-Ainsi certaines gens faisant les empressés,
S'introduisent dans les affaires*

(Fin de *Le Coche et la mouche*)¹⁸⁰...

De plus, Salammbô doit mourir parce qu'elle est la réplique des femmes mythiques pécheresses et maudites. N'est-elle pas, en effet, une prêtresse et même une espèce de sosie de Tanit ? Dans ses épanchements, Mâtho ne la prend-il pas pour Tanit en personne (*Sous la tente*) ? Son isolement, sa pureté virginale, sa communion physique et spirituelle avec la lune adorée, ses rites bizarres et risqués comme la danse avec le piton... la déshumanisent un peu ; ses apparitions et disparitions mystérieuses (*Le festin, Sous la tente, Mâtho...*) lui confèrent quelque chose de céleste.

Or, cet archétype de la déesse ou de la demi-déesse vouée à la faute et à la malédiction est récurrent dans la mythologie gréco-latine et dans la Bible, que l'auteur fréquente assidûment. Pendant qu'il ahane sur son roman : il écrit ceci à L. Colet, en 1860 : *T'es-tu nourrie de la Bible ? Pendant trois mois je n'ai lu que ça le soir avant de m'endormir.*¹⁸¹ On pense, à Eve et surtout à la femme de Loth qui, malgré l'interdiction divine, regarde en arrière et est transformée en statue ; pour ce qui relève des mythes, on pense à Iphigénie ou encore à Phèdre la fille de Minos, dont l'image a été éternisée par Euripide, Sénèque et Racine.

Dans ce registre sacré aussi, l'adverbe *ainsi*, fréquent dans les récits paraboliques de la Bible, nous sert de déictique pour déceler un *intertexte* puisé particulièrement dans les *saintes Ecritures*. Rien que dans la *Genèse*, on peut relever au moins une dizaine d'occurrences : *Ainsi expira toute chair qui se mouvait sur la terre...*¹⁸² / *Ainsi Rachel mourut et fut ensevelie sur le chemin d'Ephrath.*¹⁸³

Il faudra prendre en compte également (mais cela débordera le cadre de la poétique, retenu ici), l'idiosyncrasie flaubertienne, sur laquelle Sartre s'est attardé dans *L'Idiot de la famille*, et qui serait déterminée autant par le catastrophisme congénital de l'auteur que par le désir de tuer la femme, succédané possible du désir matricide. Dans cette perspective, il y aurait beaucoup à dire sur la nette distinction entre le sort fatidique régulièrement réservé par l'auteur à ses héroïnes et le destin souvent moins cruel choisi pour ses héros : comparons la fin d'Emma, de Félicité et de Salammbô à celle de Saint Antoine, de Frédéric ou de Bouvard et Pécuchet !

Mais, revenons à la poétique et envisageons maintenant la phrase finale tout entière, en tant qu'unité de base de l'esthétique flaubertienne. Nous passons donc de la partie au tout, d'une lecture des sous-ensembles (le segment narratif et le segment exégétique) à une lecture de tout l'énoncé de l'*excipit*.

¹⁸⁰ La Fontaine, *Fables*, Paris, Librairie Hachette, Notes et introduction par René Radouant, 1929.

¹⁸¹ Flaubert, *Correspondance*, I, Pléiade, p. 375.

¹⁸² *Genèse*, 6 ; 21.

¹⁸³ *Genèse*, 35, 19.

COURS 14

EXERCICE PRÉLIMINAIRE

Lecture du corpus :

-FLAUBERT, *Salammbô*.

Lecture d'ouvrages critiques :

- J. -M. ADAM, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

-M. CRESSOT et L. JAMES, *Le Style et ses techniques*, Paris, Puf. , 1983.

-P. FONTANIER, *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

Recherche méthodologique : Expliquer : *allitération, prosodie, clausule, rythme binaire, rythme ternaire ...*

SYNTHÈSE DU COURS

Une phrase...un parangon

Le titre proposé: *La dernière phrase de Salammbô* admet un large éventail d'analyses, contrairement au mot : *excipit*, emphatique et parfois trop extensible. Mais nous utilisons volontiers ce dernier terme comme un synonyme de notre formule. R.-D. Genette le préfère à *clausule*, proposé par Philippe Hamon, parce qu'il a l'avantage, dit-elle, *de nommer avec exactitude l'inverse d'incipit*.¹⁸⁴

Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit : phrase finale qui, par son volume (une vingtaine de syllabes), l'alinéa et le nom d'Hamilcar qui en occupe le milieu, rappelle la phrase inaugurale (ou l'incipit), avec laquelle elle partage de nombreuses caractéristiques :

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

Rien qu'en comparant les masses des deux énoncés, (le début et la fin du récit), leur retrait typographique par rapport au reste du texte et leur place sur les bords du roman, on conclut rapidement à une récurrence procédurale intentionnelle et non fortuite : *Salammbô* est enserré entre deux phrases physiquement assez similaires, détachées sur le blanc de la page, et qui se répondent comme les segments d'un cadre. Une poétique des frontières flaubertiennes peut être envisagée aussi sur ce plan iconique. La récurrence désigne d'abord le texte-limite ainsi disposé sur le papier comme un artefact, dans lequel le plaisir d'écrire se veut visible et non seulement lisible. S'agit-il ici d'une dimension parnassienne de la phrase, et donc du roman, classé et lu généralement comme un roman historique?

D'un autre côté, l'*excipit* et l'*incipit*, laconiques et couchés entre deux blancs, se caractérisent par leur unité, donc leur cohésion phrastique qui provoque, pendant la lecture, une association consciente ou inconsciente avec le vers régulier ou, tout au moins, avec son successeur : le verset. Cette association, d'abord intuitive, se trouve consolidée par l'épreuve de l'analyse : la segmentation, la ponctuation et le rythme :

¹⁸⁴ R.-D. Genette, op. cit., p. 85.

La phrase finale :

<i>Ainsi mourut la fille d'Hamilcar,</i>
(10 syllabes / 27 signes)
<i>Pour avoir touché au manteau de Tanit.</i>
(11 syllabes / 31 signes)

La phrase finale obéit à la binarité, rendue par la structure syntaxique de la causalité, la virgule et l'articulation en deux propositions presque égales comme deux décasyllabes. Le rythme binaire berce l'attention du lecteur, car il convient mieux au bilan narratif, (fonction diégétique principale de cet *excipit*), à l'équilibre de la clôture, à l'apaisement de l'imaginaire et de l'émotion. Pour les stylisticiens, Cressot et James, par exemple, *une émotion profonde, morale ou esthétique a tendance [...] à se cristalliser dans un rythme mathématique, et royal pour cela*¹⁸⁵.

La phrase inaugurale:

<i>C'était à Mégara,</i>
(6 syllabes / 13 signes).
<i>Faubourg de Carthage,</i>
(5 syllabes / 18 signes).
<i>Dans les jardins d'Hamilcar.</i>
(7 syllabes / 23 signes).

L'articulation est ternaire, l'option de l'impair est affichée grâce aux deux virgules, c'est-à-dire à la structure de l'apposition. C'est un rythme plus propice pour éveiller l'attention, susciter la curiosité, activer les mécanismes psychologiques et culturels d'un *horizon d'attente* (H.-R. Jaus). Les quanta syllabiques sont certes assez comparables et rappellent des vers blancs de longueurs voisines : un hexamètre, un pentamètre et un heptamètre. Mais, contrairement au rythme binaire de la fin, connotant l'accomplissement, le rythme impair du début introduit une dynamique, qui est celle de la lecture comme attente active et encore inassouvie, comme désir heuristique.

La même différence fonctionnelle des deux phrases se déduit visuellement: il y a une espèce de gradation ascendante, beaucoup plus nette dans l'*incipit* que dans l'*excipit*. La lecture du roman débute en passant ainsi d'un tronçon court, à un tronçon plus étendu, accumulant à deux reprises, selon une périodicité surprenante, un ajout de 5 signes. Il suffit d'ailleurs de considérer, sous cet angle oculaire, les premiers et les derniers paragraphes du livre, pour constater que les volumes, croissants au départ, et décroissants à la fin, décrivent pour l'œil la quantité (plus ou moins de texte) et suggèrent la vitesse impliquée tour à tour : accélération imposée par l'augmentation, au début, et décélération due à la diminution, tout près de la chute finale de l'histoire. Le dosage des rythmes, des masses, des pauses, des gradations et des structures syntaxiques, s'adapte à la performance requise selon qu'on est au commencement ou à la fin du récit, et met en évidence la minutie particulière de l'écrivain ciselant, autant pour l'oreille que pour l'œil, ces objets phrastiques prioritaires que sont les contours du roman.

Si nous comparons les sonorités, à présent, nous remarquons la même attention. Il n'y a, certes, ni allitérations, ni homoïotéleutes. La présence de procédés aussi euphoniques dans les *frontières* de l'œuvre aurait été trop artificielle et peu motivée. Mais, sans céder à un cratylisme systématique, on remarque évidemment que dans chacune des deux phrases, prédominent au moins deux séries de sons, dont l'effet est une harmonie imitative appropriée à la situation romanesque évoquée. Les

¹⁸⁵ Marcel Cressot et Laurence James, *Le Style et ses techniques*, Puf., 1983, p. 267.

phonèmes aigus sur lesquels porte en général l'accent d'intensité ; /i/, /u/, /y/, /e/, /o/ et l'occlusive dentale sourde : /t/ sont des dominantes dans la phrase finale, insinuant mieux la fermeture, la chute fatale et la forte émotion qui s'ensuit :

Ainsi mourut la fille d'Hamilcar, pour avoir touché au manteau de Tanit.

En revanche, les séries de phonèmes ouverts /a/, ou liquides /R/, scandent nettement la phrase initiale, qui ouvre le récit sur un espace et une durée encore indéterminés, libère l'imagination et annonce tous les possibles euphoriques, sous-entendus par la contiguïté avec le titre du chapitre inaugural, à connotation évidemment jouissive, voire orgiaque (*Le festin*) :

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

Les deux effets sonores s'opposent et se complètent en même temps, exactement comme la rupture est le complément et en même temps l'antonyme de l'ouverture.

Sur le plan morphologique, on se contentera de relever l'opposition entre l'aspect accompli du passé défini (*mourut*) ou de l'infinitif passé (*avoir touché*) de la phrase finale, et l'aspect duratif et descriptif (*C'était à Mégara...*) de l'ouverture. Le passé simple énonce la limite temporelle et la coupure dramatique ; par contre, l'imparfait annonce l'entrée dans la durée. Mais, mentalement et esthétiquement, l'un n'est compréhensible et appréciable qu'en rapport avec l'autre, puisqu'il s'agit de deux temps nécessaires à l'histoire, de même que le commencement et la fin cycliques sont nécessaires au déroulement et à l'appréhension d'un laps de temps.

Au plan de la rhétorique, *la fille d'Hamilcar* et *le manteau de Tanit* sont deux périphrases ou deux *pronominations*, (Fontanier¹⁸⁶), suffisamment mises en relief pour être relevées et commentées. D'abord, comme figures, elles suppléent, si besoin est, à l'*indigence* métaphorique reprochée par un Proust à Flaubert. Ensuite, placées chacune dans l'un des deux segments de l'*excipit*, l'une répétant l'autre, stylistiquement parlant, elles se correspondent de part et d'autre de la phrase. L'équilibre binaire est ainsi consolidé, l'allure oratoire mieux désignée et l'émotion garantie dans la réception d'une histoire qui finit tragiquement. Formant un contraste évident avec la fonction référentielle inévitable de l'*incipit*, d'un roman historique, et en parfaite cohérence avec la fonction ordinaire d'un dénouement triste, ou qui se veut tel, ces deux périphrases conviennent le lecteur à abandonner le récit et sa lecture, pour y substituer la rêvasserie ou une secrète abréaction.

Enfin cette phrase finale, belle ligne de partage entre l'être et le non-être du roman, est forcément en corrélation, au moins esthétique, avec d'autres phrases limitrophes, soit dans le roman, soit dans l'œuvre toute entière. En repérant ces interstices séparant un vide et un commencement, ou une fin et un désert de blanc, ou une fin et un autre début, nous repérons des bijoux qui sont là pour ébahir notre regard, étonner notre oreille et, tout autant, séduire notre faculté onirique ou herméneutique. Dans *Salammbô*, on citera la fin du chapitre I (*Le Festin*), où Spendius reconnaît de loin la princesse et sa suivante partant sur la route d'Utique :

Un grand voile, par derrière, flottait au vent.

Charme de la femme fascinante et lointaine, énigme de sa disparition, après le coup de foudre infligé à Mâtho, mystère de sa destination, tout cela est à la fois dit et caché par le retrait typographique, la concision riche et mesurée, et par le rythme impair de la phrase.

On citera aussi cette autre fin du chapitre XIV (*Le défilé de la hache*), où le guetteur d'Hamilcar observe impassiblement l'extermination de l'un des derniers mercenaires sous les griffes cruelles d'un lion :

Le Carthaginois, qui regardait penché du haut du précipice, s'en retourna.

Simplicité qui décrit, avec les mêmes procédés de (retrait typographique, stylisation, indétermination suggestive, rythme ternaire), l'étonnante et lugubre atmosphère antique de la lutte entre les peuples ennemis.

¹⁸⁶ Pour ce qui est des nuances stylistiques entre les deux appellations, voir Pierre Fontanier, *Figure du discours*, op.cit., p. 361.

Dans la fin de *Salammbô*, il s'agit donc de reconnaître une occurrence de la phrase modèle, puissante par elle-même et par la récurrence de ses variantes dans l'œuvre. Elle nous révèle ce raffinement esthétique qui se rappelle à nous de temps à autre, comme patron scriptural de base dans un roman écrit -et lue par certains- comme de la poésie. *C'est un poème épique*, écrit Théophile Gautier à propos du roman¹⁸⁷. *Bravo mon bonhomme ! Tu es un poète et un peintre comme il y en a peu*, renchérit Leconte de Lisle¹⁸⁸.

A cette veine appartiendraient donc les phrases les plus célèbres de toute l'œuvre de Flaubert, et qu'il faut ainsi lire comme autant de motifs de LA phrase magique et souveraine, recherchée comme la pierre philosophale de l'écriture du roman :

1-Madame Bovary :

-*Mais moi, reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu.* (Deuxième partie, fin du chap. V.)

-*Ce furent trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel.* (Troisième partie, début du ch. III)

-*Il vient de recevoir la croix d'honneur.* (fin du roman)

2-L'Education sentimentale :

- *Il voyagea.* (Troisième partie, début du ch. VI).

- *Et ce fut tout.* (Ib. Fin du ch.).

-*C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! dit Frédéric.*

-*Oui, peut-être bien ? C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! dit Deslaurier.* (Fin du roman)

3-Un Cœur simple :

-*Pendant un demi-siècle, les bourgeois de Pont-l'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité.* (Première phrase)

4-La Légende de saint Julien l'Hospitalier :

-*Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline.* (Incipit)

-*Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays.* (Excipit)

5-Hérodiade :

-*Comme elle était très lourde, ils la portèrent alternativement.* (Excipit)

6-Bouvard et Pécuchet :

-*Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert.* (Incipit)

Le retour à la ligne, la concision qui va jusqu'à l'ellipse et la litote, l'ironie, l'alternance des formes, le souci de la pertinence et de la performance prosodiques ...sont ici quelques-uns des procédés d'écriture, dont Flaubert maîtrise l'alchimie susceptible de dire l'essence de la chose romanesque, en ce qu'elle est principalement beauté suggestive, incitation au rêve et à la délectation aussi bien plastique qu'abstraite.

A tous les niveaux, les frontières du roman, cristallisées en phrases brèves et percutantes, illustrent ainsi une remarquable régularité. La concordance inhérente à chaque phrase limitrophe est chargée d'une fonction stratégique (inviter à entrer avec curiosité dans la durée et l'étendue du roman, ou sommer d'en sortir pour rêver ; susciter l'émotion ou, au contraire, l'apaiser). La concordance est aussi externe, corrélationnelle : la circulation entre les frontières nous conduit à travers le jeu des rythmes, des structures et des sons, créant sciemment la tension ou la détente mentales, provoquant l'attente ou la rupture. Ces deux types de régularité, interne et externe,

¹⁸⁷ Cité par Dumesnil, Introduction à *Salammbô*, op. cit., p. 703.

¹⁸⁸ Cité par Dumesnil, op. cit., p. 704.

suggèrent parallèlement des associations de formes et des significations qui subsument toute l'œuvre, voire toutes les œuvres de Flaubert.

Cette itération procédurale dans les franges romanesques, affirme, en conséquence, le soin de l'artiste s'évertuant à arranger intelligemment ses fils, sa volonté de mettre en œuvre un savoir et un savoir-faire stylistiques, ainsi qu'une pratique des correspondances textuelles, concomitamment aux correspondances référentielles, qu'elles soient historiques ou autres. Car, dans les *incipit* et les *excipit*, il s'agit de ces moments névralgiques pour une réception optimale du roman, et sans doute aussi pour la proclamation d'un credo : celui de l'art comme moyen et fin, à une époque où le parnasse est à son acmé, et où l'auteur se détourne sensiblement des choses au profit des mots, option que Jacques Chessex appelle, la *poétique du vide*¹⁸⁹, dans son livre, *Flaubert ou le désert en abîme*. R.-D. Genette trouve à ce propos une excellente formule : *Pour Flaubert comme pour Mallarmé, le monde est fait pour aboutir à un beau livre...ou à une belle phrase*¹⁹⁰. Ce constat est évidemment déceptif pour les incondtionnels de la *référentialité* du roman historique, manipulé par l'auteur comme un simple miroir aux alouettes.

A la question initiale : à quoi sert cette phrase finale ?, nous pouvons répondre en alignant quelques arguments que nous ordonnerons de la manière suivante, à la lumière de l'analyse proposée. En réunissant les actants principaux (Hamilcar, sa fille, le voile) et en schématisant la trame narrative (manque et interdiction, transgression et punition), elle se charge d'une fonction mnémorique pour le lecteur. Le commentaire inattendu démystifie, quant à lui, définitivement ce lecteur, en substituant la fable au roman historique, le rêve au réel. En conséquence, l'*excipit* illustre aussi une fonction correctrice et générique. En outre, il clôture formellement le roman en en faisant un bel objet qui leurre par son achèvement, pour remédier à la bêtise de conclure sur l'essence des choses. Il rend possible, également, une autre intrusion ambiguë où l'auteur est et n'est pas dans son œuvre, comme Dieu est dans l'univers, présent et absent.

Mais, le plus important, nous semble-t-il, c'est que cette phrase finale, merveilleuse occurrence de ce que nous voudrions conceptualiser en *texte-limite*, sert surtout comme unité de valeur scripturale, en même temps démarcative et corrélationnelle, visible, audible, lisible, appréciable en soi et en rapport avec une phrase liminale, ou avec les occurrences itératives intra- et intertextuelles.

Connaissant la passion de Flaubert pour les arts, on est tenté de comparer ses *textes-limites* à des segments de la bordure d'une toile, ou à ses motifs saillants, qui trouvent une complétude agréable et une signifiante principale autant dans leur beauté unique, que dans les rapports avec les autres tronçons de la bordure, ou avec le reste des motifs.

Mais connaissant surtout l'intérêt acoustique que l'auteur accordait à ses œuvres, objet constant de son *gueloir* solitaire, peut-être sera-t-il plus pertinent de tenter une comparaison musicale : le *texte-limite* serait une note essentielle dans la structure d'une symphonie, sensible en elle-même, et en relation avec une autre note suspendue, ou à venir, disons, une variante, une variation, à la fois semblable et différente. *Il n'y a de vrai que les rapports, c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets*¹⁹¹, avait appris Flaubert à son disciple, Maupassant. Et à Louise Colet, il avait affirmé que *le beau [...] c'est un livre sur rien ; un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait par lui-même, par la force interne de son style*¹⁹².

¹⁸⁹ Jacques Chessex, *Flaubert, le désert en abîme*, Paris, Grasset, 1991.

¹⁹⁰ R.-D. Genette, op. cit. p.107.

¹⁹¹ Lettre à Maupassant, datée du 15 août 1878.

¹⁹² Lettre à L. Colet, du 16 janvier 1852.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Critique et analyse littéraires

ABASSI, Ali,

-*Le corps humain dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Tunis, Pub. de la faculté de Manouba, 1992.

-*Le Récit, de l'œuvre à l'extrait*, Sfax, Birûni, 1994.

-*Le Romanesque hybride*, I, II, Tunis, Sahar, 1996-1998.

-*Poétique romanesque, XIXe*, Tunis, Publications de l'ENS et Sahar Editions, 2010.

ADAM, J. -M.

-*Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

-*Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

ALBOUY, P., *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, A. Colin, 1969.

ARON, J., *Littérature et littéarité*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

AUERBACH, E., *Mimesis*, trad. fr. , Paris, Gallimard, 1968.

AUSTIN, J.L., *Quand dire c'est faire*, trad. fr. , Paris , Seuil, 1970.

BACHELARD, G.,

- *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

- *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1943.

- *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Nizet, 1980.

BARDECHE, M., *Balzac*, Paris, Julliard, 1980.

BARTHES., R.,

- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

-*S/Z.*, Paris, Seuil, 1970.

- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

-*L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

-*L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

BEGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*, Paris, J. Corti, 1967.

BELAVAL, Y., *Psychanalyse et critique littéraire*, NRF, Gallimard, Paris, 1970.

BELLEM IN-NOEL, J., *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F., Paris, 1979.

BLANCHOT, M.,

-*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

- *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLIN, G., *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1953.
- BONNET, H., *Roman et poésie*, rééd. Paris, Nizet, 1980.
- BOURDIEU, P.,
- *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BREMOND, C., *La logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BROOKS, P., *The melodramatic imagination: Balzac, James, melodrama and the mode of excess*, (rééd.) New York, Columbia University Press, 1985.
- CARRARD, Ph., *Malraux ou le récit hybride*, Paris, Minard, 1976.
- CASSAGNE, A. , *La théorie de l'art pour l'art en France*, (rééd.), Slatkine Reprints, 1979.
- CHABROL, C., *Sémiotique narrative et typologie*, Paris, Larousse, 1973.
- CHARTIER, R., *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985.
- CHEVREL, Y., *La littérature comparée*, Paris, P.U.F., "Que sais-je?", 1989.
- COMBE, D., *Poésie et récit: rhétorique des genres*, Paris, Seuil, 1989.
- COMPAGNON, A., *La Troisième République des Lettres de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.
- COULET, H., *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967.
- DAGAGNE, F.,
- *Ecriture et iconographie*, Paris, J. Vrin, 1973.
- *Pour une théorie générale des formes*, Paris, J. Vrin, 1975.
- DALLENBACH, L., *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DEBRAY-GENETTE, R., *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, "Poétique", 1989.
- DECLERC, G., *L'art d'argumenter*, Paris, Editions Universitaires, 1992.
- DELEUZE, G., *La logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DOUBROVSKY, S., *Pourquoi la nouvelle critique?*, Paris, Mercure de France, 1966.
- DOUBROVSKY, S. et TODOROV, T., *L'enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971.
- DUBOIS, G., *Le baroque*, Paris, Larousse, 1973.
- DUMESNIL, R., *L'époque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945.
- DUMEZIL, G., *Mythe et épopée*, Paris, NRF, Gallimard, 1968.
- DURAND, G.,
- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992.
- *Introduction à la mythologie*, Paris, A. Michel, 1996.
- DURRER, S., *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

- ECO, U.,
- *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
 - *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- FRYE, N., *Anatomie de la critique*, trad. fr. , Paris, Gallimard, 1969.
- GAMBONI, D., *La plume et le pinceau*, Paris, Minuit, 1989.
- GENETTE, G.,
- *Figures, I, II, III*, Paris, Seuil, "Points", 1966, 1969, 1972.
 - *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1976.
 - *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
 - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
 - *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GODENNE, R., *La nouvelle française*, Paris, P.U.F., "SUP.", 1974.
- GOLDMANN, L.,
- *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.
 - *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1965.
- HAMON, Ph.,
- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.
 - *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris, 1984.
- HAUSER, A., *Histoire de l'art et de la littérature*, vol.III, Paris, Sycomore, 1982.
- HAY, L.,
- *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979.
 - *Les manuscrits des écrivains*, Hachette, CNRS, Paris, 1993.
 - *La naissance du texte*, CNRS, J. Corti, Paris, 1990.
- ISER, W., *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JEAN, R., *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
- JOUBE, V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.
- KEMPF, R., *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, 1964.
- KOSELLECK, R., *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979.
- KRISTEVA, J., *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1965.
- KUNDERA, M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LANE, Ph., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

LAURENT, J., *Roman du roman*, Paris, Gallimard, 1977.

LEJEUNE, Ph.,

L'autobiographie en France, Paris, A. Colin, 1971.

- *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1987.

LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative: le "point de vue", théorie et analyse*, Paris, J. Corti, 1981.

LIOURE, M., *Le drame*, Paris, A. Colin, 1963.

LUKACS, G.,

- *Le roman historique*, Paris, Payot, 1962.

- *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

- *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.

MARTINO, P., *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Paris, Hachette, 1913.

MATTORE, G., et MECZ, I., *Musique et structure romanesque dans A la recherche du temps perdu, de Proust*, Klincksieck, 1972.

MAURON, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1964.

MAY, G., *L'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.

MILNER, M., *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1980.

MITTERAND, H., *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980.

ORS, E. d', *Du baroque*, (rééd.), Paris, Gallimard, 1983.

PETIT, J., *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971.

PICARD, R., *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* Paris, J.J.Pauvert, 1965.

PONTON, R., *Le champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, EHESS, 1977.

POULET, G.,

- *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950.

- *Trois essais de mythologie romantique*, Paris, J. Corti, 1966.

PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Pierre Clarac, Gallimard, 1971.

RECHERCHES POIÉTIQUES, (collectif), Klincksieck, 1975.

RICARDOU, J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICHARD, J. - P.

- *Microlectures*, Paris, Seuil, 1967.

- *L'état des choses. Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990.

- *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

RICOEUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984, 1985.

- ROBERT, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- ROUSSET, J.,
- *Forme et signification*, Paris, J. Corti 1954.
 - *Narcisse romancier*, Paris, J. Corti, 1975.
 - *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de la première rencontre*, J. Corti, Paris, 1984.
- RUDLER, G., *Techniques de la critique et de l'histoire littéraires*, (rééd.), Genève, Slatkine, 1979.
- SAGNES, G., *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, A. Colin, 1969.
- SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SELLIER, Ph., *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970.
- SHUHL, P., -M., *L'imagination et le merveilleux*, Paris, Flammarion, 1969.
- SOUILLER, D., *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F, 1980.
- SPERBER, D., *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974.
- STAEL, Mme de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, in Oeuvres Complètes, Paris, Trufel et Wiirtz, 1820-1821.
- TADIE, J.Y., *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, "Tel", 1994.
- THIBAUDET, A., *Flaubert*, Paris, Plon, 1922.
- TODOROV, T.,
- *Littérature et signification*, Larousse, Paris. 1967.
 - *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
 - *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
 - *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
 - *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
 - *Michael Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
 - *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987.
- VALETTE, B.,
- *Le roman*, Paris, Nathan, 1992.
 - *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1993.
- VANNIER, B., *L'inscription du corps: pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, 1972.
- VERSINI, L., *Le roman épistolaire*, Paris, P.U.F., 1979.
- VIAL, A. *Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954.
- WELLEK, R. et AUSTIN, A., *La théorie littéraire*, trad. fr. , Paris, Seuil, 1948.

ZOLA, E., *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, 1971.

Articles

BARTHES, R.,

- "Histoire et littérature", *Annales*, Paris, mai-juin, 1960.

- "L'effet de réel", in *Communications* n°11, Paris, Seuil, 1968.

- "Proust et les noms", in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, "Points", 1972, pp.124-125.

BOURDIEU, P., "Tout est social", entretien publié dans le *Magazine littéraire* n°303, octobre 1992, pp.104-111.

BROWNLEE, K., "De l'hybridation des genres", in *De la littérature française*, sous la direction de D. Hollier, Paris, Bordas, 1993, pp.88-93.

BRUNETIERE., F., "Théorie du lieu commun", in R.D.M., 15 juillet 1881, pp.451-462.

BUTOR, M., "Le roman et la poésie", in *Répertoire*, Paris, Minuit, 1964, pp.7-16.

CHARLE, C., "Situation du champ littéraire", in *Littérature* n°44, 1981, pp.8-20.

CONTAT, M., "Du bon usage des manuscrits", in *De la littérature française*, op.cit., pp.998-1004.

DALLENBACH, L., "Intertexte et autotexte", in *Poétique* n°27, 1976, pp. 292-296.

DEBRAY- GENETTE, R., "Du mode narratif dans les "trois contes" de Flaubert", in *Littérature*, mai, 1971.

GENETTE, G., "Poétique et esthétique", entretien publié dans le *Magazine littéraire* n°328, janv.1995, pp. 96-102.

GOLDMANN, L., "Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman", in *Revue de l'Institut de sociologie* n° 2, Bruxelles, 1963, pp.225-242.

HAMON, Ph., "Texte littéraire et métalangage", *Poétique* n° 31, 1977, pp. 261-284.

ISER, W., "La fiction en effet", in *Poétique* n°39, pp. 275-298.

JENNY, L., "Le poétique et le narratif", in *Poétique* n°28, 1976, pp.440-449.

MEHLMAN, J., "Entre psychanalyse et psychocritique", in *Poétique* n°3, 1978, p.369.

PRINCE, G.,

- "Introduction a l'étude du narrataire", in *Poétique* n°4, 1973, pp.178-196.

- "Le thème du récit", in *Communications* n°47, 1988, pp.299-308.

RIFFATERRE, M. ,

- "La trace de l'intertexte", in *La Pensée* n° 225, oct.1980, pp. 4-18.

- "L'intertexte inconnu", in *Littérature* n° 41, 1981.

SCHAEFFER, J.M. "Du texte au genre", in *Poétique* n° 53, fév. 1983, pp. 3-18.

STAROBINSKI, J., "Le philosophe, le géomètre, l'hybride", in *Poétique* n°1, 1970, pp. 8-23.

Revue, actes de colloques

Cahiers du cinéma n°185: *film et roman, problèmes du récit*, 1966. *Cahiers de Textologie*, N° 2, 1988.

Communications n° 8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

Enjeux n° 36: *La lecture*, CEDOCEF, déc. 1995.

Esprit 0° 62: *le corps entre illusions et savoirs*, fév. 1982.

Europe n° 683: *arts et littérature*, mars 1986.

Europe n°772-773: *Maupassant*, août-sept.1993.

La lecture littéraire (Colloque de Reims, Juin 1984), Paris, Clancier - Guenard, 1987.

Littérature n° 41: *intertextualité*, fév. 1981.

Littérature n° 54: *des noms et des corps*, mai 1984.

Littérature et idéologie, (colloque de Cluny II, av. 1970).

La Nouvelle Critique n° 39 (bis) (S. d.).

Magazine littéraire n° 300: *l'âge du baroque*, juin, 1992.

Magazine littéraire, n° 305: *la droite, idéologies et littérature*, déc. 1992.

Magazine littéraire n° 310: *Maupassant*, mai 1993.

Magazine littéraire n° 339: *philosophie*, janv. 1996.

Magazine littéraire n° 358: *Cervantès*, oct. 1997.

Magazine littéraire n° 364: *Michaux: écrire et peindre*, av. 1998.

Poétique n° 39: *esthétique de la réception*, sept. 1979.

Pratique n° 41: *l'écriture théâtrale*, 1984.

Le Réalisme n° 5, mars 1857.

Recherches poétiques n° 1, Klincksieck, 1974.

Revue internationale des sciences sociales n°4: *Littérature et société*, 1967.

Dictionnaires

CHAVALIER, J., et GHEERBRANT, A. , *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973.

DUCROT, O. et TODOROV, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

DUCROT, O. et SCHAEFFER, J.M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

FEDIDA, P., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1974.

GREIMAS, A.J. et COURTES, J. *Dictionnaire de sémiotique*, Paris, Hachette, 1979.

MORIE, H. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961.

PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980.

PICOCHET, J. *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Robert, 1986.

REY, A. et CHANTREAU, S., *Dictionnaire des expressions et locutions figurées*, Paris, Robert, 1979.

UBERSFELD, A., *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, "Bouquins", 1984.

Ouvrages de réflexion générale

BALANDIER, G., *Le désordre*, Paris, Fayard, 1988.

BARDECHE, M., *Histoire des femmes*, 2 vol., Paris, Stock, 1968.

BLANCHE, P., *Le corps*, Paris, Delarge, 1976.

CAILLOIS, R., *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

LYOTARD, J.- F., *La condition post-moderne*, Minuit, Paris, 1979.

MONOD, J., *Le hasard et la nécessité*, Paris, Seuil, 1970.

PREVOST, C., *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Editions Sociales, 1973.

PROST, A., *Histoire de l'enseignement en France: 1800-1967*, Paris, A. Colin, 1968.

VATTIMO, G., *La fin de la modernité: nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Seuil, Paris, 1987.