

Le point de vue dans "Madame Bovary"

Madame Claudine Gothot-Mersch

Citer ce document / Cite this document :

Gothot-Mersch Claudine. Le point de vue dans "Madame Bovary". In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1971, n°23. pp. 243-259;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1971.986>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_986

Fichier pdf généré le 26/05/2018

LE POINT DE VUE DANS « MADAME BOVARY »

Communication de M^{me} Claudine GOTHOT-MERSCH
(Facultés Saint-Louis, Bruxelles)

au XXII^e Congrès de l'Association, le 24 juillet 1970.

Il peut sembler outrepassant de parler encore du point de vue dans *Madame Bovary* après les analyses de Percy Lubbock (1) et d'Erich Auerbach (2), après la très belle étude que M. Jean Rousset a consacrée à ce problème dans *Forme et Signification* (3). Mais le présent exposé entend se situer sur un plan différent, envisageant la question de façon systématique, et sous un angle théorique d'abord.

Les impératifs de l'heure ne me permettant pas de retracer, même brièvement, l'histoire de la théorie du point de vue, je me borne à rappeler les notions et distinctions strictement nécessaires. Et d'abord, une définition : qu'est-ce que le point de vue dans un récit ? On peut répondre avec M. Tzvetan Todorov que le point de vue concerne « la façon dont les événements rapportés sont perçus par le narrateur, et en conséquence par le lecteur virtuel » (4) : c'est donc *la*

(1) *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape Paperback, 1966, chapitre V et VI.

(2) *Mimesis*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1968, p. 478 et suiv.

(3) Paris, José Corti, 1962, chapitre V.

(4) *Poétique*, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 116.

perspective selon laquelle le narrateur voit, raconte et nous fait voir les événements.

La première question qui se pose est celle-ci : le narrateur se situe-t-il à l'extérieur ou à l'intérieur du récit ? Il s'établit ainsi une première division : romans en *il*, romans en *je* (5). Si nous nous demandons quelle est l'utilisation normale de ces deux formes, nous pouvons dire, je pense, que la première personne est celle qu'emploie naturellement l'écrivain pour parler de lui-même, de ses sentiments (poésie lyrique), des événements qu'il vit ou a vécus (journal, récit autobiographique), donc de faits réels, et qui le concernent personnellement. La troisième personne s'emploie, elle, dans un récit consacré à autrui, qu'il s'agisse de faits réels (historiques, par exemple) ou de fiction (le conte).

Dans cette perspective, le récit fictif à la première personne se présente comme une formule anormale et complexe, dont l'intérêt est de donner à des événements inventés un caractère de réalité, en offrant au lecteur cette garantie d'authenticité qui accompagne, par principe, le récit personnel, mais non pas nécessairement le récit à la troisième personne. Le point de vue adopté par un écrivain apparaît donc lié au degré de réalité qu'il entend conférer à ce qu'il raconte. Le récit à la première personne est — paradoxalement peut-être — un des moyens les plus radicaux du réalisme.

Inversement, certains écrivains affichent délibérément le caractère fictif de leurs œuvres. Diderot, bien sûr :

Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dînée : il faisait un temps lourd ; son maître s'endormit. La nuit les surprit au milieu des champs ; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup : « celui-là était encore apparemment écrit là-haut... »

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le

(5) Nous laissons de côté les formes rares et particulières : romans en *tu*, romans par lettres, etc...

maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? d'y conduire son maître ? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! (6).

On ne peut mieux affirmer la dépendance totale de la fable à l'égard d'un écrivain tout-puissant. A l'opposé du récit à la première personne qui se veut authentique, nous avons là le récit à la troisième personne qui se proclame fiction (7).

Est-il possible de concevoir un récit dont l'illusion réaliste s'appuie, non plus sur l'emploi de la première personne, mais sur une ressemblance avec le troisième type « naturel » que nous avons distingué : le récit de faits *réels* à la troisième personne ? A première vue, ce type pourrait être discrédité comme ne se distinguant pas *a priori* du récit inventé. C'est ici qu'il se révèle utile de recourir à la distinction établie par M. Émile Benveniste entre l'*histoire* et le *discours*. L'histoire est un système d'énonciation caractérisant le récit des événements passés. Contrairement au discours, toujours étroitement lié à celui qui l'énonce, l'histoire bannit toute référence au temps, au lieu, à la personne du narrateur : *je, tu, ici, maintenant* sont des formes exclues. Le temps de l'histoire est le passé simple, « temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur » — tandis que le passé composé, dont le repère temporel est le moment de l'énonciation, appartient au système du discours. Pour caractériser l'énonciation dans le système historique, M. Benveniste recourt à cette formule : « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes (8). »

A côté du récit fictif qui adopte le déguisement de l'auto-biographie, on peut donc concevoir un récit fictif qui adopterait le déguisement de l'histoire. Il est même permis d'y voir la forme la plus pure du récit, celle qui présente les

(6) *Jacques le Fataliste*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Classiques Garnier, 1951, p. 495.

(7) Qu'un *je* apparaisse dans une partie du texte n'entre pas, ici, en ligne de compte : c'est un *je* d'auteur et non de personnage, de narrateur interne. Distinction évidente, et qu'on ne fait guère cependant.

(8) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1966, p. 239-241.

faits dans leur essence, sans aucune déformation due à l'adoption d'une perspective particulière. Pas de narrateur interne, bien sûr, mais pas de narrateur externe non plus. Le récit de type historique me paraît se définir par la disparition de tout point de vue.

On aura reconnu là l'idéal de Flaubert : écrire le roman comme on écrit l'histoire, et pour cela supprimer du récit l'image du narrateur. C'est un des thèmes favoris de la *Correspondance*. Flaubert croit à une littérature de caractère scientifique, neutre et objective : « L'impartialité de la peinture atteindrait [...] à la majesté de la loi, — et à la précision de la science (9). » Ceci implique que l'auteur se borne à « représenter », et s'abstienne de « conclure », de donner son opinion : « Les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu. Homère, Shakespeare, Goethe, tous les fils aînés de Dieu (comme dit Michelet) se sont bien gardés de faire autre chose que de *représenter* (10). » Certes, l'artiste peut avoir son opinion, et il peut la faire connaître, à condition que ce ne soit pas de façon directe ; à Louise Colet, Flaubert ne reprochera pas de défendre certaines idées, mais de les défendre autrement que « par des *faits* ou des *tableaux* » (11). Ici encore, les textes sont nombreux : son opinion, écrit Flaubert, l'artiste « peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise » (12) ; et ailleurs : l'auteur doit être « présent partout et visible nulle part » (13). L'objectivité n'est donc pas, pour lui, une question d'attitude mentale ou morale, mais de technique littéraire ; il le dit explicitement : « cela fait partie de ma *poétique* à moi (14). » Ce que Flaubert souhaite, ce récit tout en faits et en tableaux, sans intervention de l'auteur, ce récit qui représente au

(9) *Correspondance*, Paris, Conard, t. V, p. 397.

(10) *Ibid.*, p. 111.

(11) *Ibid.*, t. IV, p. 10.

(12) *Ibid.*, t. V, p. 396-397.

(13) *Ibid.*, t. III, p. 62.

(14) *Ibid.*, t. V, p. 397. C'est nous qui soulignons.

lieu de dire (15), c'est bien de l'histoire au sens où l'entend M. Benveniste : un récit sans narrateur, et sans point de vue. La pratique correspond-elle à la théorie ?

La première distinction que nous avons établie concerne, on s'en souvient, la position du narrateur par rapport au récit : est-il représenté, ou non ? Sur ce point déjà, qui pourtant ne semble pas devoir prêter à discussion, *Madame Bovary* pose, d'entrée de jeu, un problème : c'est le fameux « nous » qui ouvre le livre (« Nous étions à l'étude... ») et présente le récit comme émanant d'un narrateur interne. Au départ, *Madame Bovary* est donc loin de se donner pour un récit sans point de vue. Inattendu chez un écrivain qui se veut impersonnel, ce *nous*, il est vrai, s'efface au bout de quelques pages — inconséquence assez curieuse d'ailleurs (16). Mais ne revient-il pas à la surface tout à la fin du livre ?

Quand tout fut vendu, il resta douze francs soixante et quinze centimes qui servirent à payer le voyage de M^{lle} Bovary chez sa grand-mère. La bonne femme mourut dans l'année même ; le père Rouault étant paralysé, ce fut une tante qui s'en chargea. Elle est pauvre et l'envoie, pour gagner sa vie, dans une filature de coton.

Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

Il vient de recevoir la croix d'honneur.

Au passé simple se substituent ici le passé composé et le présent, qui, mettant le récit en rapport avec le moment de la narration, imposent donc l'image du narrateur (17). Un

(15) C'est déjà l'opposition qu'établira la critique anglo-saxonne entre *to show* et *to tell*. Cf. notamment N. FRIEDMAN, *Point of view in fiction*, dans PMLA, déc. 1955, p. 1169.

(16) Le même phénomène se rencontre chez Stendhal à plusieurs reprises, comme l'a montré M. Gérard GENETTE (*Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 186).

(17) Temps du récit et temps de la narration se combinent, quelques pages plus haut, dans une phrase qui annonce ainsi que l'épilogue est proche : « Justin s'était enfui à Rouen, où il est devenu garçon épicier » (p. 473).

effet analogue sera obtenu, grâce à l'emploi d'un démonstratif, dans l'épilogue de *l'Éducation sentimentale* : « Vers le commencement de cet hiver, Frédéric et Deslauriers causaient au coin du feu. »

Le narrateur qui intervient là est-il interne ou externe ? Externe, assurément, dans *l'Éducation sentimentale*. Pour *Madame Bovary*, la réponse est plus malaisée. On peut admettre que c'est l'auteur qui, à la fin de son livre, se rappelle à notre souvenir — comme un peintre signant son tableau. Mais on peut aussi considérer que c'est au contraire le narrateur interne du début qui assume les dernières lignes du récit. La question de la représentation du narrateur dans *Madame Bovary* est donc, on le voit, fort complexe.

Une fois éliminé le narrateur interne, une seconde distinction s'impose, rappelons-le : l'auteur va-t-il s'effacer pour fournir un récit de type historique, ou va-t-il au contraire s'affirmer comme narrateur ? Flaubert a choisi la première solution. Mais, comme le fait remarquer notamment M. Gérard Genette, c'est une attitude impossible à tenir jusqu'au bout : « Le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse. La moindre observation générale, le moindre adjectif un peu plus que descriptif, la plus discrète comparaison, le plus modeste « peut-être », la plus inoffensive des articulations logiques introduisent dans sa trame un type de parole qui lui est étranger, et comme réfractaire (18). »

Malgré la réputation d'impersonnalité dont jouit son auteur, *Madame Bovary* n'échappe guère à ces difficultés. Pourtant, Flaubert est parfois près de réussir. La visite au curé, scène qui se déroule dans un ordre chronologique strict et selon un mouvement régulier, où les descriptions sont objectives et le dialogue important, apparaît comme un

(18) *Figures II*, p. 66-67. Même avis chez M. TODOROV : « l'effacement total du narrateur est impossible » (*Poétique*, p. 118). Et la *Rhétorique générale* du groupe Mu (Paris, Larousse, 1970, p. 177) affirme qu'il y a toujours dans le récit « une présence résiduelle du discours s'énonçant comme tel ».

assez bon exemple de récit pur (19). La noce également, et cette scène villageoise tire assurément une partie de sa valeur de témoignage du fait qu'elle a été traitée selon le mode historique. Ici, cependant, l'auteur montre le bout de son nez : le développement excessif de certains passages (la description du gâteau), l'ironie de certains traits laissent apparaître en filigrane l'image du narrateur. Nous entrons là dans l'analyse des infractions que Flaubert a pu commettre au code du récit historique.

Une première série d'infractions groupe ce que j'appellerai les troubles du récit : tout ce qui nuit au développement normal de celui-ci. Les retours en arrière, qui perturbent la chronologie, sont un cas typique : le sixième chapitre de *Madame Bovary*, racontant, après son mariage, l'enfance d'Emma, constitue un bon exemple de trouble du récit.

La temporalité du récit se manifeste aussi dans son rythme. Toute variation importante du *tempo* sera ressentie comme une intrusion du narrateur, qui ralentit ou accélère le mouvement du récit. Quand Flaubert expédie en une vingtaine de lignes une année d'études de Charles, sa réussite aux examens, son installation à Tostes et son premier mariage, quand au contraire il consacre quinze lignes à la description du gâteau de mariage, nous sentons qu'il en prend à son aise avec les données de la fable.

Le chapitre des Comices présente encore un autre type d'infraction concernant le déroulement du récit. A certains moments, Flaubert fait alterner de façon si nette des passages du discours ou de la proclamation des prix et des passages du dialogue Emma — Rodolphe, que la ligne du récit s'en trouve brisée, qu'à son déroulement se substitue une construction en quelque sorte architecturale. De plus, l'extrême virtuosité qui se manifeste dans la composition de ce chapitre ne nous laisse guère oublier l'existence de l'écrivain. Mais

(19) Dans sa *Correspondance* (t. III, p. 166), Flaubert manifeste l'intention d'écrire ce chapitre « sans une réflexion ni une analyse ».

nous abordons ici une seconde série d'infractions : les interventions d'auteur, qui peuvent revêtir diverses formes.

La plus éclatante de ces interventions, Flaubert l'avait prévue pour la fin du roman. Après avoir reçu la croix d'honneur, M. Homais devait sombrer dans un délire de joie suivi d'un abattement terrible : « Doute de lui — regarde les bœufs — doute de son existence — ne suis-je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître et qui m'a inventé pour faire croire que je n'existe pas (20). » De ce texte si curieux, retenons seulement ici que Flaubert a eu l'intention de rappeler explicitement à la fin de son livre que tout cela n'était qu'une fiction, inventée par un écrivain. C'était manifester ouvertement sa présence, mais en tuant l'illusion romanesque ; on a vu tout à l'heure que l'image du narrateur apparaît à la fin de *Madame Bovary* de façon plus discrète.

Parmi les modes d'intervention de l'auteur, un des plus frappants est la considération générale, qui prend parfois des allures de maxime. « Il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste aux mains (21) » (p. 390) ; « la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments » (p. 324). On relève une vingtaine de réflexions générales de ce genre dans *Madame Bovary*.

Autre type d'intervention : les métaphores et comparaisons, celles-ci semblant d'ailleurs plus remarquables que celles-là. Une question préalable se pose ici : toute image apparaît-elle nécessairement comme une intrusion de l'auteur ? Ne peut-on concevoir que certaines comparaisons descriptives trouvent leur place dans un récit historique ? Lorsque nous apprenons que le jeune Charles poussa « comme un chêne » (p. 8), sentons-nous dans cette image usée la présence de l'auteur ? On accordera qu'elle est en tout cas bien discrète. Au contraire, elle se fait visible — certains pourraient dire : importune — dans ces comparaisons appuyées dont

(20) Ms gg^o de la Bibliothèque municipale de Rouen, f^o 39 r^o.

(21) Nous citons *Madame Bovary* d'après l'édition Conard.

Flaubert a le secret : c'est Charles qui rumine son bonheur « comme ceux qui mâchent, encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent » (p. 46), c'est le cœur d'Emma comparé à ses souliers (p. 78), et celui de Rodolphe à une cour de récréation (p. 280). Ailleurs, la désinvolture de la comparaison rend insistante la présence de l'auteur : M. Homais avait la tête « plus remplie de recettes que sa pharmacie ne l'était de bocaux » (p. 135) ; le pensionnaire de la mère Rolet était « plus endenté qu'un cannibale » (p. 300). Le caractère saugrenu de ces images les situe aux antipodes d'un style objectif.

Comme les réflexions générales, les comparaisons sont parfois placées dans l'esprit des personnages. Dans ce cas, la question d'une intervention de l'auteur ne paraît pas à première vue devoir se poser ; elle se pose cependant presque chaque fois. Lorsque Emma rend visite à Rodolphe au lever du jour, l'impression ressentie par le jeune homme est évoquée en ces termes : « C'était comme une matinée de printemps qui entrait dans sa chambre » (p. 228) ; est-ce la pensée de Rodolphe ? est-ce Flaubert qui parle ? il est impossible de trancher. Même quand l'image est présentée explicitement comme faisant partie du discours intérieur du personnage, la question reste ouverte. Est-il vraisemblable qu'Emma définisse sa propre existence par cette métaphore filée (le passage est en style indirect libre) : « Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur (22) » (p. 62) ? Les images mêmes qui sont censées émaner des personnages semblent souvent formulées par l'auteur.

Les explications que fournit celui-ci ont également pour effet de signaler sa présence. Lorsque Emma répond « Tu crois ? » à sa servante qui lui conseille d'aller trouver M^e Guillaumin, c'est l'auteur qui ajoute : « Et cette interrogation voulait dire : — Toi qui connais la maison par le domestique,

(22) L'emploi du style indirect libre accentue ici la confusion entre le discours du narrateur et celui du personnage.

est-ce que le maître quelquefois aurait parlé de moi ? » (p. 416). Les « car », les « en effet », les parenthèses souvent participent du même style explicatif. Et j'emploie le mot *style* parce que l'impression d'une intervention d'auteur est souvent due à une pure question de forme. Au début du chapitre des Comices, Flaubert écrit : « La garde nationale de Buchy (il n'y en avait point à Yonville) était venue s'adjoindre au corps des pompiers » (p. 183). La parenthèse met l'accent sur le fait qu'une explication nous est fournie. Un simple changement formel (« Comme il n'y avait point... ») atténuerait cette impression.

Flaubert utilise ainsi nombre de procédés expressifs qu'il pourrait éviter aisément. Exclamation : « Elle s'engagea de nouveau, et toujours ainsi ! » (p. 398) ; interrogation oratoire : « N'était-ce pas prévenir toute recherche [...] ? » (p. 372) ; points de suspension : Homais « parlait argot afin d'éblouir... les bourgeois » (p. 386) ; vocabulaire familier : « l'univers aurait pu crever jusqu'au dernier homme, [que M. Canivet] n'eût pas failli à la moindre de ses habitudes » (p. 253) ; tout cela colore une narration qui se voudrait neutre.

L'emploi de *shifters* est assez fréquent. Flaubert ne dit pas *je* dans la version définitive de *Madame Bovary*. Mais, en dehors des premières pages, il emploie plusieurs fois le *nous* : « ce bruit formidable qui nous semble être le retentissement de l'éternité » (p. 467). Le *vous* est courant, et Flaubert l'utilise souvent pour associer le lecteur au récit : Léon donnait à croire qu'Emma était sa maîtresse « tant il vous entretenait sans cesse de ses charmes » (p. 138). Des démonstratifs apparaissent : « tous ces gens-là » (p. 195), « ces deux mots tristes » (p. 167). Flaubert emploie l'adverbe *ici* : « On est ici sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile-de-France » (p. 96). Il recourt occasionnellement au vocatif : « Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes » (p. 53). Enfin, il emploie le présent et le passé composé : « Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-blanc tourne toujours en haut du clocher de l'église... »

(p. 100). Ici, comme à la fin du livre, l'intervention du narrateur est tout à fait explicite.

Quoique Flaubert se défende de prendre parti, nous savons très bien ce qu'il pense de ses personnages et de leurs aventures. Parfois, il le dit ouvertement : pour obtenir la croix, Homais « se vendit enfin, il se prostitua » (p. 478). Des exemples aussi nets sont relativement rares, et l'auteur procède le plus souvent par le biais de l'ironie. Celle-ci peut se dégager, sans aucun commentaire, des faits eux-mêmes : « il vient de recevoir la croix d'honneur » (p. 481) ; la morale de l'histoire est d'autant plus éclatante qu'elle reste inexprimée. Mais à d'autres moments, l'auteur met en œuvre toute une série de procédés stylistiques, qui ne lui permettent plus de rester dans l'ombre : antiphrase (« les deux savants », p. 248, lorsque Charles et Homais sont en train de rater l'opération du pied-bot), rapprochement inattendu (Emma, changeant d'attitude envers sa belle-mère, « poussa la déférence jusqu'à lui demander une recette pour faire mariner des cornichons », p. 269), jeu de mots (« rien pourtant n'était moins curieux que cette curiosité », p. 140).

Ainsi, l'auteur, dans *Madame Bovary*, est loin de dissimuler toujours son existence. Considérations générales, images, explications et commentaires, style émotif, *shifters*, expressions stylistiques de l'ironie : il en fait trop pour être neutre.

Il arrive aussi qu'il en fasse trop peu ; c'est là qu'intervient notre troisième série d'infractions. Le récit historique ne laisse pas de place à l'ignorance. Celle-ci ne peut être que le fait d'un témoin, elle ne peut s'expliquer que par une limitation du point de vue : c'est dire que tout refus d'omniscience peut être considéré comme l'intervention d'un narrateur. Dans *Madame Bovary*, deux hypothèses sont parfois proposées pour expliquer un même fait : « Par respect, ou par une sorte de sensualité qui lui faisait mettre de la lenteur dans ses investigations, Charles n'avait pas encore ouvert le compartiment secret d'un bureau de palissandre dont Emma se servait habituellement » (p. 478). Le narrateur peut aussi se poser une question : « Était-ce sérieusement qu'elle par-

lait ainsi ? » (p. 327). Son ignorance se manifeste par l'emploi d'adverbes tels que *peut-être, sans doute* : « Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confiance de toutes ces choses » (p. 57). Autant de moments où l'on voit Flaubert adopter la perspective étroite d'un témoin.

C'est ce qu'il fait aussi, d'une façon bien plus apparente encore, dans des épisodes comme la demande en mariage ou la promenade en fiacre. Dans la scène du fiacre, le lecteur n'apprend plus de l'histoire d'Emma que ce qu'en perçoivent le cocher ou les badauds. Lorsque la dernière phrase désigne l'héroïne par les mots « une femme » (p. 338), il est bien évident que l'auteur a renoncé provisoirement à un récit historique sans point de vue pour se placer en témoin, et nous avec lui, dans une perspective bien particulière. Comme certains poètes, c'est de l'infraction à la règle qu'il s'est fixée que Flaubert tire parfois ses plus beaux effets.

Avec ce problème des restrictions de champ, de l'adoption par le narrateur du point de vue d'un ou de plusieurs de ses personnages, nous abordons un aspect particulièrement intéressant de la technique de Flaubert. Alors que les troubles du récit et les interventions d'auteur violent le code de l'histoire en ceci qu'ils imposent l'image d'un narrateur, les restrictions de champ y contreviennent en soumettant le récit à une perspective particulière, en présentant les événements non tels qu'ils sont mais tels qu'il paraissent (c'est l'opposition établie par M. Jean Pouillon (23) entre la vision « par derrière » et la vision « avec »). De plus, il se produit alors une dissociation du narrateur et du point de vue : celui-ci devient interne, alors que le narrateur reste externe. Ce procédé apparaît donc contradictoire et illogique.

Certes, on en voit bien les avantages — ils paraissaient si éclatants à Henry James, le premier théoricien du point de vue, qu'il en avait fait délibérément sa technique favorite. Ces avantages, en ce qui concerne le personnage d'Emma, ont été mis en lumière dans les études que je citais en commençant. Percy Lubbock explique que la confrontation de

(23) *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

la vision d'Emma avec une vision objective fait partie intégrante du sujet de Flaubert. Erich Auerbach, analysant un passage de *Madame Bovary*, montre que les choses y sont vues par les yeux d'Emma, mais que l'héroïne est elle-même en scène : « C'est d'elle que part la lumière qui éclaire le tableau, mais elle fait elle-même partie du tableau » (24). M. Jean Rousset décompose le mouvement par lequel Flaubert, parti du point de vue extérieur d'un « nous » témoin, pénètre petit à petit dans la conscience de Charles, passe de Charles à Emma, d'Emma contemplée du dehors à Emma saisie du dedans, atteignant ainsi par couches successives le centre même de son sujet, pour repartir vers l'extérieur à la fin du livre. Il étudie les subtiles modulations qui permettent à l'écrivain de glisser sans heurt de l'optique d'un personnage à celle d'un autre. Car — et c'est ceci qui me paraît intéressant dans le cadre du présent exposé — Flaubert ne se limite pas à nous communiquer la vision des choses de son héroïne. Il adopte très fréquemment le point de vue des autres personnages, et non seulement des héros secondaires, mais aussi du comparse le plus anodin, voire — dans l'épisode du fiacre par exemple — de la foule anonyme. Aux Comices, l'entrée en scène de la vieille servante est annoncée par ces mots : « Alors on vit s'avancer sur l'estrade... » et dès lors le portrait paraît assumé par la foule qui contemple la lauréate ; mais dans la dernière phrase : « Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude » (p. 209), cette foule redevient elle-même objet de description. Le phénomène constaté par Auerbach ne se limite donc pas à la seule héroïne. Et ceci nous autorise à chercher à l'utilisation de cette technique des raisons qui débordent l'exploitation d'un sujet et concernent la conception même du récit.

Pour que le récit atteigne à l'objectivité de la science, Flaubert le conçoit non seulement comme impersonnel (ce qui garantit son impartialité) mais aussi comme rigoureusement neutre. Pourquoi, alors, le présenter par l'intermédiaire des personnages, en interposant leur vision entre le

(24) *Op. cit.*, p. 479.

lecteur et les faits racontés ? Ne renonce-t-on pas ainsi à l'objectivité ?

Dans *Stendhal et les problèmes du roman*, M. Georges Blin, rejoignant une réflexion de Claude-Edmonde Magny, fait observer que la neutralité n'est pas l'objectivité : « Il n'y a point de monde qui ne soit le monde de quelqu'un à quelque moment » (25). On pourrait dire alors que ce que l'écrivain perd en neutralité lorsqu'il passe par le point de vue de ses personnages, il le regagne en réalisme parce que son récit se situe plus près des conditions normales de l'observation. Un autre argument en faveur de la restriction de champ pourrait se dégager d'une remarque de Marguerite Lips dans son ouvrage sur *Le style indirect libre*. Elle y fait grief à Flaubert des descriptions « détachées de la vie et de la pensée des personnages », trop nombreuses encore, dit-elle, dans *Madame Bovary*, et qui l'empêchent « d'atteindre à l'objectivité absolue » (26). Ainsi, pour Marguerite Lips, l'avantage d'une soumission au point de vue des personnages, c'est que l'auteur se dissimule mieux. Effet de réalisme, effacement de l'auteur : ceci ressemble fort aux caractères du récit à la première personne tels qu'ils ont été définis tout à l'heure. On pourrait dire que pour atteindre à cette objectivité mythique dont il rêve, Flaubert a joué sur tous les tableaux : réalisme pseudo-autobiographique du récit en *je*, impersonnalité du récit à la troisième personne, réalisme subjectif du point de vue des personnages.

Je voudrais en terminant passer à un autre niveau et suggérer à mon tour, très brièvement, qu'une étude des variations de point de vue dans *Madame Bovary* peut conduire à des résultats intéressants le sens même de l'œuvre, et aussi sa relation à son auteur.

Pour ce qui est du sens, ou du sujet, je ferai deux remarques. La première concerne les relations d'Emma et des hommes. M. Rousset a fait observer que, lors de la rencontre de Charles

(25) *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1953, p. 115.

(26) *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 194.

et d'Emma, c'est dans l'optique du médecin que Flaubert se place ; nous ne découvrons pas Charles avec les yeux d'Emma mais bien Emma par les yeux de Charles. Or, au moment de la rencontre avec Léon, alors que cependant la jeune femme est depuis longtemps le centre du récit, Flaubert adopte le point de vue du clerc — dont nous ne savons rien encore — pour décrire longuement son héroïne devant la cheminée de l'auberge. De la même façon, lors de la rencontre avec Rodolphe, nous sommes admis dans l'intimité des pensées de celui-ci, qui décide aussitôt de faire d'Emma sa maîtresse, mais nous n'apprenons pas ce que pense la jeune femme : sans doute parce qu'elle ne pense rien ? Lorsque Emma rencontre un homme, le point de vue adopté met l'accent sur le fait que ce n'est pas elle qui décide et qui agit. Elle ne choisit pas, elle est choisie. Voilà sans doute un des aspects de la fatalité qui régit sa destinée.

Ma seconde remarque concerne M. Homais. Il est extrêmement rare que Flaubert adopte le point de vue du pharmacien, pourtant l'un des héros du livre. Ce statut spécial me paraît confirmer la particularité du personnage. Si l'on ne voit jamais par ses yeux, c'est parce qu'il est incapable d'avoir une vision des choses ; à l'intérieur de M. Homais, il n'y a pas une conscience, mais un vide. C'est un personnage traité uniquement de l'extérieur, réduit à des tics et à des discours, et c'est le seul dans son cas. M. Homais n'est pas un caractère — et je dirais volontiers qu'il n'est pas un véritable personnage : c'est l'incarnation du *Dictionnaire des idées reçues*. Ici encore, le traitement du point de vue met en lumière des significations profondes.

Parmi les trois séries d'infractions que nous avons distinguées, si la troisième peut s'expliquer dans une optique de récit réaliste ou scientifique, les deux premières, qui introduisent dans le roman l'image d'un narrateur externe, paraissent inconciliables avec la théorie flaubertienne de l'effacement de l'auteur. Peut-être serait-il utile, pour les expliquer, de faire intervenir un tout autre plan, celui des

relations de l'œuvre à l'écrivain. Certaines variations de points de vue, en effet, paraissent liées à la nature du fonds où Flaubert a puisé ses matériaux. Les passages où le ton est le plus personnel sont souvent ceux dont le caractère autobiographique est le plus évident : la scène du bal, par exemple. Ou, mieux encore, le portrait du docteur Larivière (p. 441-442). A part l'ironie, on y retrouve à peu près tous les types d'intervention d'auteur que nous avons relevés : longue description qui ne se justifie guère dans l'économie du récit, réflexions générales (« cette majesté débonnaire que donnent la conscience d'un grand talent, de la fortune, et quarante ans d'une existence laborieuse et irréprochable »), jugement du narrateur (« de fort belles mains »), nombreux *shifters* (« cette génération, maintenant disparue », « son regard [...] vous descendait droit dans l'âme »), comparaison, phrase exclamative. Autant d'indices qui confirment, mais qui suffiraient sans doute à démontrer, que Flaubert traite ici un sujet qui l'émeut : le portrait de son propre père (27).

Le fameux « nous » de la première scène trouverait peut-être là une explication. Entraîné par la force de l'habitude, Flaubert aurait commencé *Madame Bovary* dans le style autobiographique de ses œuvres de jeunesse. C'est ce que confirme un passage supprimé, qui comparait la vie de Charles à celle des autres collégiens, et s'achevait sur cette exclamation : « Mélancolie des dortoirs de mon collègue, il ne t'a pas connue ! » (28). Ici, le *je* s'étale franchement, Charles n'est plus qu'un prétexte à l'évocation de souvenirs trop évidemment personnels.

On pourrait continuer dans ce sens, souligner par exemple la différence entre deux descriptions, l'une fictive (le panorama d'Yonville), l'autre concernant la ville de Flaubert

(27) Que le docteur Flaubert apparaisse aussi sous les traits de Charles Bovary, comme nous avons tenté de le montrer ailleurs, n'ôte rien à ces constatations.

(28) Cf. Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Nouvelle version précédée des scénarios inédits, textes établis par J. Pommier et G. Leleu, Paris, José Corti, 1949, p. 142.

(celui de Rouen)... Mais ces quelques indications rapides suffiront, je l'espère, à montrer qu'il est possible de prolonger à un autre niveau cet examen, qui s'est voulu théorique et technique avant tout, de la question du point de vue dans *Madame Bovary*.

Claudine GOTHOT-MERSCH.