

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PAROLE EN DÉROUTE :  
DÉFAUT DU LANGAGE ET REPRÉSENTATION DANS *MADAME BOVARY* ET  
*L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* DE GUSTAVE FLAUBERT

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
PHILIPPE CLOUTIER

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

« Il faut un plan! ». Ces paroles judicieuses d'Anne Éleine Cliche auront suffi à me convaincre que l'écriture d'un mémoire est incompatible avec la navigation à vue. Sa bienveillante supervision m'aura surtout permis d'éviter les écueils qui auraient fort bien pu faire de moi l'un de ces naufrageurs de la grandeur flaubertienne. Que ma directrice soit ici très chaleureusement remerciée.

Ma sœur, mon frère, ma mère et feu mon père, familles plurielles et mouvantes, je vous enlace affectueusement dans mes phrases. Petite dédicace de contrebande à Normand et à Louis, modèles d'humanité, de même qu'à Carl, rebelle exemplaire, sans oublier Charles-Philippe et ses théoriciens de chair et de papier. J'évoquerai enfin les initiales chiffrées de cette D.S., qui est la subtile boussole sans laquelle tous les nords s'affolent et bougent dans le désordre.

Je voudrais également dire ma reconnaissance à Lucie Desjardins et Dominique Garand, qui ont eu la délicatesse de soumettre ma candidature pour l'obtention d'une bourse de la fondation de l'UQAM. Je remercie tout aussi sincèrement la revue *Voix et Images* dont j'ai l'honneur d'être l'un des boursiers.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I POÉTIQUE FLAUBERTIENNE DU DISCOURS ROMANESQUE.....	7
1. 1 Fin de la clarté classique.....	7
1. 2 L'usage de la parole.....	11
1. 3 La parole et son double.....	15
1. 4 L'algèbre de la langue : insuffisances et rection généralisée .....	20
1. 5 Silence! on parle : fin de la clarté <i>bis</i> .....	29
1. 6 Pardon ! vous avez dit dialogue?.....	43
1. 7 Homais et la parole placebo.....	55
1. 8 Je t'aime... moi non plus : entre le bien dire et le « bien mal » entendre...	66
CHAPITRE II PROSE DU MONDE ET PAROLE INTÉRIEURE.....	74
2.1 Nous deux et puis Flaubert : un ménage à trois dissonant.....	74
2.2 Un silence traversé de signes.....	76

2.3.	L'espace de la parole intérieure.....	83
2.4	Un rêve platonicien.....	86
2.4	La carte de l'imaginaire .....	93
2.5	Paris, signe ouvert.....	98
2.6	Paris... là bas!.....	100
	CONCLUSION.....	107
	BIBLIOGRAPHIE.....	113

## RÉSUMÉ

« L'idée et les mots me manquent. Je n'ai que le sentiment<sup>1</sup>. » (Flaubert, 1973, p. 301). « À chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque<sup>2</sup>. » (Flaubert, 1973, p. 845). Qu'il écrive à sa maîtresse ou à son ami Feydeau, à propos d'un dialogue de *Madame Bovary* ou de la description du brûlant désert africain de son roman carthaginois, Flaubert apparaît constamment en butte aux insuffisances du langage. Cela va d'ailleurs beaucoup plus loin et plus profond que ce qu'en laisse deviner la plainte récurrente touchant « les *affaires* de l'Art<sup>3</sup> » (Flaubert, 1973, p. 453, souligné par l'auteur). Gustave Flaubert entre en littérature après que la Révolution française et la démocratisation de la parole ont fait sauter les verrous imaginaires qui avaient jusque-là assuré la pérennité du mythe de la « clarté française ». Une nouvelle situation épistémologique se dessine dans l'univers linguistique et littéraire français : « à un langage comme signe et fonction, véhicule d'objets et de pensée, succède un langage devenu objet de pensée lui-même : les mots alors ne sont plus si sûrs, et du même coup le monde non plus » (Matignon, 1960, p. 87). Flaubert, le premier, a pris la mesure de cette « problématique du langage » (Barthes, 1972 [1953], p. 8) dont Roland Barthes suggère qu'elle est au cœur de la modernité littéraire. Dans l'œuvre flaubertienne, cette problématique se manifeste notamment à travers l'aphasie symbolique du personnage romanesque, c'est-à-dire par son impuissance à atteindre à une pleine assomption énonciative; cela, aussi bien en raison de l'insuffisance ontologique de la langue elle-même que du travail négatif de la voix doxique se manifestant au cœur de toute énonciation singulière. Le roman flaubertien met ainsi ouvertement en cause la transparence du langage et de la communication; la parole, en effet, y figurant toujours peu ou prou comme l'ombre portée d'un Autre.

Il s'agit de montrer ici de quelle manière l'écrivain Flaubert lui-même compose avec les limites inhérentes au langage, mais encore quelles solutions poétiques et esthétiques il choisit de privilégier pour en rendre compte. *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* sont les romans que nous avons retenus pour conduire notre étude. Notons qu'une place importante est réservée à l'analyse du discours muet de l'intériorité chez les personnages principaux, nommément Emma Bovary et Frédéric Moreau; nous tenterons ainsi d'établir si cette « parole intérieure », pour reprendre le mot de Victor Émile Egger (1881), offre ou non les conditions de possibilité susceptibles de permettre aux personnages d'échapper à l'aliénation langagière commune.

### **GUSTAVE FLAUBERT / MADAME BOVARY / L'ÉDUCATION SENTIMENTALE / LANGAGE / SILENCE / DOXA**

---

<sup>1</sup> Lettre à Louise Colet, 10 avril 1853.

<sup>2</sup> Lettre à Ernest Feydeau, 19 décembre 1858.

<sup>3</sup> Lettre à Louise Colet, 17-18 octobre 1853.

## INTRODUCTION

Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Les noms étaient déposés sur ce qu'ils désignaient, comme la force est écrite dans le corps du lion, la royauté dans le regard de l'aigle, comme l'influence des planètes est marquée sur le front des hommes : par la forme de la similitude. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes.

Michel Foucault  
*Les mots et les choses*

Pauvre enfant! Vous ne voudrez donc jamais comprendre les choses comme elles sont dites?

Gustave Flaubert – *Correspondance*  
Lettre à Louise Colet, 23 octobre 1851

On sait qu'il existe un hiatus entre le dire et le vouloir-dire, et qu'ainsi la parfaite adéquation entre la pensée et sa traduction effective par la médiation du langage ne sera jamais qu'un idéal, par définition, inatteignable. De cela, Flaubert est on ne peut plus conscient : « Il y a un axiome assez bête qui dit que la parole rend la pensée. Il serait plus vrai de dire qu'elle la défigure. Est-ce que vous énoncez jamais une phrase comme vous la pensez? Écrivez-vous un roman comme vous l'avez conçu? » (Flaubert, 1987a, p. 17) Comment restituer la pensée prise dans les rets de l'écriture et ainsi voilée par tous ces signes grimaçants qui n'en sont jamais que l'équivoque formulation conceptuelle? Peut-on espérer récupérer à l'autre pôle de la communication ce qui du vouloir-dire semble s'être perdu lors de l'encodage du message? Suffit-il de faire valoir son inaptitude à se servir des mots et de reporter

sur le destinataire la responsabilité de faire advenir un sens dont on ne peut qu'esquisser les contours? Tout discours est pétri de silence, dit encore Flaubert, il revient donc à l'allocutaire de « combler » intuitivement l'espace du non-dit afin de reconstituer cette part du message qui, selon l'expression consacrée, va « sans dire<sup>4</sup> ». Ainsi le sens ne tiendrait pas tout entier dans les mots? « Il me semble que j'écris mal [...] », confie notre auteur à Louise Colet, « je ne dis rien de ce que je veux dire. C'est que mes phrases se heurtent comme des soupirs, pour les comprendre il faut combler ce qui sépare l'une de l'autre, tu le feras n'est-ce pas<sup>5</sup>? » (Flaubert, 1973, p. 273). Les mots sont privatifs, mais laissent parfois deviner tout un faisceau de significations intangibles; aussi une écoute attentive doit-elle pouvoir suppléer un dire inévitablement lacunaire. La bonne ou mauvaise disposition d'écoute de l'allocutaire, c'est d'elle peut-être que dépend, ne disons pas la réussite ou l'échec de la parole, mais son accomplissement.

Cela étant, le décodage opéré par le destinataire est-il toujours l'occasion d'un rapprochement entre la lettre et l'esprit de la lettre? En fait, pour qui cherche à exprimer sa pensée, il semble que l'écueil soit double. « Je me suis mal expliqué, ou bien tu n'as pas compris<sup>6</sup> » (Flaubert, 2007, p. 744) : adressé à l'ami Maxime Du Camp, ce commentaire agacé dit bien que, pour notre auteur, la communication est vécue comme une entreprise au cours aléatoire et aux résultats incertains<sup>7</sup>. L'inaptitude du père à comprendre son fils en est peut-être le plus cuisant rappel; Gustave la dénonce amèrement, comme aujourd'hui l'insensibilité de sa maîtresse aux profondeurs secrètes de sa langue : « [I]l n'entendait rien à mon idiome, lui comme toi, comme les autres. J'ai l'infirmité d'être né avec une langue spéciale dont

---

<sup>4</sup> On consultera à cet égard l'excellent article de Philippe Dufour (2007), duquel sont d'ailleurs explicitement tirées certaines des références et considérations touchant le discours épistolaire flaubertien présentées ici.

<sup>5</sup> Lettre à Louise Colet, 4-5 août 1846.

<sup>6</sup> Lettre à Maxime Du Camp, 19 novembre 1879.

<sup>7</sup> On pourrait citer nombre de lettres où Flaubert, se désolant d'être incompris par son destinataire, croit devoir rectifier l'interprétation qu'on a pu faire de ses propos. La *Correspondance* en effet y revient fréquemment, développe le thème avec insistance.

seul j'ai la clef<sup>8</sup> » (Flaubert, 1973, p. 291). Cette quadrature de la *deixis* je/tu hantera Flaubert jusqu'à la fin. C'est d'ailleurs ici que le célèbre écrivain rejoint ses personnages, constamment aux prises avec les insuffisances du langage, en proie aux ratés de la communication et ainsi réduits à souffrir le malentendu. « La parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée », peut-on lire dans *Mémoires d'un fou* (Flaubert, 1964, p. 262). Flaubert a dix-sept ans. Ce sera là l'une des premières occurrences d'une obsession durable.

Que la communication intersubjective soit vouée à l'échec semble constituer une règle implicite de l'univers flaubertien. C'est du moins ce que l'on observe dans les œuvres retenues dans le cadre de notre étude, soit *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*. Un regard porté sur ce corpus permet d'emblée de constater que la communication y est rarement heureuse. Aussi n'est-il pas inhabituel que la parole des personnages y soit marquée au sceau de l'inachèvement ou par une forme quelconque d'irrésolution. On pense surtout à ces conversations intimes ponctuées par des moments de suspension, par des espaces de silence à valeur illocutoire, où s'inscrit une parole en creux, le vide constitutif d'un langage sans mots. Nous ferons l'hypothèse que la mise en récit de ces actes énonciatifs incomplets puisse parfois composer le chiffre d'un *discours* absent qu'il appartiendrait alors au lecteur d'interpréter. Selon la belle expression de Philippe Dufour, nous serons ainsi conviés à « prendre l'empreinte du non-dit » de la parole (2004, p. 37). Ainsi nous faudra-t-il, à certains moments, déporter notre écoute du côté d'un discours narratif qui, bien que peu disposé à gloser la parole des personnages, pourra néanmoins thématiser certaines données paralinguistiques relevant par exemple de la mimogestualité ou encore présenter la traduction descriptive d'un matériau intangible ressortissant au non-verbal : sentiments, sensations, etc<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Lettre à Louise Colet, 11 août 1846.

<sup>9</sup> À la liste des données qui doivent être prises en compte dans le calcul interprétatif de la parole, il faut encore ajouter, à titre purement indicatif et sans souci d'exhaustivité, la valeur illocutoire des énoncés et leurs éventuels effets perlocutoires, les rapports de place et

Il convient par ailleurs de noter que nous devons pourtant, le plus souvent, nous résigner à ce que l'analyse sémiologique de la parole ne conduise jamais qu'au seuil de la signification, et, par conséquent, à ne pouvoir que constater l'indécidabilité dont le discours des personnages est affecté. Ainsi, si elles n'invitent pas d'emblée à la reconstruction inférentielle de quelque signification mystérieusement enfouie sous la surface du texte ou se déroband aux lieux d'indétermination qui parfois trouent la parole des personnages, les opacités du dialogue seront toutefois l'occasion de rendre sensibles les apories de la communication. La conversation flaubertienne est une aventure hasardeuse qui incite à redécouvrir la complexité du langage. Tel est certainement la leçon que dispensent les pages dites « du chaudron fêlé » (Flaubert, 2001[1857], p. 264-266), qui mettent en scène une parole amoureuse frappée d'inanité, symboliquement *impuissantée* par l'écoute déficiente de l'allocutaire et que redouble en vain l'insistance des signes inopérants de la subjectivité. « [I] est difficile d'exprimer exactement quoi que ce soit : aussi les unions complètes sont rares », dit la sagesse narrative de *L'Éducation sentimentale* (Flaubert, 2005 [1869], p. 361). Entre le mal dire et le mal entendre, l'écriture flaubertienne dessine toute une théorie du langage comme inépuisable extension prédicative d'un sujet, par ailleurs, inexprimable<sup>10</sup>.

On remarquera à cet égard que, dans l'un et l'autre des romans à l'étude, l'incommunicabilité — qu'on entendra ici comme l'impossibilité de faire pleinement comprendre à autrui ses idées ou ses sentiments — fait l'objet d'une vaste exploitation diégétique et pèse lourdement sur le parcours narratif des personnages-héros : Emma Bovary et Frédéric Moreau. Tout se passe comme si la difficulté des protagonistes à mettre en forme la nébuleuse intérieure qui les habite, ou à trouver

---

de force — manifestes ou implicites (ces éléments étant inhérents à l'illocutoire) —, des formations idiolectales/sociolectales comme marqueurs d'un *habitus* social spécifique, les compétences idéologiques et culturelles des locuteurs, le respect ou le non respect de ces règles conversationnelles que le linguiste Herbert Paul Grice (1979) présente comme un ensemble de normes énonciatives destinées à régir l'échange dialogal.

<sup>10</sup> Afin de ne pas alourdir la lecture, nous nous abstenons désormais de produire la référence à la publication originale des œuvres constitutives du corpus étudié ici (1857 ou 1869). Seules figureront les dates des éditions consultées dans le cadre de ce travail.

chez autrui une écoute véritable, avait d'abord pour fonction de susciter une réflexion sur le langage comme « instrument » de communication; d'en souligner les insuffisances, de mettre en relief quelque défaut ontologique de la langue susceptible de justifier sa piètre efficacité pratique et de donner ainsi à voir (faudrait-il dire à entendre?) combien dans cet univers romanesque le rapport au langage ne va plus de soi. Aussi, chez Flaubert, l'incommunicabilité se présente-t-elle d'abord comme l'indice signalétique de cette « problématique du langage » (Barthes, 1972 [1953], p. 8) dont Roland Barthes suggère qu'elle est caractéristique d'une certaine modernité littéraire. Nous postulerons ici que la prégnance du thème est commandée par le discours sous-jacent aux œuvres, et qu'elle s'explique fondamentalement par le fait que notre auteur a sciemment tenu à inscrire au cœur de son écriture les transformations épistémologiques affectant le rapport au langage à son époque.

Le soupçon porté par Flaubert sur la transparence du langage et de la communication contaminera jusqu'à la lecture elle-même. C'est ainsi qu'en parcourant les pages de nos deux romans le lecteur ne pourra que constater l'indétermination énonciative d'une parole qui, toujours, chancèle entre le propre et l'emprunt. Inapte à bien distinguer ce qui, en elle, relève de l'expression d'une subjectivité authentique de ce qui n'y est qu'adhésion naïve à univers de clichés, et dès lors impuissant à établir clairement « d'où elle "s'enracine" et d'où elle se "déracine" » (Crépon, 2001, p. 24), il se découvrira spectateur d'un discours au statut indécidable. Aussi, dans le texte flaubertien, la parole apparaît-elle constamment bordée de « guillemets incertains » (Barthes, 1975, p. 99), en ceci qu'elle ne semble pas d'abord destinée à manifester un sujet qu'à mettre en scène une énonciation aliénée — c'est-à-dire travaillée par d'autres positions énonciatives : le déjà-dit, les discours doxiques, etc. — et, par conséquent, à souligner l'incapacité structurelle du personnage à une pleine assomption énonciative. Cela étant, et bien que nous puissions ponctuellement choisir de nous y attarder, la signification pragmatique de la parole, le sens dont elle est susceptible de se voir revêtue lorsque considérée en regard du cotexte ou même de la totalité diégétique, ne sera pas

notre objet d'étude privilégié. Puisque nous nous proposons d'abord et avant tout de prendre la mesure de la crise du langage dont Flaubert est l'héritier et d'en apprécier les répercussions textuelles, nous retiendra bien davantage la manière dont le roman flaubertien parle la parole, c'est-à-dire la textualise, la met en scène, la raconte ou la commente. Ainsi serons-nous particulièrement attentif aux trajectoires discursives des sujets fictionnels, de même qu'à leur propre rapport au langage; ce qui implique d'emblée une exploration minutieuse de ce que nous appellerons, avec Victor Émile Egger (1881), la parole intérieure des personnages, si prégnante dans nos deux romans<sup>11</sup>.

Les outils méthodologiques que nous solliciterons sont notamment empruntés aux travaux portant sur la linguistique, les théories de l'énonciation, la narratologie et la rhétorique. Conjuguant analyse du discours et analyse thématique, l'étude dans son ensemble privilégiera l'examen minutieux de fragments du texte flaubertien, et jusqu'au dépliement scrupuleux de courts syntagmes. Résistant à la tentation d'opérer une saisie totalisante de son objet d'étude, le critique se donne plutôt pour tâche d'accorder son attention au détail, à l'infime, à ce peu de chose enfin dont il apparaît néanmoins possible de dire beaucoup. Proust, lui-même, savait bien les mondes qu'on peut extraire d'une simple tasse de thé<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Cette référence à Egger, nous la reprenons par commodité du remarquable *Flaubert ou la prose du silence* de P. Dufour (1997). Pourtant, plutôt que de « parole intérieure », il conviendrait peut-être davantage de parler d'un discours muet de l'intériorité. Nous préciserons d'ailleurs plus loin ce qu'il en est exactement de ce monde intérieur de la parole chez le personnage flaubertien. Dans un tout autre ordre d'idées, soulignons d'emblée que les notions de « texte » ou « roman flaubertien » auxquelles nous recourons tout au long de notre travail concernent exclusivement le corpus que nous avons circonscrit.

<sup>12</sup> Au moment d'entamer notre étude, il convient de payer notre dette à l'égard des travaux de tous ces commentateurs qui, avant nous, se sont intéressés à la question du langage chez Flaubert et sur lesquels notre propre recherche prend parfois directement appui — tant il est vrai, comme le suggère Laurent Adert, que l'œuvre flaubertienne a été à la fois si patiemment défrichée et si minutieusement commentée que les critiques qui s'y engagent peuvent rarement éviter de « [s']entre-gloser » (Adert, 1996, p. 80). Nous avons déjà évoqué les importants travaux de Philippe Dufour, il faut encore citer les études de Françoise Gaillard, Pierre Bergounioux, Dominique Rabaté ou encore Claudine Gothot-Mersch, sans oublier le monumental ouvrage de Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*.

## CHAPITRE I

### POÉTIQUE FLAUBERTIENNE DU DISCOURS ROMANESQUE

[A]u XIX<sup>e</sup> siècle [...] le langage a repris la dimension énigmatique qui était la sienne à la Renaissance. Mais il ne s'agira pas maintenant de retrouver une parole première qu'on y aurait enfouie, mais d'inquiéter les mots que nous parlons, de dénoncer le pli grammatical de nos idées, de dissiper les mythes qui animent nos mots, de rendre à nouveau bruyant et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce.

Michel Foucault  
*Les mots et les choses*

En attendant, je m'arrête, car tout ce que j'ai de plus poétique à vous dire est de ne rien dire.

Gustave Flaubert  
*Smarh*

#### 1. 1 Fin de la clarté classique

On ne saurait brûler les étapes, notre premier chapitre s'ouvre donc par une présentation générale des circonstances historiques qui ont favorisé la montée en puissance d'une crise historique qui aura créé les conditions propices à une remise en cause de l'imaginaire linguistique de la « clarté française », et par là même donné lieu à une nouvelle intelligence du langage dans ses rapports avec la littérature;

nouvelle intelligence dont, au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman flaubertien offre assurément le témoignage le plus significatif<sup>13</sup>. Cela étant, si l'on doit établir les coordonnées exactes de ladite crise du langage et en mesurer les répercussions dans l'œuvre de Flaubert, il nous faut d'abord nous pencher sur la manière dont l'Histoire est susceptible d'infléchir le devenir des écritures littéraires. Barthes nous y aidera. Écoutons-le alors que, par le biais d'une saisie diachronique allant de la période classique à nos jours, il brosse le portrait des transformations survenues au sein du discours romanesque français :

L'unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique [...], aux temps bourgeois (c'est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas; [...] au contraire, dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé. L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage. [...] L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il *était* langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité [...]. On sait que vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette transparence vient à se troubler; la forme littéraire développe un pouvoir second, indépendant de son économie et de son euphémie; elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids. [...] Tout le XIX<sup>e</sup> siècle a vu progresser ce phénomène dramatique de concrétion (Barthes, 1972 [1953], p. 8-9, souligné par l'auteur).

Articulant lui aussi le processus littéraire au processus historique, Philippe Dufour montre, quant à lui, que c'est parce que l'âge classique croit en la stabilité de son monde et à la pérennité de ses valeurs qu'il peut avoir confiance dans les mots : ce dont témoignerait d'ailleurs, chez les romanciers de cette époque, une pratique du dialogue encore essentiellement axée sur le *dit*. L'homme classique, en effet, croit manier des signes immuables et se veut le témoin privilégié de cette universelle raison dont il se prétend dépositaire. C'est avec cet arrière-plan historique en tête que doivent d'ailleurs être lues les sentences péremptoires d'un Rivarol affirmant

---

<sup>13</sup> Crise qui s'avère à la fois politique, sociale et culturelle, mais dont nous intéressent d'abord les incidences langagières considérées dans leur rapport au roman.

quelques années avant le séisme de 1789 : « [L]a syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n'est pas clair n'est pas français » (Rivarol, 1998 [1784], p. 72, cité dans Berthier et Bordas, 2005, p. 17). La « clarté », cette fable inventée par un classicisme triomphant, qui prend par ailleurs bien soin d'*oublier* que l'« éternité acquise [...] était obtenue par une rupture avec tous les passés de la langue » (Meschonnic, 1997, p. 190), et plus certainement encore avec cet *à-venir* qu'elle lui refusait d'emblée. Or, la tourmente révolutionnaire a tôt fait de ruiner ces certitudes (et cette naïveté pontifiante); toutes les sphères de la réalité sont alors ébranlées; le langage lui-même est atteint, comme frappé d'étrangeté. L'émergence d'un quant-à-soi romantique semble une autre indication de ce que l'univers linguistique est devenu objet d'inquiétude et de méfiance. Le roman prend acte de cette nouvelle situation épistémologique, lui donne une lisibilité : la clarté française se pensera désormais comme mythe<sup>14</sup>.

Changement épistémologique donc, à propos duquel Renaud Matignon montre admirablement la formulation qu'en offre l'œuvre flaubertienne :

Que la littérature avec Flaubert change d'objectif, suppose qu'elle conçoive autrement moins peut-être son *objet* que son *instrument* et ses moyens. Qu'il s'agisse de Racine, de Voltaire ou de Balzac, la littérature, jusqu'en 1850, ne semble pas s'être inquiétée de ce qu'elle ne disposait, pour représenter une réalité objective, que des mots — c'est-à-dire d'une autre réalité. Tout se passe comme si, pour l'écrivain classique, le mot « fauteuil » était un fauteuil. Doué d'une sorte de surpuissance, le mot enferme parfaitement tous les aspects de la réalité qu'il désigne et qui, ainsi domestiquée, lui confère un caractère de certitude et de quiétude que le mot lui rend aussitôt. Ils se rassurent l'un l'autre. Mais le langage un jour découvre sa propre existence, et qu'il échappe à ce qu'il désigne comme ce qu'il désigne lui échappe; à un langage comme signe et fonction, véhicule d'objets et de pensée, succède un langage devenu objet de pensée lui-même : les mots alors ne sont plus si sûrs, et du même coup le monde non plus. [...] Peut-être l'inquiétude et la remise en question qui caractérisent le 19<sup>e</sup> siècle dans toutes les catégories de la pensée ont-elles pour origine cette découverte dérisoire et vertigineuse qu'on ne peut pas s'asseoir dans un mot. (Matignon, 1960, p. 86-87, souligné par l'auteur)

<sup>14</sup> Pour un tour d'horizon plus large de ces questions, le lecteur est invité à consulter *La pensée romanesque du langage* (Dufour, 2004).

Ces analyses nous invitent donc à voir que, sous la pression de l'Histoire, l'harmonie présumée entre le monde et sa représentation par le langage se défait. Plus de « bonheur des mots », sous la surface d'une langue autrefois diaphane passe désormais des ombres nouvelles. Au même moment, la démocratisation de la parole, à travers le développement de la presse et l'essor d'un capitalisme culturel jusque-là inédit, contribue à l'effondrement de l'unité idéologique du monde classique; et partant, selon l'heureuse formule d'Agathe Lechevalier, à l'éclatement de « l'ancien régime de l'univocité » (2004, non paginé), complétant ainsi le tableau d'une époque qui voit une reconfiguration majeure des formes et des langages esthétiques. C'est ainsi, dira Barthes, que l'Histoire, toujours, oblige l'écrivain « à signifier la Littérature selon des possibles dont il n'est pas le maître » (Barthes, 1972 [1953], p. 8).

Cela dit, pousser plus avant l'analyse de l'évolution du rapport au langage depuis l'âge classique jusqu'à l'ouverture moderne risque fort de nous entraîner bien loin de Flaubert. On aura compris qu'il ne s'agissait ici que de proposer un survol schématique, avec quelques descentes en piqué sur des moments-clés susceptibles d'éclairer le processus envisagé. On pourra d'ailleurs discuter l'exactitude de certaines de ces considérations, elles permettent néanmoins de situer sur un horizon littéraire et social préexistant l'émergence d'un malaise à l'égard du langage; elles témoignent d'un moment de l'histoire des formes et des mentalités dont Flaubert sera l'un des principaux témoins et acteurs<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Avec Graham Falconer, on peut notamment questionner la volonté de présenter le moment flaubertien comme une « rupture essentielle » (Barthes, 1972 [1953], p. 17). De même est-il légitime de s'interroger sur le vague de la périodisation mise de l'avant par Barthes — « vers 1850 » (1972 [1953], p. 8) —, qui prétend marquer la coupure historique entre deux états distincts du discours romanesque. Légitimement chicanier sur les dates, Falconer ne manque pas de souligner qu'en 1850 « Flaubert n'avait pas publié une ligne » (Falconer, 1975, p. 398). Il apparaît plus prudent de se contenter de parler de la modernité littéraire au siècle des révolutions comme d'un phénomène évolutif, dont l'œuvre flaubertienne serait en quelque sorte la pierre de touche.

## 1. 2 L'usage de la parole

Alors qu'il étudie la production romanesque du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle français, Philippe Dufour met en évidence le fait que la plupart des auteurs de l'Empire et de la Restauration font un usage abusif du dialogue. Cette abondance de conversations au style direct signalant souvent le romancier de « second rayon » :

Plus rien du brio voltairien ou diderotien : au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le dialogue est devenu un point de moins-value de l'écriture. (Les seules œuvres significatives qui nous restent de cette période éludent les conversations : ce sont les romans intimes [...], centrés sur l'intériorité). (Dufour, 2004, p. 30)

Maurice Bardèche souligne, lui aussi, le caractère expansif que prennent les scènes dialoguées chez les écrivains de cette époque. Il relève surtout l'aspect mécanique d'échanges qui ne suivent jamais « les hésitations et les retours d'une conversation vraie » (Bardèche, 1949, p. 32) ; ces longues enfilades de répliques ne constituant, à ses yeux, que l'expédient ordinaire des romanciers « embarrassés de remplir leurs quatre volumes » (Bardèche, 1949, p. 31). Vaine prolixité des plumes trop faciles, mais recette qui *fait recette*, nombre de feuilletonistes auront compris la leçon.

L'écossais Walter Scott est certainement l'auteur qui aura le plus contribué au renforcement du modèle dramatique et, par conséquent, au foisonnement du dialogue romanesque, pièce maîtresse de cette esthétique. À partir des années 1820, ce modèle commence à exercer un ascendant certain sur l'esprit littéraire français. Il a plusieurs admirateurs et imitateurs, dont Hugo et Balzac; le jeune Flaubert lui-même n'y sera pas insensible<sup>16</sup>. Cependant Balzac, pour qui la question romanesque doit désormais être élaborée à nouveaux frais, évoque bientôt l'ennui d'une littérature qui se borne à représenter une « histoire de France walter-scottée » (Balzac, 1831, p. 29, cité dans Schaffner, 1996, p. 19). Plus tard, alors qu'il rend au

---

<sup>16</sup> L'œuvre de Scott, de même que la dramaturgie romantique, pèsent lourdement sur les écrits de jeunesse de Flaubert. À cet égard, dans les manuscrits de l'auteur débutant, Jean Bruneau met en évidence l'ampleur considérable de dialogues qui s'affirment au détriment de la forme narrative (Bruneau, 1962, p. 562). On ne trouve plus trace de cette verbosité théâtrale dans les œuvres de la maturité : le premier Flaubert écrit sous influence.

maître un hommage ambigu, le même Balzac stigmatise le dialogue pour sa facilité, allant jusqu'à suggérer qu'il s'agit là de « la dernière des formes littéraires » (Balzac, 2000 [1840], p. 178). Il semble d'ailleurs que cette critique de la forme dialogale témoigne surtout d'une volonté d'en renouveler la pratique<sup>17</sup>. Le roman d'inspiration scottienne a vécu; l'écrivain ne saurait désormais se contenter de lier les répliques dans cet emportement propre aux textes où, mis au service du principe de causalité, la parole des protagonistes se voit absolument subordonnée à une intrigue, suivant le modèle du « drame dialogué<sup>18</sup> » (Balzac, 2006 [1837], p. 278).

Bien qu'il ait choisi de rompre avec la construction téléologique qui caractérise le drame à la Walter Scott, et de s'affranchir ainsi du modèle tutélaire qui, jusque-là, avait gouverné sa plume, ce n'est pourtant pas d'abord à Balzac mais plutôt à Flaubert qu'il appartiendra de rendre sensible le fait qu'en ce XIX<sup>e</sup> siècle tourmenté le langage est symptomatiquement devenu le révélateur d'une crise historique. Ainsi Balzac pourra renier ses œuvres de jeunesse, n'y voir, à raison, que de vulgaires pastiches des romans scottiens<sup>19</sup>, il ne se défera pourtant qu'incomplètement de

---

<sup>17</sup> À propos du dialogue romanesque, nous nous abstenons de recourir au vocable « dialogique » afin d'éviter toute confusion avec le concept bakhtinien, auquel cette forme adjectivale fait phonétiquement écho.

<sup>18</sup> C'est d'Arthez, l'écrivain archétypal de *La Comédie humaine*, qui qualifie ainsi le roman scottien. Qu'on en dise du bien ou du mal, on mesure l'autorité dont le maître du roman historique est alors revêtu au fait que la plupart des grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle s'y réfèrent. Stendhal le dénigre : « Voyez quelle foule de gens sont intéressés à soutenir que sir Walter Scott est un grand homme [...] dix ans suffiront à faire tomber de moitié la réputation du romancier écossais. » (Stendhal, 1993b [1825], p. 236) Balzac l'encense avant de s'en dissocier. Alors que Flaubert jette le discrédit sur l'œuvre en raillant l'estime que lui porte Balzac (style lapidaire : une pierre deux coups) : « Il [Balzac] ambitionnait la Gloire, et non le Beau. [...] D'ailleurs que d'étroitesse! [...]. Sa plus grande admiration littéraire est pour Walter Scott ! » (Flaubert, 1973, à sa nièce Caroline, 31 décembre 1876, p. 157) Aussi est-il permis de voir chez Flaubert une grande intention d'ironie lorsqu'il prête au héros de *L'Éducation sentimentale* l'ambition « d'être un jour le Walter Scott de la France » (Flaubert, 2005, p. 31). Le peu d'estime de Flaubert à l'égard de Scott s'accuse encore dans le fait que même un abruti comme Pécuchet se voit accorder assez de sagacité pour mesurer la pauvreté et la redondance des procédés scottiens (Flaubert, 1994 [1881], p. 124) : il arrive parfois que le mythe de l'impersonnalité flaubertienne se dénoue dans le hors-texte.

<sup>19</sup> Pour qualifier cette production alimentaire, l'auteur, devenu grand, n'hésitera pas à parler de « cochonneries littéraires » (Balzac, s. d., p. 217, cité dans Laubriet, 1980, p. 266).

l'influence de son grand devancier. En effet, s'il est vrai que la trame narrative des romans du Balzac de la maturité ne se résume plus à un *telos* aux ficelles plus ou moins grossières comme celui qui préside aux destinées des héros des *Waverley novels*<sup>20</sup>, il n'en demeure pas moins que chacun des quelque quatre-vingt-dix romans et nouvelles de *La Comédie humaine* s'inscrit résolument dans la catégorie du roman-destin. Alors qu'à l'opposé, contre « le roman-destin, Flaubert institue un roman du non-destin; contre ce roman horizontal, un roman de l'épaisseur; contre cette perfection, un roman de l'imparfait » (Matignon, 1960, p. 85). C'est notamment en cela que Roland Barthes peut affirmer que « [c]e qui sépare la "pensée" d'un Balzac et celle d'un Flaubert, c'est une variation d'école; ce qui oppose leurs écritures, c'est une rupture essentielle » (Barthes, 1972 [1953], p. 17).

L'œuvre flaubertienne apparaît, en effet, comme l'expression emblématique d'un nouvel état du discours littéraire. Ce qui distingue notamment Flaubert de ses prédécesseurs, c'est que, dans le texte flaubertien, le discours direct n'est plus le mode privilégié d'insertion de la parole des personnages; il se raréfie de manière appréciable. Claudine Gothot-Mersch, qui fut la première à noter cette raréfaction, présente à cet égard des chiffres particulièrement éloquentes : dans les quatre romans majeurs de Flaubert, la proportion de discours direct ne dépasserait jamais les 20% (Gothot-Mersch, 1983, p. 202), alors qu'elle serait parfois jusqu'à deux fois plus importante dans certains textes balzaciens<sup>21</sup>. Flaubert ne délaisse évidemment pas le modèle classique de représentation du discours actoriel, il choisit simplement d'en user avec parcimonie. À un confrère (bien oublié aujourd'hui), notre auteur suggère d'ailleurs d'observer la même retenue : « Il y a trop, beaucoup trop de dialogues. Pourquoi ne pas vous servir plus souvent de la forme narrative et

---

<sup>20</sup> Scott résiste mal à la tentation de réinvestir le donné historique dans une histoire téléologique de l'identité nationale dont on voit bien aujourd'hui ce qu'elle doit à la construction littéraire.

<sup>21</sup> Sylvie Durrer s'est livrée à un exercice analogue (Durrer, 2005, p. 6). Et bien qu'elle s'intéresse à un corpus à la fois plus vaste et plus éclectique, elle propose sans surprise des valeurs sensiblement équivalentes.

réserver le style direct pour les scènes principales<sup>22</sup>? » (Flaubert, 1997, p. 155) Adressée à l'écrivain Ernest Feydeau (à propos de son roman *Daniel*), la consigne avait déjà la force injonctive d'une règle de conduite : « Serre, serre les dialogues, on parle trop<sup>23</sup>. » (Flaubert, 1980, p. 852). Feydeau lui soumet-il un autre ouvrage, notre auteur le gratifie du même compliment : « Tout ce chapitre XV, d'ailleurs, me semble [...] trop abondant en dialogues<sup>24</sup>. » (Flaubert, 1991, p. 341). Une certaine Madame de Voisins d'Ambre ne sera pas davantage épargnée : « [V]ous abusez parfois du dialogue, quand trois lignes de tournure indirecte pourraient remplacer toute une page de conversation<sup>25</sup> » (Flaubert, 1997, p. 581). La *Correspondance* martèle ce précepte artistique à plusieurs reprises. La théorie chevillée au corps, Flaubert s'astreint donc à un strict principe d'écriture : contenir la prolifération de la parole directe. Comme le dit Gothot-Mersch : « Si tout est mis en relief, rien ne l'est. » (1969, p. 113) C'est là précisément ce que Flaubert veut encore faire entendre à Saint-Valéry : « Tous les entretiens de votre histoire n'ont pas [...] la même valeur; ils doivent donc être présentés différemment<sup>26</sup>. » (Flaubert, 1997, p. 155). Mais ne multiplions pas inutilement les exemples; retenons surtout qu'en resserrant l'usage du style direct, c'est-à-dire du seul mode impliquant un clivage formel entre locution narrative et énonciation de la parole rapportée, l'écriture flaubertienne entraîne inévitablement l'essentiel de la parole romanesque du côté des formes les moins mimétiques<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> Lettre à Léon de Saint-Valéry, 15 janvier 1870.

<sup>23</sup> Lettre à Ernest Feydeau, 28 décembre 1858.

<sup>24</sup> Lettre à Ernest Feydeau, 2 juillet 1863.

<sup>25</sup> Lettre à Madame de Voisins d'Ambre, 24 septembre 1872.

<sup>26</sup> Lettre à Léon de Saint-Valéry, 15 janvier 1870.

<sup>27</sup> On renvoie ici à la hiérarchisation des états du discours telle que présentée par Gérard Genette dans *Figures III* (1972, p. 191-192). Sur l'amortissement de la parole par les formes indirectes, voir aussi Dufour (1993, p. 65 et sq.).

### 1.3 La parole et son double

La modernité de Flaubert a beaucoup à voir avec une parole qui se narrativise de plus en plus, ou, pour le dire autrement, avec cette forte propension de la narration à capter la parole des personnages pour ne la restituer qu'à travers le filtre de sa médiation. On verra que cet accaparement très net du pouvoir énonciateur des personnages est en parfaite conformité avec le discours sous-jacent aux œuvres, qu'il témoigne d'une conception de la parole marquée au coin de ce scepticisme linguistique dont on a vu qu'il hante toute une époque. L'écriture flaubertienne semble en effet couler uniment, emportant dans son cours une parole discrète, moins proférée qu'évoquée. Long fleuve de l'écriture ou « grand *Trottoir roulant* » (Proust, 1920, p. 73, souligné par l'auteur), cette absence de saillies et d'éclats de voix est la marque distinctive de romans qui n'en finissent plus de signifier la fêlure de la parole, de romans dès lors guettés par le silence.

Essayons de voir d'un peu plus près ce qu'il en est exactement. Pour Flaubert, on le sait, le fait de présenter un discours actoriel à demi dévoré par les clichés et les stéréotypes est l'un des procédés permettant de signifier que le sujet de la parole n'a rien en propre, de rendre sensible sa profonde aliénation langagière. Or, l'oblitération de la parole directe par l'instance narrative vient parachever l'entreprise en dissipant l'illusion de l'autonomie du personnage-locuteur que le recours au style direct tend précisément à créer. Ce patronage narratif contribuera ainsi à produire un effet de distanciation au sein même du procès d'énonciation : la parole du personnage ne s'énonçant jamais que dans le déphasage imposé par la diction narrative. Comme s'il s'agissait non seulement de signaler l'indétermination énonciative de la parole (de qui émane-t-elle?), mais encore de rappeler continûment son caractère de discours *re-présenté* en exhibant la médiation par laquelle sa manifestation est rendue possible. « Cet écart, qui fonde la contextualisation potentiellement ironique de toute parole dans le roman [flaubertien], a une conséquence [...] capitale », en ceci « [qu'e]lle mine toute idéalité de la parole pleine. » (Rabaté, 2003, p. 31).

Chez Flaubert, cette ascendance de l'instance narrative se traduit notamment par un usage immodéré du style indirect libre, de même que par le recours usuel au discours narrativisé. Ce dernier entraîne en effet un véritable évidement du volume énonciatif, alors que le propos des protagonistes est évoqué sans toutefois être donné à entendre comme parole. De cette parole *inouïe* ne subsistera que le squelette sémantique : le *dire* s'effaçant devant un *dit* lui-même à peine articulé sous l'espèce d'un signifié d'ensemble, sorte de vestige d'une parole perdue. L'indirect libre opère, pour sa part, la dissolution de toute forme d'intentionnalité discursive; sa référentialité incertaine va de pair avec un dire actoriel dénué d'autonomie et qui ne s'affirme plus que sous la forme d'une affectivité discursive (accessoirement par le biais de singularités idiolectales), ses investissements illocutoires distinctifs s'estompant sous l'autorité de la narration qui les prend en charge. Rappelons en effet que, dans ce mode de transposition de la parole, voix narrative et voix du personnage se confondent alors que

le discours représenté est incorporé énonciativement (le centre déictique est celui du narrateur-locuteur), ce qui amène un changement des temps grammaticaux et des pronoms personnels, mais non un changement des adverbies de temps et de lieu (Jørgensen, 2008, p. 102).

Sont ainsi coulés, dans une seule articulation, deux moments discursifs et deux univers de discours, c'est-à-dire « deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques » (Bakhtine, 1987 [1978], p. 125-126). L'énonciation englobante devrait favoriser le décodage de l'énonciation actorielle, mais rien n'est aussi simple. En l'absence des embrayeurs du discours citant, la parole du personnage n'a en effet plus de bornes clairement assignables; inscrite au sein de la situation narrative qui l'enveloppe et l'*exprime* à la fois, elle s'en trouve comme assourdie. Aussi le lecteur sera-t-il parfois conduit à s'interroger sur l'origine énonciative de certains des énoncés rapportés. Il y a longtemps déjà, Marguerite Lips soulignait « le contact intime du style direct et du style indirect libre » (Lips, 1926, p. 187), sans voir pourtant qu'il s'agit là d'une affinité plutôt paradoxale, puisque, dans l'indirect libre, « [o]n ne sait plus trop si

quelqu'un a parlé, *s'il s'agit de discours*, qui enferme une composante subjective, *ou de récit*, qui dépersonnalise, objective ce qu'il dit » (Bergounioux, 2002, p. 6, nous soulignons). C'est bien en cela que l'usage flaubertien de l'indirect libre apparaît marqué d'un scepticisme qui ne dit pas son nom; car, telle qu'on la conçoit ici, cette forme agit comme un rappel de ce qu'il ne saurait y avoir de parole première, de référent virginal qui s'imposerait comme le garant de l'authenticité (mot piégé) de la parole du personnage.

On peut, à cet égard, observer chez Flaubert des phénomènes énonciatifs singulièrement inclassables. Ainsi dans ce passage de *L'Éducation sentimentale* relatant un échange entre Frédéric Moreau et M<sup>lle</sup> Roque : « Elle poussa un soupir, qui signifiait : "Cela ne suffit pas à mon bonheur" » (Flaubert, 2005, p. 275), où l'on remarque que la glose interprétative (qui ressaisit, développe et sature d'un sens l'élément sémiotique minimal que constitue le soupir de la jeune femme) appartient par essence au seul régime narratif, mais se présente néanmoins sur le mode de la parole directe rapportée, avec toutes les caractéristiques formelles du cadre citationnel propre à ce régime d'énonciation. Phénomène rare mais révélateur, ce simulacre de parole — marqueur du pouvoir génératif de la narration — rend implicitement compte de ce que chez Flaubert *la parole ne parle plus*. Certes, ce prolongement inattendu de l'expressivité corporelle des personnages n'est pas étranger au style dix-neuvième siècle : le roman balzacien en est l'exemple canonique. Pourtant, alors que chez ce dernier de telles répliques virtuelles ont d'abord pour fonction d'indexer une voix, un geste, un regard à un code narratif qui appelle d'emblée la transparence de la parole et donc du discours du corps, chez Flaubert, peut-être en raison de son caractère aussi inhabituel qu'incongru, le procédé apparaît moins comme le souci d'élucider quelque « langage du silence » que comme une volonté de secondariser la parole en l'enkystant dans le tissu narratif et d'interroger ainsi « l'idée même d'une présence vive de la parole à elle-même » (Rabaté, 2003, p. 31). Dans cet art de la diffraction, brouillant repères et voix, l'instance narrative flaubertienne semble exercer un empire dont la signification

va bien au-delà de ce qu'en dit Flaubert lui-même<sup>28</sup> : en enveloppant l'acte de parole et de communication, la narration laisse en fait pressentir que, dans cet espace romanesque, la parole est toujours peu ou prou l'ombre portée d'un Autre.

C'est d'ailleurs dans ce même esprit que Flaubert voudra rendre sensible le travail de sape qu'opère la voix doxique au cœur de l'énonciation particulière, qu'il cherchera à attirer l'attention sur l'anonymat d'une parole qui, d'être celle de tout un chacun, n'est plus en propre celle de personne. Ainsi, lorsqu'il est dit que dans la conversation de Charles Bovary « les idées de tout le monde [...] défilaient dans leur costume ordinaire » (Flaubert, 2001, p. 92), on comprend bien que le narrateur flaubertien veut ainsi suggérer l'ennui que distille l'officier de santé. Mais, par-delà ce commentaire implicite, on entendra aussi que la propension aveugle à *répéter la répétition*, c'est-à-dire cette ventriloquie involontaire qui réduit toute parole singulière à n'être qu'une longue paraphrase des discours communs, est l'indice de ce que « quelque chose échoue sans cesse à se dire, aussi bien dans la parole individuelle ([saturée] par le discours collectif) que dans le discours collectif lui-même comme réalité fondamentalement aliénée et aliénante » (Adert, 1996, p. 289). Ainsi prise dans un jeu d'échos et de redites, et/ou minée par la distanciation, la parole n'apparaît jamais chez Flaubert que comme manifestation de formes discursives déssubjectivées, c'est-à-dire vidées de toute *substance* personnelle, et en cela comme la figure d'un certain silence. Comme si parler n'était plus *exprimer* une pensée, mais plutôt laisser passivement couler en soi « un monde où le langage est déjà à l'œuvre, où le sens a déjà une présence incarnée, et où [tout] acte d'expression n'est là que pour reprendre le sens tacite immanent qui gît dans le monde des paroles déjà produites par l'autre » (Touchet, 2014, p. 4). Ainsi, si le commerce langagier ne produit chez Flaubert que l'illusion de l'intersubjectivité, c'est parce que les personnages n'y sont jamais d'authentiques sujets de parole. Le sujet flaubertien est en effet malade de cette parole parasitaire qui le fait davantage *parlé* que *parlant*; les conditions de possibilité de sa parole impliquant qu'il fasse sien cela

---

<sup>28</sup> ... qui y voit d'abord un principe d'économie discursive.

même qui le désapproprie de son unicité<sup>29</sup>. On sait à cet égard que, dans *Madame Bovary*, le travail négatif du fleuve doxique qui alimente le discours multiple de la société du roman sera ça et là souligné par le papillotement de l'italique, afin qu'à travers ces formes réifiées soit bien indiqué que, chez notre auteur, tout « sujet de parole » (mot abusif) est « confronté à une dévaluation radicale de ses possibilités expressives, car la langue qui l'habite [...] n'est pas un système de signes neutres » (Adert, 1996, p. 13), mais s'avère en quelque sorte déjà *prononcée*, c'est-à-dire habitée et travaillée par l'altérité.

Cette problématique de la parole expropriée, Flaubert la rencontre d'abord dans sa propre pratique d'écriture. Dans le sillage des travaux sartriens, Claude Duchet a par ailleurs voulu réduire les mécanismes de la dépossession à la seule domination bourgeoise, c'est-à-dire au contrôle de l'appareil idéologique et de ses dispositifs d'engendrement par une classe à une époque donnée, soit « la France bourgeoise de Louis-Philippe et/ou de Napoléon III [...] : l'une va[lant] pour l'autre », selon Duchet (1975, p. 372). Si cela s'entend parfaitement, nous voudrions toutefois montrer que le pessimisme de notre auteur est plus radical et que la problématique de la parole dans le roman flaubertien rejoint plus fondamentalement encore la question des limites même du langage à traduire la singularité des sujets et à rendre possible une communauté de sens véritable.

Car la langue elle-même sera mise en cause par Flaubert. Il se fera notamment critique de la médiocrité du répertoire qu'elle propose, mais négligera par ailleurs d'interroger les règles régissant son fonctionnement normatif. À cet égard, il importe de dire que si, comme l'a montré Marcel Proust, Flaubert a pu faire un usage très « personnel [...] du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions » (Proust, 1920, p. 72), s'il a pu sciemment violenter les structures canoniques de la langue, notamment en déroutant les

---

<sup>29</sup> Les Romantiques le savent bien, eux qui en cela rêveront d'une langue littéralement *hors du commun*. Voir à ce sujet, l'ouvrage de Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, notamment le chapitre II : « Parole du moi, parole des autres » (Crouzet, 1981, p. 21-80).

articulations sclérosées de la vieille syntaxe<sup>30</sup>, on verra qu'il n'en demeure pas moins originairement soumis à l'institution du langage comme à un fait de nature. Cela, d'ailleurs, explique certainement la prudence réactive de l'auteur, le fait notamment qu'il n'ait jamais été effleuré par la tentation d'affranchir l'écriture de l'imaginaire de la communication, en l'arrachant aux lois conventionnelles de la production et de la réception du sens. Pour lui, en effet, le langage sera toujours un jeu réglé et normé : une combinatoire d'invariants « mécaniquement adaptables à une certaine latitude de situations référentielles » (Bergounioux, 1972, p. 47).

Impossibilité d'échapper à la présence forclusive de l'Autre au sein de la parole et insuffisance ontologique du langage à exprimer la singularité du sujet, voilà le double aspect à partir duquel il nous faut aborder l'écriture flaubertienne; ainsi pourrons-nous mieux saisir ce qui conduit notre auteur du romantisme verbeux des écrits de jeunesse à cette poétique du lieu commun qui, dès *Madame Bovary*, n'aura de cesse de montrer l'extériorité radicale à partir de laquelle toute parole s'énonce.

#### 1. 4 L'algèbre de la langue : insuffisances et rection généralisée

Serai-je condamné toute ma vie à être comme un muet qui  
veut parler et écume de rage?

Gustave Flaubert  
*Premières Œuvres : Agonies*

Ô saint Polycarpe!  
[Geignard en chef et patron des muets qui écument de rage]

Gustave Flaubert – *Correspondance*  
Lettre aux Goncourt, 12 août 1865

Dans sa correspondance comme dans son œuvre, Flaubert se plaindra très tôt des maigres ressources expressives disponibles dans la langue, qui selon son dire

---

<sup>30</sup> On sait que Proust a fait, à partir du texte flaubertien, un relevé minutieux de ce qu'il appelle « les singularités immuables d'une syntaxe déformante » (Proust, 1920, p. 83).

le laisseraient constamment au seuil de la singularité artistique véritable. C'est déjà l'amer constat formulé par le narrateur de l'insolite conte intitulé *Smarh* :

Avec votre langue *châtrée par les grammairiens* et déjà si pauvre, *si châtrée d'elle-même*, pouvez-vous exprimer tout le parfum d'une fleur, tout le verdoyant d'un pré d'herbe? Me peindrez-vous seulement un tas de fumier ou une goutte d'eau? Est-ce que le mot rend la pensée entière? Est-ce que l'expression ne l'étreint pas dans elle-même? Auparavant elle était libre, immense impalpable, et vous la fixez, vous la collez sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec. Voyons donc! Avec des mots, des phrases et du style, faites-moi la description bien exacte d'un de vos souvenirs, d'un paysage, d'une mesure quelconque! (Flaubert, 1914, p. 238, nous soulignons)

Notre auteur se désolera longtemps de ce que la singularité à laquelle il aspire ne puisse qu'être étouffée par le corset étriqué de la langue. Cette plainte constitue en effet l'un des bruits de fond les plus insistants de la *Correspondance*. Un extrait d'une lettre à Louise Colet en témoigne de façon caractéristique : « La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière, je le sais bien. Mais à qui la faute? À la langue. Nous avons trop de choses et pas assez de formes<sup>31</sup>. » (Flaubert, 1980, p. 298) Quelque cinquante ans plus tôt, Stendhal écrivait lui-même dans son *Journal* :

En général, je ne puis pas exprimer les nuances fines des événements, le profond, le meilleur de la chose, parce que les termes manquent et qu'il faudrait deux ou trois heures pour y plier les termes de la langue. Ce n'est donc jamais que le plus grossier qui est exprimé. (Stendhal, 1888, p. 146)

Ce grief contre la langue, Flaubert n'est donc pas seul à le formuler. Il reste encore des mots à inventer et la grammaire idéale n'existe pas. Dans le répertoire qu'il dresse de certains des « mirages linguistiques » les plus tenaces, un pionnier de la linguistique rappelle que « [l]a langue n'exprime pas la pensée du sujet parlant dans sa spontanéité individuelle. Au contraire elle est une forme que cette pensée trouve *toute faite* et à laquelle elle doit bon gré mal gré se plier pour prendre

---

<sup>31</sup> Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853.

conscience d'elle-même afin de pouvoir s'exprimer. » (Sechehaye, 1929, non paginé, cité dans Frýba-Reber, 1994, p. 156, nous soulignons). Il serait commode de concevoir, comme le fait Merleau-Ponty, une langue où les mots s'offriraient comme les prismes exacts de l'idée (ou du sentiment) et qu'ainsi « une pensée [puisse être] dite, — non pas remplacée par des indices verbaux, mais incorporée aux mots et rendue en eux disponible » (Merleau-Ponty, 1960, p. 46, souligné par l'auteur). Simple « mirage » pourtant, car, comme le fait remarquer Benveniste, « nous ne saisissons la pensée que *déjà appropriée* au cadre de la langue » (Benveniste, 1966, p 63, nous soulignons). D'ailleurs, malgré la part d'ambiguïté qu'il laisse encore planer, Merleau-Ponty voit bien ce que cette nouvelle mouture du mythe cratyléen doit à l'illusion du locuteur : « [S]i le français pour nous va aux choses mêmes, ce n'est assurément pas qu'il ait copié les articulations de l'être. [...] Comme le remarque Saussure, nous avons le sentiment que notre langue exprime totalement. Mais ce n'est pas parce qu'elle exprime totalement qu'elle est nôtre, *c'est parce qu'elle est nôtre que nous croyons qu'elle exprime totalement.* » (Merleau-Ponty, 1960, p. 45 et 89, nous soulignons)

Flaubert n'aura, quant à lui, jamais éprouvé ce bienheureux sentiment d'une langue qui « exprime totalement ». Bien au contraire. Peut-être, d'ailleurs, l'apparente antinomie entre pensée et forme linguistique explique-t-elle l'obsession si flaubertienne du mot juste, et le tourment qui l'accompagne. Car, si dans un rare moment d'enthousiasme notre auteur a pu dire que « l'image, ou le sentiment bien net dans la tête, amène le mot sur le papier<sup>32</sup> » (Flaubert, 1980, p. 445), force est de reconnaître que l'œuvre à venir ne cessera de dénoncer l'illusion d'un tel parallélisme logico-grammatical et s'emploiera plutôt à mettre en évidence l'adéquation toujours et fatalement inaboutie entre la pensée et le signe. Chez Flaubert, en effet, le mal des mots paraît irrémédiable : le mot est tantôt *un trop* — il « surcharge la pensée [...] l'empêche même<sup>33</sup> » (Flaubert, 1980, p. 203) — tantôt *un*

---

<sup>32</sup> Lettre à Louise Colet, 30 septembre 1853.

<sup>33</sup> Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852.

*trop peu* — « Comment rendre par des mots ces choses pour lesquelles il n'y a pas de langage » (Flaubert, 1964, p. 285). C'est dire, en termes plus actuels, que

[d]e la non-coïncidence foncière entre les deux ordres hétérogènes que la nomination superpose — celui, relevant du général, du fini, du discret des signes, et celui relevant du singulier, de l'infini, du continu des "choses" —, de ce qu'on a appelé le "défaut de prise de la lettre sur l'objet", surgit, au principe même de la nomination, la dimension d'une perte, d'un "manque à nommer" (Authier-Revuz, 1996, p. 25).

Certes, on l'a vu, cette conception d'une infirmité fondamentale du langage n'est pas neuve; c'était déjà, avant Flaubert, celle de la génération romantique pour qui le vouloir-dire semble toujours excéder la positivité des signes. Mais ce qui distingue le Flaubert de la maturité de ses prédécesseurs, c'est qu'il ne porte plus en lui la nostalgie d'une langue originaire dont il faudrait considérer que les langues modernes ont trahi l'idéale transparence. Certes, il est vrai que le célèbre passage de *Madame Bovary* où la parole est assimilée à un « chaudron fêlé<sup>34</sup> » (Flaubert, 2001, p. 265) reprend le thème développé quelque cinquante ans plus tôt (en 1802) par la lyre chateaubrianesque<sup>35</sup>. Toutefois, le positionnement de Flaubert est tout autre : d'abord la noble lyre est devenue un banal chaudron; qui plus est, du chantre nostalgique de la plénitude expressive au simple cuisinier d'une « esthétique du médiocre », ce qui tombe c'est l'utopie d'une communication sans raté, d'une communication idéale telle que Rousseau en son temps a pu la rêver. C'est ainsi que, à partir d'un constat analogue quant à la problématique de la parole infirme, Flaubert sera conduit à faire de tout autres choix poétiques et esthétiques que ceux privilégiés par monsieur Chateaubriand et consorts. Aux yeux de notre auteur, le romantisme a vécu.

---

<sup>34</sup> ... chaudron « où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles » (Flaubert, 2001, p. 265-266).

<sup>35</sup> On se souviendra des accents mélancoliques de René, le personnage éponyme du roman de Chateaubriand : « Notre cœur est instrument incomplet, une lyre où il manque des cordes, et où nous sommes forcés de rendre les accents de la joie, sur le ton consacré aux souvenirs. » (Chateaubriand, 1996 [1802], p. 180, cité dans Rabaté, 2003, p. 26)

De même, le Flaubert de la maturité s'est-il dépris de cet esprit de révolte proprement romantique de l'écrivain indigné de voir constamment affleurer sous sa plume un univers de mots qui défigure son rêve d'auteur. Révolte qui, on le sait, souffle continûment à Stendhal la tentation de se draper superbement dans l'indicible. Fasciné, lui aussi, par le mythe rousseauiste d'une langue anhistorique, natale et musicale, Stendhal évoquera son regret d'un chant pur capable de s'élever au-dessus de cette glu « dix-neuvième siècle » (la formule est toujours péjorative chez cet auteur) qui poisse la parole. Comment, en effet, s'exprimer *personnellement* s'il faut couler sa voix dans la gaine fatiguée des « mots de la tribu »? (Mallarmé, 1957 [1876], p. 50) Chercher à imposer sa voix à travers un idiome privilégié connu des seuls initiés, ce sera là la manière toute stendhalienne de rêver un antidote à la démocratisation de la parole, une formulation singulière de la problématique de la *monnaie* et du *trésor*, dont Mallarmé est le grand possédé. Par ailleurs, s'il est vrai que l'appel des langues étrangères et ce désir idéal de renouer avec des mots « intacts », des mots qui n'auraient pas « perdu leur fleur [au contact de] la canaille parlante ou écrivante » (Stendhal, 1924 [1817], p. 375), constitue une voie singulièrement distincte de ce travail sur des signes aux désignations flottantes qui, sous la plume du poète, feront bientôt de la fleur « l'absente de tous bouquets » (Mallarmé, 1943 [1897], p. 225), il n'en demeure pas moins que le rêve stendhalien d'une « langue sacrée » (Stendhal, 1993a [1829], p. 48), d'une langue littéralement *hors du commun* et que n'entendrait pas le *vulgum pecus*, rejoint paradoxalement l'idéal scripturaire de Mallarmé pour qui les procédures de signification poétiques doivent pouvoir « rémun[érer] le défaut des langues » (Mallarmé, 1943 [1897], p. 218) en dessinant autour du signifiant, par-delà la banalité d'un signifié convenu, un champ d'intelligibilité réservé qui l'arracherait au sens commun.

Séduction de l'originaire chez Rousseau, fantasme stendhalien de quelque *Ursprache* qui permettrait d'échapper à la grégarité linguistique, ou encore, chez Mallarmé, paradoxe d'une transcendance du langage sans au-delà, que signe la fuite incessante de la signification : comment situer notre auteur dans cette

constellation, sinon en disant qu'il ne semble plus, *quant à lui*, pouvoir concevoir affranchir le langage de sa vocation à servir « l'universel reportage » (Mallarmé, 1943 [1897], p. 225); ou, pour mieux dire, qu'il est d'emblée enclin à consentir à la dimension institutionnelle et sociale du langage *comme à une nature*. Sartre s'est en effet appliqué à montrer que Flaubert a reçu le langage « comme synthèse passive, vécue dans la soumission » (Sartre, 1971, t. I, p. 631), c'est-à-dire, en somme, « non comme un ensemble structuré d'éléments qu'on assemble ou désassemble en vue de produire une signification, mais comme un interminable lieu commun » (Sartre, 1971, t. I, p. 622) irrémissiblement coulé sous sa peau de bourgeois. S'il a pu entretenir l'idéal d'une prose poétique, loin de cette « pohésie » qu'il ne cessera de moquer à travers ses héros, il semble que l'écrivain ait très tôt basculé du côté d'un scepticisme linguistique qui, jusqu'à la fin, l'empêchera de croire à la possibilité d'une véritable sublimation artistique de cette vulgaire « pièce de monnaie » (Mallarmé, 1943 [1897], p. 225) de la langue usuelle et commerciale, pour reprendre la célèbre métaphore marchande du poète. Dès lors, pour Flaubert, la formule du style ce sera : « Bien écrire *le médiocre*<sup>36</sup>. » (Flaubert, 1980, p. 429, souligné par l'auteur)

En cela — il faut encore y revenir — lui apparaît-il impensable de souscrire à l'utopie romantique d'une singularité indéfectible du créateur absolument maître de sa langue, qui renouerait continûment avec la geste adamique pour dire nouvellement le monde et les êtres. Cela trouve sa formulation thématique dès l'écriture de *Novembre* (Flaubert a vingt ans), alors que le narrateur flaubertien se découvre « plagiaire » malgré lui : « [Q]uand je retrouvais chez d'autres les pensées et jusqu'aux formes mêmes que j'avais conçues, je tombais, sans transition, dans un découragement sans fond; je m'étais cru leur égal et je n'étais plus que leur copiste » (Flaubert, 1964, p. 400). Malgré sa tonalité encore romantique, *Novembre* apparaît néanmoins en rupture avec *Mémoires d'un fou* (écrits quelques années plus tôt, à dix-sept ans), où la folie comme altérité se présentait de manière très

---

<sup>36</sup> Lettre à Louise Colet, 12 septembre 1853.

nervalienne comme un monde-refuge susceptible de préserver l'individu « du conformisme abêtissant » (Flaubert, 1964, quatrième de couverture).

Pourtant, « [p]ersonne n'est original au sens strict du mot<sup>37</sup> », dira laconiquement notre auteur (Flaubert, 1980, p. 348). Ou encore, cette fois non sans quelque amertume : « [C]'est avec ce que les autres ont écrit que nous écrivons, hélas<sup>38</sup>! » (Flaubert, 1980, p. 533). Gustave fait donc l'expérience on ne peut plus banale, et pourtant capitale, de ce que l'écrivain n'habite pas un monde silencieux, mais bien un espace expressif déjà rempli par la parole des autres, où chaque mot est susceptible de s'ouvrir sur la mémoire conflictuelle du déjà-dit qui le constitue. Dans ces conditions, il est certes possible de discourir intarissablement, mais prétendre pouvoir *s'exprimer* positivement constituerait en quelque sorte un abus de langage. L'impuissance à traduire son expérience du monde et des êtres sera d'ailleurs d'autant plus manifeste qu'il s'agira pour l'écrivain de rendre les nuances du sentiment. Écoutons le narrateur de *Mémoires d'un fou* :

Pauvre faiblesse humaine! avec tes mots, tes langues, tes sons, tu parles et tu balbuties; tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie, et tu ne peux exprimer, avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue... ou un plum-pudding! (Flaubert, 1964, p. 312)

Là encore, Flaubert n'est pas seul; Stendhal a lui aussi eu l'occasion de constater combien le langage est « arbitraire et insuffisant au regard du sentiment éprouvé » (Starobinski à propos de Stendhal, 1961, p. 231). Hugo lui-même écrira : « [L]'émotion est toujours neuve et le mot a toujours servi; de là l'impossibilité d'exprimer l'émotion » (Hugo, 2014 [1866], p. 385). C'est donc dire que, lorsqu'il est question de manifester une valeur affective, un vécu informe et encore sans nom est saisi par des signes linguistiques qui l'universalisent et le subsument dans une totalité qui vise à faire apparaître la tonalité particulière de l'expérience intime, mais que, ce faisant, le sujet se voit alors contraint de céder l'initiative à des mots qui, ne

---

<sup>37</sup> Lettre à Louise Colet, 6 juin 1853.

<sup>38</sup> Lettre à Louise Colet, 13 mars 1854.

témoignant plus que pour eux-mêmes par l'entremise de concepts figés par l'usage — « un signe pour une signification déjà définie, comme on va chercher un marteau pour enfoncer un clou » (Merleau-Ponty, 1960, p. 47) —, vont infléchir cette parole qui se voudrait fidèle à l'émotion profonde et l'inscrire malgré elle dans la séquence infinie des discours anonymes. Disparition élocutoire du sujet de l'énonciation? On dira de manière moins emphatique, et dans les termes mêmes du texte de *Madame Bovary*, que le langage peine à faire entendre « la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions » (Flaubert, 2001, p. 265).

C'est d'ailleurs en cela que l'esthétique du lieu commun (et l'ironie silencieuse dont elle est sous-tendue) que Flaubert met au cœur de son « chantier Bovary » a des racines beaucoup plus profondes que le simple « refus de l'énonciation lyrique » (Glatigny, 2009, non paginé) ou le souci d'élever le discours romantique au rang de modèle repoussoir. Elle s'avère indissociable de ce moment où notre auteur prend acte non seulement des insuffisances de la langue, mais encore de ce que les relations régissant son fonctionnement normatif sont les agents d'un ordre institutionnel par définition « lointain et négateur du moi » (Crouzet, 1981, p. 18), et qu'ainsi la soumission obligée au champ du langage est inévitablement constitutive d'une aliénation. Peut-être convient-il de rappeler ici la célèbre (et provocatrice) *Leçon* de Roland Barthes, qui à propos de la langue comme performance a pu dire :

[L]'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition [...]. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète (Barthes, 1978, p. 15).

C'est ainsi que Barthes n'hésitera pas à soutenir de manière tranquille (c'est-à-dire avec l'outrance caractéristique du structuralisme des années 1970) que la langue est

« fasciste<sup>39</sup> » (Barthes, 1978, p 15). Certes, comme le suggère Marc Angenot (2006, p. 55), Barthes pense d'abord à une espèce de compulsion qui vous incite à parler *tout naturellement* selon la doxa. Pourtant, obnubilé par les prestiges maléfiques de la langue, Barthes ira aussi loin que d'incriminer sa structure même : « [L]es signes dont la langue est faite, les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus, c'est-à-dire pour autant qu'ils se répètent; le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype » (Barthes, 1978, p. 15). L'effort du premier Flaubert pour échapper au piège d'une certaine répétition stéréotypique apparaît donc sans issue, puisque le « mal » serait inscrit dans le fonctionnement même du langage. La position barthésienne est évidemment excessive. Certes, « le signe ne se donne à interpréter que dans la répétition; [mais à] ce prix est l'intercompréhension, rendue possible par le seul accord des usagers sur des formes de la langue déjà *signifiantes* avant même qu'[ils] n'en fasse[nt] usage » (Mazière, 2013, p. 98, souligné par l'auteur). En dépit de cet empressement à faire de la langue-système le lieu propice à un éternel retour du Même, les propositions de Barthes ont au moins ce mérite de mettre la conscience critique en éveil à l'égard de ce qui se donne pour la « Voix du Naturel » (Barthes, 1975, p. 51), de pointer le travail négatif d'un « impensé à l'œuvre dans le langage » (Herschberg-Pierrot, 1988, p. 24), de signaler, en somme, que malgré la reprise individuelle de la langue qu'implique tout acte d'énonciation, on ne peut faire en sorte que la parole ne soit affectée (infectée) du signe forclusif d'un Autre.

Nul doute que Flaubert n'ait ressenti jusque dans ses moelles la valeur institutionnelle et sociale du langage, puisqu'il a accordé à cette donnée principielle une profondeur inattendue en étendant la fatalité du phénomène stéréotypique à l'ensemble du dicible. Dans le roman flaubertien, en effet, tout ce qui se communique est inévitablement et invariablement redite : l'idée est une forme de l'opinion; le sentiment a la structure du cliché. Peu d'œuvres s'appliquent à montrer avec autant d'insistance l'invasion du collectif dans le langage, et que toute parole

---

<sup>39</sup> Antoine Compagnon n'a pas manqué de relever le caractère autophagique de la position barthésienne : « Le langage n'est pas fasciste si je peux dire qu'il l'est; dire que le langage est fasciste, c'est montrer qu'il ne l'est pas. » (Compagnon, 2002, p. 20)

singulière ne fait que donner corps à un précipité social déposé au cœur de ce même langage. L'œuvre flaubertienne s'écrit en effet dans cette conscience aiguë que le « langage, c'est la société, c'est l'*Autre* » (Fischer, 2012, p. 122, souligné par l'auteur).

### 1.5 Silence! on parle : fin de la clarté *bis*

Dans cette même perspective d'une énonciation qui tend à s'aliéner dans ses énoncés — nous l'avons évoqué plus haut mais il faut encore y revenir afin d'en montrer les implications sur le plan textuel — on rappellera que la modernité de Flaubert a beaucoup à voir avec une parole qui se narrativise de plus en plus. Paradoxalement, la rupture avec un modèle romanesque fortement dialogué au style direct désormais consommée, notre auteur renoue avec une pratique qui est un attribut majeur du texte classique. Vivienne Mylne note :

Dans les romans sérieux de l'âge classique, les personnages importants se parlaient au discours direct lors des moments importants de l'histoire. Après 1800, les romanciers dits réalistes s'arrogent le droit de faire parler n'importe qui au discours direct, et sur n'importe quoi, de sorte que l'effet particulier de cette forme se trouve inévitablement réduite. (Mylne, 1994, p. 59-60)

On aurait cependant tort d'y voir une « régression », un banal retour à l'esthétique de l'ancien régime littéraire. Certes, les romans de Flaubert tantôt absorbent la parole tantôt la voilent d'une ombre pour des motifs pratiques d'économie discursive qui rejoignent les préoccupations de la période antérieure<sup>40</sup>. Mais, comme on l'a suggéré déjà, si l'art flaubertien reconfigure l'organisation interne du dialogue littéraire, cela tient encore plus certainement à cette nouvelle conjoncture historique qui s'est glissée entre la langue et le monde pour en troubler les rapports. Alors que le texte classique se borne à refléter le code des Belles Lettres, dont les règles d'harmonie et de rythme qui s'y rattachent réclament d'emblée qu'il soit fait un usage

<sup>40</sup> C'est ainsi qu'à propos d'une scène de *Madame Bovary*, Flaubert écrit à Louise Colet : « C'est un dialogue direct qu'il faut remettre à l'indirect [...] tout cela doit être rapide et lointain comme un plan! » (1980, 2 janvier 1854, p. 496).

circonspect du discours direct, notre auteur semble plutôt en minimiser l'emploi comme pour mieux laisser pressentir que la parole énoncée ne saurait désormais être valorisée comme le lieu prépondérant de la communication. À cet égard, Jacques Neefs note lui-même, chez Flaubert, un « art de faire paraître les dialogues comme pris dans l'atmosphère du lieu, de la situation » (Neefs, 2013, p. 2), suggérant qu'il s'agit là d'une manière indirecte « de faire saillir les enjeux que le "dialogue" n'est pas apte à porter seul » (Neefs, 2013, p. 2). Aussi, dans le roman flaubertien, la parole se présente-t-elle souvent entourée d'un halo d'ambiguïté, indécidable, comme suspendue au cœur de l'énigme qu'elle-même soulève. Comme le suggère R. Matignon, s'il est permis de dire de l'écriture flaubertienne qu'elle rompt avec la tradition classique, c'est notamment parce qu'elle refuse de se mettre au service de l'intelligible et tend plutôt à prendre ses distances avec les certitudes du langage pour exalter ce que Matignon appelle « un langage de l'indéfinissable » (Matignon, 1960, p. 87).

La représentation conventionnelle du dialogue pourra continuer d'occuper chez Flaubert une place non négligeable, le procès de communication que celui-ci tend à instaurer (et peut-être, symétriquement, son appel au lecteur) le situe donc désormais à bonne distance de ce que l'on peut observer en régime classique, où le discours actoriel non seulement sert rigoureusement l'économie du récit<sup>41</sup>, mais surtout se donne à lire sans véritable opacité, tant sur le plan des énoncés que de l'énonciation. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir cette œuvre emblématique du classicisme qu'est *La Princesse de Clèves*, qui, paradoxalement, parce qu'elle se présente d'emblée comme le roman du faux-semblant, pourrait laisser présager une parole énigmatique, la présence entêtante de non-dits tramés à même le discours des personnages<sup>42</sup>. Or, si la feinte et la dissimulation y sont indéniablement les moteurs du récit, on ne peut cependant manquer de voir qu'à l'obsession du secret

---

<sup>41</sup> On verra que cela n'est plus toujours absolument le cas dans le roman flaubertien.

<sup>42</sup> On connaît, à propos de l'art de la cour, la célèbre mise en garde de M<sup>me</sup> de Chartres à sa fille : « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci [...], vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité. » (La Fayette, 1859 [1678], p. 42).

correspond un irrépressible effort vers la transparence, dont le vecteur principal sera l'indiscrétion : celle des personnages d'abord, mais aussi bien celle du narrateur omniscient. De sorte que, si au plan diégétique, la vérité souvent se joue des protagonistes, eux qui se meuvent dans un univers de duplicité où cette « vérité » est susceptible de *varier* selon les nécessités que commandent les règles de la sociabilité, il n'en demeure pas moins que leur parole s'offre à la lecture de manière limpide. Et s'il devait subsister quelque obscurité, le recours massif à un narrateur à la fois voyeur et voyant, toujours prêt à pousser la sonde plus avant dans la psyché des protagonistes afin de mettre au jour leurs pensées les plus confidentielles, contribuera de manière sensible à réduire un éventuel décalage entre le *dire* et le *dit*.

L'époque classique fait d'ailleurs volontiers du dialogue l'espace du débat et de l'explication; aussi se présente-t-il souvent comme un dispositif argumentatif destiné à dénouer l'écheveau des sentiments et à raisonner l'énigme des passions. Et bien que les nécessités de l'intrigue fassent parfois en sorte qu'il soit aussi le lieu de la ruse et de l'artifice, le discours du récit (son implacable morale dramatique) le voue à terme à manifester la vérité psychologique et sentimentale des personnages. C'est certainement le cas du roman de Madame de La Fayette, chez qui l'intrigue amoureuse où se noue l'aventure du désir se déploie sous l'empire d'une conception de la bienséance qui oriente inexorablement le jeu du dicible, mais sans jamais le laisser s'enliser dans l'ornière de l'indécidable. C'est, par exemple, Madame de Clèves en proie au vertige de la passion : « [E]lle fit réflexion à la violence de l'inclination qui l'entraînait vers M. de Nemours; elle trouva qu'elle n'était plus maîtresse de ses paroles et de son visage » (La Fayette, 1859 [1678], p. 108); or, proférées sous le coup de l'émotion, « quelques paroles mal arrangées » (La Fayette, 1859 [1678], p. 114) pourront certes dessiner le trouble d'un sujet amoureux, elles ne feront jamais en sorte de constituer le langage comme problème. Chez les romanciers de cette période, une discursivité sans heurt ni aspérité fait couler un sens limpide et ne donne ainsi que peu de prise à l'indétermination. Aussi, dans le texte classique, l'instance narrative est-elle rarement appelée à opérer un travail de déchiffrement interprétatif du discours actoriel; il lui échoie simplement de

préciser les données psychologiques ou contextuelles qui permettent de garantir ou non la véracité de la représentation. L'âge classique hypostasie les valeurs constitutives de son monde; universalisant son savoir, sa rationalité et les lois de son langage, il s'emploie à consolider la clôture de ce langage dont il veut ignorer les arcanes. Du langage classique, Barthes peut ainsi dire qu'« [a]ucun mot n'y est dense par lui-même » (Barthes, 1972 [1953], p. 35); la palpitation d'une profondeur, l'énigme d'une singularité ne le concerne pas; les mots y « sont aménagés en surface, selon les exigences d'une économie élégante ou décorative » (Barthes, 1972 [1953], p. 36). « À la limite », comme le suggérait Foucault, « on pourrait dire que le langage classique n'existe pas. Mais qu'il fonctionne : toute son existence prend place dans son rôle représentatif, s'y limite avec exactitude et finit par s'y épuiser. » (Foucault, 2009 [1966], p. 93).

Cela n'est déjà plus vrai de l'écriture postrévolutionnaire, où la signification n'est plus tributaire de la rigueur d'une algèbre grammaticale, de même que la vérité n'est plus nécessairement immanente aux mots. *La Comédie humaine* s'impose immédiatement à l'esprit. L'œuvre balzacienne s'écrit en effet dans la conscience très nette que, pour avoir mis « tous les mots et toutes les images [...] à la disposition de n'importe qui » (Rancière, 2007, p. 62), la tribune, la presse ou encore l'édition à bas prix ont contribué à inquiéter l'écoute ordinaire de la parole. La Révolution et l'essor de la bourgeoisie libérale ont-ils pavé la voie à une ère d'uniformité démocratique, les mythes et les valeurs que recouvrent les mots s'avèrent, quant à eux, particulièrement labiles : d'un Empire à l'autre, l'instabilité politique et sociale les laisse flotter dans une sorte d'indéfinition. « Demander des comptes aux mots devient alors un devoir de l'écrivain [...] : qu'est-ce qui se cache derrière les mots? qui les manipule? qui les déforme? » (Dufour, 1998, p. 213). D'où peut-être la présence foisonnante du discours commentatif dans *La Comédie humaine*, rouage de cette « poétique de l'outrance » (1995, p. 267) comme l'a si bien nommée Alain Vaillant, qui résiste mal à la tentation de commenter même le silence.

À cet égard, on sait chez Balzac l'empressement du narrateur (exégète bienveillant) à proposer sa science dans les moments d'encodage problématique du discours actoriel. Dans le roman balzacien, en effet, un message de surface ne sera parfois que la présence chiffrée d'un autre discours, qui demeurerait inédit sans la « traduction » en différé du narrateur. Par exemple (et ils sont nombreux), dans *Modeste Mignon* : « Elle parla bas en s'en allant avec la vieille fille, qui la pressa sur son cœur en lui disant : — Vous êtes charmante. Ce qui signifiait : “Je suis toute à vous pour le service que vous venez de nous rendre”. » (Balzac, 1902 [1844], p. 390). Ou encore : « Avez-vous soupé? demanda l'argentier d'un ton qui signifiait : Ne soupez pas! » (Balzac, 1994 [1832], p. 62), où seule l'instance narrative peut déceler la valeur d'injonction sous le ton faussement interrogatif de l'avare. Les exemples abondent, dans l'œuvre balzacienne, où un narrateur volontaire s'emploie à développer les virtualités ou encore à produire les prédicats masqués d'une parole dont la signification déborde les seuls signes verbaux. Conscient aussi bien de l'insuffisance que de l'usure sociale du langage, Balzac s'applique ainsi à consigner et développer le vaste réseau de ces « langage[s] silencieux » (Hall, 1984, cité dans Dufour, 1998, p. 215) qui, par le biais d'un commentaire narratif proliférant, doivent permettre de pallier le déficit des signes. Ces questions taraudent aussi Flaubert, mais les solutions poétiques et esthétiques qu'elles engendrent éloigneront singulièrement notre auteur aussi bien de la voie classique que de la voie balzacienne. En effet, étrangère au volontarisme didactique, à cette espèce d'orthopédie discursive d'une littérature qui, ne souffrant pas l'indétermination, s'assure d'acheminer la parole vers la clarté du sens, l'esthétique de Flaubert s'appliquera plutôt à montrer la présence brute d'un langage en situation. Voyons un exemple type.

‘Sœur lointaine de la princesse de Clèves par sa vertu et la passion « interdite » qui l'étreint, M<sup>me</sup> Arnoux fera entendre une parole tout aussi compassée mais par ailleurs plus « problématique » que celle de son aïeule; le clair-obscur qui souvent la définit s'augmentant encore du silence narratif qui la borde. Comment comprendre, par exemple, le fameux « N'importe, nous nous serons bien aimés » (Flaubert, 2005,

p. 453) par lequel, longtemps après son idylle avec Frédéric, la belle dame semble prendre définitivement congé de son improbable amant? Salubre immolation *in extremis* d'un désir « impur »! souffle une archaïque critique psychologisante, idéalisante et moralisatrice : cette trinité (Thibaudet, 1982 [1935], p. 158). Triomphe de la morale bourgeoise? Cela semble assez peu flaubertien. Le temps a passé et, avec lui, cette vulgate critique (si peu critique). En tant qu'il exalte une *histoire* qui n'aura eu lieu que dans le miroitement de ses virtualités, d'aucuns seront par ailleurs tentés de faire consonner ce mot de M<sup>me</sup> Arnoux avec le cruel « C'est là ce que nous avons eu de meilleur » (Flaubert, 2005, p. 459) qui clôt le roman, voire de l'inféoder à l'antienne du « livre sur rien » qui a longtemps dominé l'horizon critique flaubertien (à chaque époque sa vulgate). D'autres encore voudront peut-être y voir — entre ciel et chair — la formulation de cette « passion [...] inactive<sup>43</sup> » (Flaubert, 1991, p. 409) que l'auteur a prétendu placer au principe même de la génération de 1848. La clé interprétative serait ainsi donnée par ce futur antérieur — futur sans *à-venir* — qui saisit la phrase entière pour mettre l'amour et ses possibles au tombeau du souvenir. Est-ce bien cela? En fait, toutes ces interprétations, qui peut-être informent sourdement la parole de M<sup>me</sup> Arnoux, n'éclaircissent pas davantage ce qu'elle-même prétend *faire entendre* à son interlocuteur. Le sait-elle exactement d'ailleurs? Si le propos n'est pas en lui-même hermétique, son déchiffrement sémantique n'en résout pourtant pas l'énigme pragmatique. Cela explique en partie que l'écoute critique ait donné lieu à des lectures aussi diverses de ce dernier entretien des amants platoniques. Cela étant, si l'on admet que « [l]e heurt de ces interprétations révèle la profonde ambiguïté d'un désir que le roman choisit de ne jamais fixer » (Triaire, 2010, non paginé), alors il faut en dire autant de la parole qui sert de support à cette ambiguïté. La forme exclamative de ce « N'importe, nous nous serons bien aimés », qui semble porter les qualités prosaïques d'un bilan, n'aurait ainsi aucune valeur conclusive et s'inscrirait d'emblée sous le signe de l'indécidable, s'offrant en cela comme la *forme-sens* du discours en régime flaubertien.

---

<sup>43</sup> Lettre à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864.

Frédéric et M<sup>me</sup> Arnoux ne sont d'ailleurs pas seuls à connaître ces échanges à la fois elliptiques et équivoques, empreints de pudeur, parsemés de silences allusifs. Ineffables soupirs, points de suspension et interjections exclamatives ponctuent tout aussi ordinairement la conversation d'Emma et de Léon :

— Il va pleuvoir, dit Emma.

— J'ai un manteau, répondit-il.

— Ah!

Elle se détourna, [...] sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon ni ce qu'elle pensait au fond d'elle-même. (Flaubert, 2001, p. 182)

Loin de l'omniscience intrusive où il est fait un rapport exact et pour ainsi dire « littéral » des états d'âme des personnages, Flaubert n'hésite pas à laisser *en blanc* la densité secrète d'un échange verbal. L'auteur semble ainsi vouloir faire droit à cette marge silencieuse de la parole, aux suspens suggestifs qui lui font parfois comme un nimbe de mystère. Alors que Balzac se veut l'auteur du « tout dire » et que son commentaire bavard s'emploie à saturer la lecture, Flaubert s'efface et ne fait souvent paraître que des dialogues inaboutis où la parole tâtonne et le sens s'égare. Parfois même, le texte ne fera qu'enregistrer la *présence* tensive d'une parole inouïe; gageant ainsi le « sens » sur la puissance implicite d'un *inexprimé*, subtilement réfracté dans l'environnement narratif. Ainsi l'évocation de Charles et Emma aux temps des Bertaux : « On s'était dit adieu; on ne parlait plus » (Flaubert, 2001, p. 64), où la coalescence des pronoms (la coprésence d'un « il » et d'un « elle » résorbée dans le « on ») suggère déjà une intimité naissante (même entravée par la timidité), une velléité de rapprochement, qui par ailleurs ne sera jamais suggérée qu'obliquement, alors que « le grand air » (Flaubert, 2001, p. 64) dessinant les contours de la silhouette d'Emma, « levant pêle-mêle les petits cheveux de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier » (Flaubert, 2001, p. 64), prolonge le désir de Charles et lui prête comme un corps fantasmatique. Portrait de Charles en amoureux transi : comment s'étonner que le récit le déguise en « courant d'air ». Le texte est ici à l'écoute d'un au-delà (ou d'un en deçà) des mots; il s'attarde à relever dans le silence vibrant du « on ne

parlait plus » (Flaubert, 2001, p. 64) les vestiges d'un « lien de paroles [qu'il] « envelopp[e] dans une continuité sensible extérieure » (Neefs, 2013, p. 2), qui, à défaut de le rendre audible, le *signifie* dans l'ordre du visible (c'est-à-dire du lisible).

Chez Flaubert, en effet, ce qui s'énonce apparaîtra souvent inessentiel au regard du non-dit. C'est Frédéric et Rosanette dans leur retraite de Fontainebleau, alors que s'engage une conversation où les aveux taisent l'essentiel pendant que les protestations de sincérité ne font qu'ajouter aux secrets que chacun cherche à protéger. Frédéric lui-même sera sensible à cette prégnance du non-dit, lorsque, passant au crible les confidences de Rosanette à la recherche de quelque vérité sur sa maîtresse, il « songe[ra] surtout à ce qu'elle n'avait pas dit » (Flaubert, 2005, p. 359). Paradoxe éminemment flaubertien que ces paroles qui s'enveloppent de silence, qui disent une certaine manière de « se taire avec des mots » (Sartre, 1947, p. 112). Alors que le texte classique joue sa partition silencieuse sur le mode de la litote — cet art de la « sourdine » (Spitzer, 1970) — et n'hésite jamais à prolonger la parole des personnages, tantôt d'une œillade tantôt d'un sourire dont le code est aussitôt éventé par le narrateur, chez Flaubert il n'est pas rare que l'on assiste à l'épanouissement d'une parole où le plus significatif est le silence qui l'habite.

Si le classicisme célèbre la précision et la clarté de la langue française dans un art de la conversation romanesque qui fait reposer l'essentiel du message sur le *dit*, le dialogue flaubertien s'emploie, pour sa part, à creuser l'écart entre le *dire* et le *dit*. Avec Flaubert, en effet, le sens de la parole (pour autant qu'il soit assignable) se tient désormais en deçà ou au-delà des mots qui prétendent l'exprimer. Cela semble d'ailleurs participer d'une volonté sinon de mettre le sens en déroute du moins de signifier sa perpétuelle dérobaie. « La bêtise consiste à vouloir conclure<sup>44</sup> », peut-on lire dans la *Correspondance* (Flaubert, 1973, p. 679); d'où certainement — on en a vu des exemples — ce refus délibéré de l'auteur d'inscrire au sein de ses textes les lourds appareils métalinguistiques assurant la désambiguïsation du discours chez la plupart de ses prédécesseurs. Il arrive même, parfois, que le dialogue n'a d'autre

---

<sup>44</sup> Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850.

raison d'être que de rendre sensible un discours sans mots, une parole en souffrance vouée à demeurer absente de la surface du texte, comme dans cette autre conversation entre Emma et Léon, que nous analysons longuement :

C'était l'heure du dîner dans les fermes, et la jeune femme et son compagnon n'entendaient en marchant que la cadence de leurs pas sur la terre du sentier, les paroles qu'ils se disaient, et le frôlement de la robe d'Emma qui bruissait tout autour d'elle.

[...]

Ils causaient d'une troupe de danseurs espagnols, que l'on attendait bientôt sur le théâtre de Rouen.

— Vous irez? demanda-t-elle.

— Si je le peux, répondit-il.

N'avaient-ils rien autre chose à se dire? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. (Flaubert, 2001, p. 153-154)

Dans ce passage, le centre de gravité de la parole se déplace des énoncés littéraires vers le contexte énonciatif au sein duquel ils s'inscrivent, mettant ainsi en évidence les parages de la parole, tout en offrant au lecteur l'occasion de méditer sur le non-dit constitutif de l'acte de dire. Ce dernier est alors appelé à « entendre » dans le vide du dialogue une sous-conversation hantée par un désir auquel les mots font défaut. Seul est mentionné le thème autour duquel se déploient les échanges : une troupe de danseurs espagnols doit prochainement se produire à Rouen. La locution narrative choisit en effet de se détourner de la parole des personnages au profit d'une énonciation qui lui est propre, dans une opération de condensation discursive où ne sont restituées que deux répliques au style direct. Aussi est-ce l'essentiel du contenu de cette conversation qui demeure celé, et donc la diction particulière de ce qui est communiqué (aussi bien le choix que l'arrangement des mots), de même que l'ensemble des effets de mimesis susceptibles de refléter les dispositions intérieures (affectives) des personnages. À propos du dialogue littéraire, Pierre Van Den Heuvel fait le commentaire suivant :

Les séquences du discours rapporté ne citant qu'une partie du discours « réel », la sélection devient significative; l'élément cité devient *signe* [...], signe révélateur ou indice d'un sens caché, chargé d'ambiguïté. [...] Citation tronquée, « bouts de paroles », le dialogue dit que quelque chose est tu. (Van Den Heuvel, 1978, p. 33, souligné par l'auteur)

Sorte de degré zéro de la signifiante, l'extrême banalité de la parole qui, dans notre exemple, échappe à une reformulation narrative se veut-elle une invitation à fouiller la chair des mots dans l'espoir de débusquer ce « sens caché, chargé d'ambiguïté » dont parle Van Den Heuvel? Les paroles citées seraient-elles porteuses de quelque sens synoptique propre à rendre compte de la teneur de ce qui, dans cet échange, est laissé en blanc par la locution narrative? Il faut un singulier effort d'imagination pour prétendre tirer d'une matière signifiante aussi pauvre l'écho rémanent de tous les mots d'une conversation que le texte a thésaurisés dans quelque ailleurs insituable et dont le lecteur est forclos. S'il fallait exclure l'environnement narratif et ne retenir que les seules paroles rapportées, même accompagnées du segment de discours narrativisé qui assure la désignation du référent, l'accès au signifié général de cette conversation inarticulée s'avérerait impossible.

Encore une fois, ces préventions à l'égard de la parole directe ne s'observent guère chez les romanciers postrévolutionnaires<sup>45</sup>, où les personnages donnent volontiers de la voix et forment leur monde de manière caractéristique. « Je donne la chose elle-même, le dialogue, et me garde de dire *ce que c'est* en phrases attendrissantes », note ainsi Stendhal en marge du texte de *Lucien Leuwen* (Stendhal, 1982 [1834], p. 47, souligné par l'auteur, cité dans Berthier, 1984, p. 48). Il est vrai que ce privilège accordé à la parole directe procède peut-être ici surtout d'une « pudeur de style », d'une volonté de mettre « les sentiments vrais à l'abri du sentimentalisme et de l'excès » (Lombardo, 2008, p. 69). En cela, la conception stendhalienne des vertus du dialogue est peut-être mieux rendue par cette remarque adressée à une amie romancière, M<sup>me</sup> Jules Gauthier, qui sollicite un avis concernant son roman *Le Lieutenant* : « Tout cela est lourd en récit », écrit d'emblée

---

<sup>45</sup> Peut-être encore mal affranchis du modèle théâtral appliqué au roman : on a évoqué l'influence scottienne.

Stendhal (1855, t. II, p. 195, cité dans Lombardo, 2008, p. 69); constat qui le conduit d'emblée à « propose[r] d'utiliser les dialogues pour alléger des chapitres<sup>46</sup> » (Lombardo, 2008, p. 68, nous soulignons). Comme le notait Gothot-Mersch dans un célèbre article (1983), avant Flaubert, la parole s'affiche et se fait volontiers expansive — plus sceptique, le roman flaubertien choisit plutôt de la mettre à distance. Certes, le colloque sentimental est propice aux manifestations d'une parole qui hésite et se cherche, mais Flaubert semble souvent réduire la conversation à ses manifestations les plus ineptes et les moins expressives comme pour mieux suggérer les limites du langage à composer avec la labilité de la pensée et les formes mouvantes de l'intériorité. Comme s'il s'agissait, en somme, de montrer une parole occupée à cerner « ces choses pour lesquelles il n'y a pas de langage » (Flaubert, 1964, p. 285), une parole s'évertuant à *saisir* l'insaisissable mais qui, impuissante à « le fixer », ne parvient au mieux qu'à « l'ainsi dire » (Authier-Revuz, 1996, p. 40, souligné par l'auteur).

Le langage est mauvais médiateur, certes. Mais à cela s'ajoute encore — du côté de l'écriture cette fois —, que les manifestations de la parole directe souffrent de ce que le répertoire des conventions typographiques s'avère inapte à assurer correctement le transcodage de l'oral vers l'écrit. À propos du travail d'écriture de la parole, Michal Glowinski insiste sur le fait qu'il ne s'agit jamais que d'un « mimétisme formel » (Glowinski, 1974, p. 5, cité dans Van Den Heuvel, 1985, p. 127). Il apparaît en effet techniquement très difficile de rendre le registre tonal global de la parole vive; et encore davantage les modulations subtiles qui l'affectent, notamment son découpage accentuel et ses contours intonatifs ou certains traits phonostylistiques, qui, pourtant, à l'oral, s'avèrent souvent déterminants dans le calcul interprétatif d'un énoncé<sup>47</sup>. Gérard Genette ne dit rien d'autre quand il affirme que

---

<sup>46</sup> Lettre à Madame Jules Gauthier, 4 mai 1834.

<sup>47</sup> Pour aller rapidement, nous dirons que la phonostylistique s'intéresse aux divers éléments qui permettent « l'évocation expressive d'un signifié par un signifiant » (Werner et Wunderli, 1998, p. 141).

la production de discours propres à la fiction est une reproduction fictive, qui repose fictivement sur les mêmes difficultés que la reproduction authentique. [...] dans tous les cas le "passage" de l'oral à l'écrit neutralise presque irrémédiablement les particularités de l'élocution : timbre, intonations, accent, etc. (Genette, 1983, p. 34)

« En français, l'orthographe a éloigné l'écrit de l'oralité », dit encore Van Den Heuvel (1985, p. 50). Certes, les textes ne manquent pas qui inscrivent ponctuellement sur un mode compensatoire tels faits rythmiques, accentuels ou intonatifs. Qu'il suffise de rappeler l'usage particulier de la ponctuation chez un Céline ou encore le recours à cette étonnante « ortograf fonétik » (Queneau, 1965, p. 25) dont Raymond Queneau pensait qu'elle saurait illustrer de manière convaincante « la contamination parlée du discours écrit » (Barthes, 1972 [1953], p. 60). Qui ne se souvient des déformations linguistiques auxquelles se livre la petite Zazie? Pensons seulement au célèbre « Doukipudonktan », qui ouvre le roman, ou encore à « bloudjinnzes », « hormosessuel », « Imdemande<sup>48</sup> » (Queneau, 1959, p. 9, 50, 65 et 145). On aura compris que la prétention première de semblables manipulations du signifiant textuel est de rapprocher le verbal écrit de son hypothétique référent extratextuel — ici le langage « candide » d'une enfant de neuf ans. Mais force est d'admettre que de telles altérations graphiques, si elles devaient s'étendre à l'ensemble d'un texte donné et ainsi affecter de part en part le discours des personnages, ne contribueraient en fait qu'à en rendre la lecture singulièrement fastidieuse. Aussi le souci « d'oraliser l'écrit, de rendre lisible l'audible » (Boblet, 2003, p. 214), de *naturaliser* en quelque sorte la représentation d'une discursivité oralisante afin d'assurer à la parole romanesque une vraisemblance mimétique optimale, se heurte-t-il inévitablement à des « impératifs » de lisibilité. Les difficultés pratiques qu'entraînent la rupture avec une certaine normativité scripturale ne font ainsi que consacrer la nature lacunaire du code écrit, son caractère privatif par rapport aux potentialités expressives dont l'oralité est porteuse.

---

<sup>48</sup> Ces figures de diction sont appelées métaplasmes et correspondent à des modifications phonétique ou morphologique du signifiant (par addition, suppression, substitution ou permutation), qui viennent perturber « la continuité phonique ou graphique du message » (Dubois *et al*, 1970, p. 50).

Cette clôture de l'écrit apparaît de façon particulièrement sensible dans le rendu des paroles prononcées par Emma et Léon. En l'absence de marques expressives spécifiques, il semble en effet impossible d'établir la manière singulière dont les sujets prennent en charge leur discours. L'univocité sémantique des répliques et l'information minimale qu'elles délivrent ne les rendent guère plus *parlantes*. Sans valeur modale particulière, les verbes déclaratifs des incises ne font eux-mêmes qu'escorter — en le redoublant — le parcours discursif des protagonistes, qui s'inscrit de manière on ne peut plus conventionnelle dans le système question-réponse : « demanda-t-elle » / « répondit-il ». Bien que notre auteur ait été lucide quand aux limites de la mimésis écrite de l'oralité — « Un dialogue, dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste<sup>49</sup>. » (Flaubert, 1973, p. 852) —, il est néanmoins permis de penser que l'inscription de marques d'embrayage entre les codes sémiotiques de l'oralité et de l'écrit aurait pu favoriser l'émergence (ou simplement suggérer la présence) d'une autre strate signifiante. Un simple indice de réticence, une hésitation ou tout autre « accident de parole » aurait peut-être contribué à évoquer au lecteur la présence de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle des « facteur[s] "psy-" » (1997, p. 19), et permis de livrer par là même, ne fût-ce qu'obliquement et comme à l'insu des sujets parlants, une part de leur intimité ou de leur vérité. Mais telle qu'elles se donnent à lire, les répliques (c'est-à-dire ici la représentation scripturale de l'interrogation d'Emma et de la réponse qui lui est faite) ne laissent rien paraître du trouble exquis qui lentement commence à s'emparer des deux jeunes gens. « Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux » (Flaubert, 2001, p. 154), précise néanmoins le narrateur, qui en raison de la vision prospective dont il jouit peut en quelque sorte se commettre au nom des principaux intéressés. Ainsi, puisque le lecteur n'a pas le privilège de *voir* dans les yeux d'Emma et de Léon les marques sémiotiques de cette inclination secrète qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, et qu'eux-mêmes d'ailleurs semblent à peine deviner, ces données

---

<sup>49</sup> Lettre à Ernest Feydeau, 19 décembre 1858.

infraverbales doivent donc être réarticulées linguistiquement par le biais d'un discours commentatif.

On remarquera à cet égard que, de même qu'il prend à sa charge de signaler et d'interpréter une donnée proche de la mimogestualité, soit l'expressivité des regards<sup>50</sup> (présente ici à la manière d'une parole muette inscrite en creux dans un *discours* secret circulant mystérieusement entre les protagonistes), le narrateur s'offre aussi le privilège de débusquer et de mettre en relief un élément de l'ordre de la cénesthésie — soit la « langueur » —, qui dans une situation d'énonciation non fictive demeurerait inexprimé, sauf à imaginer que les dialoguants fassent eux-mêmes état des impressions qui les habitent. On peut ainsi apprécier la portée objective d'une intervention narrative qui, ressaisissant ce qui dans cet échange fait l'objet d'un refoulement spécifique, permet de rendre dicible (lisible) le non-dit. Sans cet ajout, en effet, les répliques d'Emma et de Léon se verraient réduites à leur trivialité manifeste; dès lors, tout ce qui participe de l'univers infraverbal et porte des qualités sémiotiques indépendantes des paroles objectivement présentées ne pourrait échapper au « silence » de l'écriture, si bien que le lecteur ne serait jamais mis dans le secret du désir qui court sous les mots des futurs amants.

Cela étant, à y regarder de plus près, le narrateur s'applique peut-être moins à « commenter » (à la manière balzacienne) qu'à redessiner les contours d'une parole vide, à donner sa pleine expansion à une présomption de sens que l'enquête pragmatique ne décoderait pas sans son concours. Pour importante qu'elle soit, l'interpolation du narrateur ne fait d'ailleurs que corroborer un signifié global que le lecteur avait pressenti dès l'amorce du passage, à savoir que cette promenade se veut un prélude à l'idylle que connaîtront bientôt les deux jeunes gens. On aura en effet remarqué que l'installation du cadre énonciatif va bien au-delà de la simple mise en place des différents paramètres de la situation interlocutoire, du strict balisage de l'espace matériel au sein duquel le dialogue est appelé à se déployer,

---

<sup>50</sup> Le regard est l'une des composantes du sous-ensemble mimogestuel et proxémique (Cosnier et Vaysse, 1997).

où les énoncés n'auraient qu'une valeur dénotative et purement informationnelle. En effet, la diégèse exploite d'emblée une isotopie de l'intime où s'insinue avec une force suggestive remarquable une dimension sensuelle presque palpable, alors qu'il est dit que les protagonistes « n'entendaient en marchant que la cadence de leurs pas sur la terre du sentier, les paroles qu'ils se disaient, et le frôlement de la robe d'Emma qui bruissait tout autour d'elle » (Flaubert, 2001, p. 153). Aussi, bien avant de suppléer ouvertement la parole des personnages, la narration s'emploie déjà à orienter la lecture par petites touches discrètes mais significatives, et dès lors prépare, voire programme, la réception de ce passage.

Mais au-delà de ces considérations, ce sur quoi il faut surtout insister ici — nous l'avons en quelque sorte « théorisé » plus haut —, c'est que le roman flaubertien semble avoir renoncé à faire du discours direct une forme expressive<sup>51</sup>. Avec Flaubert, en effet, *la parole ne parle plus*; et si l'écriture se résout parfois à déployer autour d'un dialogue atone toute une nappe de sens qui sera comme l'arrière-pays d'une parole sans relief, la narration flaubertienne ne condescendra pas souvent à prolonger le discours des personnages. Flaubert renâcle à l'idée d'avoir à *aider les mots*; il regarde la parole avec stupeur, aussi fasciné par elle qu'il est transi par sa clôture, et l'abandonne à elle-même.

### 1.6 Pardon! vous avez dit dialogue?

Les exemples ne manquent pas, dans le roman flaubertien, qui mettent en scène une parole grosse d'un monde de pensées et de sentiments voués à demeurer innommés. On se souviendra notamment d'une Emma Bovary aux abois cherchant vainement à exprimer sa détresse à l'attention de Bournisien, l'homme d'Église qui ne veut ni ne peut l'entendre. Dialogue archétypal, qui est le plus

---

<sup>51</sup> À cet égard, les remarques de Gothot-Mersch concernant « un travail de l'*intonation* » (1983, p. 206, souligné par l'auteure) marquant les dialogues de *L'Éducation sentimentale* sont assez peu convaincantes. On y constatera surtout un usage abusif du point d'exclamation, qui, *a contrario*, rend encore plus manifeste les limites mimétiques de la parole romanesque.

souvent prétexte à illustrer le jeu d'une parole, celle de l'héroïne, qui se perd dans l'écoute déficiente d'un personnage *dont la surdité la laisse sans voix*. Cela étant, force est de constater que la critique n'a guère retenu des répliques d'Emma que leur caractère contraint. Rarement a-t-on cherché à éclairer l'autre versant de cette parole, à prêter l'oreille à l'informulé qui l'informe, au non-dit qui secrètement la travaille. Dans cette perspective, il nous a semblé que c'était d'abord par l'exploration des modalités d'inscription des discours actoriels que nous serions le mieux à même de suggérer la « présence » de cette voix perdue de l'héroïne, d'en cerner l'inaudible écho; mais aussi, et corrélativement, de mettre en évidence la « violence symbolique » (Bourdieu, 1977) à l'œuvre dans la posture d'énonciation de Bournisien<sup>52</sup>.

Pour y arriver cependant, on ne pourra faire l'économie de considérations critiques déjà largement discutées. Ainsi convient-il, en premier lieu, de noter que cette minutieuse mise en scène d'une parole immobilisée dans les contentions invisibles d'un champ doxologie servant de caution au fonctionnalisme religieux apparaît d'abord destinée à *performer* le dialogue comme lieu du malentendu. À partir d'un même référent implicite, à savoir les maux de l'existence, la relation interlocutoire conduit en effet à une partition sensible du signifié, qui s'illustre essentiellement par un conflit d'interprétation quant aux sources possibles du malheur humain. C'est ainsi qu'à l'évocation de cette « vache qui avait l'enfle » (Flaubert 2001, p. 174, souligné par l'auteur), par quoi s'accuse d'emblée le registre où se situe Bournisien, va correspondre, vers la fin du dialogue, une interrogation en forme de diagnostic : « Vous vous trouvez gênée? [...]; c'est la digestion sans doute? » (Flaubert, 2001, p. 175). Outre que, par une sourde et méchante ironie onomastique, l'auteur associe subtilement sa Bovary aux bovidés que soigne

---

<sup>52</sup> Le concept de « violence symbolique », que Pierre Bourdieu va forger sous l'influence de la théorie générale du pouvoir de Max Weber, correspond à une « coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose [...] pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la structure de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle » (Bourdieu, 1997, p. 204).

ordinairement son curé, on retiendra surtout combien ce dernier est prompt à traduire la plainte de sa paroissienne en termes somatiques — ce qui contribue à imposer avec force le paradigme de la misère physique<sup>53</sup>. Il s'ensuit que, dans cet espace dialogal, la teneur morale et spirituelle du drame de l'héroïne demeure inouïe; sa parole ne figurant jamais qu'au titre de faire-valoir de ce « bon sens » obtus qui résume la sagesse de l'abbé. Ainsi Emma se voit-elle réduite à un certain silence, la parole lui étant symboliquement refusée.

La tranquille surdité de Bournisien s'accompagne, en outre, d'un mode de véridiction tendancieux en vertu duquel les objections de la jeune femme se voient tantôt récupérées tantôt détournées, voire resémantisées, afin qu'elles puissent servir de socle aux positions « argumentatives » de son interlocuteur :

- Comment vous portez-vous? ajouta-t-il.
- Mal, répondit Emma; je souffre.
- Et bien, moi aussi, reprit l'ecclésiastique. Ces premières chaleurs, n'est-ce pas, vous amollissent étonnamment? (Flaubert, 2001, p. 173)

Et, plus loin :

- [...] les cultivateurs sont bien à plaindre.
- Il y en a d'autres, répondit-elle.
- Assurément! les ouvriers des villes, par exemple.
- Ce ne sont pas eux...
- Pardonnez-moi! j'ai connu là de pauvres mères de famille [...], de véritables saintes, qui manquaient même de pain (Flaubert, 2001, p. 175).

Est-il besoin d'insister sur le fait qu'entre le confident étourdi (« Mais vous me demandiez quelque chose? Qu'est-ce donc? Je ne sais plus. » (Flaubert, 2001, p 176)) et l'étourdissant directeur de conscience (« Il faut boire un peu de thé, ça vous fortifiera [...]. C'est que vous passiez la main sur votre front. J'ai cru qu'un

---

<sup>53</sup> ... et matérielle : évocation de la condition du cultivateur et de l'ouvrier, rappel de la gêne vécue par les familles « qui manqu[ent] même de pain » ou « [d]e feu l'hiver », etc. (Flaubert, 2001, p. 174-175)

étourdissement vous prenait. » (Flaubert, 2001, p. 175-176)), le curé flaubertien propose un portrait plutôt grinçant des « secours » qu'offrent la religion. À sa paroissienne, il ne conseillera en effet rien d'autre que ces « remèdes de la terre » (Flaubert, 2001, p. 175) dont celle-ci a pourtant déjà établi qu'ils ne sauraient être à la mesure du mal qui l'afflige. Voici donc notre abbé incapable de s'élever au-dessus du matérialisme le plus utilitaire, mais néanmoins convaincu de réciter le bréviaire des mères de famille :

— Mais celles, reprit Emma [...], celles, monsieur le curé, qui ont du pain, et qui n'ont pas...

— De feu l'hiver, dit le prêtre.

— Eh! qu'importe?

— Comment ! qu'importe? Il me semble à moi que lorsqu'on est bien chauffé, bien nourri..., car enfin...

— « Mon Dieu! mon Dieu! soupirait-elle. » (Flaubert, 2001, p. 175)

C'est au sens littéral que se comprend le magistère *terrestre* de l'abbé Bournisien : impossible de faire brèche dans ce bloc de paroles tout droit sorties d'un évangile paysan; impossible de trouver ce « savoir » prosaïque afin qu'il accueille une interrogation véritable et s'ouvre à l'intranquillité profonde d'une âme.

Certes, nombre de commentateurs ont relevé l'opposition paradigmatique entre le corps et l'âme qui sert de cadre général à ce dialogue désaccordé. Cependant, bien qu'elle n'ait pas négligé de souligner la myopie spirituelle du curé et la nature castratrice de cette métaphysique tronquée, il n'en demeure pas moins que, à l'exception de quelques remarques incidentes sur l'implicite de la parole<sup>54</sup>, la réflexion critique s'est assez peu attardée à ce qu'il faut bien appeler le langage virtuel de l'héroïne : comme produit indécidable du dysfonctionnement dialogal, comme reste ou *défaut* d'une parole circulant sous la ligne d'incommunication tracée par Bournisien. Certes, le frayage d'un chemin interprétatif à travers les seuls

---

<sup>54</sup> Par exemple, sur la valeur ironique (rigoureusement antiphrastique) de la réplique d'Emma au curé qui se prétend « médecin des âmes » : « Oui..., dit-elle, vous soulagez toutes les misères. » (Flaubert, 2001, p 174)

énoncés de surface nous laisse devant des conjectures quant à ce que peut véritablement penser l'héroïne. Pourtant, d'une manière peut-être inattendue, la censure dont elle est frappée, cette négation plus ou moins agissante de sa parole n'empêche en rien d'en développer intuitivement *le négatif* — comme on le dit (ou le disait) de la pellicule photographique. Il est ici question de se laisser littéralement *impressionner* par des effets de voix, de se rendre sensible à l'empreinte d'un vaste non-dit qui court sous un verbe contrarié. Car, bien qu'ils se fuient mutuellement, les discours des protagonistes n'en suscitent pas moins une opposition productive qui contribue, à sa manière, à la traduction indirecte des tribulations d'Emma, qui semblent alors se dessiner en pointillés dans le filigrane de son discours, comme d'ailleurs dans les failles énonciatives qui le ponctuent. C'est même là toute l'ingéniosité d'un dispositif dialogal où la voix du personnage se trouve en quelque sorte délocalisée dans les angles morts d'une parole qui ne laisse que deviner ce qu'elle refoule. Sorte de fantôme verbal qui hante l'énonciation, discours sans mots mais virtuellement porté par de discrets signes indiciels, ce *refoulé* échappe forcément à toute reconstitution. C'est ainsi que le désarroi spirituel de l'héroïne ne s'accusera jamais que de manière oblique : tantôt dans l'épaisseur affective des vocatifs, alors qu'Emma s'épanche en un étrange lamento au moment où elle constate qu'elle est écoutée sans être *entendue* — « Mon Dieu! mon Dieu! soupirait-elle » (Flaubert, 2001, p. 175) —, tantôt à travers cette « sorte de prolongement inexprimé de la pensée » (Grévisse, 1995, p. 48) que suggèrent parfois les réticences ou les ruptures suspensives du fil du discours.

Il convient à cet égard de noter que, lorsqu'elle se présente dans le discours de Bournisien, la modalité suspensive ne semble jamais exprimer que l'absence de pensée, le vide mental du béotien qui n'a pas même l'imagination nécessaire pour concevoir que l'on puisse ne pas partager sa vision du monde : « Comment ! qu'importe? Il me semble à moi [...] ..., car enfin... » (Flaubert, 2001, p. 175). Alors que les points de suspension qui, par intermittence, viennent trouser la phrase de l'héroïne, la disloquant ou l'empêchant de s'acheminer paisiblement vers sa conclusion, nous évoquent non seulement un dire paralysé, mais encore des veines

de silence sur lesquelles le lecteur est invité à se pencher afin d'y *entendre l'inouï* : un peu « comme on sonde un gouffre par l'écho » (Novarina, 1999, p. 166), pour reprendre l'admirable formule de Valère Novarina. Du point de vue de la lecture critique, l'intérêt de ce dialogue réside notamment dans le fait qu'il y est moins question d'arracher son secret à un verbe que l'on imaginerait elliptique (il ne l'est pas), et donc de soutenir une lecture qui s'appliquerait à *exprimer* (extraire) un inexprimable<sup>55</sup>, que d'être attentif à ce qui de l'*exprimable* y est plus ou moins volontairement *inexprimé*.

Il nous faut encore revenir sur la posture d'énonciation de Bournisien. Certes, bien que notre homme apparaisse de bonne foi dans sa bêtise même — on en a vu des exemples —, et qu'en cela on ne puisse manquer de voir qu'il ne contrevient pas sciemment aux principes généraux définis par H. P. Grice comme minimalement nécessaires à la construction commune d'un dialogue, le curé flaubertien offre néanmoins une vision plutôt caricaturale de l'idéal conversationnel imaginé par ce linguiste pragmaticien<sup>56</sup>. Pour expliquer la mauvaise écoute du curé et ce qu'elle a de littéralement *déroutant* pour son interlocutrice, il ne suffit pourtant pas de rappeler le caractère « ignare et terrien » du bonhomme (Vargas Llosa, 1978, p. 112), bien qu'il le soit effectivement, ou de parler d'un esprit « borné », bien qu'il le soit aussi<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> On l'a vu, les « silences » de la parole d'Emma font signe vers un non-dit qu'aucun calcul interprétatif n'est en mesure de restituer positivement.

<sup>56</sup> Peut-être trop optimiste (lire : idéaliste), la conception gricéenne du dialogue table sur un « principe de coopération » (1979, p. 61) s'accompagnant de règles conversationnelles qui doivent encadrer la marche générale du dialogue.

<sup>57</sup> « Borné » : pour nombre de critiques, le mot résume le personnage. Il s'impose déjà sous la plume des tout premiers commentateurs. Citons Alfred Dumesnil : « Bournisien, large d'épaules mais **borné** » (1857, non paginé) et Édouard Romberg : « Bournisien aussi **borné** et aussi vulgaire [...] » (1857, p. 36). La critique contemporaine reconduit elle-même volontiers ce jugement : « Bournisien, aussi **borné** et aussi grotesque [...] » (Cogny, 1987, p. 67); « Il [Bournisien] est **borné**, inefficace » (Ortiz, 2000, p. 103). Il est encore question d'un « ecclésiastique **borné** » dans (Raczymow, 2007, p. 135). Une commentatrice anglo-saxonne se fera même sensible au caractère apparemment motivé de ce nom de *Bournisien* : « whose name evokes the French **borné**, narrow-minded » (Donaldson-Evans, 2009, p. 189). Autre exemple, il s'agit cette fois du couple Bournisien-Homais, qu'un critique nous montre « enfermés [...] dans un point de vue **borné** » (Philipot, 1997, p. 287). Il n'est pas jusqu'à Philippe Sollers qui, dans son roman *Femmes*, ne reprenne le qualificatif alors

Il nous paraît déjà mieux avisé de contourner l'interprétation psychologisante en soulignant le pouvoir normatif de l'ordre social qui, dans l'univers du roman (un village normand sous la monarchie de Louis-Philippe), surdétermine le possible de la parole et n'accorde en cela aucun moyen d'énonciation véritable aux pensées « déviantes » ; refoulant dès lors dans la sphère de l'interdit toute parole qui outrepassé le cadre du dicible, c'est-à-dire, selon le mot de Marc Angenot, de « l'acceptable discursif d'une époque » (2006, p. 26). En tant qu'il est l'incarnation ensoutanée du sur-moi yonvillais, on ne doit pas s'étonner de voir l'abbé écraser du poids de ses certitudes le questionnement moral et spirituel d'une fidèle dont le malheur domestique met implicitement en cause l'institution sacrée du mariage<sup>58</sup>. Ajoutons que, quand on sait le rôle tenu par le rituel de la confession dans la captation institutionnelle du pouvoir de parole des fidèles, il apparaît significatif que jamais l'idée d'ouvrir la porte de son confessionnal à sa paroissienne n'effleurera Bournisien. En somme, il ne sera pas même accordé à l'héroïne l'opportunité d'*avouer* : c'est-à-dire de prendre la pose pénitentielle en s'accusant de dissimuler sous une vertu de façade « appétits de la chair » et autres « mélancolies de la passion » (Flaubert, 2001, p. 169) ou de rêver *coupablement* une « félicité » qui appelle secrètement la révocation de son statut de femme mariée. *Bornée* et *bornante*, n'est-ce pas d'abord l'Église qui l'est ? Bournisien n'étant lui-même que l'agent aveugle d'un pouvoir dont l'efficacité coercitive profite de ce qu'il s'exerce « dans la complicité partagée d'une même vision incorporée du monde » (Dubois, Durand et Winkin, 2013, p. 9).

Ainsi, ce qui bride la parole de l'héroïne et fait migrer sa voix vers l'espace silencieux des points de suspension n'est pas seulement le fait de l'incurie de ce « médecin des âmes » ou la lourdeur épaisse d'une casuistique souvent

---

qu'il s'amuse à redonner vie au personnel romanesque de *Madame Bovary* : « Bournisien, vieil adversaire **borné** d'autrefois » (Sollers, 1983, p. 120).

<sup>58</sup> À propos de la mélancolie à laquelle elle est en proie, Emma confie en effet à sa servante : « Mais moi [...], c'est après le mariage que ça m'est venu. » (Flaubert, 2001, p. 171). Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'abbé s'empresse de recommander la jeune femme aux « bons soins » de son médecin de mari. Ironie involontaire du curé : Charles le médecin se voit ainsi appelé à pallier les déficiences de Charles l'époux.

exclusivement pointée du doigt par une certaine critique psychologisante, mais aussi bien le produit de cette régulation discriminatoire du dicible à laquelle se livre inconsciemment l'ecclésiastique. En cela, il importe assez peu que l'on voie dans les malaises corporels (troubles digestifs, étourdissements, etc.) que ce dernier croit déceler chez sa paroissienne des manifestations somatiques *re-présentant* authentiquement des symbolisations censurées, et donc inactualisables dans les signes de la langue, ou simplement la *preuve par le corps* de la fameuse fermeture d'esprit de notre homme. Ce qui devrait d'abord nous retenir, c'est le fait que, inapte à déceler les affres secrètes d'une âme dans les « yeux suppliants » de son ouaille (Flaubert, 2001, p. 174), Bournisien fasse du corps d'Emma un espace sémiotique traversé par les signes hystériques d'un mal qu'il s'agirait non pas de décoder, mais de *discipliner* :

— [...] Mais, M. Bovary, qu'est-ce qu'il en pense?

— Lui, fit-elle avec un geste de dédain.

— Quoi! répliqua le bonhomme tout étonné, *il ne vous ordonne pas quelque chose?* (Flaubert, 2001, p. 173, nous soulignons)

Les maux d'ordre moral font désordre. Certes, on devine bien qu'« ordonner » renvoie ici à l'ordonnance en tant que prescription médicale, mais on ne peut manquer d'y entendre une référence plus générale à l'autorité prescriptive de la science. Ce n'est évidemment pas la science comme succursale de la raison critique (et ennemie) dont Bournisien réclame ici l'intervention, mais bien la science en tant que, à travers l'officier de santé Bovary, l'autorité performative de son langage doit pouvoir assurer le maintien de l'ordre marital.

Dans *Madame Bovary*, bien qu'ils se combattent l'un l'autre, les langages de la science et de la religion ont néanmoins en commun qu'ils occupent dans le champ social une position d'autorité. Encore faut-il préciser que

[l]e pouvoir symbolique, pouvoir de constituer le donné en l'énonçant, d'agir sur le monde en agissant sur la représentation du monde, ne réside pas dans « les systèmes symboliques » sous la forme d'une « force illocutionnaire ». Il

s'accomplit dans et par une relation définie qui crée la croyance dans la légitimité des mots et des personnes qui les prononcent et il n'opère que dans la mesure où ceux qui le subissent reconnaissent ceux qui l'exercent » (Bourdieu, 1992, p. 123).

La stichomythie de la récitation mécanique qui clôt la scène se veut précisément un rappel de cette « violence symbolique » par laquelle le pouvoir religieux s'assure d'ancrer dans l'esprit des catéchumènes le corps doctrinal qui constitue le socle de son ordre ontologique :

- Êtes-vous chrétien?
- Oui, je suis chrétien.
- Qu'est-ce qu'un chrétien?
- C'est quelqu'un qui étant baptisé..., baptisé..., baptisé. (Flaubert, 2001, p.176)

Assommée par le jeu de questions et de réponses auquel la soumet Bournisien, Emma ne pourra répliquer que par un faux-fuyant, *coda* des protestataires désarmés : « — Mais, vous me demandiez quelque chose? [...] — *Moi? Rien... rien... répétait Emma.* » (Flaubert, 2001, nous soulignons)

Cette manière de mettre en scène la faillite du vouloir-dire de l'héroïne, de souligner sa mise hors jeu (si ce n'est hors *je*), respecte sans contredire la programmation narrative d'un personnage qui, dès son entrée en scène, apparaît malade d'un impossible rêve, de quelque mal innommable dont rien ne saurait dénouer l'emprise. Pourtant, il convient ici de mettre entre parenthèses les enjeux touchant la stricte logique du récit pour interroger une poétique du dialogue où le ratage communicationnel semble avoir été érigé en norme de l'échange conversationnel, ou en constituer le destin implicite. Il faut en effet se demander à quelle pensée du langage renvoie une pratique du dialogue où l'espace de l'interlocution est si souvent le lieu d'une écriture avortée. Or cela, on le sait maintenant, est le résultat très conséquent du doute porté par Flaubert sur le langage. Attitude si cohérente d'ailleurs qu'elle produit d'emblée une écriture du soupçon libérée de l'illusion de la transparence, qui, sans s'escorter des clairs

insignes de l'ironie, laisse néanmoins deviner une volonté de mettre à distance ce qu'elle avance, un souci d'exposer le discours bête afin de mieux s'en dédire. Cela étant, comment se surprendre que cette écriture n'hésite pas à s'adjuger le pouvoir d'aller à l'encontre de la vocation classique du dialogue pour en faire un moment de stase, une durée étale où la parole, comme si elle était creusée de l'intérieur par son propre vide, s'exhibe dans sa facticité même?

Le texte de *L'Éducation sentimentale* apparaît à cet égard particulièrement significatif, car on peut ponctuellement y observer une *défonctionnalisation* relative de la scène dialoguée; phénomène qui, dans *Madame Bovary*, touchait plus volontiers la description, comme l'a jadis montré Gérard Genette dans un célèbre article<sup>59</sup>. Dans *Madame Bovary*, en effet, la monstration appuyée d'un dialogue « vain » vise d'abord le discrédit des discours en tant que « catégories » (politique, religieuse, scientifique, littéraire, etc.); de même la manifestation ostensible du « vide » de la parole pourra-t-elle encore servir de cadre-prétexte à l'enchâssement d'une scène instrumentalement nécessaire à la cohérence de la totalité diégétique<sup>60</sup>. Le texte de *L'Éducation sentimentale* reconduit volontiers le procédé et semble même pousser la logique du vide plus loin encore. Dans son grand roman politique, Flaubert se plaît en effet à faire défiler toute une noria de discours sans véritable

---

<sup>59</sup> « Silences de Flaubert » (Genette, 1966). Dans le sillage de Genette, Graham Falconer (1988) a lui-même montré comment la rédaction de *Madame Bovary* a été pour Flaubert l'occasion de prendre congé des normes littéraires balzaciennes, c'est-à-dire d'une esthétique qui ne tolère pas le dialogue et la description a-fonctionnels, non plus que l'absence de rentabilité sémantique du discours. Autant de manifestations participant plus largement d'une « déromanisation du roman » (Genette, 1966, p. 243), d'un délitement général du romanesque, qui ira d'ailleurs s'accroissant d'œuvre en œuvre. C'est ainsi qu'avec son esthétique du fragment et sa logique de la répétition, le symptomatiquement inachevé *Bouvard et Pécuchet* fera pratiquement éclater la causalité narrative.

<sup>60</sup> Pensons seulement à l'épisode des Comices agricoles, où le conseiller de préfecture Lieuvain fait entendre cette rhétorique mécanique pour cérémonies officielles cautionnée par un régime de sens que l'inscription de la scène *galante* entre Emma et Rodolphe, en raison même de la transgression qu'elle suggère, vient ironiquement prendre en écharpe pour en faire le *lieu-vain* du discours de l'autorité. Par cette théâtralisation comique d'un performatif politique aussi solennel que dérisoire, l'inanité de ce discours protocolaire se trouve ainsi *rentabilisée* de manière seconde en ce qu'il met contrastivement en valeur un motif essentiel, soit les prémisses de la révolte romantico-libertaire de l'héroïne.

pertinence, où, en outre, l'origine énonciative des répliques est souvent soit indéterminée, soit indécidable. Nombre de dialogues se manifestant sur la scène de l'écriture apparaissent ainsi singulièrement dénués de nécessité ou, dans le meilleur des cas, ne servent que parodiquement les emplois traditionnellement dévolus au dialogue romanesque<sup>61</sup>. Ainsi, lors d'une soirée chez les Dambreuse :

Les quadrilles n'étaient pas nombreux, et les danseurs, à la manière nonchalante dont ils traînaient leurs escarpins, semblaient s'acquitter d'un devoir. Frédéric entendait des phrases comme celles-ci :

— Avez-vous été à la dernière fête de charité de l'hôtel Lambert, Mademoiselle?

— Non, Monsieur!

— Il va faire, tout à l'heure, une chaleur!

— Oh! c'est vrai, étouffante!

— De qui donc cette polka?

— Mon Dieu! je ne sais pas, Madame! (Flaubert, 2005, p. 179-180)

On danse nonchalamment. Un monsieur cause avec une dame; la soirée, dit-on, ne laissera pas d'être suffocante. On parle polka. N'est-ce pas là beaucoup de bruit de paroles pour rien<sup>62</sup>? De tels dialogues ne présentent même plus l'alibi minimal d'être un écho de ce conservatisme têtu qui caractérise typiquement la bourgeoisie salonarde et présomptueuse d'avant les journées de février 1848. L'ajout de cette petite mare de paroles apparaît d'autant moins justifié qu'une isotopie descriptive suffit déjà à rendre compte d'un climat général de langueur : « monotone blancheur des cravates », « tous paraissent s'ennuyer », « air maussade », « d'immenses fatigues », « les danseurs [...] semblaient s'acquitter d'un devoir », etc. (Flaubert, 2001, p. 179 et 180). L'inanité de telles conversations mondaines éclate avec d'autant plus de force que ces répliques d'une étonnante gratuité sont prédiquées à

---

<sup>61</sup> Le dialogue remplit trois fonctions principales : une fonction d'*exposition*, qui vise à « faire connaître au lecteur une situation, un événement, ses circonstances ainsi que les principaux personnages impliqués »; une fonction de *caractérisation*, qui informe sur la psychologie des personnages, « expose[ ] leurs sentiments, dévoile[ ] leurs mobile et leurs objectifs »; et une fonction dite d'*action* (ou fonction *dramatique*), qui permet d'engager des séquences d'action (Durrer, 2005, p. 117).

<sup>62</sup> En outre, cela contrevient ouvertement à la règle prescriptive formulée pendant le « chantier Bovary », qui réclamait de réserver le discours direct pour les scènes principales.

des personnages sans noms ni visages, d'ailleurs inexorablement destinés à s'évanouir au tournant de la page. La position de Frédéric, en tiers et écoutant dans l'indifférence, dépersonnalise encore davantage la scène. Cette façon de *défonctionnaliser* le dialogue pour en faire une forme déceptive, où la recherche d'une logique dramatique aussi bien que la pulsion herméneutique sont appelées à s'enliser, tend à lui conférer (de manière seconde, il est vrai) une valeur discrètement métalinguistique : son absence de nécessité diégétique venant redoubler, pour mieux la dénoncer, la vacuité de la parole qui s'y fait entendre.

Symptomatiquement, chez Flaubert, les bavards n'entrent en scène que pour se caricaturer, et le théâtre de la parole ne conduit jamais qu'au discrédit de la parole elle-même, constamment, mais toujours subtilement, modalisée par l'ironie flaubertienne. À cet égard, il suffit de se pencher sur la représentation de l'assemblée populaire façon *Club de l'Intelligence*, qui, au lendemain des journées de février, dresse le procès-verbal (c'est-à-dire verbeux) de débats politiques où les envolées oratoires, mêlant la topique socialiste au dogmatisme républicain le plus hirsute, ne font que disqualifier la parole des tribuns. Exercice de dégrisement politique, le club flaubertien ne se contente pas de dynamiter l'« utopie » révolutionnaire, il raille au passage la fable d'une conversation démocratique de laquelle pourrait émerger la « bonne entente » citoyenne, et laisse ainsi entrevoir ce que sera demain le rêve foudroyé d'un « Printemps des peuples » qui aura cherché en vain son espéranto. De la pétition de principe universaliste implicitement contenue dans la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen qui ouvre la séance jusqu'au chahut final qui chasse Frédéric du club, c'est l'idéal naïf d'une révolution chorale où triompheraient la lyre lamartinienne de « l'unité de langage » (Flaubert, 2005, p. 332) et le « dé-lyre » égalitariste du peuple (« d'abord passer le niveau sur la tête des riches ! » (Flaubert, 2005, p. 335)) qui se défait lentement dans le chaos des opinions. L'épaisseur signifiante du langage lui-même finira par se dissoudre dans ce concert de voix discordantes pour se muer en un simple décor sonore destiné à rappeler la profonde suspicion que doit inspirer le babillage multiple de la moderne Babylone, où tout discours cherche à s'imposer comme manifestation

de la vérité. Ironie dernière : le tohu-bohu des propositions et des répliques des orateurs s'achève avec la voix obsédante du patriote de Barcelone, qui ne semble émerger de cette cacophonie que pour mieux assurer le triomphe d'un idiome dont le code fait de chacun un étranger en face de la parole qui s'énonce. « C'est absurde, à la fin, personne ne comprend », dira Frédéric (Flaubert, 2005, p. 37). Le ciel d'une nouvelle concorde égalitaire à peine entrevu, Babel s'écroule de nouveau.

### 1.7 Homais et la parole placebo

Ceci rentre dans mon domaine et M. Homais, pharmacien à Yonville-l'Abbaye, ne dirait pas mieux. Ce n'est pas la peine d'être poète pour parler le langage d'un donneur de lavements.

Gustave Flaubert – *Correspondance*  
Lettre à Louise Colet, 29 décembre 1852

*Words, words, words.*

William Shakespeare  
*Hamlet, prince of Denmark*

Les bavards, disions-nous...! De tous ceux-là, n'est-ce pas le pharmacien Homais qui s'impose à l'esprit du lecteur avec le plus de vivacité? L'inénarrable béatitude des sots qui s'exprime à travers lui n'est-elle pas la manière très flaubertienne d'aplatir tous les discours nés de savoirs mal digérés et qui se donnent dogmatiquement comme vérité non plus révélée, mais « savamment » *calculée*; la proposant ainsi, cette vérité, comme socle à l'élaboration d'une nouvelle doxa? « Homais », dit aimablement un commentateur, « symbolise la déchéance que subit la science quand il lui arrive pas hasard de filtrer à travers une basse cervelle de bourgeois de campagne. » (Cassagne, 1997, p. 182) De la parole positiviste et bête du pharmacien, nous nous proposons donc d'analyser ici une intervention typique.

« Paris, quel nom démesuré! » (Flaubert, 2001, p. 110), s'exclame madame Bovary aux heures du désir et de l'ennui. « Paris », le mot s'offre comme le commencement d'une recherche, et son degré d'indéfinition, le dépaysement qu'il procure, comme la condition de toute félicité possible. Saisit-on ce qui sépare un tel rapport (romantique) au langage de celui qu'entretient un Homais avec des mots parfaitement domestiqués, lisses et sans mystère? « *Saccharum* docteur, dit-il en offrant du sucre » (Flaubert, 2001, p. 416) : la doublure latine du mot ne fait rien, ici, sinon rappeler pompeusement sa signification transculturelle, à savoir que du sucre... c'est du sucre! Cette tautologie résume d'ailleurs le personnage. Elle permet d'entrée de jeu d'observer que, si le discours positiviste du pharmacien parvient sans peine à créer le mirage de la parole signifiante et adéquate à son objet, c'est tout bêtement parce qu'il se fait *index sui* et procède au verrouillage tautologique de son régime de sens : le modèle de vérité qu'il met de l'avant ressortissant à une pure sophistique. Les développements verbeux de ce personnage ne seront jamais, en effet, qu'une suite de pseudo-démonstrations conduites sur la base de théories et de raisonnements captieux. Ainsi, dans *Madame Bovary*, l'autorité du discours de la science réside-t-elle tout entière dans les effets de langage qu'elle parvient à produire dans le champ social où elle s'impose dogmatiquement. Autrement dit, avec Homais, nous sommes en présence d'un « [l]angage tel que sa performance fait toute sa compétence » (Bonnefis, 1971, p. 65).

La pulsion taxonomique de notre homme laisse d'ailleurs deviner que, à défaut de pouvoir s'appuyer sur un savoir authentique, la « science » du pharmacien emprunte l'essentiel de son prestige à sa devanture (au propre comme au figuré) : sa boutique, en effet, « du haut en bas, est placardée d'inscriptions [à prétention scientifique] : "Eaux de Vichy, de Seltz et de Barèges, robs dépuratifs, médecine Raspail [...], etc." » (Flaubert, 2001, p. 127) La performativité alléguée de cette pharmacopée n'est pourtant qu'un leurre : la mise en scène ostentatoire de tout ce qui porte le label de la science annonce d'emblée le décalage très net entre la démonstration magistrale de l'énonciation scientifique et sa performance dans la

réalité. C'est ainsi que, pour guérir l'Aveugle, il ne suffira pas de décliner le paradigme ophtalmologique. « [Homais] murmura les mots de *cornée, cornée opaque, sclérotique, facies* » (Flaubert, 2001, p. 389, souligné par l'auteur) : la récitation intérieure de la langue savante s'avèrera, en effet, sans efficace. L'application pratique des savoirs notionnels dont Homais se gargarise achoppe-t-elle? qu'à cela ne tienne! le dogmatisme scientifique de ce cuistre trouvera son prolongement dans l'écriture journalistique du bien-nommé *Fanal de Rouen*, grotesque travestissement de l'esprit des Lumières, dont la ténébreuse clarté va précipiter l'Aveugle dans une nuit plus profonde encore.

Mais rien de tout cela n'a échappé à la critique. L'épisode de la cure antiphlogistique administrée au vagabond, de même que celui rapportant l'échec de l'opération du pied-bot ont été suffisamment commentés pour que nous n'y ajoutions pas. Notre attention se portera plutôt sur les pages des Comices agricoles où se trouve relatée une conversation entre Homais et la mère Lefrançois. Ce passage offre une occasion privilégiée de faire voir comment le discours d'Homais n'a de cesse de (se) masquer l'aliénation originaire qui voue le langage et le monde à demeurer dans un rapport asymptotique. On verra notamment que l'énonciation homaisienne y prend volontiers la forme d'un foisonnement encyclopédique dont les développements se présentent comme autant de gloses explicatives qui ne parviennent jamais qu'à embrouiller les choses. Tout se passe comme si, par un souffle ininterrompu de mots — « être toujours en haleine » (Flaubert, 2001, p. 199) —, l'apothicaire cherchait constamment à endiguer la fuite hémorragique du sens ou à en racheter la perte. D'où cette impression d'une saturation de la phrase, avec ces périodes exténuées à coups d'incises, de subordonnées et autres expansions, qui confèrent à chaque tour de parole ce caractère *surénoncé* qui intimide parce qu'il bouche toutes les issues dialectiques.

Redisons-le, avec Homais, l'apparente validité du discours de la science n'est jamais qu'un effet de langage découlant de son fonctionnement autarcique. C'est d'ailleurs en cela que le didactisme pontifiant de notre phraseur s'accommode

difficilement d'un interlocuteur trop actif, et qu'il réclame plutôt un public qui sache se contenter d'être spectateur de sa grandiloquente parole. On ne s'étonnera donc pas de voir ce personnage faire un usage systématique du questionnement oratoire (comme forme de l'assertion déguisée) : les interrogatives ne constituant, en somme, que des variations prédicatives destinées à assurer le développement d'un thème, avant qu'un autre ne soit bientôt convoqué, qui sera traité de la même manière. Puisqu'il permet de renchérir sur le posé et ainsi de commenter intarissablement ses objets d'élection, le recours au tour anaphorique « il faut » remplit une fonction analogue. Sorte de discours à rallonges, fait de corrections augmentatives qui sont autant de moments digressifs, cette façon étourdissante n'est pas de l'ordre de la conversation; elle constitue plutôt une forme bavarde de l'autisme, et en cela ne peut qu'inciter l'allocataire à désinvestir l'espace de l'interlocution. Dans ce geste se joue assurément la spécificité de la position d'énonciation du pharmacien : l'absence d'ouverture vers autrui et, corrélativement, le mutisme qu'imposent d'interminables tartines dispensées *ex cathedra* contribuent inévitablement au renforcement de l'ascendant dont jouit le discours scientifique. Car, comme le dit Flaubert en un pastiche de son personnage : « Qui ne dit mot consent (tournure Homais)<sup>63</sup>. » (Flaubert, 1973, p. 605)

Qu'on en juge. La mère Lefrançois a osé insinuer que l'apothicaire ne peut sérieusement entendre quoi que ce soit aux questions qui concernent l'agriculture :

— Certainement, je m'y entends, puisque je suis pharmacien, c'est-à-dire chimiste! et la chimie, madame Lefrançois, ayant pour objet la connaissance de l'action réciproque et moléculaire de tous les corps de la nature, il s'ensuit que l'agriculture se trouve comprise dans son domaine! Et, en effet, compositions des engrais, fermentation des liquides, analyse des gaz et influences des miasmes, qu'est-ce que tout cela, je vous le demande, si ce n'est de la chimie pure et simple?

L'aubergiste ne répondit rien. Homais continua :

— Croyez-vous qu'il faille, pour être agronome, avoir soi-même labouré la terre ou engraisé des volailles? Mais il faut plutôt connaître la constitution des

---

<sup>63</sup> Sur la question du langage chez Homais, voir aussi *Flaubert et le pignouf* (Dufour, 1993, p. 15 et sq.).

substances dont il s'agit, les gisements géologiques, les actions atmosphériques, la qualité des terrains, des minéraux, des eaux, la densité des différents corps et leur capillarité! que sais-je? Et il faut posséder à fond tous ses principes d'hygiène, pour diriger, critiquer la construction des bâtiments, le régime des animaux, l'alimentation des domestiques! il faut encore, madame Lefrançois, posséder la botanique; pouvoir discerner les plantes, entendez-vous, quelles sont les salutaires d'avec les délétères, quelles les improductives et quelles les nutritives, s'il est bon de les arracher par-ci, de les ressemer par-là, de propager les unes, de détruire les autres; bref, il faut se tenir au courant de la science par les brochures et papiers publics, être toujours en haleine, afin d'indiquer les améliorations...

L'aubergiste ne quittait point des yeux la porte du *Café français*, et le pharmacien poursuivit :

— Plût à Dieu que nos agriculteurs fussent des chimistes, ou que du moins ils écoutassent davantage les conseils de la science! (Flaubert, 2001, p. 198-199)

Soulignons d'emblée l'ironique « bref » (Flaubert, 2001, p. 199), qui, en prétendant acheminer le discours vers sa conclusion, tente de masquer ce que la finale en points de suspension — signe « de la condensation durative » (Lane-Mercier, 1989, p. 217) et clôture sans clôture — laisse quant à elle deviner, à savoir que Homais ne peut véritablement s'arrêter de parler; sa parole s'épuise, voilà tout. Faute de pouvoir conclure, c'est-à-dire ici cerner de manière cohérente et intelligible les enjeux essentiels de la question agricole, elle s'abîme dans l'informulé. Homais plaide pour que les agriculteurs « écout[ent] davantage les conseils de la science » (Flaubert, 2001, p. 199); mais que propose la voix positiviste du pharmacien sinon une imposture mystificatrice? L'énonciation scientifique façon Homais n'est rien d'autre que l'inventaire brouillon de matières associées aux diverses branches du savoir agronomique. Elle prétend hypostasier l'intelligibilité des réalités propres au monde agricole, mais n'offre en fait qu'une purée de mots, qui, ne parvenant qu'à empoisser phénomènes et objets, rend la lecture de ce monde plus difficile encore.

Qui plus est, alors que l'apothicaire prétend inscrire l'enquête scientifique dans l'orbe de la raison analytique et qu'il se dit d'abord attaché à l'observation et à la collecte de données factuelles, on ne peut manquer de voir que, sous la surface de cet empirisme débridé, l'autosuffisance de son discours suggère plutôt un traitement de la réalité s'opérant sur la base de savoirs envisagés comme les sûrs vecteurs

d'une « vérité » pré-ordonnée et pré-sémiotisée. Homais décrit le monde comme cette réalité signifiante dont le sens procède d'un déjà-là. Chez lui, en effet, le sens n'est jamais que le produit d'un raisonnement tautologique qui va du posé pour revenir au posé; de sorte que toute la « science » du pharmacien se résume en fait à un simple travail de mise en forme opéré par une conscience discursive omnipotente.

Démonstration circulaire pour un sens en fuite, sa fumeuse analyse climatologique est, à cet égard, fort révélatrice. Homais commence par vanter le climat de la région et insiste particulièrement sur la douceur de l'été yonvillais, avant de suggérer que les températures caniculaires susceptibles de sévir en cette contrée « pourrait à la longue, comme dans les pays tropicaux, engendrer des miasmes insalubres » (Flaubert, 2001, p. 138), si ce n'était que « cette chaleur [...] se trouve justement tempérée du côté où elle vient, *ou plutôt d'où elle viendrait* [...], par les vents du sud-est » (Flaubert, 2001, p. 138, nous soulignons). « [D]'où elle viendrait » en effet, car, au thermomètre, ces valeurs tropicales tant redoutées ne se concrétisent jamais. Aussi, si chacun est à même de constater la douceur de la saison estivale, la preuve n'est par ailleurs jamais faite de la présence d'un microclimat torride auquel Yonville n'échapperait que par la grâce de cette fraîcheur qui souffle sur le pays « comme des brises de Russie » (Flaubert, 2001, p. 138). En somme, du cœur de l'été *devrait* naître touffeur équatoriale et miasmes infectieux, pourtant l'air du pays est aussi frais et léger qu'il est pur : grand tourniquet de l'idée-zéro, le raisonnement artificieux de M. Homais présente « comme un apport d'information une séquence informationnellement vide » (Kerbrat-Orecchioni, 1986, p. 54). Régime tautologique, disions-nous d'entrée de jeu, où la conclusion n'éclaire en rien la prémisse puisqu'elle n'en est que la redite.

La démonstration du Homais météorologue s'ouvre d'ailleurs sur une manifestation typique de cette pensée qui bégaie : « Le thermomètre, souligne M. Homais, dans la forte saison, touche vingt-cinq, trente centigrades tout au plus, ce qui nous donne vingt-quatre Réaumur au maximum, ou autrement cinquante-

quatre Fahrenheit (mesure anglaise), pas davantage! » (Flaubert, 2001, p. 137) Chez notre homme, pléonasmes et redondances sont science. Et quelle science! car un examen des valeurs mises de l'avant par le pharmacien permet de constater que les conversions auxquelles il se livre sont erronées<sup>64</sup>. On pourra gloser aussi longtemps qu'on voudra quant à savoir si l'erreur est imputable à Homais ou à Flaubert lui-même — bévues ridicules de la docte ignorance d'un personnage ou *calcul* fictionnel d'auteur, le produit de l'équation demeure toutefois le même et respecte absolument la logique du personnage : bien qu'il ne fasse rien d'autre que convertir les figures d'une donnée statistique des plus banales, Homais trouve néanmoins le moyen de se fourvoyer. Paradoxalement, peut-être est-ce là le seul espoir de l'entendre enfin proférer une vérité.

L'énonciation homaisienne est cette grande parlerie alambiquée où un vocabulaire savantasse choisi pour sa force hypnotique doit permettre de subjuguier un allocutaire passif (simple sujet écoutant) et produire l'impression de la probité scientifique, là où il n'y a qu'une interminable coulée de mots : *flumen orationis*, serions-nous tenté de dire, tant la bêtise latinisante du personnage est entêtante. Savoir ici n'est pas connaître, c'est lier *avec vraisemblance* n'importe quel signifiant à n'importe quel autre; c'est un exercice de bouts-rimés. C'est d'ailleurs en cela que, à « la connaissance de l'action réciproque et moléculaire de tous les corps de la nature » (Flaubert, 2001, p. 198-199), Homais pourra tranquillement substituer les fragiles passerelles d'une grammaire faite de pauvres assonances, tout un réseau associatif de liens purement phonétiques chargés de masquer l'absence de raison sous le triomphe de la rime<sup>65</sup>. Ainsi, en dépit de son caractère apparemment systématique et ordonné, le discours positiviste qui définit si profondément le personnage et lui confère son apparente crédibilité (dans la société du roman)

---

<sup>64</sup> Notons qu'il revient à Roger Bismut (1963, p. 14) d'avoir, le premier, relevé ces calculs fautifs.

<sup>65</sup> « minéraux », « eaux », « densité », « capillarité »... « que sais-je? ». La question est posée! (Flaubert, 2001, p. 199). Nous reprenons ici, en substance, l'excellent commentaire de Dufour (1993, p. 32) sur la confusion entre le *sens* et le *son* dans le langage de M. Homais.

semble être d'abord le vecteur d'un certain rapport fantasmatique au monde plutôt qu'un instrument apte à en rendre compte adéquatement. Contrairement aux étiquettes qu'il appose minutieusement sur ses pots, Homais dispense des savoirs qui ne semblent pas « coller » à la réalité des choses<sup>66</sup>. Peut-être convient-il de rappeler ici le fameux « calembour inaperçu » (Flaubert, 2001, p. 416) du docteur Larivière; lui qui, voyant madame Homais s'inquiéter de ce que les siestes d'après dîner de son cher mari puissent contribuer à lui « épaissi[r] le sang » (Flaubert, 2001, p. 416), s'empresse de répondre à cette dame : « Oh! ce n'est pas le *sens* [lire phonétiquement /sã/] qui le gêne. » (Flaubert, 2001, p. 146, souligné par l'auteur). Bizarrement, on trouve Homais là où on ne l'attendait pas : non pas dans un plaisir du *sens*, mais dans un plaisir du mot comme matière sonore et savoureuse, dans un pur bonheur de la nomination. En effet, dans la langue placebo du pharmacien, les mots semblent administrés comme autant de petites dragées fondantes et vaguement didactiques : non pas insipides, plutôt fondamentalement *insignifiantes*. Cela étant, ces pauvres pastilles sucrées ne peuvent manifestement rien contre l'incurable bêtise! « *Saccharum* docteur, dit-il »... (Flaubert, 2001, p. 416)

Dans la rhétorique de M. Homais, on retiendra aussi l'usage tactique de cette figure de correction (proche de l'épanorthose) : « je suis pharmacien, c'est-à-dire chimiste » (Flaubert, 2001, p. 198), sorte de greffe méta-énonciative dont la forme enthymématique annonce la teneur de tous les développements qui suivent<sup>67</sup>. En effet, l'opérateur logique « c'est-à-dire » indique bien que le raisonnement de ce pédantesque personnage fonctionne par concaténation arbitraire des idées, et que celui-ci ne fait qu'asséner des « savoirs » qu'aucune réflexion hypothétique ne vient peser. On appréciera la portée des observations du linguiste Luis Prieto, qui, « s'agissant du discours scientifique, [...] montre qu'il ne devient objectif qu'à partir

<sup>66</sup> On se souvient de la manière dont il prétend morigéner Justin, l'apprenti-pharmacien : « Tu n'as nulle aptitude pour les sciences! à peine si tu sais coller une étiquette » (Flaubert, 2001, p. 332). On appréciera la délicieuse ironie flaubertienne : alors qu'il croit servir à son jeune élève une leçon de choses, Homais, sans le voir, lui présente plutôt sa « méthode ».

<sup>67</sup> L'enthymème est un « syllogisme tronqué, reposant sur des prémisses non démontrées » (Morier, 1998, p. 145) Autrement dit, il s'agit d'un syllogisme qui « grille » le moment de la démonstration et ne laisse subsister que l'antécédent et le conséquent.

du moment où il prend conscience de son impossibilité à l'être, et qu'il incorpore une réflexion sur les limites de sa propre validité » (Prieto, 1975, p. 158, cité dans Kerbrat-Orecchioni, 1997, p. 154). L'absence de cette réflexion critique sur les présupposés du discours de la science mène bien évidemment au dogmatisme; dogmatisme que L. Adert, dans le droit fil des observations de Prieto, présente comme une volonté

[d']arraisonner la limite du savoir [...] en prétendant inclure cette limite dans le savoir lui-même [...]. La conséquence de cette prétention est [...] une fermeture du savoir sur lui-même, un verrouillage dans une certitude (négative ou positive) qui débouche sur une impossibilité de savoir que l'on ne sait pas » (Adert, 1996, p. 132).

Or, Homais est un exemple patent de ce type d'aveuglement, qui va d'ailleurs de pair avec le rationalisme réducteur qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, est associé « au rêve "positiviste" d'un langage qui se tien[drait] strictement au connu, et dont on aurait éliminé toute forme d'erreur, d'incertitude ou de supposition » (Sheridan, 1985, p. 98). Foucault avait déjà relevé la prétention du langage scientifique de l'époque à se vouloir « le reflet exact, le double méticuleux, le miroir sans buée d'une connaissance qui, elle, n'est pas verbale » (Foucault, 2009 [1966], p. 309). Plus largement, sinon plus fondamentalement, on sait désormais qu'entre

l'ordre symbolique des signes et l'ordre réel des choses, il n'y a ni rapport de dérivation (comme celui de la copie au modèle) ni harmonie préétablie. Non seulement le langage laisse échapper (exception faite des noms propres) la singularité des objets et des êtres, mais encore sa structure binaire et discontinue lui interdit d'appréhender concrètement le réel (continu et pluriel). De même que la peinture, pendant quatre siècles, a réussi à faire croire qu'elle montrait des fleurs et des visages, en place et lieu des ses tableaux, de même le langage a réussi à faire croire que ses signes étaient autant de peintures muettes de la réalité. Le réel est le dernier à s'épuiser. (Godin, 1998, p. 215)

Ainsi « la sémiologie qui traite du monde pour en faire du mondain, de l'approprié » (Molinié, 2006, p. 266), c'est-à-dire l'ensemble des médiations entre le monde et l'homme, tout ce poids *mondain* du langage, accuse d'emblée l'inaptitude de la

discursivité scientifique à tutoyer le réel et, dès lors, à en acquérir la connaissance vraie. De sorte que, pour caricaturale qu'elle soit, la parole de M. Homais met néanmoins en relief ce que l'on tend souvent à oublier, à savoir que le langage, fut-il scientifique « ne décrit pas le monde, mais l'exprime sur le mode métaphorique » (Le Rider à propos de Nietzsche, 2012, non paginé).

Il est vrai que le vide de ce discours de l'*é-vidence*, où la raison s'est retirée pour que seule *résonne* l'enveloppe acoustique et contingente des mots, fait du « savant » flaubertien un cas-limite d'enfermement auto-satisfait au sein d'un monde-langage. En effet, alors que c'est la réalité du monde qu'il prétend convoquer, Homais ne parvient à rien sinon à développer un réseau de signes étourdissants, qui ne font jamais que proposer un sens par ailleurs absent. Ce n'est d'ailleurs pas la science elle-même qui est ici raillée par Flaubert, mais bien ce « mélange inextricable du fantasme et du savoir » (Séginger, 2004, p. 2) par lequel, au XIX<sup>e</sup> siècle, le bourgeois « éclairé » tend à contester l'autorité déjà chancelante de la religion pour mieux imposer un paradigme non moins aliénant : soit cette religion profane qu'il est convenu d'appeler le *scientisme*, et dont Homais est pour l'heure le témoin et l'interprète. À cet égard, Jean-Pierre Richard fait très judicieusement remarquer qu'il y a dans le personnage d'Homais « quelque chose d'oraculaire, de delphique; il est le porte-parole » (Richard, 1954, p. 235). Il est indéniable qu'il se donne des airs de délégué officiel de la Science. Mais si donc Homais est le *truchement* de la Science, alors « il n'est plus besoin de sujet singulier [...] : la Science, seule, parle » (Adert, 1996, p. 68). Nul doute que Flaubert ne l'ait voulu ainsi, bavard impénitent psalmodiant le grand texte de la bêtise renouvelée, mais peut-être surtout « sujet [...] d'un discours qui prétend se passer de tout sujet d'énonciation et corrélativement avoir force de loi pour tous » (Adert, 1996, p. 68).

« [A]voir force de loi pour tous » : n'est-ce pas là l'une des définitions de la doxa<sup>68</sup>? N'est-ce pas encore ce qu'est chargé d'exemplifier le fameux « on » dans sa version flaubertianisée. Fils naturel de la Révolution, pronom emblématique de la démocratie et des séductions torpides de l'Opinion, mais surtout sujet de parole indifférencié flottant dans les limbes de l'identité, « on » ne traduit en effet que des vérités *sous influence* (d'un groupe humain, d'une classe sociale, etc.), et consacre ainsi l'aliénation des locuteurs au sein de l'ensemble des discours endoxaux qui, à leur insu, les ventriloquent<sup>69</sup>. Le pessimisme de l'auteur semble à cet égard sans appel : chez Flaubert, en effet, ce qui se présente comme le cogito personnel du personnage n'est jamais que le pendant de ce *dehors* social où s'agit en permanence le grand « maelström nul de la parole a-poétique » (Wildgruber, 2009, p. 261). Un critique fait d'ailleurs valoir que, « dans les circonstances, le "sujet flaubertien" parle toujours moins qu'il ne croit : quand il pense s'exprimer [...], il est [déjà] le porte-voix du discours de l'Autre » (Adert, 1996, p. 13). Faut-il d'ailleurs s'en étonner, dès lors que l'on sait que « la dépossession [est] inscrite dans "nos" mots par le fait que ce sont ceux "des autres" que nous ne faisons qu'emprunter, chargés de sens par cet ailleurs »? (Authier-Revuz, 1996, p. 28). Qu'il s'agisse d'Homais, d'Emma, des Arnoux ou de Frédéric, c'est cette *présence* « congestive » des autres dans ses mots que le personnage flaubertien ne peut éviter de rendre à pleine gorge. « [J]e ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue » (Barthes, 1978, p. 15, souligné par l'auteur), Flaubert aurait certainement goûté ce mot désenchanté de Roland Barthes.

---

<sup>68</sup> Propositions « qui peuvent se passer de délibération en raison du sentiment d'*acceptabilité* (d'évidence) partagée qu'ils véhiculent » (Nicolas, 2007, p. 190, souligné par l'auteur).

<sup>69</sup> En cela, dans le texte flaubertien, « on » est toujours, peu ou prou, la *forme-sens* d'une aliénation.

### 1.8 Je t'aime... moi non plus : entre le bien dire et le « bien mal » entendre

Pesez bien ce qui suit et concevez combien il est fréquent et facile à deux interlocuteurs, en employant les mêmes expressions, d'avoir pensé et de dire des choses tout à fait différentes.

Denis Diderot  
*Paradoxe sur le comédien*

Mais qu'entends-tu par le mot aimer?

Gustave Flaubert – *Correspondance*  
Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1846

L'aphasie symbolique du sujet, c'est précisément là l'une des dimensions de la leçon portée par le texte dit « du chaudron fêlé ». Ces célèbres pages de *Madame Bovary* montrent, en effet, une Emma enamourée et extraordinairement volubile, mais dont la voix ne parvient pas à percer le béton des clichés amoureux et semble ainsi vouée à se dissoudre dans l'épaisseur du code (le « bien dire » romantique) qu'elle croit devoir emprunter pour manifester la passion qui l'habite. Écoutons Emma et Rodolphe :

- M'aimes-tu?
- Mais oui, je t'aime! répondait-il
- Beaucoup?
- Certainement!

[...]

— Oh! c'est que je t'aime! reprenait-elle, je t'aime à ne pouvoir me passer de toi; sais-tu bien? J'ai quelquefois des envies de te revoir où toutes les colères de l'amour me déchirent. Je me demande : « Où est-il? Peut-être il parle à d'autres femmes? Elles lui sourient, il s'approche... » Oh! non, n'est-ce pas aucune ne te plaît. Il y en a de plus belles; mais moi, je sais mieux t'aimer! Je suis ta servante et ta concubine! Tu es mon roi, mon idole! tu es bon! tu es beau! tu es intelligent! tu es fort! (Flaubert, 2001, p. 264-265)

Nature résolument idolâtre du panégyrique, charge laudative des appellatifs (« mon roi!, mon idole! »), on pensera ce qu'on voudra de ce vocabulaire empaillé par le romantisme le plus éculé, un fait demeure : Emma est sincèrement amoureuse. La mièvrerie de la forme ne rend pas justice à la profondeur du sentiment. Comme le laisse entendre un Flaubert *presque* romantique : « [I]l n'est pas encore absolument prouvé qu'il soit impossible d'aimer la femme que l'on appelle sa déité ou son bel ange d'amour » (Flaubert, 1987b, p. 50). *Peu importe le flacon pourvu qu'on ait...* la vérité du sentiment. Le *sentiment* ne ment pas, dit-on. Mais, en bon don Juan de village, Rodolphe ne capte pas cette fréquence : « Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions », commente le narrateur (Flaubert, 2001, p. 265). Rompu au jeu de la passion, le seigneur de la Huchette est en matière d'amour un mécréant; et, en cela, les louanges d'Emma ne le convainquent guère : « [O]n en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres » (Flaubert, 2001, p. 265). Proposition apparemment contre-intuitive, car aussitôt recadrée par la sagesse narrative : « comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides » (Flaubert, 2001, p. 265). Le narrateur renverse donc, de manière inattendue, la dialectique du plein et du vide : il arrive parfois, suggère-t-il, que la pauvreté des tropes communique secrètement avec le plein de l'âme. Le plein déborde par le vide. De même faut-il penser que, dans le discours d'Emma, la succession des superlatifs n'est pas quelque masque formel visant à corriger la pauvreté de son sentiment; elle en dit authentiquement l'excès. C'est bien plutôt l'homme « *plein* de pratique » (Flaubert, 2001, p. 265, nous soulignons) qui a le cœur *vide*<sup>70</sup>.

Il semble, en outre, que l'*ethos* de l'héroïne colore malencontreusement son énonciation pour la référer à l'ensemble du discours romantico-amoureux et en disqualifier ainsi les contenus : « Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les

---

<sup>70</sup> Sur ce « renversement significatif », on peut consulter D. Rabaté (2003, p. 27).

maîtresses. » (Flaubert, 2001, p. 265) Et plus loin : « Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là » (Flaubert, 2001, p. 265). On voit que les délibérations intérieures de Rodolphe ne concernent déjà plus la personne d'Emma, ou même quelque femme sans visage et sans nom : l'écoute de l'amant sépare la parole de l'être de chair et de sentiments qui l'instancie; la synecdoque achevant de dépouiller l'amoureuse de toute identité propre, la singularité d'une voix s'évanouit. La parole de la jeune femme fait sens mais *ne fait pas signe* à l'amant, qui croit plutôt y déceler « le bon usage » d'une grammaire romantique doublée de ces accents poétiques convenus, un *pathos* sans vérité : l'« éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage » (Flaubert, 2001, p. 265).

On n'entend que ce que l'on veut bien entendre, dit par ailleurs la sagesse populaire. À cet égard, la froide impassibilité de Rodolphe trahit, certes, la méfiance du personnage, mais davantage encore un imaginaire du langage de l'amour. Pour ce séducteur, en effet, la parole n'est pas d'abord le vecteur d'une pensée, non plus que le lieu d'inscription d'une sensibilité, elle est essentiellement un moyen, un instrument tactique dans une entreprise rhétorique de manipulation qu'il s'agit de conduire avec aplomb et sang-froid. D'ailleurs, dès leur première rencontre, Rodolphe pense en tacticien du langage, en rhéteur malicieux : « Pauvre petite femme! Ça bâille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. *Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr!* » (Flaubert, 2001, p. 195, nous soulignons). Pour ce personnage, la relation interlocutoire ne peut être que le lieu de la mauvaise foi et de l'artifice. Homme de la maîtrise discursive fondant son rapport au langage non sur un vouloir-dire authentique mais bien sur une stratégie perlocutoire méthodique, ce tombeur aux élégances de roué a du mal à concevoir qu'il puisse en être autrement pour sa maîtresse : on l'a vu, son écoute ne parvient qu'à infléchir la parole d'Emma dans le sens de son préjugé.

Vertement morigéné par le narrateur, l'amant dur de la feuille en prend certes pour son grade et pour ses guêtres. Mais la faute est-elle imputable au seul

allocutaire? N'est-ce pas aussi, comme cela se laisse deviner sous le souffle cynique des observations de Rodolphe, que la parole amoureuse se ressent si fortement de ses usages grégaires que même la chanson du cœur le plus sincère peinera toujours à se faire entendre autrement que comme manifestation rhétorique du code romantique qui l'informe<sup>71</sup>. Comme le laisse entendre Flaubert, celui qui veut encore croire dans le langage et ses possibilités expressives doit coller son oreille contre la fêlure même du « chaudron » de la parole humaine, se mettre au diapason de cette « cloche fêlée » — son équivalent baudelairien —; alors peut-être pourra-t-il capter la vibration particulière d'une subjectivité authentique dans la lourde pâte de la parole commune, percevoir cette tonalité subtile de la voix qui, même dans les formes les plus poncives du discours, voudrait s'offrir comme le « non-dit du déjà-dit » (Dufour, 1993, p. 185).

En cela, la défiance de Rodolphe à l'égard de la parole outrepassa celle de Flaubert lui-même — simple agnostique du verbe, doutant de la possibilité qu'un sujet puisse s'exprimer authentiquement —; le manque de foi dans le langage dont il fait preuve apparaît, en effet, comme une version brutalement athée des postions de son créateur. La lettre rédigée à l'attention d'Emma, qui annonce la fin de leur relation, est à cet égard révélatrice. Désireux de larguer sa maîtresse, mais en mal d'inspiration épistolaire, Rodolphe puisera dans la lecture des billets écrits par d'anciennes conquêtes le matériau brut à partir duquel il pourra faire un pastiche *efficace* et « comme il faut » de la lettre de rupture type. Dans « ses lettres de femmes » (Flaubert, 2001, p. 276), il trouvera *une certaine manière* de faire ses adieux!

Il relut sa lettre. Elle lui parût bonne.

— Pauvre petite femme! pensa-t-il avec attendrissement. Elle va me croire plus insensible qu'un roc; il eût fallu quelques larmes là-dessus [...] Alors, s'étant versé de l'eau dans un verre, Rodolphe y trempa son doigt et il laissa tomber de

---

<sup>71</sup> Aux yeux de l'amant revenu de tout *et de toutes*, la parole romantique d'une paysanne à la « *belle éducation* » (Flaubert, 2001, p 65), c'est cet « orgue au pied-bot et qu'on a mis dans une charrette et qui moud dans la nuit des cœurs sa vieille guimauve de barbarie » (Ferré, 1983, extrait du Tableau III).

haut une grosse goutte, qui fit une tache pâle sur l'encre; puis, cherchant à cacheter la lettre, le cachet *Amor nel cor* se rencontra.

— Cela ne va guère à la circonstance... Ah bah! n'importe. (Flaubert, 2001, p. 280)

*Amour au cœur...* le cachet emblématique est recyclé pour un usage exactement inverse à celui pour lequel il a été conçu. Le signe poétique fait double emploi, et par là même rend témoignage de ce que le discours romantique n'a de profondeur que la surface moirée de son blason. Simple *dépouille verbale* où le sujet est introuvable, son maniement rhétorique permet d'en retourner les signes comme on retourne un gant. À cet égard, que la subjectivité d'un sujet ne puisse être inférée des signes qu'il met en circulation n'est jamais aussi évident qu'au moment où Rodolphe veut laisser deviner à sa destinatrice qu'il pleure en silence leur amour défunt. Vulgaire contrefaçon, la « larme » versée par l'amant faussement éploré simule le chagrin par la monstration de son symbole le plus caractéristique. L'encre *ment*, mais une « innocente » goutte d'eau suffit à lui conférer un air de vérité, et par là même à dissimuler la *sécheresse* d'un cœur. Ainsi, de manière on ne peut plus perfide, le signe est-il mis à contribution comme masque de l'énonciation<sup>72</sup>. Devant un rapport aussi retors au langage, on mesure mieux pourquoi Rodolphe ne peut accorder sa créance au discours passionné d'Emma, comme d'ailleurs avoir foi dans la parole de n'importe quelle autre de ses maîtresses. Leurs lettres d'amour? « Quel tas de blagues!... » (Flaubert, 2001, p. 277).

Si Rodolphe est perversément rompu aux manipulations rhétoriques, les talents de Flaubert en ce domaine ne peuvent être sous-estimés. On en veut pour preuve l'aisance avec laquelle, par les simples vertus d'une scénographie, d'un phrasé, d'un certain ton, notre auteur parvient très astucieusement à faire se rejoindre la scène

---

<sup>72</sup> Le texte souligne d'ailleurs la duplicité perverse du personnage, en évoquant « cette supériorité de critique, appartenant à celui qui dans n'importe quel engagement, se tient en arrière » (Flaubert, 2001, p. 266). Cela est d'ailleurs déjà sensible dans les « Plans et scénarios », qui présentent d'emblée la nature volage de l'« homme [...] d'expérience », du « maquignon [...] [qui] entretient des actrices à Rouen » (Leclerc, 1995, f° 10 v°, p. 48) et pour qui l'amour romantique n'est rien sinon un piège sentimental. Sur cette même question du caractère duplice de Rodolphe, on lira les développements très étoffés de L. Adert (1996, p. 43 et sq.).

dite de « la baisade » et celle du grenier, où, éperdue de désespoir, Emma songera pour la première fois à se suicider. Jouer sournoisement de correspondances discrètement tissées à travers la mise en forme de deux thèmes romantiques, soit les vertiges de l'amour et de la mort, les ironiser l'un par l'autre de la manière la plus sarcastique et faire ainsi en sorte que le lyrisme de l'un le tragique de l'autre s'annulent mutuellement, afin que, les rouages de l'écriture romantique ainsi mis à nu, s'accuse le ridicule de son *pathos* particulier, voilà ce que Flaubert fait avec une parfaite *maestria*.

On n'a pas assez insisté, en effet, sur l'étonnante convergence entre deux scènes qui, bien que liées par le fil de la causalité dramatique<sup>73</sup>, devraient néanmoins être l'occasion de frissons absolument dissemblables : l'un délicieux, l'autre effroyable. Des subtils effets de specularité, d'itération et d'écho entre ces deux scènes, les « Plans et scénarios » ne disent eux-mêmes rien de spécialement éclairant, mais il fait peu de doute qu'ils ne soient le produit d'un travail scripturaire concerté. Ces points de convergence, nous ne résistons pas à les présenter ici en guise de *coda* à ce premier chapitre. Nous ferons donc la navette entre le moment idyllique de l'amour (« la baisade ») et le moment dramatique de la rupture. On se voudra même ici plaisamment flaubertien, puisque nous n'appuierons pas; notre *commentaire* critique résidant tout entier dans la seule mise en perspective des deux épisodes, dans le croisement dialogique de deux scènes de langage.

Du côté de l'idylle, voici nos amoureux sur leurs chevaux, à l'orée de la forêt et s'apprêtant à y entrer<sup>74</sup> : « Dieu nous protège! dit Rodolphe. Vous croyez? fit-elle. » (Flaubert, 2001, p. 228) À ce timide scrupule d'Emma, le tombeur répondra sans délai : « — *Avançons! avançons!* » (Flaubert, 2001, p. 228, nous soulignons). Du côté du grenier, l'amoureuse trahie contemple l'abîme : « Pourquoi n'en pas finir? [...] Et elle *s'avança*, elle regarda les pavée en se disant : — *Allons! allons!* »

---

<sup>73</sup> Emma songera à la mort parce que Rodolphe !...

<sup>74</sup> Motif on ne peut plus connoté — d'ailleurs, tout dans cette scène fait signe et sens.

(Flaubert, 2001, p. 282, nous soulignons). Autre image de l'idylle : le narrateur note la pudeur morale, les réticences si peu farouches d'Emma : « Et il allongeait son bras et lui entourait la taille. *Elle tâchait de se dégager mollement.* » (Flaubert, 2001, p. 230, nous soulignons). Au grenier : « Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras. » (Flaubert, 2001, p. 282) Puis à nouveau auprès de Rodolphe, feignant toujours de résister, « mollement », bien que déjà résolue à consentir à la *gravitation* amoureuse, à succomber à cette *attraction* « fatale » : « J'ai tort, disait-elle. Je suis folle de vous entendre. » (Flaubert, 2001, p. 230) Et nous revoici au grenier, auprès d'Emma toujours penchée au-dessus du vide : « Qui la retenait donc? Elle était libre. » (Flaubert, 2001, p. 282). Et c'est le moment de la « chute » : « Elle renversa son cou blanc qui se gonflait d'un soupir; et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, *elle s'abandonna.* » (Flaubert, 2001, p. 230, nous soulignons). La scène du grenier raconte aussi les séductions de l'abandon, l'ivresse de la « chute ». Elle s'écrit d'ailleurs avec la même encre. Rodolphe ! amour, *amor* ! S'y abandonner... s'y laisser prendre? Lisons :

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillant s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout comme un vaisseau qui tangué. Elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace [...], *elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre.* » (Flaubert, 2001, p. 282, nous soulignons)

Tout cela alors que le texte prépare sa propre chute : « Ma femme! ma femme! cria Charles. Elle s'arrêta. » (Flaubert, 2001, p. 282) Bientôt appuyée et comme redoublée par l'entrée en scène de Félicité, la servante, qui décidément trahit elle aussi les espoirs placés en elle. Félicité, celle-là même qui ne devrait pas avoir vocation à servir le principe de réalité, et qui pourtant se fait toujours le garant de l'économie réaliste du récit.

Et Rodolphe que pense-t-il de tout cela? Il s'en bat l'œil! bien évidemment. Qu'ils soient ceux de l'amour ou ceux de la mort, tourbillons et évanouissements ne le troublent pas davantage que ces volutes de fumée où la course du désir trouve

chaque fois chez lui sa dérisoire résolution. Une fois sa terrible lettre en route vers sa destinatrice, ne voit-on pas en effet ce bourreau des cœurs « fum[er] trois pipes et s'all[er] coucher »? (Flaubert, 2001, p. 280) Tout comme après « la baisade » on le découvrait « le cigare aux dents » (Flaubert, 2001, p. 231), déjà le cœur ailleurs, inaccessible derrière un paravent de fumée. Peut-être, d'ailleurs, faut-il voir là la signature distinctive du fumiste.

Cette *parodisation* du discours romantique constitue la prémisse et comme l'annonce de la mort prochaine de l'héroïne, soit de son représentant le plus naïvement dédié. Mort lyrique s'il en est, où se fera entendre pour une dernière fois la triste « lamentation d[un] pauvre cœur » (Flaubert, 2001, p. 411). Lamentation secrètement raillée, on le sait, par la chanson de l'Aveugle<sup>75</sup>, mais plus encore peut-être par le rappel implicite d'une lamentation d'un autre genre : « au loin, au-delà des bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait » (Flaubert, 2001, p. 231). Dans cette « voix » traînante sur laquelle s'achève « la baisade », nous choisissons de lire le déplacement métaphorique de la jouissance de l'héroïne<sup>76</sup> : « [...] et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus » (Flaubert, 2001, 231), soit l'équivalent inverse de la plainte qui au moment de la mort d'Emma se fera entendre, « douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne » (Flaubert, 2001, p. 411). Le mort saisit le vif — et voici, là encore, deux soupirs vertigineux dont la petite musique romantique qu'ils exhalent se froisse au contact de l'ironie flaubertienne. Emma... encore et toujours *aima*. À l'heure où Flaubert prend congé du romantisme, le texte pouvait-il s'écrire autrement que comme une ironique épitaphe?

---

<sup>75</sup> ... qui parle de « jupon court s'envola[nt] » au vent » (Flaubert, 2001, p. 420)

<sup>76</sup> Ce « cri vague et prolongé » serait ainsi le silence le moins *discret* du texte flaubertien.

## CHAPITRE II

### PROSE DU MONDE ET PAROLE INTÉRIEURE

#### 2.1 Nous deux... et puis Flaubert : un ménage à trois dissonant

« Tas de blagues », le langage de l'amour? Le seigneur de La Huchette sait de quoi il parle! et surtout d'où il parle. Néanmoins, il semble qu'au temps de la lune de miel le colloque sentimental pouvait encore donner lieu à de petits moments de grâce : « [E]t au milieu du silence, il y avait des paroles dites tout bas qui tombaient sur leur âme avec une sonorité cristalline » (Flaubert, 2001, p. 240). Tout le contraire de la lourdeur épaisse de la parole domestique qu'endure quotidiennement Emma. On pense tout de suite à l'exquise bêtise du mot proféré après le désastre de l'opération du pied-bot : « Mais c'était peut-être un valgus! exclama soudain Bovary » (Flaubert, 2001, p. 258); ce mot on ne peut plus fâcheux dont il est dit qu'il « tomb[e] sur [l]a pensée [d']Emma comme une balle de plomb dans un plat d'argent » (Flaubert, 2001, p. 258). Légèreté cristalline des mots d'amour, petites fusées de paroles, monde du désir murmuré et comme fusible dans l'air... Qu'on ne se laisse pas abuser cependant, dans le roman flaubertien, la tendre intimité des conversations romantiques chuchotées au fond des jardins et sous des tonnelles fleuries est l'arme d'une ironie silencieuse. Il convient ici de citer la lettre grinçante rédigée lors du « chantier Bovary », où notre auteur fait état d'une « conversation entre un jeune homme et une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin » (Flaubert, 1980, p. 172). Cette conversation sera pour Emma et Léon, on le sait, l'occasion de partager un premier ravissement *pohétique*. « On pourrait la prendre au sérieux », poursuit Flaubert, « et

elle est d'une grande intention de grotesque » (Flaubert, 1980, p. 172) Et encore ceci, sublime de méchanceté : « Ce sera, je crois, la première fois que l'on verra un livre qui se moque de sa jeune première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique; elle l'outre au contraire<sup>77</sup>. » (Flaubert, 1980, p. 172). Crime de lèse-personnages donc; et crime parfait, car nos héros romantiques seront ainsi persiflés par leur créateur sans même qu'ils le sachent, depuis cette marge invisible du texte qu'est l'épitexte.

En cela, le cocon de paroles que les amoureux tissent autour d'eux pour se protéger du monde et de sa banalité ne créera jamais qu'une fausse intimité, un leurre de connivence. De manière subtile mais non moins caustique, les moments de « communion transcendante » entre Emma et Léon seront ainsi discrètement présentés comme pure illusion romantique. Mais Flaubert n'appuie pas :

Vous étiez dans ce temps-là, pour moi, je ne sais quelle force incompréhensible qui captivait ma vie. Une fois, par exemple, je suis venu chez vous mais vous ne vous en souvenez pas, sans doute?

— Si, dit-elle. Continuez. (Flaubert, 2001, p. 316)

Étonnante connivence sentimentale, où, sans qu'il soit concrètement relaté, le souvenir est néanmoins ratifié comme passé commun. Une même sourde ironie est inscrite dans le filigrane de ce passage où Frédéric et M<sup>me</sup> Arnoux se laissent prendre par l'ivresse du « souvenir » :

Il lui rappelait d'insignifiants détails, la couleur de sa robe à telle époque, quelle personne un jour était survenue, ce qu'elle avait dit une autre fois; et elle répondait tout émerveillée :

— Oui, je me rappelle! (Flaubert, 2005, p. 298)

On se souviendra aussi du dernier entretien du couple platonique, de M<sup>me</sup> Arnoux en « mage nervalien » : « Quelquefois, vos paroles me reviennent

---

<sup>77</sup> Lettre à Louise Colet; 9 octobre 1852.

comme un écho lointain, comme le son d'une cloche apporté par le vent; et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres. » (Flaubert, 2005, p. 453). Écho du déjà-entendu, résonance du déjà vu / lu / vécu : qu'il s'agisse de Frédéric et Marie ou d'Emma et Léon, l'affinité des cœurs célébrée par les personnages amoureux n'est pas tant affaire de communication privilégiée que d'une banale intelligence des mêmes formes et référents livresques, de la simple *re-connaissance* mutuelle d'un univers de clichés que l'un et l'autre des amants ont en partage. Ainsi les paroles de Léon trouvent-elles des résonances secrètes dans l'âme de madame Bovary : « Vous est-il arrivé parfois [...] de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin [...]. — J'ai éprouvé cela, répondit-elle. » (Flaubert, 2001, p. 140). Chez Flaubert, la sublime complicité romantique est un piège pour âmes sentimentales et livresques; et si les personnages flaubertiens s'y laissent prendre délicieusement, c'est qu'ils ont tous « une poétique de retard » (Gaillard, 2012, p. 77).

## 2.2 Un silence traversé de signes

Peut-être les personnages amoureux n'ont-ils jamais tant le sentiment (l'illusion?) d'être en communion d'esprit que lorsqu'ils s'appliquent à faire taire en eux et autour d'eux tous les bruits du monde. Ils sont alors à l'écoute de signes ténus, dont ils font les ambassadeurs de ce chant profond de l'âme que les langages conventionnels manquent toujours à formuler adéquatement. Considérons, par exemple, Emma et Léon au moment de leurs retrouvailles à Rouen : « Ils ne se parlaient plus; mais ils sentaient, en se regardant, un bruissement dans leurs têtes, comme si quelque chose de sonore se fût réciproquement échappé, de leurs prunelles fixes. » (Flaubert, 2001, p. 317) Et, plus tard, à l'*hôtel de Boulogne* : « Oh! ne bouge pas! ne parle pas! regarde-moi! Il sort de tes yeux quelque chose de si doux, qui me fait tant de bien! (Flaubert, 2001, p. 350). Entre les personnages, un subtil balai de signes devient ainsi le sûr vecteur d'un langage silencieux et clandestin dont la profondeur intime n'est connue que des seuls initiés. Les

« amants » de *L'Éducation sentimentale* ne font pas exception. Le retour d'Arnoux interrompt-il brutalement le tête-à-tête de Frédéric avec sa charmante amie, une langue presque ésotérique déploie alors sa fragile passerelle au-dessus du silence : « Frédéric demanda, d'un signe, à M<sup>me</sup> Arnoux, s'il devait y aller. Elle répliqua "oui" de la même façon; et ce muet échange de leurs pensées était comme un consentement, un début d'adultère » (Flaubert, 2005, p. 191, nous soulignons). La scène se répète quasi à l'identique alors que Frédéric s'attarde dans la boutique des Arnoux, mais cette fois ce sera le teneur de livres qui apparaîtra en tiers au milieu du « couple hérétique » :

— Madame est-elle là?

— Entrez!

[...] le teneur de livre ouvrit la portière.

Frédéric se leva.

— Madame, j'ai bien l'honneur de vous saluer. Le service, n'est-ce pas, sera prêt? je puis compter là-dessus? Elle ne répondit rien. Mais cette complicité silencieuse enflamma son visage de toutes les rougeurs de l'adultère. » (Flaubert, 2005, p. 295)

La communication sans parole...! avant d'être romantique ou de se voir ainsi flaubertianisé, le thème se découvre d'abord chez Jean-Jacques Rousseau. Les amants flaubertiens seraient-ils, dans les moments de ferveur et de complicité amoureuse, traversés par le même fluide mystique que celui qui, lors du « recueillement » de la fameuse « matinée à l'anglaise », réunit St-Preux et sa compagnie au cœur d'une même « extase ». Lisons dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* un bref passage de la lettre qui en fait état : « Que de choses se sont dites sans ouvrir la bouche! Que d'ardents sentiments se sont communiqués *sans la froide entremise de la parole.* » (Rousseau, 1964 [1761], p. 560, cité dans Starobinski, 1971, p. 183, nous soulignons) Partage silencieux donc, presque magique. On peut écouter Jean Starobinski, qui montre très bien de quoi il s'agit :

Le voici donc [Jean-Jacques] construisant l'utopie d'une communication par signes (entendez : signes *naturels*) qui permettraient de négliger tout autre langage. *L'Émile*, la *Dissertation sur la Musique moderne* nous mettaient en

garde contre le maléfice des signes. Il s'agissait alors des signes de convention, lesquels, loin d'être conducteurs de significations, sont des obstacles interposés, des intercepteurs. Tout autres sont les signes auxquels Rousseau rêve de se confier : des gestes, des mouvements dont le sens s'impose infailliblement par lui-même, sans l'aide surajoutée des signes conventionnel du langage verbal. (1971, p. 180, souligné par l'auteur)

Pour Rousseau, dit encore Starobinski, « les signes et le silence sont le langage de la sympathie, grâce à quoi les consciences se rejoignent "au niveau de la source" » (Starobinski, 1971, p. 182). Ce dernier mot est de Rousseau lui-même. Il est donc ici question de « se rejoindre » sans devoir, par ailleurs, recourir au « froid ministère de la parole » (Rousseau, 1959 [1777], p. 862, cité dans Starobinski, 1971, p. 183).

Parole sans mots ou langue du silence. Chez Flaubert, même les personnages les moins doués d'intériorité et les plus platement prosaïques se découvrent, à certains moments exceptionnels, comme un *supplément d'âme*. On pense ici en particulier à Rosanette, que l'escapade à Fontainebleau va, le temps de cette fugue amoureuse, soulager d'une certaine lourdeur populacière. Certes, la triviale Maréchale donnera encore bien des preuves de sa sottise congénitale (faites donc entrer un génie dans une gourde!), mais elle n'en irradiera pas moins une phosphorescence discrète, une sorte de gravité lumineuse, où l'on imaginerait volontiers la moitié d'une vie intérieure si l'on n'était informé de l'incurable légèreté du personnage. Ainsi surprendra-t-on Frédéric en compagnie de cette demoiselle dans le confort de leur voiture. On lit : « Le sérieux de la forêt les gagnait; et ils avaient des heures de silence où, se laissant aller au bercement des ressorts, ils demeuraient comme engourdis dans une ivresse tranquille. » (Flaubert, 2005, p. 356). Mais il faut surtout citer ce petit morceau de bravoure champêtre :

Quand ils se reposaient au milieu de la campagne, il s'étendait la tête sur ses genoux, à l'abri de son ombrelle; — ou bien, couchés sur le ventre au milieu de l'herbe, ils restaient l'un en face de l'autre, à se regarder, plongeant dans leurs prunelles, altérés d'eux-mêmes, s'en assouvissant toujours, puis, les paupières entre-fermées, ne parlant plus. (Flaubert, 2005, p. 357)

Moment de suspension comme il s'en présente souvent dans le texte flaubertien, vécu sous le signe d'une concorde parfaite, dans la suavité d'un commerce mutuel et impalpable. Et cette formule magnifique : « altérés d'eux-mêmes », qu'encadrent des formes verbales actives à l'aspect inaccompli — « plongeant dans leurs prunelles » / « s'en assouvissant toujours » —, l'adverbe duratif ajoutant au sentiment d'un partage ininterrompu : soif et apaisement sans cesse renouvelés. Le passage n'est d'ailleurs pas sans évoquer ce moment hypnotique où Frédéric s'absorbe dans la contemplation de la personne de M<sup>me</sup> Arnoux : « [S]es deux yeux fixes semblaient dilatés par une vision intérieure, et sa bouche demeurait entre-close *comme pour donner son âme* » (Flaubert, 2005, p. 191, nous soulignons). Dans le roman flaubertien, le désir d'atteindre à ce ciel de l'échange idéal et de la communion supérieure passe donc par des phases diverses, depuis la parole nulle de l'échange prosaïque jusqu'à l'éloquence du silence partagé : éloquence silencieuse dont on peut par ailleurs être assuré que Flaubert ne la thématise de manière aussi appuyée que dans une volonté de mieux l'ironiser en sous-main.

Mais quoiqu'il en soit du silence comme discours *in absentia*, une chose demeure : chez Flaubert, la parole n'est ni le vecteur de l'expression d'un sujet authentique ni l'occasion d'un échange intersubjectif véritable. Nous voici, dès lors, reconduits à notre interrogation de départ : quel est, au juste, le statut de la parole dans cet univers romanesque ? La réponse, on la sait par cœur et par textes, mais il convient néanmoins d'y revenir afin d'en reformuler les données générales. Dans le roman flaubertien, la parole apoétique du quotidien sera toujours vécue par les personnage-héros comme le lieu de l'incommunication, c'est-à-dire d'une impuissance aussi bien à se dire qu'à se faire entendre. En ce qui regarde le monde d'Emma Bovary, la situation est parfaitement circonscrite en quelques phrases :

Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent ? *Les mots lui manquaient* donc, l'occasion, la hardiesse. Si Charles l'avait voulu cependant, s'il s'en fût douté, si son regard une seule fois fût venu à la rencontre de sa pensée. (Flaubert, 2001, p. 91, nous soulignons)

Un « insaisissable malaise », *topos* romantique de l'indicible certes, mais aussi commentaire sur *les mots qui manquent*, mots en défaut et défaut des mots : « de sens *trop étroit* (qu'il faut "dilater" aux dimensions du réel à nommer) ou, au contraire, de sens *trop général*, imprécis (inapte à saisir strictement la chose), des mots *trop forts* ou au contraire *trop faibles* pour ce qu'ils nomment » (Authier-Revuz, 1996, p. 29, souligné par l'auteur). Si Charles « s'en fût douté cependant »...! (Flaubert, 2001, p. 91). Véritable sottisier ambulante, Charles (comme ses semblables) est lui aussi mis en cause. Une âme bien faite saurait certainement, sans mots, deviner le drame d'Emma : « [...] si son regard une seule fois fût venu à la rencontre de sa pensée » (Flaubert, 2001, p. 91). Mais la voici plutôt qui reçoit chaque fois, comme une nouvelle infusion de crétinisme, la parole fabuleusement *charbovarique* de son mari : « Emma tressaillant leva la tête pour deviner ce qu'il voulait dire; et ils se regardèrent silencieusement, presque ébahis de se voir, tant ils étaient par leur conscience éloignés l'un de l'autre. » (Flaubert, 2001, p. 258, nous soulignons). La parole journalière, la parole diurne et commune, cette parole-là sépare plus qu'elle ne rapproche. Et si elle parvient à dessiner des correspondances entre les êtres, elle n'en accomplit que rarement les promesses.

Frédéric sait parfaitement ces moments d'embarras, cette espèce de gêne inopportune, où, tout empêtré de mots infirmes, le cœur se grippe et la parole s'embrouille. Le jeune homme sera long à vaincre l'invisible obstacle qui le retient de faire à M<sup>me</sup> Arnoux l'aveu de la passion qui l'étreint. En sa présence, il ne pourra que bégayer son désir : « Depuis le matin, il cherchait l'occasion de se déclarer [...]. Quand il fut assis près d'elle, son embarras commença; le point de départ lui manquait. » (Flaubert, 2005, p. 222). Certes, le code de la galanterie ou la réserve pudique des premières fréquentations suffit parfois à expliquer le fait que la parole soit lente à venir. Néanmoins, le roman flaubertien tend à montrer qu'il importe peu que la parole s'accouche dans l'aisance ou dans la difficulté, puisqu'elle n'est le plus souvent qu'un piètre gauchissement du silence. En effet, le trouverait-il « ce point de départ » qui lui fait toujours si cruellement défaut en face de M<sup>me</sup> Arnoux, Frédéric ne pourrait éviter que sa voix ne se noie dans le sirop de la topique amoureuse : « Il

balbutia, chercha ses mots, et se lança enfin dans une longue période sur l'affinité des âmes. Une force existait, qui peut, à travers les espaces, mettre en rapport deux personnes [...] », etc. (Flaubert, 2005, p. 218). Coupons ici, cela vaut mieux! La tartine ésotérique et vaguement pétrarquisante ne communique rien d'authentique; elle dit seulement une allégeance aveugle au paradigme dominant le discours amoureux dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>.

Aussi pourra-t-on voir, à Fontainebleau, le même Frédéric cette fois en compagnie de Rosanette et échangeant avec elle des futilités, cependant qu'à Paris l'émeute fait rage : « Et ils causaient de n'importe quoi, de choses qu'ils savaient parfaitement, de personnes qui ne les intéressaient pas, de milles niaiseries. » (Flaubert, 2005, p. 357-358) Certes, la légèreté de ton et de propos vise d'abord à traduire la désinvolture avec laquelle les deux amants prennent congé de l'Histoire. Mais elle exemplifie au passage l'une des dimensions caractéristiques de la représentation du discours dans nos deux romans, à savoir la fascination flaubertienne pour la parole vide<sup>79</sup>. Les protagonistes de cette scène semblent en effet absents de leur discours. Ils nomment à la dérive sans croire en leur propre parole; ils « causent » (mot si flaubertien), par habitude et par ennui. Est-ce l'effet Rosanette, la demi-mondaine qui tire tout vers le bas, y compris la conversation? Pour se faire une meilleure idée, transportons-nous donc à St-Cloud, dans le salon des Arnoux :

M<sup>me</sup> Arnoux était seule près de la croisée, Frédéric l'aborda. Ils causèrent de ce que l'on disait. Elle admirait les orateurs; lui préférait la gloire des écrivains. Mais on devait sentir, reprit-elle, une plus forte jouissance à remuer les foules directement, soi-même, à voir que l'on fait passer dans leur âme tous les sentiments de la sienne. Ces triomphes ne tentaient guère Frédéric, qui n'avait point d'ambition. (Flaubert, 2005, p. 103-104)

---

<sup>78</sup> À cet égard, on lira avec profit l'ouvrage de Michel Brix, *Éros et littérature : le discours amoureux en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Principalement les chapitres IV : « Amours romantiques et platonisme » (Brix, 2001, p. 71-118) et VI : « Mal du siècle, bovarysme et péché d'idolâtrie » (Brix, 2001, p. 159-172).

<sup>79</sup> Qui, en l'occurrence, est ici assez peu parole et pas même tout à fait « récit de paroles », plutôt la relation distanciée de « milles niaiseries » que la narration ne daigne pas même rapporter.

« Ils causèrent de ce que l'on disait » (Flaubert, 2005, p. 103)... voilà qui « est admirable comme introduction narrative de la banalité », commente J. Neefs<sup>80</sup> (2013, p. 2). Quiconque a parcouru les pages de *L'Éducation sentimentale* sait bien que, même recouverte de son habituel vernis spirituel, la conversation de M<sup>me</sup> Arnoux n'est guère plus profonde que celle de la Maréchale. Écoutons encore : « Il vint même à savoir ses antipathies et ses goûts : certains parfums lui faisaient mal, les livres d'histoire l'intéressaient, elle croyait aux songes. » (Flaubert, 2005, p. 104). Étrangement, bien que l'inanité de ce bavardage soit patente, le narrateur insiste néanmoins pour dire que « [c]'était la première fois qu'ils ne parlaient pas de choses insignifiantes » (Flaubert, 2005, p. 104). Apparente incongruité, qui découle certainement du fait que ce qui se donne pour un commentaire évaluatif attribuable au narrateur représente plutôt, réfractée dans la narration, la perception que les protagonistes ont eux-mêmes de la teneur de leurs propos. Non pas que l'instance narrative se livre ici à la transcription d'un point de vue conscient qui serait commun à Frédéric et M<sup>me</sup> Arnoux; elle opère simplement la mise en forme signifiante d'un sentiment de l'ordre de l'informulé qui semble être implicitement partagé par les dialoguants. Or, dès lors que les personnages sont eux-mêmes convaincus que leur conversation est propre à élever l'esprit, comment s'étonner qu'on s'y trouve embarqué comme sur « ce grand *Trottoir roulant* » (Proust, 1920, p. 73, souligné par l'auteur) dont Proust a si bien parlé? Spirituelle ou niaise, publique ou privée, c'est la même chose, la parole flaubertienne peine à embrayer une énonciation personnelle : se faisant peu entendre sans le filtre de la narration, l'assourdissement de la voix qui en résulte s'allie à la lourde banalité stéréotypique des énoncés pour étouffer la vibration d'une instance de parole authentique.

Si donc la parole quotidienne est nulle, que le colloque amoureux n'offre pas davantage les conditions de possibilités d'une intersubjectivité véritable, et si en

---

<sup>80</sup> Il est vrai que Neefs fait cette remarque à propos de l'amorce d'un dialogue entre Emma Bovary et Léon Dupuis : « Ils causaient d'une troupe de danseurs [...] » (Flaubert, 2001, p. 154). Nous « recyclons » délibérément le commentaire afin de faire voir que, d'un roman à l'autre, les interlocuteurs peuvent varier, la « qualité » de leur conversation reste égale à elle-même.

outre le « chant naturel » rousseauiste n'est qu'une utopie pour beaux esprits chimériques, une fable lyrique à inscrire au patrimoine immatériel des illusions préromantiques, quel espoir alors d'entendre une parole qui ne soit pas minée par la voix doxique ou dépersonnalisée par la puissance négative du déjà-dit et autres incarnations du discours comme stéréotypie? Le personnage ne pourrait-il échapper au ressassement de « l'interminable lieu commun » que dans l'interlocution avec le soi-même imaginaire du fantasme? Il faudra se demander si, dans le texte flaubertien, la parole intime et muette de l'intériorité ne remplit pas précisément cette fonction; si elle ne favorise pas l'élaboration d'un espace privilégié où, à l'abri des nécessités pratiques de la communication, en marge de cette « fabrique de bons sujets de l'échange symbolique toujours-déjà réglé, [...] qui tiennent fermement leur poste dans la circulation générale des signes » (Gaillard, 1978, p. 283), le personnage peut espérer se soustraire à la prose du monde et, arrachant les mots à la pesanteur commune, poursuivre à sa guise le théorème d'un langage *sui generis* pour enfin atteindre à la *félicité* — le mot à lui seul étant déjà comme une promesse du langage.

### 2.3 L'espace de la parole intérieure

Certains éléments plaident en ce sens. Mais il convient d'abord de tenter de formuler les paramètres généraux qui définissent la parole intérieure dans le roman flaubertien. Disons en premier lieu qu'elle s'y manifeste généralement sur le mode du psycho-récit, de sorte qu'elle s'avère essentiellement tramée au style indirect libre; le monologue rapporté, c'est-à-dire le monologue intérieur « pur », à la manière dujardienne ou joycienne, y est en effet exceptionnel<sup>81</sup>. La parole intérieure a d'ailleurs ceci en commun avec l'indirect libre que, sous l'égide de la locution narrative, elle se trouve elle-même « oriente[é] vers une virtualité cognitive [...] coupée du verbal actoriel au moyen d'une espèce de "vidage communicatif" » (Lane-Mercier, 1989, p. 269). Elle s'avère en cela foncièrement a-illocutoire, c'est-à-dire

---

<sup>81</sup> Nous reprenons ici la typologie établie par Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure* (1981, p. 25-29).

qu'elle n'a aucune visée intersubjective, ne cherche pas à construire une identité ou même à tenir un propos sur la réalité. Aussi s'offre-t-elle comme lieu d'inscription privilégié « à tout ce qui ressortit à l'inexprimable » (Lane-Mercier, 1989, p. 267). Rasant avec le surmoi social, elle permettra notamment la mise en forme de rêves adultères (traduits, il est vrai, dans un registre encore bien pudique), qui ne sauraient effectivement être exprimés ouvertement. « Petit fait psychologique » ou « minute d'âme »? (Bourget, 1920, p. 167) Peu importe. On verra que l'intérêt de ce discours de l'intériorité silencieuse réside moins dans la caractérisation du paysage psychique qu'il dessine que dans le fait que, en rupture relative avec la vocation doxique du discours social, il propose parfois un usage de la parole qui tend à déconstruire les applications conventionnelles du langage. Cela, il est vrai, de manière aussi paradoxale qu'involontaire, puisque cette prose intime n'est jamais exempte de représentations convenues. En cela, comme l'a bien vu L. Adert, est-il faux de prétendre que cette forme du discours oppose « aux paroles creuses du dialogue [...] une vérité intérieure authentique » (Adert, 1996, p. 57), ou encore qu'elle constitue « le style réaliste des secrets du cœur » (Hatzfeld, 1979, p. 283). Cela étant, nous voudrions néanmoins montrer comment cette échappée loin de la tyrannie de la communication, inexorablement attachée à dire le monde dans les formes prescrites par les régimes de l'intersubjectivité et de la référentialité, constitue parfois une sorte de banc d'essai pour un langage de l'impossible, une aire *discursive* offerte aux investissements fantasmatiques les plus extravagants, où les possibles du monde et l'impossible du désir ferraillent *donquichottesquement*<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Une aire discursive? Pour les sciences du langage, le statut de la parole intérieure demeure problématique, comme le suggère Gabriel Bergounioux dans son ouvrage intitulé *Le moyen de parler* (2004). Si la médiation scripturale permet ordinairement de l'assimiler à de la pensée verbalisée, il faut bien voir, comme on l'a souligné déjà, qu'elle s'inscrit le plus souvent dans la catégorie du psycho-récit, c'est-à-dire d'un mode de représentation qui permet la mise en récit de phénomènes de nature aussi bien verbale que non-verbale. C'est dire, en somme, que la parole intérieure flaubertienne n'est pas nécessairement la verbalisation active et muette d'un sujet, mais plutôt le produit d'une focalisation narrative opérant la transcription des états d'une conscience ou s'employant à faire le récit des remous agitant le tréfonds d'une intériorité.

Il convient aussi de faire remarquer que la parole intérieure est chez Flaubert l'apanage quasi exclusif des héros. C'est ainsi que, page après page, on entendra surtout soupirer et grincer les mondes intérieurs d'Emma et de Frédéric : éternels rêveurs insatisfaits. S'il est vrai que, dans *Madame Bovary*, Charles est lui-même le sujet de vagues rêveries (au début et à la fin du roman), la « profondeur » de son intériorité est néanmoins mieux rendue par le récit laconique de l'autopsie que conduit sur sa dépouille le docteur Canivet : « Il l'ouvrit et ne trouva rien » (Flaubert, 2001, p. 446). Comment s'en étonner? puisque « [q]ui trouve sa satisfaction dans le discours du quotidien ne peuple pas de rêves son imaginaire. » (Dufour, 1997, p. 66) On peut en dire autant de ces personnages à qui il incombe de porter le discours propre à une idéologie de classe : la manifestation des « vérités » dont ils sont dépositaires impliquant nécessairement qu'ils soient inaccessibles au doute et aux autres formes de la délibération intérieure, leur discours pourra ainsi se dévider longuement sans laisser de reste — celui du non-dit ou du rapport fantasmatique et mélancolique au monde que prend précisément en charge la parole intérieure. La conjoncture historique à l'origine du glissement opéré par l'écriture flaubertienne, du discours direct vers les modes indirects — dont la parole intérieure est l'un des rameaux majeurs — trouvent ainsi un écho sur le plan diégétique, alors que notre auteur fait de ses héros des êtres appelés à errer dans le langage, profondément mal à l'aise dans le monde de la communication, et dès lors enclins à désinvestir la parole sociale au profit de rêveries intérieures où la communication est abolie sous un bruissement de mots sans intentionnalité ni destinataire. Le discours pleinement socialisé, concrètement articulée aux fins de délivrer un message, ne prend en effet que peu de place dans nos deux romans<sup>83</sup>.

Le phénomène de la parole intérieure, on l'a dit, ne relève déjà plus de la communication, il concerne bien davantage le rapport du sujet au monde; d'un sujet qui, épousant la courbe d'un objet de pensée, voudrait bien parvenir à en restituer la *présence* dans son idéalité même. Les pages qui suivent proposent donc une

---

<sup>83</sup> À ce sujet, voir aussi Dufour (1993, p. 68).

exploration minutieuse du discours muet de l'intériorité tel qu'il se manifeste dans le roman flaubertien. Nous nous attarderons de manière privilégiée à la parole associée à l'espace du rêve chez Emma Bovary : aux motifs et autres productions de l'imaginaire qui s'y font jour, de même qu'au traitement singulier qui leur est accordé. Suivra une réflexion sur la parole intérieure chez le héros de *L'Éducation sentimentale*. Nous tâcherons notamment d'établir ses points de convergence avec le discours onirique d'Emma Bovary, de même que les spécificités de l'univers qui s'y déploie.

#### 2. 4 Un rêve platonicien

Est-il vrai que les mots soient sans promesse /  
Éclair immense en vain, / Coffre qui étincelle mais  
plein de cendres ?

Yves Bonnefoy  
*Ce qui fut sans lumière*

Le langage intérieur est notre chose, nous en usons  
à notre fantaisie; le plus adéquat à notre pensée et  
le plus conforme à notre humeur est le meilleur.

Victor Émile Egger  
*La parole intérieure*

Voici Emma méditant les promesses de quelque « Invitation au voyage »; écartelée entre le monde cafardeux de l'ici et le rêve d'un là-bas, comme plus tard on la verra retenue à terre mais aspirant à l'infini, assez semblable en cela à l'albatros du poème. Mais c'est là lui faire beaucoup d'honneur<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Peut-être la figure de ce « grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques » lui convient-elle davantage (Flaubert, 2001, p. 90).

[E]t elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé. *Elle songeait que c'était là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse* (Flaubert, 2001, p. 90-91, nous soulignons).

Si nous reconnaissons d'emblée la pertinence des analyses concernant la conventionalité des matériaux constitutifs de la parole intérieure; si, conséquemment, il faut s'accorder avec Gisèle Séginger pour dire que c'est dans « les monologues, les récits des rêves des personnages, les "moments d'âme" [...] qu'on peut repérer le plus de lieux communs, la prégnance la plus forte [...] des représentations toutes faites » (Séginger, 1998, p. 103), nous voudrions néanmoins faire entendre ici, à partir du syntagme « vers ces pays à noms sonores » (tiré du passage cité plus haut), un propos quelque peu dissonant.

S'il est vrai que l'onirisme bovaryen voit le déploiement de toute une floraison de clichés, le personnage semble pourtant s'y appliquer à défaire un certain rapport instrumental au langage. Dans *Madame Bovary*, le rêve est hanté par la langue dans laquelle il s'écrit. Aussi n'est-il pas rare que la parole intérieure interroge ses propres contenus et inscrive entre tel syntagme et l'horizon de sens qu'il suscite le hiatus d'une *pensivité*, un silence spéculatif qui atteste déjà le déplacement d'une écoute strictement conventionnelle du langage, où, hors des procès de signifiante auxquels confine cette convention, le pouvoir évocateur des signes serait nul. Le langage intérieur, dit Victor Émile Egger, « reçoit[t] d'une convention tacite faite avec nous-mêmes cette force et cette ampleur de signification [...] [qui sont refusées] au langage audible, lequel est essentiellement un instrument de société<sup>85</sup> » (Egger, 1881, p. 71). Il convient d'ailleurs de rappeler que, là où le texte flaubertien exposant les vues chimériques de son héroïne nous semble aujourd'hui le plus fortement empreint de lieux communs, Baudelaire avait, quant à lui, tenu à mettre en évidence

---

<sup>85</sup> Bien que la psychologie à laquelle il se réfère soit largement dépassée, Egger a néanmoins le mérite d'avoir produit l'un des premiers ouvrages entièrement consacré à la parole intérieure.

« l'imagination [bovaryenne] comme faculté transformatrice » (2009, Westerwelle, p. 115). Ainsi, rappelant les transports « mystiques » d'une Emma alors simple couventine, il dit :

[L]a jeune fille s'enivrait délicieusement de la couleur des vitraux, des teintes orientales [...] et, par un paradoxe, dont tout l'honneur appartient aux nerfs, *elle substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie* [...] — voilà le poète hystérique » (Baudelaire, 1968, p. 226, nous soulignons).

« Maladie générale des nerfs » (Bercot, 1995, p. 280) ou « [m]ystère physiologique » (1968, p. 226), selon le mot du même Baudelaire, « dans la littérature médicale du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hystérie brille par sa mutabilité, réfractaire à toute définition stable » (Bercot, 1995, p. 280). Toutefois, elle recouvre, le plus souvent, la notion de « suggestibilité : une suggestibilité excitable, irritable, *capable de donner aux produits de l'imagination force de réalité* » (Bercot, 1995, p. 280, nous soulignons). L'hystérisation du langage, n'est-ce pas là ce qui caractérise le mieux la parole intérieure d'Emma? Ne montre-elle pas une héroïne happée par des mots qui lui semblent autant de Sésames magiques, de portes ouvertes sur cet Autre qu'elle croit nimbé de tous les prestiges? Une héroïne soucieuse de se soustraire à un présent nauséeux, mais devant se résoudre à une navette incessante entre l'*apesanteur* que procure l'imagination désirante et la *gravité* de la réalité quotidienne? Une autre perspective nous la présenterait plutôt oscillant entre neurasthénie et euphorie. Cyclothymique? Nous laisserons cependant de côté le regard clinique et les courbes nosographiques et voudrions plutôt montrer les chemins d'imagination qu'emprunte l'héroïne flaubertienne alors qu'elle tente passionnément d'actualiser sa fantaisie intérieure, de lui conférer « force de réalité » (Bercot, 1995, p. 280), tout en se gardant par ailleurs d'entrer dans les compromissions d'une réalité qui, par définition, dépossède le rêveur de cette idéalité à laquelle il accorde seule du prix.

Considérons le syntagme « vers ces pays à noms sonores », qui est l'objet de la rêverie d'Emma. On remarquera d'abord qu'il propose un signifié au statut

problématique. Quelle peut être en effet la teneur de l'idéal qu'il prétend dénoter dès lors qu'il se donne comme le produit d'un imaginaire tout en se présentant par ailleurs comme perception intuitive du monde réel. Greffée à cette ambiguïté première, on notera aussi sa faible ouverture référentielle, qui, paradoxalement, s'accuse dans le démonstratif « ces », instrument référentiel déictique qui n'évoque pourtant aucun territoire assignable : la préposition « vers » ne désignant elle-même que l'espace du vague et de l'indistinct. « [C]haises de poste » et couchés de soleil « au bord des golfes », « sur la terrasse des villas » ou « au balcon des chalets suisses » (Flaubert, 2001, p. 91), loin d'en entamer le mystère, la volonté de remplir cette *terra incognita* à grands renforts d'images de *keepsake* ne fait que confirmer l'incapacité du sujet à arrêter quelque certitude quant à ce qu'elle pourrait être<sup>86</sup>. Enfin, le complément déterminatif, « à noms sonores » contribuera fortement à l'évidement référentiel du substantif « pays », dessinant ainsi dans la matière phonique du mot le creux d'une écoute nouvelle. Emma médite des signifiants qui ne sont pas d'emblée pris dans les rets du sens, s'y attarde langoureusement, moins attentive à un signifié qu'à un certain volume sonore, devenu indirectement matière de sens, quoique sur un mode on ne peut moins cratyléen puisque les noms de ces énigmatiques pays demeurent dans l'ombre d'une appellation générique. Loin de la reconstitution proustienne, les *noms de pays* n'invitent pas davantage à une élaboration toponymique, mais plutôt au plaisir d'une exploration fascinée par le versant sensible des signes. Dans cette singulière onomastique, l'œil se ferme pour se muer en une écoute qui prétend soustraire le mot au régime de la représentation et le sujet au principe de réalité. Emma est subjuguée par cette musique des mots,

---

<sup>86</sup> Commentant ce passage, Albert Thibaudet insistait d'ailleurs sur l'usage inattendu du pluriel, qui « multiplie et vaporise tout [...] : annule les lignes nettes que prendraient les objets individuels » (Thibaudet, 1982 [1935], p. 243). Mais qu'il soit question de « fleuves » ou de « golfes », de « citronniers » parfumés ou de « chalets suisses », ces images livresques ne servent jamais qu'à indiquer que nous voyageons *au pays de l'indéfinissable*. Il importe de noter que, dans son *Flaubert ou la prose du silence*, ouvrage sur lequel prennent appui plusieurs des développements proposés ici, P. Dufour traite avec brio la valeur de métaphore musicale s'attachant à la parole intérieure, où il croit d'ailleurs deviner un « langage insoucieux des mots » et, paradoxalement, une façon pour Flaubert — après les avoir accablés — de les « innocenter » (1997, p. 183).

qui parlent mais ne disent rien, par ces signes sans visages où, sublimée, la prose du monde devient chant des lointains merveilleux<sup>87</sup>.

Dans cet effort pour échapper à la prose du monde, on entendra volontiers les accents rebattus de la topique romantique, inspirés aussi bien du mythique *locus amoenus* que de stéréotypes culturels propres à l'esprit de l'époque. De sorte que, pour Emma, les volutes sonores des *noms de pays* pourront à loisir vibrer d'une tonalité exotique et ainsi s'offrir comme un « Orient des signes » (Meschonnic, cité dans Nodier, 1984, p. 38) — Orient dont on sait le sort que lui fait le XIX<sup>e</sup> siècle — ou encore s'emplit de couleurs italianisantes : de l'Italie, le *Dictionnaire* flaubertien ne dit-il pas plaisamment qu'elle « [d]oit se voir immédiatement après le mariage », avant de proposer à l'attention des sots obnubilés par les géographies idéales qu'elle « [d]onne bien des déceptions, n'est pas si belle qu'on dit » (Flaubert, 2002, p. 53). Aussi l'impossibilité de faire romantiquement *consonner* le mot et la chose parle-t-elle en faveur de la simple disponibilité à un certain *chant des signes*. C'est bien parce qu'ils n'ont de noms que le souffle musical de la parole intérieure, qu'ils déterritorialisent l'espace idyllique et ne permettent pas que celui-ci corresponde à un objet géographique précis, que les pays oniriques ne pourront décevoir. Certes, la parole intérieure demeure « bêtement romantique », mais son caractère réflexif entoure pourtant les vocables rêvés d'un halo méditatif et crée ainsi un subtil effet de décrochage vertical qui perturbe par là même la capitalisation régulière du sens, contribuant dès lors à développer la résonance de l'inconnu dans le connu des mots. La référentialité ordinaire est ainsi vaporisée afin que les mots suggèrent un paysage inédit, à la manière de ce qu'il advient de ce coquillage

---

<sup>87</sup> Sans le voir, le personnage se détourne sensiblement du modèle saussurien. Certes la rêverie d'Emma sur les signes est encore bien en deçà des propositions deleuziennes, mais sans y être par ailleurs complètement étrangère. On se souvient en effet de Deleuze et Guattari, qui dans leur volonté de théoriser un « usage intensif » et non représentatif du langage poussent aussi loin que possible une logique de la *déterritorialisation*, logique qui suppose à la fois la *dérive* de la représentation et la fuite du sens : « Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré. Mais la chose *comme* les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs. » Il s'agit en somme, disent encore Deleuze et Guattari, « d'ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes » (Deleuze et Guattari, *Kafka*, p. 39 et 41, souligné par les auteurs).

« dans lequel on entend la mer, après l'avoir vidé de l'animal de chair<sup>88</sup> » (Stanguennec, 2005, p. 97).

Mais que sont donc ces *noms de pays* dans l'espace de la parole intérieure? Variation sur le thème des châteaux en Espagne? Signes vacants où sonne le grelot de l'imagination et, dès lors, simples capteurs de rêves? On peut le penser. Par ailleurs, il apparaît clairement que cette parole ne rêve pas le monde des mots comme un néant superbe ou quelque « aboli bibelot d'inanité sonore » (Mallarmé, 1969, p. 91). Le poème mallarméen détruit la transitivité des signes et annule le sens, de même perd-il absolument la mémoire du référent. Pour le poète du « Sonnet en yx », « la vérité du mot est l'absence du monde » (Steiner, 1994, p. 25), alors que dans l'onirisme bovaryen la parole intérieure semble plutôt occupée à « tâtonne[r] autour d'une intention de signifier » (Merleau-Ponty, 1960, p. 47), mais en se gardant bien de laisser les signes s'abîmer tout entiers dans le gouffre du sens. De même refuse-t-elle de laisser le référent l'attirer sur le terrain d'une réalité qu'elle tente de fuir ; elle n'en retiendra que l'ombre, sans toutefois s'arracher absolument à la gravitation du langage.

Qu'est-ce à dire? D'abord ceci, que le personnage manifeste une grande réticence à l'égard de tout ce qui voudrait couronner les signes d'une signification dernière. Cependant, plutôt que l'« exemption de tout sens » (Barthes, 1970, p. 10), qui d'ailleurs ne servirait en rien le projet fantasmatique, Emma appelle simplement le report incessant d'un signifié ultime. Les *noms de pays* se voient donc privés de leur valeur définitoire afin de mieux donner à rêver l'immatérielle géographie d'un infiniment possible. L'écriture romantique du rêve cherche ainsi à ruser avec le monde : car, redisons-le, dans cette néantisation des usages conventionnels du langage, l'illusion est maintenue d'une présence intangible du référent qui serait inhérente au signe et que la récitation intérieure — mirage-miracle du performatif — serait susceptible d'actualiser. Le monde ne se laisse pas aisément oublier, la parole

---

<sup>88</sup> La qualité réflexive de ce segment de discours intérieur est rendue manifeste par le recours au verbe de pensée « songeait », qui introduit et enveloppe toute la rêverie sur les pays à noms sonores.

intérieure fait « comme si » le signe nu conservait la trace de la matérialité du référent et que, par quelque magie incantatoire, la chose allait enfin s'avouer à travers la transparence de sa forme. Faire silence dans les mots et, au cœur de « l'objet tu » (Mallarmé, 1897, p. 326), favoriser cette espèce de flou quantique qui laisse encore sa chance au possible, c'est là tout l'effort d'une parole aimantée par la volonté de rallier un absolu fuyant à l'horizon du désir.

On aura compris que, dans ce songe éveillé, ce ne sont pas les pays en tant que lieux référentiels qui sont visés, mais, à travers la nomination silencieuse, la possibilité d'éprouver leur essentielle présence au cœur même de l'absence. Il ne s'agit donc pas tant ici (comme dans le cas de la fantaisie parisienne que nous analysons plus loin) de prendre appui sur le socle concret d'une réalité préexistante au rêve et, partant, de déréaliser un objet du monde afin de mieux le ressaisir en imagination, mais bien de conserver à ces patries aux linéaments incertains leur halo de mystère, de faire en sorte que les pays rêvés demeurent sans lois ni drapeaux — *il ne faut pas abolir le hasard des signes*. Éloigner le bruit informationnel venu de la mémoire du monde pour assigner aux mots une valeur dénotative exacte, c'est là le commencement de cette « douceur » (Flaubert, 2001, p. 91) que la parole intérieure doit pourtant se contenter d'épeler en nostalgie d'un bonheur dont le personnage est forclos.

« [!] eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores » (Flaubert, 2001, p. 91) : dans cette parole rêveuse, la présence dirimante du conditionnel passé semble porter le deuil de la possibilité de trouver le lieu d'une négociation entre le possible du réel et l'absolu de l'imaginaire. Mais, on l'a vu, ce deuil apparaît pourtant inachevé et inachevable, car le personnage n'aura de cesse de chercher à se constituer un « réel » imaginaire, à tenter de faire *consister* dans son inconsistance un univers purement fantasmatique. Cela étant, il faudra à Emma bien davantage que la récitation muette d'un Sésame pour atteindre au ciel des « suaves paresseuses » (Flaubert, 2001, p. 91). Qu'on en juge : « Elle voulut se donner de l'amour. Au clair de lune, dans le jardin, elle se récitait tout ce qu'elle savait par cœur

de rimes passionnées [...]; mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant. » (Flaubert, 2001, p. 95)

## 2. 5 La carte de l'imaginaire

Si la « grâce » de la parole intérieure n'effleure Léon que très rarement, certaines des envolées entendues au gré de ses conversations avec Emma ne laissent cependant pas de doute quant à ses dispositions profondes. Ainsi, à l'auberge du *Lion d'Or*, les tropes de Dumarsais et le sublime de Longin s'uniront-ils pour résumer en peu de mots le *credo* d'essence romantique d'une douce folie dont la figure fondamentale est l'hypotypose.

— On ne songe à rien, les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures. Elle se mêle aux personnages; il semble que c'est vous qui palpitez sous leurs costumes. (Flaubert, 2001, p. 140)

Voilà autant d'« événements imaginaires » dont le personnage espère secrètement qu'ils puissent précipiter en une réalité concrète. À cet égard, bien qu'elle puisse parfois rêver une langue inchoative, composée de mots nettoyés de leurs scories sociales et qui ne feraient que s'offrir au sens en laissant toujours ouvert le champ des possibles, l'écriture désirante de l'intériorité bovaryenne reconduit malgré tout l'ordre classique du *logos*, où le signe se veut présence forte de son référent. On l'a vu, on ne peut faire que le langage ne soit hanté par son *dehors* référentiel. C'est ainsi que le rêve d'un univers parisien dont le mystère se laisserait d'abord deviner dans une sorte d'éloignement confinant à l'ineffable<sup>89</sup> empruntera néanmoins l'essentiel de ses images à la mémoire livresque d'un Paris balzacien. Dans une expédition virtuelle, madame Bovary accompagne les mareyeurs, en route vers la capitale :

---

<sup>89</sup> « Paris, plus vague que l'Océan. » (Flaubert, 2001, p. 112)

— Ils y seront demain! se disait-elle.

Et elle les suivait dans sa pensée, montant et descendant les côtes, traversant les villages, filant sur la grande route à la clarté des étoiles. Au bout d'une distance indéterminée, il se trouvait toujours une place confuse où expirait son rêve. Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. [...] Les yeux fatigués à la fin, elle fermait les paupières. (Flaubert, 2001, p. 111)

La référence parisienne est l'index d'un savoir imparfait et, en cela, ne permet pas de construire une représentation achevée de l'espace imaginairement contemplé : « il se trouvait toujours une place confuse où expirait son rêve » (Flaubert, 2001, p. 111). À lui seul, le mot ne peut soutenir l'édifice entier du rêve et doit dès lors être étayé par un simulacre. Aussi Emma se procure-t-elle une carte de la capitale, qui permet de présentifier l'objet et devient prétexte à dresser toute une topographie du désir. Mais cet élément métonymique se révèle un palliatif dérisoire, puisqu'il ne constitue jamais qu'une façon de donner la chose par l'absence. La nécessité de se référer à un *analogon* s'avère en outre une détermination gênante, en ceci que l'investissement fantasmatique de l'espace parisien par la médiation du plan contraint la parole intérieure à se faire le calque d'un calque, rien d'autre que la doublure d'un double. Dérisoire aventure cartographique et régression vers la prose du monde, ce petit délire analogique ne produit jamais que le récit d'une impasse. Aussi est-ce seulement lorsqu'Emma aura fermé les paupières — les rues qui ne sont que des « lignes », « les carrés blancs qui figurent les maisons » s'effaçant (Flaubert, 2001, p. 111) — que la parole intérieure trouvera enfin les moyens de son plein épanouissement. Délivée des obligations mimétiques qui la tenait garrottée à l'objet-monde, l'héroïne pourra alors rêver une existence parisienne « au-dessus des autres [...], dans les orages, *quelque chose de sublime* » (Flaubert, 2001, p. 112, nous soulignons). On remarquera ici que, loin et comme au-dessus du tourbillon des images dessinant le vaste paradigme métonymique d'un Paris aux frontières assignables, la parole intérieure — comme il se doit? — résume sa quête par la signature d'un manque à signifier, à savoir *le sublime*.

Forme aggravée du poncif romantique de l'ineffable, le sublime, dans sa version flaubertianisée, se présente comme la manifestation rhétoriquement codifiée d'un absolu de pacotille. L'ironie flaubertienne appelle d'emblée cette réception sceptique vers laquelle, d'ailleurs, l'essentiel des gloses savantes de l'œuvre aiguillent un lecteur sensible au « devoir » de lucidité critique : surtout ne pas être dupe de ce vide qui cherche un abri sous la pompe des grands mots, surtout ne pas être pris en flagrant délit d'adhésion au *pathos* de l'effusion lyrique. Il est à noter que l'effet de sublime (qui ne concerne ici que le personnage) bénéficie largement de l'évocation puis de l'estompement progressif des signifiés s'attachant à la référence parisienne. En effet, « [l]e monde des ambassadeurs », « la société des duchesses », « la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices » (Flaubert, 2001, p. 112), tous ceux-là, *tout cela* s'abîmera magnifiquement au sein de ce « quelque chose de sublime » (Flaubert, 2001, p. 112), où il n'est pas jusqu'à l'adverbe indéfini qui ne contribue à effranger les contours de la « chose » : modeste anaphore de cette existence parisienne dont il est déjà suggéré qu'elle est « au-dessus des autres » (Flaubert, 2001, p. 112), et qui se voit ainsi déplacée vers un plus profond mystère. Un mystère? Plutôt une espèce de *sfumato* romantique où cette existence de rêve se dilate à l'infini pour s'achever en abstraction. Chez Flaubert, l'ironique rejoint ainsi l'onirique pour faire de l'apparition du sublime au sein de la parole intérieure cet infini en creux où s'engouffre jusqu'au vertige (autre *topos* romantique) un signe « pohétique » dont le flottement sémiotique qui l'auréole suggère peut-être encore une transcendance, un monde possible désigné par l'écriture du rêve mais voué à demeurer insignifiable. De sorte que, sous le voile vaporeux de l'absolu que propose l'artefact du sublime, il semble qu'il faille plutôt deviner une volonté d'exploiter les ressources de l'indéfinition en prétendant inscrire l'infini au sein du fini, l'indicible au sein du dit, le *hors-signé* dans le royaume du signe.

Mais, objectera-t-on, n'est-ce pas là le fonctionnement « ordinaire » de la parole intérieure? Peut-être, mais à ceci près cependant que le recours au sublime tel qu'il est proposé ici n'a rien de cet effort tendu vers une synthèse sensible entre les possibles du monde et les formes de l'imaginaire qui faisait le sublime particulier de

la rêverie sur les *noms de pays*. Le travail de dépliement des signes observé dans cette singulière rêverie nous avait, en effet, permis de déposer les armes critiques de l'ironie et d'escorter la rêveuse en une étrange hystérisation du langage, qui correspondait pour elle à l'intuition que les pays de la lune de miel heureuse ne seraient jamais *appropriables* que comme forme du *sentir*, et que le voyage devait donc impérativement commencer par une sensibilisation à l'impossibilité de formuler mimétiquement l'objet idéal. Or, dans la fantaisie parisienne dont nous avons ici crayonné les traits qui nous sont apparus les plus significatifs, l'apparition du sublime n'a surtout rien du célèbre « dépassement kantien de l'imagination ». Le mot semble plutôt s'offrir à la manière de quelque *joker romantique*, c'est-à-dire comme une figure sans profondeur ni relief et prête à épouser toutes les valeurs idéales. Solution paresseuse de l'imagination romantique, qui se contente de mettre en circulation un « grand mot » et de s'y absorber *passivement*. En somme, ce n'est jamais que la sublimité du mot « sublime » qui retient ici le personnage. En cela, dans le *Dictionnaire flaubertien*, les entrées « fatalité » et « sublime » devraient peut-être pouvoir figurer de manière interchangeable, comme un binôme *pohétique* : *Fatalité – Sublime* : « Mot[s] exclusivement romantique[s]<sup>90</sup>. »

Mais peu importe la valeur ponctuelle qu'Emma prétend conférer à tel ou tel mot, ce qui est par ailleurs indéniable, c'est qu'à l'inexorabilité d'une condition sociale comme à l'inflexible courbe d'un destin, l'héroïne flaubertienne répond presque toujours par la fuite verticale au sein de la parole intérieure. En se « retir[ant] d'un seul coup du langage-instrument » (Sartre, 1948, p. 18-19), elle entérine le sacrifice de la communication sur lequel cette parole muette s'édifie et, partant, sa volonté farouche de faire du langage un usage poétique. Cependant, nous l'avons suggéré plus haut, « Paris » n'est pas un signifiant sans référent; l'évoquant dans le secret de son intériorité, Emma y découvre une galaxie d'images, de livresque mémoire. Aussi lui est-il impossible de s'enfermer dans un rapport strictement fétichiste au mot, en le coupant absolument de ce vers quoi il *fait signe*.

---

<sup>90</sup> Rappelons que c'est déjà la définition que donne Flaubert du mot « Fatalité » (Flaubert, 2002, p. 35)

Si « [t]out signe est signe de quelque chose » (Husserl, 1967, p. 27, cité dans Ullmann, p. 55) et qu'ainsi Paris désigne un espace qui déborde le seul mot, alors ce sera un espace mythique, un monde seulement possible : le signe ne doit pas davantage servir la logique du lieu.

Tout cela n'est pas sans rappeler la quête solipsiste du narrateur proustien, que René Girard dénonce d'ailleurs comme « mensonge romantique » :

L'orgueilleuse subjectivité symboliste [...] se préfère donc au monde et se détourne de lui. Mais elle ne se détourne jamais si vite qu'elle n'ait aperçu quelque objet. Cet objet s'introduit dans la conscience comme le grain de sable dans la coquille de l'huître. Une perle d'imagination va s'arrondir autour de ce minimum de réel. [...] [J]usqu'au jour où le perfide Enchanteur réalité effleure les fragiles constructions du rêve et les réduit en poudre. (Girard, 2010, p. 42)

Emma porte certainement en soi cette secrète fantaisie d'un idéal enfermement au sein d'une subjectivité souveraine et omnipotente, « quasi divine dans son autonomie » (Girard, 2010 p. 43), qui pourrait enfin la dispenser de l'obligation de payer son tribut au principe de réalité. La parole intérieure apparaît ainsi comme un moyen de se prémunir contre la présence insistante d'un monde qui ne fait qu'irriter le désir et constitue un rappel incessant de cette béance du manque à laquelle le personnage ne peut se résoudre.

Laisser tourbillonner devant les yeux de son esprit l'astre idéal et polarisateur de tous les désirs; *se distraire* de son malheur domestique par la quête sans fin d'un objet dont on fait de la référence une donnée incertaine, n'est-ce pas là épouser la voie répréhensible du « divertissement », tel qu'il apparaît dans le théorème moral pascalien<sup>91</sup>? « Nous ne cherchons jamais les choses, dit Pascal, mais la recherche des choses. » (Pascal, 1982, p 198, cité dans Tourrette, 2008, p. 109) « Paris », source de transports délicieux, moderne Gomorrhe, objet et cause de tous les

---

<sup>91</sup> On sait que Pascal emploie le mot *divertissement* « au sens étymologique, [et] en fait à peu près l'équivalent de "diversion" ou "détournement" » (Tourrette, 2008, p. 107).

*divertissements* : en jouant son va-tout sur la carte parisienne, madame Bovary nous offrirait-elle ici une version païenne du « *Pari(s)* pascalien » ?

## 2.6 Paris, signe ouvert

L'absolutisme du personnage est fort bien rendu par ce passage où, prêtant l'oreille au beau nom de Paris, Emma s'applique à nouveau à traduire *in absentia* la virtualité portée et voilée par le signe :

Comment était-ce Paris? Quel nom démesuré! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale. Il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade. (Flaubert, 2001, p. 110)

« Quel nom démesuré! » Que le signifiant parisien apparaisse incommensurable à l'héroïne flaubertienne ne saurait nous étonner ; son rêve caresse déjà les bords ineffables de cet infini. D'ailleurs, du mot, elle n'interroge pas tant ici le sens que le son; à la manière de la rêverie sur les *noms de pays*, elle s'attarde aux diverses *résonances* de sa seule *substance* phonique, qui est encore une fois privilégiée afin que rien n'entraîne la méditation du signe trop positivement vers la plate réalité du monde<sup>92</sup>. À cet égard, bien qu'il signe un univers — celui de la religion —, le « bourdon de cathédrale », qui emplît le nom de Paris d'un étrange éther sonore, ne contribue par ailleurs en rien à reconduire le personnage vers l'ordre sclérosé de la clôture catéchistique et ses vérités dogmatiques. Loin s'en faut. Il confère plutôt à la capitale sa qualité mystique et crée ainsi les conditions propices à un ravissement anagogique, qui n'est pas sans rappeler la quête de quelque idéalité platonicienne. Aussi cette correspondance poétique trouverait-elle plus logiquement sa place à la clausule, afin que soit bien marquée l'adhésion d'Emma à une métaphysique du

---

<sup>92</sup> Françoise Gaillard et Philippe Dufour ont tous deux fort bien parlé de cette mise à distance du référent dans le discours intérieur du personnage flaubertien. Le lecteur est d'ailleurs invité à consulter, respectivement, « L'en-signement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) » (Gaillard, 1975), ainsi que *Flaubert ou la prose du silence*, notamment le chapitre intitulé « Les regrets et les rêves » (Dufour, 1997, p. 61-128). Les pages qui suivent s'inscrivent dans le sillage des travaux de ces deux flaubertiens.

signe qui, comme l'a bien vu Françoise Gaillard, exhausse Paris au rang d'« étalon or » (Gaillard, 1975, p. 205) pour en faire le garant de la valeur signifiante de tous ces mots auréolés de mystère — la célèbre triade, « félicité » / « passion » / « ivresse » (Flaubert, 2001, p. 84), encore toute livresque — autour desquels la rêverie bovaryenne s'enroule et dont le défaut de référentialité est la source même de la puissance fascinatoire qu'ils exercent sur le personnage. La parole intérieure voudra ainsi rompre les amarres référentielles afin que ce nom majestueux de Paris conserve lui aussi sa valence et continue d'évoquer la plénitude sémiotique d'un monde qui ne connaît pas la mesquinerie du quotidien.

Paris apparaît ainsi comme l'alpha et l'oméga de cette équation du désir où les maîtres mots de l'existence supérieure doivent prendre forme et sens. Mais qu'advierait-il si ces mots merveilleux s'avéraient n'être que de tristes leurres poétiques? N'est-ce pas là ce que redoute madame Bovary, et qui inconsciemment la retient de se rendre dans la capitale; elle qui, en Rouen, n'en verra jamais qu'une pâle version<sup>93</sup>? On se souviendra à nouveau de Proust pour qui

les Noms nous offr[e]nt l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom (Proust, 1995, p. 14-15).

Emma semble prévenue contre le danger d'opérer une telle traversée du Signe : Paris est cette terre de promesse dont il faut pourtant s'exclure afin de se prémunir contre la faillite d'un imaginaire du désir qui se maintient de constituer en *impensé* l'arbitraire de la relation signifiante et le manque qui l'articule. Paris ne saurait être Paris, mais plutôt l'inconnaissable nom d'un ailleurs atopique et infigurable. Paris, c'est là-bas.

---

<sup>93</sup> « Voir Paris et mourir à son rêve » — à inscrire à l'entrée « Paris » du *Dictionnaire des Idées Reçues*.

## Paris... là-bas!

Si, là-bas, j'allais avoir un autre corps, *que j'eusse une autre âme aussi, ou la même?*

Gustave Flaubert

*La tentation de saint Antoine – version de 1849*

« Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant; *là-bas!* » (Flaubert, 2001, p. 110, nous soulignons). La figure du vicomte, qui a cristallisé la fable romantique, se mêle au majestueux Paris, nouveau signe polarisateur du désir. « Là-bas » signale le merveilleux inaccessible, l'idéal fuyant toujours vers un ailleurs. « Là-bas » : autre avatar du « tilbury bleu » (Flaubert, 2001, p. 284). L'adverbe de lieu déplace, en effet, non seulement la figure poétique du vicomte, mais le nom de Paris lui-même. Ce nom dont l'énigme qu'il constitue déjà s'entoure d'une brume nouvelle afin que le désir, s'embranchant sur la forme vacante du signe, puisse le faire travailler dans l'imaginaire sans qu'aucune représentation ne parvienne à l'indexer. Ainsi, dans la *deixis* très particulière qui sous-tend l'imagination bovaryenne, « là-bas » est moins un localisateur spatial qu'un opérateur de mystère. On se souvient d'Emma rêvant de la capitale du royaume comme d'un monde à part, « entre ciel et terre, dans les orages » (Flaubert, 2001, p. 112). Lisons encore un peu :

Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus son esprit s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait l'immense pays des félicités et des passions. (Flaubert, 2001, p. 112)

Agent d'un désir rebelle à l'ordre du monde, la *deixis* à laquelle souscrit Emma commande d'emblée qu'un adverbe de lieu ne construise ni ne désigne aucun *objet* concrètement appréhendable. Non seulement « là-bas » déterritorialise-t-il le sujet en lui offrant une échappée hors de l'ici; mais encore, il inscrit la géographie

parisienne dans l'indéfinition d'un *au-delà* : cadastre fabuleux d'un ailleurs insituable. Les oppositions sémiques entre le fermé et l'ouvert, de même que le marquage axiologique qui étayent cette volonté de dépaysement montrent par ailleurs qu'il n'est pas si aisé de renverser les signes de l'univers prosaïque; présence têtue, l'écume du concret, souvent, résiste aux assauts de l'imaginaire<sup>94</sup>. Néanmoins, qu'importe à Emma le « hasard particulier où elle se trouvait prise », l'éternel ici de la « campagne ennuyeuse » et la « médiocrité de l'existence » qui « l'entour[e] immédiatement », puisque le rêve propose de l'y arracher et de la transporter au sein de cet « au-delà » de l'ennui étale, là où « s'étend[ ] l'immense pays des félicités et des passions ». Ce sont là, rendues sensibles malgré le recul du psychorécit, les traces d'une position énonciative qui met vertigineusement en tension réalisme et romantisme. L'espace réel frotté d'imaginaire ouvre la voie à un fantasme d'illimitation : Tostes, triste empan du quotidien est pratiquement vaporisé. Au gré d'une virtualisation de l'espace environnant, l'ici prosaïque perd momentanément ses contours, puis s'évanouit (« perdu, sans place précise ») afin qu'une matrice idéale puisse engendrer ce monde substitutif où, enfin, le récit journalier se renverserait en féerie. L'espace fantasmé ne dessine cependant pas une géographie positive : adossé au monde qu'il nie, l'esprit suscite plutôt un improbable *espace atopique* — la rêverie bovaryenne s'évertue à accommoder les concepts antinomiques. Tautologie euphorisante : Paris, c'est là-bas, c'est-à-dire *cet immense au-delà de l'ici*. L'utopie contourne ainsi l'impossibilité de son énonciation pour offrir au personnage une manière d'être ici comme étant ailleurs... et *d'être au monde comme n'y étant pas*.

On comprend évidemment que ce qui s'accuse dans cette opposition binaire entre l'ici dysphorique et l'ailleurs idéalisé, c'est l'incurable mélancolie romantique. Celle-là même qui hante jusqu'aux vers les plus paisibles de la poésie baudelairienne. Devine-t-on quelle lassitude commande cette « Invitation au voyage » que murmure le poète? « Mon enfant, ma sœur / Songe à la douceur /

---

<sup>94</sup> Les prochaines citations renvoient toutes au passage précité; les italiques sont nôtres.

D'aller là-bas vivre ensemble ! / Aimer à loisir / Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble ! / [...] / Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe calme et volupté. » (Baudelaire, 1965, p. 66). « [Q]ue la vraie vie soit là-bas, dans cet ailleurs insituable, cela suffit pour qu'ici prenne l'aspect d'un désert » (Bonnetoy, 1972, p. 14), écrit un poète singulièrement critique de cet art de la fuite immobile. Mais l'*hubris* romantique, orgueilleuse et négatrice, est au principe même du bovarysme. Tout dans le parcours d'Emma comme dans son univers onirique en témoigne. Si l'on veut éclairer cette question, il faut se livrer à un exercice quelque peu digressif en faisant d'abord remarquer que le mot désir trouve son origine étymologique dans le latin *desiderium*, déverbal de *desiderare*, qui

signifie regretter l'absence de quelque chose. Il est composé du préfixe [privatif] *de* marquant l'idée d'éloignement et de *sidus* qui désigne un astre. Désirer, c'est donc s'éloigner avec regret d'un astre. [...] Ainsi l'essentiel nous est dit : le caractère infini, démesuré et insatiable du désir humain associé par essence à la souffrance du manque. Comment posséder un astre ? Ne dit-on pas que l'on désire la lune ? (Pichon, 2007, p. 41-42, souligné par l'auteur).

De la convoitise à la possession désabusée, l'itinéraire du désir de l'héroïne flaubertienne ne fait jamais que réitérer cette amère leçon de l'Occident philosophique, qui, depuis Platon jusqu'à Schopenhauer, en passant par Pascal, présente le désir comme manque et l'appropriation comme satiété, où, cette fois, c'est le possible qui vient à manquer. Autrement dit, je me prends à soupirer après ce qui fait défaut, mais bientôt l'ennui s'installe de posséder ce que je ne désire plus<sup>95</sup>. Qu'il suffise d'évoquer ces articles de luxe frappés du label parisien et offerts à la convoitise de la jeune femme par l'usurier Lheureux. Toutes ces marchandises, qui semblent a priori les précieux adjuvants de l'imagination désirante, ne pourront que réduire l'héroïne à la nécessité de déplacer d'objet en objet une demande vouée à demeurer incombée : triste émiettement de l'absolu du désir en satisfactions partielles.

---

<sup>95</sup> Sur l'histoire « malheureuse » du désir dans la tradition occidentale, on lira avec profit André Comte-Sponville (2012), *Le sexe ni la mort : trois essais sur l'amour et la sexualité*.

Bien loin des tapis luxueux et des billets à ordre, en lutte perpétuelle contre la positivité du monde, la parole intérieure prend elle aussi la mesure de son impuissance. Emma aura beau chercher à se le rendre présent, l'astre parisien ne fera jamais que briller par son absence : « [...] et elle regardait le disque du soleil, irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante; mais elle tourna la tête : Charles était là! » (Flaubert, 2001, p. 161). Charles encore et toujours! Charles comme irréductible incarnation de la prose du monde. Comment, dans ces circonstances, échapper au dégoût, ne pas succomber au *taedium vitae*? « Anywhere out of the world » (Baudelaire, 1958, p. 217) — de cet anathème au monde, Emma se fera un credo et le principe d'une eschatologie négative.

Chez Frédéric Moreau, une étude de la parole intérieure nous découvrirait sensiblement le même paysage. De Paris à M<sup>me</sup> Arnoux, seules, peut-être, les figures de l'obsession y seraient différentes. Et encore! entre l'une et l'autre, le texte de *L'Éducation sentimentale* n'établit-il pas d'emblée une correspondance certaine? « Paris se rapportait à sa personne [M<sup>me</sup> Arnoux], et la grande ville avec toutes ces voix, bruissait, comme un immense orchestre autour d'elle » (Flaubert, 2005, p. 88). Toutefois, ce lien analogique ne signifie pas que les « rouages » du discours de l'intériorité soient identiques dans les deux romans. En fait, qu'il s'agisse de Paris ou de M<sup>me</sup> Arnoux, chez notre Rastignac en pantoufles, la « force de ses rêves » a tôt fait d'installer l'objet du désir « en dehors des conditions humaines » (Flaubert, 2005, p. 193). Cette « force » aux pouvoirs inverses fera d'ailleurs du rêve lui-même une aventure velléitaire, quelque chose comme la *fiction d'une fiction*. En effet, chez Frédéric, la parole intérieure s'assure d'emblée d'installer tout projet de conquête dans l'ordre de l'impossible. Y domine toujours la modalité d'un désir idolâtre, mais surtout l'*énergie* d'une dépense stérile, qui s'accuse dans des formes verbales passives, notamment les formes *irréalisantes* du conditionnel passé. Incidemment, comme lors du dernier entretien avec M<sup>me</sup> Arnoux, ne retrouve-t-on pas dans cette façon de rêver *au passé* les virtualités du désir ce que Flaubert nomme lui-même la « passion [...] inactive » (Flaubert, 1991, p. 409), et dont il a souhaité qu'elle paralyse le roman tout entier? Lisons :

[...] il [Frédéric] songeait au bonheur de vivre avec elle [M<sup>me</sup> Arnoux], de la tutoyer, de lui passer la main sur les bandeaux, longuement, ou de se tenir par terre à genoux, les deux bras autour de sa taille, à boire son âme dans ses yeux! *Il aurait fallu pour cela subvertir la destinée*; et incapable d'action, maudissant Dieu et s'accusant d'être lâche, il tournait dans son désir, comme un prisonnier dans son cachot (Flaubert., 2005, p 89, nous soulignons).

Ou encore :

*Il aurait voulu remuer beaucoup de monde, faire beaucoup de bruit, avoir trois secrétaires sous ses ordres, et un grand dîner politique une fois par semaine. Frédéric se meublait un palais à la moresque, pour vivre couché sur des divans de cachemire, au murmure d'un jet d'eau, servi par des pages nègres; — et ces choses rêvées devenaient à la fin tellement précises, qu'elles le désolaient comme s'il les avait perdues.* (Flaubert, p. 73, nous soulignons)

De tout cela, on le sait, rien n'aura lieu que le *lieu* du rêve. La geste imaginaire se veut à elle-même son propre but, un *faire* sans accomplissement. À l'encontre de ce que l'on voit chez Emma, où la parole intérieure interroge encore les mots dans leur rapport au monde et ses possibles<sup>96</sup>, chez Frédéric Moreau rêver est un verbe fondamentalement intransitif. Cela s'observe notamment dans la propension au repli fétichique sur un mot... sur un nom. Émerveillement initial devant « [l]es grandes lettres composant le nom d'Arnoux » (Flaubert, 2005, p. 57), où l'amoureux croit deviner « comme une écriture sacrée » (Flaubert, 2005, p. 57). Il va sans dire que « choisir la somptuosité des noms, c'est déjà préférer l'univers du Verbe à celui des choses, et l'assouvissement par les mots — ou faux assouvissement — à la jouissance réelle des biens de ce monde » (Sartre, 1971, t. I., p. 935). Mais c'est bien là, précisément, ce qui est au principe de la fascination du héros pour toutes les métonymies de la femme idéale : « [...] il l'appelait "Marie", adorant ce nom-là, fait exprès, disait-il pour être soupiré dans l'extase » (Flaubert, 2005, p. 298-299). Par cette simple invocation, Frédéric peut ainsi, sans compromettre son idéalité, présentifier le corps désiré dans le *dire* de son nom. Le principal intéressé l'explique

---

<sup>96</sup> « Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste *dans la vie* par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient parus si beaux dans les livres. » (Flaubert, 2001, p. 84, le premier soulignement est nôtre).

d'ailleurs très bien : « [...] les délices de la chair et de l'âme étaient contenus pour moi dans votre nom que je me répétais, en tâchant de le baiser sur mes lèvres. Je n'imaginai rien au-delà » (Flaubert, 2005, p. 453).

L'aventure des *noms de pays*, l'exploration fascinée du nom de Paris, ou l'obsession pour un nom (encore un) que le désir d'un jeune homme s'emploie à « développ[er] magistralement » (Flaubert, 2005, p. 21), tout cela remplit chez les personnages principaux à peu près la fonction que Sartre conçoit être celle du mot pour Flaubert lui-même. Le mot chez Flaubert, dit l'auteur de *L'Idiot de la famille*,

d'une part [...] stoppe et réfléchit sur elles-mêmes les passions vraies ou feintes qui s'y engouffrent comme s'il était leur objet en chair et en os, d'autre part, [...] s'offre comme l'index tendu qui désigne un horizon, comme un signal orientant et définissant une quête (Sartre, 1971, t. I, p. 924).

Écoutons Flaubert (les passages sont tirés de *Novembre*<sup>97</sup>) : « Certains mots me bouleversaient, celui de *femme*, de *maîtresse* surtout; je cherchais l'explication du premier dans les livres, dans les gravures, dans les tableaux dont j'aurais voulu pouvoir arracher les draperies pour y découvrir quelque chose. » (Flaubert, 1964, p. 383, souligné par l'auteur). Flaubert toujours : « J'avais lu chez les poètes le mot amour et si souvent je me le redisais pour me charmer de sa douceur. » (Flaubert, 1964, p. 386). Et encore : « La vie humaine roulait, pour moi, sur deux ou trois idées, deux ou trois mots autour desquels tout le reste tournait comme des satellites autour de leur astre. » (Flaubert, 1964, p. 388).

Absolu des passions et passion de l'absolu : entre l'univers onirique de ses futurs héros et celui du jeune homme à la fois exalté et mélancolique que laisse deviner le texte de *Novembre*, les similitudes sont saisissantes. Emma Bovary, Frédéric Moreau... ce n'est pas lui! Mais les personnages sont certainement nés de ce *pathos* de l'absolu romantique dont ce texte de jeunesse, l'amertume qui le traverse, ne pouvait encore laisser présager que la « métaphysique » romantique qui

---

<sup>97</sup> Cités aussi dans Sartre (1971, p. 922-923).

s'y manifeste serait bientôt retournée en un pastiche tragicomique. Le 21 août 1871, réfléchissant sur la littérature dans une lettre à son ami Tourgueniev, notre auteur laissait entendre cette plainte : « Moi! débris d'un monde disparu, vieux fossile du romantisme! » (Flaubert, 1997, p. 366). Il n'est pas rare, dans la *Correspondance*, que Flaubert prenne de tels accents. Mais c'est là l'un de ces moments où notre auteur semble se rappeler sa jeunesse romantique, fervente et tourmenté. L'œuvre aussi s'en souvient!

## CONCLUSION

La compréhension n'est qu'un cas particulier du malentendu

Antoine Culioli  
*Pour une linguistique de l'énonciation*

Car, si par malheur on se comprenait, on ne pourrait jamais s'accorder

Baudelaire  
*Mon cœur mis à nu*

« [L]'idée d'une expression *complète* fait non-sens », dit Merleau-Ponty, « tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence » (Merleau-Ponty, 1960 p. 45, souligné par l'auteur). Il s'ensuit que s'exprimer et se faire comprendre sont des opérations moins aisées qu'il n'y paraît. Voilà certes un truisme, mais dont il faut néanmoins savoir apprécier ce qu'il engage pour qui prétend se *servir* du langage. Que l'idéal d'une parole pleinement expressive et absolument transparente soit pratiquement irréalisable, le premier Flaubert le sait parfaitement mais ne s'y résout pas. À cet égard, il convient à nouveau de citer la lettre d'août 1846 que le jeune Gustave adresse à Louise Colet. Flaubert a vingt-cinq ans; il n'a encore écrit que pour ses tiroirs, mais se pose néanmoins la question des pouvoirs et des limites du langage : « Il me semble que j'écris mal », confie-t-il à sa maîtresse, « je ne dis rien de ce que je veux dire. C'est que mes phrases se heurtent comme des soupirs, pour les comprendre il faut combler ce qui sépare l'une de l'autre, tu le feras n'est-ce pas<sup>98</sup>? » (1973, p. 273). Dans une lettre de 1926, Sartre tient un propos

---

<sup>98</sup> Lettre à Louise Colet, -5 août 1846.

sensiblement analogue, propos qu'il semble d'ailleurs présenter comme une « méthode » : « Sachez », écrit-il, « que personne ne peut dire exactement ce qu'il veut. Le truc c'est de donner à la phrase un air d'incomplet, de mystérieux, d'infiniment approché qui incite le lecteur à *faire lui-même sans les mots le travail de complément* » (1983, t. I, p. 20, cité dans Louette, 2002, p. 37, nous soulignons). « [I]l faut combler », dit pour sa part Flaubert. Là encore, on pensera, reconduit dans l'ordre de la prose, au fameux « qui perd gagne » sartrien : le langage ne remplit pas la promesse d'une communication pleine? une chance subsiste pourtant, car « l'échec de la communication devient suggestion de l'incommunicable » (Sartre, 1948, p. 43).

Faire du silence le moment quintessenciel de la parole, ce sera la première tentation de saint Flaubert. Une lettre adressée à Frédéric Baudry rend compte de ce dont il est question. Que cela rappelle, ton et propos, la longue période de Frédéric Moreau sur « l'affinité des âmes » (Flaubert, 2005, p. 218) n'a certes rien de rassurant, mais lisons quand même. Flaubert écrit :

Je souhaite que ceci vous trouve en joie et songeant à moi, afin que tout ce qui manque ici dans les mots soit suppléé, amplifié, aggravé par le rêve sympathique qui circule entre les lignes à la lecture de ceux que nous aimons. (1973, lettre du 21 juillet 1850, p. 653, cité dans Dufour, 2007, non paginé<sup>99</sup>)

Les mots sont infirmes, mais dans les blancs du discours, « entre les lignes », le silence parle. « [T]out ce qui manque ici dans les mots » devient pour qui sait entendre « un non-dit parlant » (Dufour, 2007, non paginé). Il convient de noter que le concept de « rêve sympathique », qui serait à la clé de tout échange réussi, n'est lui-même qu'un avatar de ce que notre auteur avait déjà formulé sous l'espèce d'un étrange barbarisme, à savoir « *l'indisable* ». De ce curieux néologisme, coincé quelque part entre *dicible* et *indicible*, la *Correspondance* ne proposera jamais que deux maigres occurrences. Le mot apparaît pour la première fois dans une lettre à

---

<sup>99</sup> De l'article de Dufour nous reprenons et discutons ici explicitement certaines des propositions.

l'éternel Louise Colet à propos de la nouvelle *Novembre* : « Si tu as bien écouté *Novembre* » écrit Flaubert, « tu as dû deviner mille choses *indisables* qui expliquent peut-être ce que je suis<sup>100</sup>. » (1973, p. 410). L'*indisable* serait donc un indicible qu'il faudrait savoir deviner. Mais comment? L'ironie est que la valeur conceptuelle de cet étrange monstre linguistique n'est explicitée nulle part. Flaubert se contente de le mettre en circulation, et garde le silence.

Dufour croit quant à lui deviner que « [l']indisable est la sublimation de l'indicible. L'indicible : je ne peux m'exprimer, l'indisable : tu peux comprendre » (Dufour, 2007, non paginé). Fort bien. Mais cette idéale communion entre destinataire et destinataire est-elle autre chose qu'un fantasme? Allons plus loin, prétendre communiquer authentiquement ne relève-t-il pas de la gageure dès lors que je sais que ma parole est vouée à « se perd[re] dans l'écoute de l'autre [...] » (Touchet, 2014, p. 4); dès lors que je sais que « [p]arler, ce n'est pas faire sortir ce qui est en soi, c'est au contraire tenter de rapatrier au cœur du moi ce qui, de moi, est déjà au dehors, par la vertu du langage »? (Touchet, 2014, p. 4) Vu les conditions de la relation de communication l'allocataire n'est-il pas toujours, d'une certaine manière, le « maître » de la signification de ma parole et inversement? Ce qui, partant, suffit à paver la voie à tous les malentendus potentiels. Cela dit et quoiqu'il en soit de ce que l'*indisable* a pu représenter aux yeux de Flaubert lui-même, ce qui est ici capital, c'est que le concept fera long feu, et avec lui l'utopie de ce privilège d'une communication tacite dont il se voulait la clé « opératoire »; en voici, en effet, la seconde et dernière occurrence : « Tu me demandes par quoi j'ai passé pour en être arrivé où je suis. Tu ne le sauras pas, ni toi ni les autres, parce que c'est indisable<sup>101</sup>. » (1973, p. 447) Le mot se charge désormais d'un sens *privatif*, il ne reparaitra ni dans la *Correspondance* ni dans l'œuvre.

Le mot s'efface, mais ne cessera pas d'être agissant et d'informer imperceptiblement l'œuvre à venir. En somme, le travail de caractérisation du

<sup>100</sup> Lettre à Louise Colet, 2 décembre 1846.

<sup>101</sup> Lettre à Louise Colet, 20 mars 1847.

concept d'*indisable* à propos duquel la *Correspondance* ne semble pas vouloir se commettre, c'est l'œuvre qui, indirectement, s'en chargera. Le roman flaubertien prolonge en effet l'interrogation épistolaire sur les aléas de la parole et, plus généralement, sur les pouvoirs et les limites du langage. Entre l'optimisme du « tu as dû deviner mille choses *indisables* » et la déconvenue que signe le « [t]u ne le sauras pas [...] parce que c'est *indisable* », Flaubert se trouve fortement dégrisé. Du discours sur « l'affinité des âmes » (Frédéric s'adresse ici à Mme Arnoux) qui sait « mettre en rapport deux personnes, les avertir de ce qu'elles éprouvent et les faire se rejoindre » (Flaubert, 2005, p. 218), c'est-à-dire de l'espoir d'une communication heureuse jusqu'au constat d'un mécompte final, les héros flaubertiens feront sensiblement le même voyage. Emma Bovary est un témoin privilégié aussi bien de l'inaptitude du langage à « faire se rejoindre » les êtres que du mirage que constitue l'idéal d'une parfaite communion des âmes. Entre un mari et un curé sourdingues, son effort pour convaincre Rodolphe de la sincérité de ses mots d'amour aura suffi à l'éveiller à cette réalité d'un irréparable décalage entre le vouloir-dire et le destin de la parole actualisée.

À cet égard, la théorie du « chaudron fêlé » et son intuition que la vérité d'une âme peut « débord[er] [...] quelquefois par les métaphores les plus vides » (Flaubert, 2001, p. 265) apparaît comme une anticipation de la formule de Jacques Lacan dans l'introduction allemande des *Écrits* : « C'est de ce qu'il fuie (au sens : tonneau) qu'un discours prend son sens, soit : de ce que ses effets soient impossibles à calculer. Le comble du sens, il est sensible que c'est l'énigme. » (Lacan, 1975, p. 11). Flaubert et Lacan font tous deux de la perte, de ce que les signes linguistiques ne peuvent *contenir* et qui semble aller au silence (fêlure du chaudron ou fuite du tonneau), une dimension incontournable du *faire sens*<sup>102</sup>. La parole est par essence une pensée mutilée : elliptique, allusive, elle « déborde » la positivité des signes et ne s'avoue

---

<sup>102</sup> Il est vrai que Lacan parle quant à lui de l'écoute psychanalytique de la parole. Mais le parallèle avec la théorie flaubertienne ne perd pas sa pertinence, en ceci qu'il est surtout question de mettre en évidence que le *sens* n'est pas toujours là où on croit l'épingler. Lacan, à nouveau : « Nous avons dit ce que vaut l'aune du sens. Y aboutir ne l'empêche pas de faire trou. Un message déchiffré peut rester une énigme. » (Lacan, 1975, p. 11). Relire, avec cela en tête, la dernière entrevue de Frédéric et M<sup>me</sup> Arnoux.

« quelquefois » que dans le défaut même du dire. D'où certainement, chez Flaubert, ce souci permanent de dégonfler (par le jeu de l'ironie) les discours positifs : de saper en douce la tranquille assertivité de la parole bourgeoise et d'exposer l'affabulation rhétorique de tous les *discours de l'évidence* (voir M. Homais), où notre auteur, quant à lui, ne lit jamais que les ravages de la doxa. D'ailleurs, le scepticisme de Flaubert et son plaidoyer pour une narration impersonnelle ne relèvent-ils pas pour une bonne part de cette « crainte que toute parole pleine [qui se donne pour telle] ne communie en son principe avec la doxa »? (Gaillard, 1978, p. 276).

« Quelqu'un d'autre parle par ma bouche » (Gaillard, 1978, p. 283). Comme le suggère F. Gaillard, « l'aliénation à l'ordre du langage auquel tout individu doit se soumettre pour accéder au statut de sujet » (Gaillard, 1978, p. 283) aura toujours désespéré Flaubert. Rien d'ailleurs n'apparaît susceptible de lui permettre de se laver de cette « aliénation honteuse » (Gaillard, 1978, p. 283), sinon un travail *ostensible* de distanciation ironique de toutes les formes du discours, comme d'ailleurs de son propre discours romanesque. Le roman flaubertien se présente ainsi comme une tentative de réponse à cette interrogation formulée dans une lettre à George Sand : « Quelle forme faut-il prendre pour exprimer parfois son opinion sur les choses de ce monde, sans risquer de passer, plus tard, pour un imbécile? » (Flaubert, 1991, p. 711) — interrogation à laquelle notre auteur répond lui-même : « Il me semble que le mieux est de les peindre, tout bonnement, ces choses qui vous exaspèrent<sup>103</sup>. » (Flaubert, 1991, p. 711) Ainsi Flaubert s'appliquera-t-il à *représenter* les langages, à les mettre à distance, convaincu que toute parole est originairement compromise par les virus idéologiques ou de classes des mondes où elle se parle ordinairement. D'où certainement, dans les lettres de l'auteur, cette prétention au pastiche, l'habituel alibi du « comme dirait... (M. Prud'homme, l'épicier, etc.) »; c'est-à-dire, en somme, par le biais d'une boucle méta-énonciative, le souci permanent de signaler l'intention parodique de l'homme qui parle couramment *la langue ironisante de l'italique*.

---

<sup>103</sup> Lettre à George Sand, 18-19 décembre 1867.

Que penser dès lors du roman flaubertien, lui qui n'a de cesse de dire le « mensonge » de l'homme, son *inauthenticité*? Est-ce à dire que l'auteur lui-même ne croit à rien? Nous dirons plutôt que l'opération qui lui est propre est de révéler l'arbitraire là où l'on croit deviner « la vérité »; de montrer le *travail du langage* là où on croit déceler du « réel ». Il n'y a pour Flaubert que des manières de dire, des façons de *faire avec le langage*. « Bien écrire le médiocre<sup>104</sup> » (Flaubert, 1980, p. 429) *et laisser dire* — et laisser faire le discours, qui pense très bien tout seul... ou peut-être pas!

---

<sup>104</sup> Lettre à Louise Colet, 12 septembre 1853.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### Corpus principal

FLAUBERT, Gustave. 2001 [1857]. *Madame Bovary : mœurs de province*. Éd. de Thierry Laget. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 513 p.

———. 2005 [1869]. *L'Éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*. Préf. d'Albert Thibaudet. Coll. « Folio classique ». Paris : Gallimard, 502 p.

### Corpus secondaire

FLAUBERT, Gustave 1973-2007. *Correspondance*. 5 t. Jean Bruneau et Yvan Leclerc (éd.); avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert pour le t. V. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». N<sup>os</sup> 244-284-374-443-539. Paris : Gallimard.

1973. *Correspondance* [1830-1851]. T. I, 1183 p.

1980. *Correspondance* [1851-1858]. T. II, 1534 p.

1991. *Correspondance* [1859-1868]. T. III, 1727 p.

1997. *Correspondance* [1869-1875]. T. IV, 1484 p.

2007. *Correspondance* [1876-1880]. T. V, 1556 p.

———. 1995. *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc. Coll. « Manuscrits ». Paris : CNRS, Cadeilhan : Zulma, 1995 p.

### Autres ouvrages de Flaubert cités

FLAUBERT, Gustave. 1910. *La tentation de Saint Antoine, appendice versions de 1849 et de 1856*. Coll. « Œuvres complètes de Gustave Flaubert ». Paris : Conard, 734 p.

———. 1914. *Premières Œuvres : 1838-1842. Agonies. Mémoires d'un fou. Smarh. Novembre*. T. I. Paris : Charpentier, 401 p.

———. 1948. *Lettres inédites à Maxime Du Camp, Me Frédéric Fovard, Mme Adèle Husson et « L'excellent Monsieur Baudry »*. Auriant [pseud.] (éd.). Sceaux : Palimugre, 152 p.

———. 1963. *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Geneviève Bollème (éd.). Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 298 p.

———. 1964. *Écrits de jeunesse : Mémoires d'un fou. Novembre*. Maurice Nadeau (éd.). Lausanne : Société coopérative Éditions rencontre, 475 p.

———. 1987a [1965]. *Cahiers intimes de jeunesse : souvenirs, notes et pensées intimes (1838-1841)*. Jean-Pierre Germain (éd.). Paris : Nizet, 91 p.

———. 1987b [1881]. *Par les champs et les grèves*. Éd. critique par Adrienne J. Tooke. Coll. « Textes littéraires français ». Genève : Droz, 836 p.

———. 1994 [1881]. *Bouvard et Pécuchet*. Coll. « Classiques français ». Paris : Bookings International. 285 p.

———. 2002 [1913]. *Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris : Éditions du Boucher, 89 p.

### Études sur Flaubert

ADERT, Laurent. 1996. *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*. Coll. « Objet ». Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 301 p.

- BAUDELAIRE, Charles. 1968 [1857]. « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert ». In *L'art romantique* Préf. de Lloyd James Austin, p. 219-226. Paris : Garnier-Flammarion, 440 p. D'abord publié dans la revue *L'Artiste*, le 18 oct. 1857.
- BERGOUNIOUX, Pierre. 1972. « Flaubert et l'autre ». *Communications*. N° 19, p. 40-50. En ligne. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588\\_8018\\_1972\\_num\\_19\\_1\\_1280](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1972_num_19_1_1280). Consulté le 22 septembre 2012.
- . 2002. « La lutte des consciences dans la littérature ». *Revue Flaubert*. N° 2, p. 1-8. En ligne. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/bergou.pdf>. Consulté le 20 janvier 2013.
- BISMUT, Roger. 1963. « Une scène de Molière dans *Madame Bovary* ». *Les Amis de Flaubert*. N° 23, p. 14-17.
- BONNEFIS, Philippe. 1971. « Flaubert : un déplacement du discours critique ». *Littérature*. N° 2 (mai), p. 63-70.
- BOURGET, Paul. 1920 [1883]. « Gustave Flaubert ». In *Essais de psychologie contemporaine*. T. I. p. 127-174. Paris : Plon, 358 p.
- BRUNEAU, Jean. 1962. *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert*. Paris : Armand Colin, 635 p.
- COGNY, Pierre. 1987. « Le regard ironique de Flaubert sur l'épistémologie de son temps ». In *Gustave Flaubert : procédés narratifs et fondements épistémologiques*. Alfonso de Toro (éd.), p. 55-90. Tübingen : Narr, 225 p.
- DONALDSON-EVANS, Mary. 2009. « Appendix A. Synopsis of Novel ». In *Madame Bovary at the Movies : Adaptation, Ideology, Context*, p. 187-192. Coll. « Faux titre ». Amsterdam : Rodopi, 218 p.
- DUCHET, Claude. 1975. « Signifiante et in-signifiante : le discours italique dans *Madame Bovary* ». In *La Production du sens chez Flaubert*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-28 juin 1974). Claudine Gothot-Mersch (dir. publ.), p. 358-378. Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 439 p.
- DUFOUR, Philippe. 1993. *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*. Coll. « Imaginaire du Texte ». Paris : Presses universitaires de Vincennes, 186 p.

- . 1997. *Flaubert ou la prose du silence*. Coll. « Le texte à l'œuvre ». Paris : Nathan, 189 p.
- . 2007. « Le lecteur introuvable ». *Item*. Non paginé. En ligne. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038>. Consulté le 29 août 2014.
- DUMESNIL, Alfred. 1857. « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert » *Centre Flaubert*. Non paginé. En ligne. [http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame\\_bovary/mb\\_dume.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_dume.php). Consulté le 28 mars 2014. D'abord publié dans *La Chronique artistique et littéraire*, le dimanche 3 mai 1857.
- FALCONER, Graham. 1975. « Création et conservation du sens dans *Madame Bovary* ». In *La Production du sens chez Flaubert*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-28 juin 1974). Claudine Gothot-Mersch (dir. publ.), p. 395-423. Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 439 p.
- . 1988. « Le Travail de "débalzaciénisation" dans la rédaction de *Madame Bovary* ». *La Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures*. N<sup>os</sup> 865-872, p. 123-156.
- GAILLARD, Françoise. 1975. « L'en-seignement du réel (ou la nécessaire écriture de la répétition) ». In *La Production du sens chez Flaubert*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (21-28 juin 1974). Claudine Gothot-Mersch (dir. publ.), p. 197-220. Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 439 p.
- . 1978. « Qui a peur de la bêtise? ». In *Prétexte : Roland Barthes*. Actes de colloque de Cerisy-la-Salle (22-29 juin 1977). Antoine Compagnon (dir. de publ.), p. 273-290. Coll. « 10/18 ». Paris : Union Générale d'Éditions, 443 p.
- . 2012. « Qui a tué Madame Bovary ? ». In *Flaubert. Éthique et esthétique*. Anne Herschberg Pierrot (dir. publ.), p. 67-80. Coll. « La Philosophie hors de soi ». Saint-Denis : PUV, 236 p.
- GENETTE, Gérard. 1966. « Silences de Flaubert ». In *Figures I*. p. 223-243. Coll. « Tel Quel ». Seuil, 269 p.
- GLATIGNY, Sandra. 2009. « Flaubert et les tentations du lyrisme ». *Revue Flaubert*. N<sup>o</sup> 9. Non paginé. En ligne. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=25>. Consulté le 18 décembre 2013.

- GOTHO-MERSCH, Claudine. 1969. « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert ». *Europe*, n<sup>os</sup> 485, 486, 487, p. 112-128.
- . 1983. « La parole des personnages ». In *Travail de Flaubert*. Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir. publ.), p. 199-221. Coll. « Points ». N° 150. Paris : Seuil, 238 p.
- HATZFELD, Helmut. 1979. « Le réalisme moderne dans *Don Quichotte* et *Madame Bovary* ». In *Essais sur Flaubert : en l'honneur du professeur Don Demorest*. Préf. de Jean Seznec. Charles Carlut et Jean Seznec (éd.), p. 271-284. Paris : Nizet, 406 p.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne. 1988. *Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert*. Coll. : « Problématiques ». Lille : Presses universitaires de Lille, 129 p.
- MATIGNON, Renaud. 1960. « Flaubert et la sensibilité moderne ». *Tel Quel* 1, p. 83-89.
- NEEFS, Jacques. 2013. « Paroles en l'air, l'espace des dialogues dans *Bouvard et Pécuchet* ». *Revue Flaubert*. N° 13. Actes du colloque de Lyon, (7-9 mars 2012). Stéphanie Dord-Crouslé (dir. publ.), p. 2-9. En ligne. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=138>. Consulté le 18 juin 2014.
- PHILIPPOT, Didier. 1997. *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert : de la nature au Narcisse*. Coll. « Romantisme et modernités ». Paris : Honoré Champion, 466 p.
- PROUST, Marcel. 1920. « À propos du style de Flaubert ». *La Nouvelle Revue Française*. N° 14. Paris : Gallimard, p. 72-90.
- RABATÉ, Dominique. 2003. « "Le Chaudron fêlé" » : la voix perdue et le roman ». *Études françaises*. Vol. 39. N° 1, p 25-37.
- RACZYMOW, Henri. 2007. « Madame Bovary, la Moïra et les moires : les trois cercueils. In *Shmattès, la mémoire par le rebut*. Actes du colloque de l'Université Paris Diderot-Paris VII et de l'Université Bar-Ilan, Ramat-Gan, Israël (29, 30 et 31 mars 2004). Céline Masson (dir. publ.), p. 135-145. Limoges : Lambert-Lucas, 434 p.

- RANCIÈRE, Jacques. 2007. « La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine ». In *Politique de la littérature*, p. 59-83. Coll. « La Philosophie en effet ». Paris : Galilée, 231 p.
- RICHARD, Jean-Pierre. 1954. « La création de la forme chez Flaubert ». In *Stendhal, Flaubert : littérature et sensation*, p. 137-252. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 252 p.
- ROMBERG, Édouard. 1857. « Du roman actuel en France : *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert ». *Revue trimestrielle*. N° 14. Bruxelles : Henri Samuel, p. 337-355 .
- SARTRE, Jean-Paul. 1971-1972. *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 3 t. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard.
- SÉGINGER, Gisèle. 1998. Compte rendu de *Flaubert ou la prose du silence*, de P. Dufour (Paris : Nathan. 1997). *Romantisme*. N°102, p. 103-105.
- . 2004. « Forme romanesque et savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles ». *Revue Flaubert*. N°4, p. 1-11. En ligne. <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.htm>. Consulté le 2 août 2013.
- THIBAUDET, Albert. 1982 [1935]. *Gustave Flaubert*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 303 p.
- TRIAIRE, Sylvie. 2010. « "N'importe..." : s'être (ou s'avoir) aimé ». *Flaubert*. N° 3. Non paginé. En ligne. <http://flaubert.revues.org/1154>. Consulté le 14 août 2014.
- VARGAS LLOSSA, Mario. 1978. *L'orgie perpétuelle: Flaubert et Madame Bovary*. Trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan. Coll. « Du monde entier ». Paris : Gallimard, 235 p.
- WESTERWELLE, Karin. 2009. « Saint-Julien et le mythe de Narcisse : les images du christianisme chez Gustave Flaubert ». In *Le Flaubert réel*. Barbara Vinken et Peter Fröhlicher (éd.), p. 108-123. Tübingen : Niemeyer, 265 p.
- WILDGRUBER, Gérard. 2009. « Pratiques d'Exinanition : examen de l'œuvre imitative de Gustave Flaubert ». In *Le Flaubert réel*. Barbara Vinken et Peter Fröhlicher (éd.), p. 233-262. Tübingen : Niemeyer, 265 p.

### Études sur Balzac et Stendhal<sup>105</sup>

BARDÈCHE, Maurice. 1949. *Balzac romancier : la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot" (1820-1835)*. Paris : Plon, 391 p.

BERCOT, Martine. 1995. « Baudelaire, le diable et le fou ». In *Travaux de littérature*. N<sup>os</sup> 20-21, p. 269-285. Publié par L'ADRIEL. Paris : Klincksieck, 456 p.

BERTHIER, Philippe. 1984. *Stendhal : l'écrivain, la société, le pouvoir*. Actes du colloque du bicentenaire (24-27 janvier 1983). Philippe Berthier (dir. publ.). Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 367 p.

\_\_\_\_\_ et Éric BORDAS. 2005. *Stendhal et le style*. Philippe Berthier et Éric Bordas (éd.). Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 293 p.

CROUZET, Michel. 1981. *Stendhal et le langage*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 424 p.

DUFOUR, Philippe. 1998. « Balzac invente le vrai ». In *Fiction et connaissance : essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*. Catherine Coquio et Régis Salado (éd.), p. 209-225. Coll. « Critiques littéraires ». Paris : L'Harmattan, 432 p.

LAUBRIET, Pierre. 1980 *L'intelligence de l'art chez Balzac : d'une esthétique balzacienne*. Coll. « Références ». Genève : Slatkine Reprints, 578 p.

LOMBARDO, Patrizia. 2008. « Tendresse et pudeur chez Stendhal ». In *Philosophiques*. Vol. 35. N<sup>o</sup> 1 (printemps), p. 57-70

SCHAFFNER, Alain. 1996. Honoré de Balzac : *La peau de chagrin*. Coll. « Études littéraires ». Paris : PUF, 127 p.

STAROBINSKI, Jean. 1961. « Stendhal pseudonyme ». In *L'œil vivant : essai*. p. 191-244. Coll. « Le Chemin. ». Paris : Gallimard, 262 p.

\_\_\_\_\_. 1971. « Les malentendus ». In *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, p. 149-215. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 457 p.

<sup>105</sup> Cette section inclut aussi une étude sur Baudelaire et une autre sur Rousseau.

### Ouvrages critiques et textes de référence

- ANGENOT, Marc. 2006. « Théorie du discours social : Notions de topographie des discours et de coupures cognitives ». *CONTEXTES : Revue de sociologie de la littérature*. N° 1 (septembre), p. 1-139. En ligne. <http://contextes.revues.org/51>. Consulté le 14 septembre 2011.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. 1996. « Défaut du dire, dire du défaut : les mots du silence », *Linx*. N° 8, p. 25-40. En ligne. <http://linx.revues.org/1137>. Consulté le 4 mars 2014.
- BAKHTINE, Mikhaïl. 1987 [1978]. *Esthétique et théorie du roman*. Préf. de Michel Aucouturier. Trad. du russe par Daria Olivier. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 448 p.
- BARTHES, Roland. 1970. *L'empire des signes*. Coll. « Les Sentiers de la création ». Genève : Skira, 150 p.
- . 1972 [1953]. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de : Nouveaux essais critiques*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 187 p.
- . 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Coll. « Écrivains de toujours ». Paris : Seuil, 129 p.
- . 1978. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Seuil, 45 p.
- BENVENISTE, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. T I. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 356 p.
- BERGOUNIOUX, Gabriel. 2004. *Le moyen de parler*. Lagrasse : Verdier, 237 p.
- BOBLET, Marie-Hélène. 2003. *Le Roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*. Coll. « Littérature de notre siècle ». N° 25. Paris : Champion, 441 p.
- BOURDIEU, Pierre. 1977. « Sur le pouvoir symbolique ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. N° 3, p. 405-411 Paris : Éditions de Minuit, p. 201-211. Repris dans *Le sens pratique*. 1980.

- \_\_\_\_\_. 1992. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Coll. « Libre examen ». Paris : Seuil, 267 p.
- \_\_\_\_\_. 1997. « Violence symbolique et luttes politiques ». In *Méditations pascaliennes*, p. 201-244. Coll. « Liber ». Paris : Seuil, p. 316 p.
- BRIX, Michel. 2001. *Éros et littérature: le discours amoureux en France au XIXe siècle*. Coll. « La République des Lettres ». N° 4. Louvain : Sterling. Paris : Peeters, 2001, 432 p.
- CASSAGNE, Albert. 1997 [1906]. *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Préf. de Daniel Oster. Seyssel : Champ Vallon, 433 p.
- COHN, Dorrit. 1981. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. de l'anglais par Alain Bony. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 310 p.
- COMPAGNON, Antoine. 2002. « Lequel est le bon ? ». In *Barthes, au lieu du roman*. Trad. de l'anglais par Marielle Macé et Alexandre Gefen, p. 15-22. Paris : Desjonquères, 222 p. D'abord publié en 1997. « Who is the real one ? ». In *Writing the Image After Roland Barthes*. Jean-Michel Rabaté (éd.), p. 196-200.
- COMTE-SPONVILLE, André. 2012. *Le sexe ni la mort : trois essais sur l'amour et la sexualité*. Paris : Albin Michel, 406 p
- COSNIER, Jacques et Jocelyne VAYSSE. 1997 « Sémiotique des gestes communicatifs ». *Nouveaux actes sémiotiques*. N° 52, p. 7-28.
- CULIOLI, Antoine. 1990. *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*. T I. Coll. « L'homme dans la langue ». Gap, France : Ophrys, 225 p.
- CRÉPON, Marc. 2001. *Les promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*. Coll. « Problèmes et controverses ». Paris : J. Vrin, 231 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1975. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 159 p.
- DUBOIS, Jacques *et al.* (Groupe  $\mu$ ). 1970. *Rhétorique générale*. Coll. « Langue et langage ». Paris : Larousse, 206 p.

- \_\_\_\_\_, Pascal DURAND et Yves WINKIN. 2009. « Aspects du symbolique dans la sociologie de Pierre Bourdieu : formation et transformations d'un concept générateur ». *CONTEXTES : Revue de sociologie de la littérature*, p. 1-30. En ligne. <http://contextes.revues.org/5661>. Consulté le 30 mars 2014.
- DURRER, Sylvie. 1994. *Le dialogue romanesque : style et structure*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire ». N° 330. Genève : Droz, 269 p.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Le dialogue dans le roman*. Claude Thomasset (éd.). Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin, 127 p.
- EGGER, Victor Émile. 1881. *La parole intérieure : essai de psychologie descriptive*. Paris : Baillière, 326 p.
- FISCHER, Hervé. 2001. « Mythes langagiers ». In *Mythanalyse du futur : théorie fiction*, p. 119-130. En ligne. <http://www.hervefischer.net/docs/mythfinal.pdf>, 330 p. Consulté le 22 septembre 2012.
- FOUCAULT, Michel. 2009 [1966]. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 400 p.
- FRÝBA-REBER, Anne-Marguerite. 1994. *Albert Sechehaye et la syntaxe imaginative : contribution à l'histoire de la linguistique saussurienne*. Coll. « Publications du Cercle Ferdinand de Saussure ». N° 3. Genève : Droz, 240 p.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 285 p.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Nouveau discours du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 109 p.
- GIRARD, René. 2010 [1961]. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. « Pluriel ». Paris : Fayard, 351 p.
- GODIN, Christian. 1998. *La totalité I : de l'imaginaire au symbolique*. Seyssel : Champ Vallon, 948 p.
- GRICE, Herbert Paul. 1979. « Logique et conversation ». *Communications*. N° 30. Trad. de l'anglais par Frédéric Berthet et Michel Bozon p. 57-72.

- GRÉVISSE, Maurice et André GOOSE. 1995. *Nouvelle grammaire française: Grammaire*. N° 103. 3<sup>e</sup> éd. Bruxelles : De Boeck et Larcier, 391 p.
- HALL, Edward Twitchell. 1984. *Le langage silencieux*. Trad. de l'américain par Jean Mesrie et Barbara Niceall. Coll. « Points/Anthropologie et sciences humaines » Paris : Seuil, 237 p.
- JØRGENSEN S.R., Kathrine 2008. « Analyse polyphonique : la jonction des approches linguistiques et narratologiques ». In *L'énonciation dans tous ses états : mélanges offerts à Henning Nølke à l'occasion de ses soixante ans*. Merete Birkelund, Maj-Britt, Mosegaard Hansen et Coco Norén (éd.), p. 101-118. Berne : Peter Lang, 747 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. 1986. *L'implicite*. Coll. « Linguistique ». Paris : A. Colin, 404 p.
- . 1997 [1980]. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*. 3<sup>e</sup> éd. Coll. « Linguistique ». Paris : A. Colin, 290 p.
- LACAN, Jacques. 1975. « Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Écrits* » (7 oct. 1973). *Scilicet*. N° 5, p. 11-17.
- LANE-MERCIER, Gillian. 1989. *La parole romanesque*. Coll. « Semiosis ». Ottawa et Paris : Presses de l'Université d'Ottawa et Klincksieck, 366 p.
- LÉON, Pierre. 1998. « Statut de la phonostylistique: amicale chicane à Peter Wunderli ». In *Et multum et multa : Festschrift für Peter Wunderli*. Edeltraud Werner et Peter Wunderli (éd.), p. 137-142 Tübingen : Gunter Narr Verlag, 357 p.
- LE RIDER, Jacques. 2012. « Fritz Mauthner, ou le tournant linguistique de la modernité ». *Œuvres ouvertes*. Non paginé. En ligne. <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article1763>. Consulté le 24 juillet 2012.
- LIPS, Marguerite. 1926. *Le style indirect libre*. Coll. « Bibliothèque scientifique ». Paris : Payot, 239 p.
- LOUETTE, François. 2002. *Silences de Sartre*. Coll. « Cribles ». Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 406 p.

- MAZIÈRE, Francine. 2013. « Langage ordinaire et production de sens : à la découverte d'un autre habitant? ». In *L'intervention sociale à l'épreuve des habitants*. Jean-Jacques Schaller (dir. publ.), p. 96-109. Paris : L'Harmattan, 221 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1960. *Signes*. Coll. « Folio/Essais ». Paris : Gallimard, 438 p.
- MESCHONNIC, Henri. 1997. *De la langue française : essai sur une clarté obscure*. Coll. « Hachette littérature ». Paris : Hachette, 356 p.
- MOLINIÉ, Georges. 2006. « Pour une sémiotique de l'art verbal ». *Quaderni del CIRSIL*. N° 5, p. 265-270. En ligne. <http://amsacta.unibo.it/2727/1/Molini%C3%A9.pdf>. Consulté le 17 août 2014.
- MYLNE, Vivienne. 1994. *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*. Françoise Tilkin (éd.). Paris : Universitas, 244 p.
- NICOLAS, Loïc. 2007. *La force de la doxa : rhétorique de la décision et de la délibération*. Préf. de Delphine Denis. Coll. « Ouverture philosophique ». Paris : L'Harmattan, 223 p.
- NODIER, Charles. 1984. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises; précédé de La nature dans la voix* par Henri Meschonnic. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 403 p.
- NOVARINA, Valère. 1999. *Devant la parole*. Paris : P.O.L., 181 p.
- PICHON, Michèle. 2007. *Vivre la philosophie*. Coll. « Commentaires philosophiques ». Paris : Harmattan, 197 p.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Situations I : essais critiques*. Coll. « NRF » Paris : Gallimard, 335 p.
- . 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Coll. « Folio/essais ». Paris : Gallimard, 308 p.
- SHERIDAN, Alan. 1985. *Discours, sexualité et pouvoir : initiation à Michel Foucault*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles : P. Mardaga, 275 p.

SPITZER, Léo. 1970 [1931]. « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine ». In *Études de style*, précédé de *Léo Spitzer et la lecture stylistique*. Trad. de l'allemand par Alain Coulon, p. 208-335. Coll. « Bibliothèque des Idées ». Paris : Gallimard, 531 p.

STANGUENNEC, André. 2005. *La morale des lettres : six études philosophiques sur éthique et littérature*. Coll. « Essais d'art et de philosophie ». Paris : Librairie philosophique, J. Vrin, 172 p.

STEINER, George. 1994. *Réelles présences. Les arts du sens*. Trad. Michel R. de Pauw. Coll. « NRF/essais ». Paris : Gallimard, 286 p.

TOUCHET, Philippe. 2014. « Le langage et la parole : commentaire d'un texte de Merleau-Ponty ». *Philopsis*, p. 1-18. En ligne. <http://www.philopsis.fr>. Consulté le 8 août 2014.

TOURRETTE, Éric. 2008. *Pascal : Pensées, grandeur et misère de l'homme*. Coll. « Connaissance d'une Œuvre ». Rosny : Bréal, 158 p.

VAILLANT, Alain. 2005. *La crise de la littérature: romantisme et modernité*. Coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique ». Grenoble : ELLUG, 395 p.

VAN DEN HEUVEL, Pierre. 1978. « Le Discours Rapporté ». *Neophilologus*. Vol. 62. N° 1 (janvier), p. 19-38.

———. 1985. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris : J. Corti, 319 p.

ULLMANN, Tamás. 2002 « Le rôle indicatif du signe ». In *La genèse du sens : signification et expérience dans la phénoménologie génétique de Husserl*, p 54-56. Coll. « L'Ouverture philosophique ». Paris : L'Harmattan, 314 p.

### Textes cités d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle

BALZAC, Honoré de. 1902 [1844]. *Modeste mignon : scène de la vie privée*. Coll. « Œuvres complètes illustrées ». Paris : Société d'éditions littéraires et artistiques/Paul Ollendorff, 415 p.

———. 1994 [1832]. *Maître Cornélius* Paris : Éditions Climats, 128 p. D'abord publié dans la *Revue de Paris* en 1831.

- . 2000 [1840]. « Lettre sur la littérature, le théâtre et les arts ». In *Écrits sur le roman*. Stéphane Vachon (éd.), p. 134-192. Coll. « Le Livre de Poche ». Paris : LGF, 349 p. D'abord publié dans la *Revue parisienne*, le 25 juillet 1840.
- . 2006 [1837]. *Illusions perdues*. Patrick Berthier (éd.). Coll. « Les Classiques de Poche ». Paris : Le livre de poche, 864 p.
- BAUDELAIRE, Charles. 1958 [1869]. « Anywhere out of the world – N'importe où hors du monde ». In *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Henri Lemaitre (éd.), p. 211-213. Paris : Garnier Frères, 265 p.
- . 1965 [1857]. « L'Invitation au voyage ». In *Les fleurs du mal*. Texte de 1861. Préf. de Jean-Paul Sartre, p. 66-67. Coll. « Le Livre de Poche classique ». Paris : Gallimard et LGF, 256 p.
- . 2001 [1887]. *Mon cœur mis à nu*. Claude Pichois (éd.). Coll. « Textes littéraires français ». Genève : Droz, 93, p.
- HUGO, Victor, 2014 [1866]. *Les travailleurs de la mer*. Éd. augmentée. Paris : Arvensa Éditions [Livre numérique], p. 474.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1943 [1897]. « Crise de vers ». In *Divagations*, p. 213-228. Coll. « Les trésors de la littérature française ». Genève : Skira, 329 p.
- . 1957 [1876]. « Le tombeau d'Edgar Poe ». In *Œuvres choisies*. Commentaire de Luigi De Nardis, p. 50. Rome : Signorelli, 179 p.
- PROUST, Marcel 1995 [1921-1922]. *Le côté de Guermantes*. T. I et II de *À la recherche du temps perdu*. Coll. « Classiques français ». Paris : Phidal, 603 p.
- STENDHAL (Henri Beyle, dit). 1888. *Journal de Stendhal (Henri Beyle) 1801-1814*. Paris : G. Charpentier et C<sup>ie</sup>, 488 p. En ligne. <http://books.google.ca/books?id=GobvAAAAMAAJ>. Consulté le 9 janvier 2014.
- . 1924 [1817]. *Histoire de la peinture en Italie : Œuvres complètes de Stendhal*, t. II. Paul Arbelet et Édouard Champion (éd.). Paris : Champion, 553 p.

———. 1993a [1829]. *Promenades dans Rome*. T. I. Victor. del Litto (éd.). Grenoble : Éditions Gêrôme Million, 473 p.

———. 1993b [1825]. *Racine et Shakespeare : études sur le romantisme*. Coll. « Introuvables ». Paris : L'Harmattan, 324 p.

### Autres œuvres citées

BONNEFOY, Yves. 1972. *L'arrière-pays*. Coll. « Les Sentiers de la création ». Genève : Skira, 162 p.

———. 1987. *Ce qui fut sans lumière*. Paris : Mercure de France, 108 p.

DIDEROT, Denis. 1968 [1830]. *Paradoxe sur le comédien*. Ernest Dupuy (éd.). Genève : Slatkine Reprints, 180 p.

FERRÉ, Léo. 1991 [1983]. *L'Opéra du pauvre*. Giuseppe Magnani, violon solo. Orchestre symphonique de Milan. Léo Ferré, chef d'orch., piano et voix. Enregistrement 10-20 avril. Studio Regson Zanibelli. Milan. EPM Musique. 2 CD.

LA FAYETTE, (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne), dite Madame de. 1859 [1678]. *La Princesse de Clèves, suivie de La Princesse de Montpensier*. Paris : Garnier Frères, 322 p.

QUENEAU, Raymond. 1959. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, 253 p.

———. 1965 [1950]. *Bâtons, chiffres et lettres*. Coll. « Idées Littérature ». Éd. augm. Paris : Gallimard, 370 p.

SHAKESPEARE, William. 1983. *Hamlet, prince of Denmark*. Diane Davidson (éd.). Fair Oaks, California : Swan Books, 154 p.

SOLLERS, Philippe. 1983. *Femmes*. Paris : Gallimard, 569 p.