

# Socio

## poétiques



### Pour citer cet article :

Élise SCHÜRGERS, « Le regard réflexif comme autorité du collectif », *Sociopoétiques* [En ligne], 3 | 2018,  
URL : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=197>  
DOI : <https://dx.doi.org/10.52497/sociopoetiques.197>



La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.



## LE REGARD RÉFLEXIF COMME AUTORITÉ DU COLLECTIF

### Vers une analyse socio-énonciative du romanesque flaubertien

Élise SCHÜRGENS

*Université de Liège*

De la promenade urbaine, moment rituel du « jeu des apparences<sup>1</sup> » et lieu de « cohabitation » sociale depuis la fin de l'Ancien Régime<sup>2</sup>, à l'hégémonie du théâtre à l'italienne, dont l'architecture favorise l'entrecroisement des regards et dédie un espace proportionnellement bien plus important aux lieux de sociabilité qu'à l'univers scénique, le XIX<sup>e</sup> siècle regorge d'éléments témoignant de l'importance de voir et de se faire voir. De la promenade au théâtre, donc, en passant par les expositions universelles que Pascal Durand intègre à ce qu'il nomme « la ritualisation des apparences<sup>3</sup> » ou encore par l'« inflation des images » qui fait de la ville, selon Philippe Hamon, « le lieu où se mettent en scène des cycles successifs d'expositions<sup>4</sup> ». Ainsi, la visibilité sociale, policée par des normes de représentation de soi et de perception de l'autre, est une donnée incontournable de la société dans laquelle évoluent les grands personnages flaubertiens : « On regarde beaucoup dans les romans de Flaubert<sup>5</sup> », affirme en ce sens Jacques Dubois. Le biais d'analyse que nous nous proposons donc d'adopter ici est celui du regard, pensé comme médiation explicite de l'imaginaire d'une société.

1. Voir Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 44-45.
2. Voir Robert Beck, « La Promenade urbaine au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-2, 2009, [En ligne] sur *Revue.org*.
3. Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008, p. 70.
4. Philippe Hamon, « Images à lire et images à voir : "images américaines" et crise de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle (1850-1880) », in *Usages de l'image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy (dir.), Paris, Éditions Créaphis, 1992, p. 236.
5. Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 219.

Plus particulièrement si les représentations sociales structurent l'appréhension du monde et le rapport à l'autre, c'est leur profonde influence au cœur même de l'intimité d'un regard porté sur soi qui sera l'objet de cet article.

Nous amorcerons ainsi notre réflexion par la problématique de la mise en scène de soi au sein de la collectivité, interrogeant les modalités d'une réflexivité engluée dans la sociabilité du groupe, pour ensuite nous tourner vers l'intimité du regard de soi – deux mouvements qui tendent bien plus à rapprocher l'intime du social qu'à l'en distinguer. Pour éclairer ces questions, nous mobiliserons les outils propres à la linguistique énonciative, dans le sillage de l'approche interactionnelle des points de vue notamment théorisée par Alain Rabatel. Celui-ci met en lumière l'importance de l'hétérogénéité énonciative qui régit de manière hiérarchisée la parole littéraire et qu'il conçoit, en se basant sur la distinction entre locuteur et énonciateur, comme un phénomène rendant compte de la présence d'un énonciateur second enchâssé dans le discours d'un énonciateur premier. La voix à l'origine du récit – le locuteur et énonciateur premier ( $L_1/E_1$ ), à savoir le narrateur – peut soit représenter les *paroles* d'un personnage, locuteur-énonciateur second ( $l_2/e_2$ ) – c'est le cas pour les discours rapportés –, soit, et c'est là que la distinction locuteur/énonciateur est la plus pertinente, représenter un *point de vue perceptif* – sans prise de parole donc – autre que le sien, à savoir celui imputé à un énonciateur second ( $e_2$ )<sup>6</sup>. Le rôle des représentations sociales – celles-ci formant le tissu d'une hétérogénéité constitutive<sup>7</sup> – gagne en effet à être envisagé au travers des complexes scénographies énonciatives qui construisent le romanesque flaubertien. Parmi les quatre romans de la maturité de l'auteur, *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* occuperont une place centrale dans ces analyses, ainsi que l'inachevé *Bouvard et Pécuchet*, exploité toutefois de façon plus sporadique ; quant à *Salammbô*, il ne sera pas ici directement abordé en raison de sa singularité thématique.

## La mise en scène de soi comme identité sociale

Les grands personnages flaubertiens sont des caractères mus par la rêverie, par le fantasme, par le désir d'un ailleurs. Mais, le plus souvent, ces aspirations tournent à l'illusion, le texte parvenant à dessiner la réalité derrière le monde chimérique rêvé par le regard du personnage. Très fréquemment, les romans signalent ce phénomène par la juxtaposition de ce monde fantasmé et d'une réalité souvent triviale<sup>8</sup>, l'illusion

6. Pour une explication des concepts théoriques et des usages terminologiques utilisés ici (point de vue représenté et raconté ou embryonnaire ; empathie ; prédication d'une perception ; distinction des plans ; effacement énonciatif, sous-énonciation), nous renvoyons à l'index de l'ouvrage d'Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. I et II, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

7. Voir Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéités(s) énonciative(s) », dans *Langages*, n° 73, 1984, p. 98-111.

8. Les grandes lignes de ce procédé sont également analysées, selon leurs perspectives respectives, par Philippe Dufour (*Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997 p. 100-

apparaissant, sans commentaire évaluatif du narrateur, au travers du simple contraste de ces deux énonciations en hiatus :

Au galop de quatre chevaux, elle [Emma] était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils [Emma et Rodolphe] ne reviendraient plus. [...] Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contemperaient. Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots ; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. *Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort [...]*<sup>9</sup>.

Ainsi, le point de vue représenté rendant compte de la perception fantasmée qu'Emma projette d'elle-même laisse place à la perception d'une réalité ordinaire, dégrisante. De la même manière, la violence énonciative est ramassée dans l'agencement paratactique du point de vue d'Emma et de l'énoncé primaire du narrateur, le passage faisant directement suite à l'abandon de celle-ci dans les bras de Rodolphe dans la forêt :

Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. [...] un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. *Rodolphe, le cigare aux dents, raccommoait avec son canif une des deux brides cassées*<sup>10</sup>.

Plus implicitement encore, le texte recourt à un profond enchevêtrement des voix énonciatives, le point de vue second du personnage transformant le monde par un regard traversé de représentations, monde que l'énonciation primaire enchâssante révèle bien plus vulgaire, par une sorte de simple présentation du cadre narratif réel :

Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages.

Ils s'amoncelaient au couchant du côté de Rouen, et roulaient vite leurs volutes noires, d'où dépassaient par derrière les grandes lignes du soleil, comme les flèches d'or d'un trophée suspendu, tandis que le reste du ciel vide avait la blancheur d'une porcelaine. Mais une rafale de vent fit se courber les peupliers, et tout à coup la pluie tomba ; elle crépitait sur les feuilles vertes. Puis le soleil reparut, les poules chantèrent,

107) et Andrea Del Lungo (*La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, p. 279-280).

9. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Thierry Laget (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2001, p. 271. Nous soulignons.

10. *Ibid.*, p. 230-231. Nous soulignons.

des moineaux battaient des ailes dans les buissons humides, et les flaques d'eau sur le sable emportaient en s'écoulant les fleurs roses d'un acacia<sup>11</sup>.

Emma, pensant à Léon, habille le ciel blanc, les poules (dont le caquètement se transforme en chant), les moineaux empêtrés dans les buissons, les flaques d'eau et les fleurs des arbres souillées dans le sable de ce que l'on pourrait qualifier d'aura romantique et champêtre.

Si ce regard dirigé vers le monde se révèle être porteur d'une réalité factice, qu'en est-il d'un regard illusionné non plus tourné vers le dehors, l'ailleurs ou l'autrui, mais vers soi ? Le texte pratique-t-il ce même basculement du fantasme de soi à la réalité et celui-là s'opère-t-il selon des dispositifs énonciatifs similaires ? Le regard porté sur autrui est régi par des codes, ce qui entraîne en réponse des normes de représentation de soi. La manière de se définir au sein de la collectivité des regards passe par l'intégration des règles de ce jeu social, par l'assimilation, au sein de son comportement individuel, de toute une série de schèmes préconçus implicites et de normes collectivement acceptées. C'est dans le milieu parisien mondain dans lequel Frédéric Moreau progresse que cette donnée est le plus éminemment palpable :

Frédéric, en se couchant, résuma la soirée. D'abord, sa toilette (il s'était observé dans les glaces plusieurs fois), depuis la coupe de l'habit jusqu'au nœud des escarpins, ne laissait rien à reprendre ; il avait parlé à des hommes considérables, avait vu de près des femmes riches [...]. Il pesa un à un ses moindres mots, ses regards, mille choses inanalysables et cependant expressives<sup>12</sup>.

Frédéric, « *en représentation*<sup>13</sup> », comme le dit Jean-Paul Sartre, est attentif à l'image qu'il a laissée dans l'esprit de cette société, mais cette image est avant tout, justement, une image<sup>14</sup>. Le regard que le jeune homme porte sur lui dans les glaces s'inféode à celui qu'autrui serait amené à diriger vers lui. Les représentations collectives mènent à des conduites, à des pratiques et tout est ainsi affaire de visibilité de soi absorbée par le regard de l'autre. Nous soutiendrons donc l'idée que le regard purement réflexif est inexistant dans l'œuvre de Flaubert ; le regard tourné vers soi est irrémédiablement habité du regard de l'autre de sorte que *se voir* équivaut toujours à *se voir vu* et, partant, à *se voir soi comme autrui*.

11. *Ibid.*, p. 183-184.

12. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, édition préfacée par Albert Thibaudet, notices et notes de Samuel de Sacy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1965, p. 225.

13. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », nouvelle édition revue et complétée, 1988 [1971], p. 674.

14. L'importance du paraître est ainsi ce qui pourrait expliquer la surprenante association que nous soulignons dans le passage suivant : « Il sembla même à Frédéric que toutes les dames le regardaient de loin, en chuchotant. Pour mieux voir ce qu'elles pensaient, il se rapprocha d'elles, encore une fois » (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 319-320 ; nous soulignons).

### Se voir vu : modalités énonciatives du regard réflexif

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

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'or*, la pharmacie de M. Homais ! Le soir, principalement, quand son quinquet est allumé et que les boccas rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux clartés de couleur ; alors, à travers elles, comme dans des feux du Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre<sup>15</sup>.

L'analyste suit ici difficilement la piste que suggèrent les tournures passives et impersonnelles (« ce qui attire le plus les yeux », « s'entrevoit ») de l'énonciation d'un L1/E1 qui rendrait compte d'un point de vue extérieur, celui de tout observateur amené à contempler la pharmacie. Il semble en effet bien plus plausible de considérer le passage comme le compte rendu des perceptions fantasmées d'Homais se voyant vu, lui et sa boutique, dans les yeux des passants. Le point de vue représenté du fameux M. Homais (on y verrait presque l'écriture du pharmacien lui-même dans le journal local, le *Fanal de Rouen*) se décèle derrière l'emphase du passage, s'amorçant du reste avec un point d'exclamation, qui passe par une esthétisation excessive de ce lieu rempli de « boccas » dans la lueur colorée desquels, « le soir, principalement », se dessine l'ombre de l'apothicaire à son poste. Selon cette analyse, le mécanisme énonciatif à l'œuvre est alors celui d'un L1/E1 représentant les perceptions que l'ez projette lui-même dans un regard anonyme extérieur.

Plus qu'un regard tourné vers soi au travers du regard d'autrui, ces scènes témoignent d'une *mise en spectacle de soi* (afin de s'illusionner soi et d'éblouir l'autre). Aussi, ce sont bien ces mêmes préparatifs de mise en scène dont rend compte l'énonciation primaire du narrateur, par un simple rapport des actions d'Emma, dans ce passage de *Madame Bovary* : « [Emma] entendit des pas dans l'escalier : c'était Léon. Elle se leva, et prit sur la commode, parmi des torchons à ourler, le premier de la pile. Elle semblait fort occupée quand il parut<sup>16</sup> ». C'est justement la série de ces actions rapportées, déclenchées par la perception d'Emma (« c'était Léon »), qui permet d'interpréter la dernière phrase (« Elle semblait fort occupée quand il parut ») non

15. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 127.

16. *Ibid.*, p. 165.

pas comme le point de vue représenté de Léon qui, entrant dans la pièce, pose les yeux sur Emma, mais bien comme l'énonciation d'Emma, se regardant elle-même à travers ce regard de Léon, désireuse d'apparaître aux yeux du clerc comme cette femme affairée. L'énoncé du narrateur représente ainsi le point de vue de Léon tel qu'il est idéalement interprété par Emma.

Observons la manière dont peut s'analyser l'hétérogénéité énonciative de cet extrait de *L'Éducation sentimentale*, tiré d'un dîner chez les Dambreuse auquel est présente Louise Roque, la fille du régisseur des terres du banquier, ingénument amoureuse de Frédéric :

Et, levant les yeux, [Frédéric] aperçut, à l'autre bout de la table, Mlle Roque.

Elle avait cru coquet de s'habiller tout en vert, couleur qui jurait grossièrement avec le ton de ses cheveux rouges<sup>17</sup>.

Tout d'abord, on est typiquement face à un cas de point de vue représenté : pré-diquée dans le premier plan par un verbe au passé simple (« aperçut »), la perception de l'e2 Frédéric est représentée dans un second plan à l'imparfait, ces deux plans étant sémantiquement reliés par le rapport d'anaphore associative qui se construit autour de l'objet du regard, Mlle Roque. Ensuite, Frédéric impute lui-même un point de vue à Louise, point de vue dont il se distancie grâce au verbe modalisateur (« avait cru ») ou encore au jugement péjoratif clairement affiché dans l'évaluation « jurait grossièrement ». Enfin, ce point de vue que Frédéric prend en compte sans le prendre en charge, nous dirions qu'il résulte de la coproduction d'un point de vue dit « dominé », assumé par Louise qui, en posture de sous-énonciatrice, reprend le point de vue émanant d'une source énonciative à laquelle elle confère un statut prééminent. Ce point de vue n'est autre que celui des représentations, de la *doxa* mondaine, celle qui détermine ce qui est « coquet », celle sur qui Louise construit son propre point de vue, élabore sa mise en scène de soi. La jeune femme met ainsi en pratique son interprétation des représentations qui structurent la scène sociale : il s'agit ainsi moins d'un point de vue attribuable à la *doxa* mondaine parisienne que de la projection de ce point de vue par la jeune provinciale. Il en résulte que ledit point de vue, coproduit par l'e3 Louise et l'image qu'elle se fait des codes régissant le regard de l'autre dans ce jeu normé des apparences, est montré comme relevant d'une mise en scène de soi illusoirement adéquate.

### Leurre du regard porté sur soi

Parler d'illusion de soi ne peut se faire sans évoquer le célèbre texte de Jules de Gaultier de 1902, celui-ci élevant « la fausse conception de soi-même<sup>18</sup> » tirée des romans

17. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 452.

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

flaubertiens au rang de concept philosophique. L'essayiste définissait alors cette notion, nommée *bovarysme*, comme le « pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est<sup>19</sup> ». En faisant glisser cette conception vers la question du *se voir vu* qui nous occupe, le mensonge du regard réflexif s'illustre avant tout dans un désir, désir de plaire, d'éblouir, de fasciner, de briller, autrement dit de se faire voir et, donc, de se voir vu d'une manière favorable par l'autre. Soit l'extrait suivant, narrant le passage du père de Charles à Yonville : « M. Bovary père resta encore un mois à Yonville, dont il éblouit les habitants par un superbe bonnet de police à galons d'argent, qu'il portait le matin, pour fumer sa pipe sur la place<sup>20</sup> ». On peut voir ici un réel éblouissement des villageois devant le couvre-chef de l'étranger, mais à celui-ci se superpose inévitablement – et non sans l'habituelle ironie du narrateur – le regard que le père Bovary porte sur lui-même, empli du désir de constater cet éblouissement dans le regard que les habitants poseraient sur son « superbe bonnet » (le subjectivisme semble en effet surtout relever de l'énonciation de Bovary père), spécialement revêtu lors de sa sortie quotidienne « sur la place ».

La figure du snob tient probablement lieu de parangon au phénomène : duperie de soi et esclave du regard de l'autre, le snobisme n'atteint en effet sa maturité, selon Gaultier, « que dans des milieux suffisamment denses et parmi des conditions avancées déjà de sociabilité<sup>21</sup> ». C'est par excellence le personnage du vicomte de Cisy qui semble le mieux illustrer cette figure, le snob se définissant notamment, faute d'un talent supérieur effectif, par une faculté de jugement, par le goût<sup>22</sup>, dans lequel l'individu investit le sentiment de sa valeur :

Cisy protesta. Il aimait mieux se divertir, « être Régence ». Il voulait apprendre la savate, pour visiter les tapis-francs de la Cité, comme le prince Rodolphe des *Mystères de Paris*, tira de sa poche un brûle-gueule, rudoyait les domestiques, buvait extrêmement ; et, afin de donner de lui bonne opinion, dénigrait tous les plats<sup>23</sup>.

Travaillant à donner à autrui une opinion de lui-même faussement supérieure, Cisy ne demande qu'à croire à ce mensonge qu'il cherche à implanter dans le regard que l'autre porte sur lui : « [le snob] cherche en autrui des témoignages. [...] s'il s'inquiète de fournir aux autres hommes des prétextes de le juger favorablement, c'est afin que leur illusion vienne au secours de la sienne : c'est lui qu'il supplie qu'on trompe<sup>24</sup> ». La réalité factice de Cisy tient à sa capacité à – opportunément – tantôt « se distinguer des autres », tantôt « penser de même » : le simulacre de soi est un

19. *Ibid.*, p. 10.

20. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 149.

21. Gaultier, *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, *op. cit.*, p. 47.

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

23. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 297.

24. Gaultier, *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer*, *op. cit.*, p. 46-47.

jeu social qui passe inévitablement par le rapport à l'autre, par la négociation entre le singulier et le collectif.

Par ailleurs, le leurre de soi présuppose une vacuité de l'identité. Philippe Dufour parle d'une impossibilité du personnage flaubertien à se définir, d'un « principe de non-identité [...] qui le pousse à abandonner un à un ses masques oniriques<sup>25</sup> ». Comme un sujet non-accompli, le personnage semble détenir cette faculté de se rêver à l'infini, de juxtaposer les images de soi fantasmées et l'identité vacante apparaît par conséquent comme un présupposé du bovarysme. Cependant, cette carence identitaire doit être comprise comme le résultat de ce souhait d'une image de soi projetée dans l'œil d'autrui, cette aspiration n'étant jamais qu'un désir d'adhésion à une image préfigurée. Le *se voir vu* est ainsi engendré par un ensemble de codes de bonne conduite, de goûts, d'impératifs sociaux et moraux et n'est nullement construit sur une intention personnelle et individuelle.

Emma aspire à être une grande dame, le pharmacien Homais aspire au prestige de la profession de médecin ; ou plutôt ils aspirent à cette image d'eux-mêmes s'harmonisant avec une représentation idéale préconçue. Ainsi, le pharmacien s'adresse-t-il à Charles, l'officier de santé : « – [...] Bonjour, docteur (car le pharmacien se plaisait beaucoup à prononcer ce mot *docteur*, comme si en l'adressant à un autre, il eût fait rejaillir sur lui-même quelque chose de la pompe qu'il y trouvait)...<sup>26</sup> ». La majesté qu'Homais projette dans le mot *docteur* lui permet de se rêver une identité factice, ce mécanisme étant explicitement dévoilé par le commentaire du narrateur empathisant<sup>27</sup> sur les sensations du pharmacien. L'intériorité des personnages trouve alors à s'accomplir dans des représentations de la réalité, dans des sensations, des images, des personnages types, comme trouvés tout faits. Pécuchet nous offre une illustration très concrète du phénomène : « Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel ; et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flatta même beaucoup<sup>28</sup> ». Tout comme Homais se voit grandi par rejaillissement, l'apprenti jardinier se regarde par ricochet. Le mouvement réflexif du regard de Pécuchet n'est

25. P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, op. cit., p. 67 et p. 94.

26. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 237.

27. Sur le plan énonciatif, l'empathie est l'attitude du locuteur par rapport aux protagonistes de l'événement qui consiste à présenter des informations à partir d'un des acteurs de l'énoncé. Selon le mode de donation des référents rendant compte des objets perçus, les embrayeurs d'empathie permettent de repérer un énoncé qui « empathise » sur un personnage, sans pour autant faire de ce dernier un véritable focalisateur, c'est-à-dire sans qu'il y ait de débrayage énonciatif. Le concept d'empathie permet ainsi notamment de distinguer le point de vue embryonnaire/raconté du point de vue représenté : l'empathie est en effet un mécanisme général qui excède fortement le cadre des énoncés figurant des perceptions représentées (le récit peut « empathiser » sur le personnage en donnant à lire des perceptions de ce personnage sans les développer, en colorant les faits de sa subjectivité propre, en mimant par la syntaxe les impressions du personnage, etc.). Cette explication se réfère aux travaux d'Alain Rabatel précédemment mentionnés et auxquels nous renvoyons une nouvelle fois le lecteur pour plus de précision.

28. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, introduction et notes par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 1999, p. 76.

pas direct, il opère un détour par l'illustration figée qui orne le livre : par ce détour, se regarder soi revient à se regarder au travers des yeux de la multitude, l'image imprimée étant une représentation stéréotypée, reconnue par tous, conçue comme le prototype de la réalité du jardinier. De même, comme le souligne Claude Mouchard, les deux bonshommes ont quitté la ville, non pas pour la campagne, mais pour une image de la campagne, ou plutôt pour une image d'eux-mêmes à la campagne<sup>29</sup> :

Déjà, ils se voyaient en manches de chemise, au bord d'une plate-bande émondant des rosiers, et bêchant, binant, maniant de la terre, dépotant des tulipes. Ils se réveilleraient au chant de l'alouette, pour suivre les charrues, iraient avec un panier cueillir des pommes, regarderaient faire le beurre, battre le grain, tondre les moutons, soigner les ruches, et se délecteraient au mugissement des vaches et à la senteur des foins coupés<sup>30</sup>.

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

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

L'intériorité du personnage, faussement narrateur de lui-même, se lit donc dans cet imaginaire de soi, fruit du *se voir vu* et au travers d'une intégration corporelle – dans des gestes, des positions, des attitudes physiques – d'une série de schèmes psychosociaux<sup>31</sup> se concrétisant dans une participation au jeu de la visibilité sociale. Cette intériorité tient ainsi dans une double visibilité textuelle : d'un côté, l'imaginaire, le pur fantasme, le soi onirique projeté au travers du regard de l'autre et raconté selon les modalités énonciatives décrites et, de l'autre côté, une corporalité pétrie du regard social incorporé. Observons à ce propos Emma qui, après avoir monté les « escaliers des *premières* » du théâtre de Rouen, « quand elle fut assise dans sa loge, [...] se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse<sup>32</sup> ». Cette dernière proposition ramasse dans une posture, décrite au sein de cette énonciation primaire du narrateur

29. Claude Mouchard, « Puissance de la bêtise », in *Flaubert, l'Empire de la bêtise*, Anne Herschberg Pierrot (dir.), Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 232-233.

30. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 44.

31. Voir la notion d'*habitus* chez Bourdieu.

32. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 301.

empathisant sur son personnage, le point de vue raconté d'Emma se voyant vue, cette posture témoignant dès lors de l'incorporation du regard de l'autre. Le corps et le soi fantasmé sont ainsi reliés par une tension perpétuelle, le premier participant à la spectacularisation de la dimension illusoire du second.

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

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

L'air du bal était lourd ; les lampes pâlissaient. On reflua dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres ; au bruit des éclats de verre, madame Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents<sup>33</sup>.

Selon l'analyse que Dominique Maingueneau établit du pronom indéfini *on* dans ces deux paragraphes, Emma est tantôt exclue du groupe (première occurrence de l'indéfini), tantôt intégrée à cette collectivité qui la fascine (seconde occurrence) parce qu'elle n'est plus spectatrice mais objet du spectacle (« des faces de paysans qui regardaient »). Maingueneau en conclut que le pronom « réfère à des groupes qui ne sont pas des ensembles compacts et stables, mais des ensembles qui se font et se défont en fonction du regard qui se porte sur eux<sup>34</sup> ». Si l'on suit cette analyse, l'énonciateur qui désigne le référent [tous les invités, dont Emma] par le pronom *on* se trouve être les paysans « contre les carreaux [...] qui regardaient ». Le texte tend à effacer cette source énonciative – ne serait-ce qu'en reléguant le verbe de perception après cette même perception<sup>35</sup> – de sorte que l'énoncé pourrait tout aussi bien être imputé à Emma rendant compte du mouvement dans lequel elle est prise (la mention de « la salle de

33. *Ibid.*, p. 104. Nous soulignons à l'aide des grasses, les italiques étant de Flaubert.

34. Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2010, p. 91.

35. Voir Alain Rabatel, « Place du verbe de perception », in *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne et Paris, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 74-78.

billard » renforce cette interprétation). Or, l'indécidabilité de la source énonciative à l'origine de cet embryon de point de vue tend à appuyer l'idée d'une absence de pur regard réflexif : ce n'est pas Emma, seule, qui s'inclut dans cette collectivité aristocratique, c'est Emma dès lors qu'elle se voit vue par l'œil des paysans. Par ailleurs, cette pose extatique, « la cuiller entre les dents », manifeste corporellement cet oubli de soi ainsi que de la réalité qui est en vérité celle de la provinciale. La corporalité d'Emma trahit donc son illusion : la description de l'attitude du personnage par le narrateur spectacularise cette rêverie (elle « fermait les yeux à-demi ») de soi incorporée.

### Être seul avec les autres : l'autorité du regard comme monde clos

L'intégration de schèmes sociaux par l'individu et leur actualisation dans le corps individuel jettent les ponts entre le social et l'intime. Si madame Bovary se cambre au théâtre, moment rituel de visibilité sociale et lieu public d'intense exposition de soi, la mise en scène de son corps ne s'arrête pas à la porte de sa chambre : « [Emma] songeait qu'elle l'avait repoussé [Léon] trop loin, qu'il n'était plus temps, que tout était perdu. Puis l'orgueil, la joie de se dire : "Je suis vertueuse", et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire<sup>36</sup> ». La vertu – valeur fondée sur des schèmes perceptuels moraux propres à la vie sociale – se réalise, ou plutôt s'invente, dans des *poses*, des attitudes corporelles engendrées par le regard évaluatif de l'autre accompagnant Emma jusque dans l'intimité du regard qu'elle jette sur elle-même.

Le corps, ainsi pétri du regard social et des images préconçues que celui-ci forge, traduit la présence du collectif dans l'intime. Françoise Gaillard écrit que, tout comme Bouvard et Pécuchet, madame Bovary désire « que le monde coïncide totalement avec chaque représentation, sans comprendre que cette coïncidence n'est que l'effet produit par le système comme sa référence idéale<sup>37</sup> ». Même dans les retours réflexifs les plus intimes, l'authentique regard porté sur soi s'inféode à des préconceptions stéréotypées. Le romanesque semble ainsi signifier l'impossibilité de se regarder soi seul, le texte tendant à afficher l'inéluctable présence de l'œil d'autrui, celui à qui l'image de soi projetée doit plaire ou celui qui participe à construire ces images collectives dont l'individu désire se faire le reflet. Finalement, la vacance de l'identité correspond ainsi à cette impossibilité de se définir en marge des préoccupations sociales, des préconceptions de tous, une impossibilité de se voir en dehors du regard des autres.

Des romans flaubertiens se dégagent donc l'illusion d'une image de soi fantasmée, qui semble être sous-tendue par le leurre de pouvoir se raconter, d'être narrateur de soi-même, ce leurre débouchant sur l'absence d'un véritable regard réflexif. Par ailleurs,

36. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 169.

37. Françoise Gaillard, « L'En-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) », in *La Production du sens chez Flaubert*, Claudine Gothot-Mersh (dir.), Colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'éditions 10/18, 1975, p. 217.

cette illusion de soi se voit doublée de la facticité d'un désir qui serait personnel, la projection d'une image de soi chimérique étant toujours un *se voir vu* menant à une vacuité de l'identité. Exemplification par contraste de ce phénomène, la scène de la mort d'Emma Bovary (qui, du reste, admet un grand nombre d'autres interprétations) peut, selon la lecture de Gaillard à laquelle nous nous joignons, figurer un certain *devenir sujet* du personnage au travers du rire qui saisit madame Bovary juste avant qu'« elle n'exist[e] plus », « un rire atroce, frénétique, désespéré<sup>38</sup> ». Gaillard écrit :

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

Le discours social fabrique sans cesse des représentations pour pallier le manque originaire [...]. Rien ne comble le manque tant que le sujet cherche à se constituer à travers des représentations stéréotypées<sup>39</sup>.

Le rire dissonant et sa distance deviennent alors ce « miroir », celui qui offre la possibilité d'une réflexivité plus perspicace, se dégageant de l'emprise absorbante du regard de l'autre. Si la mort est le moment d'une affirmation d'un *je*, elle est en même temps l'anéantissement de cette individualité et de son appartenance à une collectivité.

Mais la mort d'Emma est un passage limite, et le regard porté sur soi apparaît ne pas pouvoir se désengluier du regard de l'autre en dehors de ce genre de cas frontière. Mouchard glose ainsi Friedrich Nietzsche, ce dernier critiquant « les fantasmes où le moi se perd en s'aliénant aux images de lui-même qu'il projette (ou celles qu'il croit capter dans les regards, eux-mêmes plus ou moins imaginaires, des autres)<sup>40</sup> ». En référence à cela, citons enfin ce dernier passage d'Emma au théâtre absorbée par le chanteur :

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

38. Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 420.

39. *Ibid.*, p. 214.

40. Mouchard, art. cit., p. 200, à propos de Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Livre deuxième, §105, « L'égoïsme apparent ».

chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, *il l'aurait regardée*. Mais une folie la saisit : *il la regardait, c'est sûr*<sup>41</sup> !

Un débrayage énonciatif clair (« pensait-elle ») marque le passage de l'énonciation enchâssante à l'énonciation enchâssée, correspondant au point de vue représenté d'Emma qui rêve de *se voir vue* par l'acteur. À ce point immergée dans le tableau idyllique qu'elle se raconte au conditionnel passé, Emma finit par être victime de sa propre narration de soi. D'un rêve dont on sait qu'il est illusoire, on passe brusquement à ce qu'elle appréhende comme une réalité ; Dufour, qui analyse ce passage, affirme à ce propos que « la narratrice s'efface pour devenir personnage de l'action<sup>42</sup> ». Si le L1/E1 marque sa distance en prédisant cette perception comme relevant d'une « folie » et comme n'étant imputable qu'à la pensée d'Emma (en témoigne le mimétisme de l'expression « c'est sûr ! »), il n'en reste pas moins que l'imparfait du rêve coïncide en cet endroit avec un imparfait narratif marquant *une certaine perception* de la réalité romanesque certes, mais cette perception relaie la description des événements du narrateur. Madame Bovary en vient donc à transposer une réalité factice – qu'elle édifie dans son intériorité – dans le regard de l'autre et cette projection du fantasme dans l'œil d'autrui donne tout à coup crédit, et autorité, à cette vision de soi : elle « cesse de se voir en train d'être vue pour se voir vue<sup>43</sup> ». Le personnage est ainsi englué dans une illusion de soi qui se trouve renforcée, concrétisée, *réalisée* par le regard imaginaire de l'autre.

Finalement, le discours romanesque semble rendre compte d'un monde clos, où le *se voir vu* se déploie comme modalité souveraine de l'appréhension de soi et de l'autre, où les regards répercutent les mêmes fantasmes, se reflètent entre eux en dessinant des illusions qui s'entre-nourrissent. Citons à nouveau Françoise Gaillard, la chercheuse semblant également rendre compte de cette clôture au travers de la décoration qu'obtient le pharmacien Homais dans la chute du roman : « L'obtention de la croix d'honneur n'est que la sanction sociale de ce respect du code, une récompense octroyée du dedans de la répétition et qui vient, en retour, en honorer la maîtrise, aussi se laisse-t-elle prendre au piège de la représentation [...]»<sup>44</sup>. » Homais joue ce jeu social et c'est ce même jeu social qui l'en récompense. Cercle clos, la visibilité de soi et celle de l'autre s'autoalimentent. L'illusion de soi s'accomplit dans le regard de l'autre et le désir que l'on croit personnel ne naît que sous ce regard d'autrui, barrant l'accès à un *se regarder soi*, seul<sup>45</sup>.

41. Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 305-306. Nous soulignons.

42. P. Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, *op. cit.*, p. 88.

43. *Ibid.*

44. Gaillard, *art. cit.*, p. 211.

45. « La plupart des gens [...] vivent tous dans un brouillard d'opinions impersonnelles ou demi-personnelles, toujours dans l'esprit de l'autre qui, à son tour, vit dans d'autres esprits : étrange monde de fantasmes qui sait pourtant se donner une apparence si objective ! Ce brouillard d'opinions et d'habitudes s'accroît et vit presque indépendamment des hommes qu'il recouvre » (Nietzsche, *op. cit.*, cité dans Mouchard, *art. cit.*, p. 200).

Précisons enfin que ce qui s'opère dans l'œuvre flaubertienne, du point de vue de son hétérogénéité énonciative, révèle, bien plus qu'une dimension propre à un microcosme bourgeois de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une logique d'intégration sociale complexe et ambivalente. En étant profondément déterminée par son ancrage dans une communauté, l'identité des individus romanesques telle que la représente Flaubert est constamment asservie à l'autorité du regard et ne peut se penser hors des consciences qui lui sont extérieures et qui la régissent. L'analyse de la rhétorique romanesque selon cette perspective socio-énonciative permet ainsi d'interroger la complexité de l'interrelation entre affirmation de soi et aliénation.