

Roman sarrautien et Tropisme romanesque chez Flaubert

Fumi Kanayama

Nathalie Sarraute, un des Nouveaux romanciers, dénonça dans un de ses essais, la nullité de personnage «campé» par les romanciers «comme Balzac ou Flaubert»¹⁾, à notre époque, tandis qu'elle qualifie, quinze ans plus tard, ce dernier de «précurseur du roman actuel»²⁾ et prend l'initiative d'examiner à nouveau l'œuvre romanesque de Flaubert. Je pense pouvoir compter sur son opinion afin de pouvoir formuler quelques hypothèses pour élucider la figure de la littérature flaubertienne, problématique que son monde romanesque braque contre nous dans l'intérêt de la lecture moderne. Il est possible que nous ayons accès au secret du roman flaubertien au travers de l'étude du roman de Sarraute et de son observation sur Flaubert. Par ailleurs, cela vaudrait d'autant plus la peine que la remarque sarrautienne se préoccupe de la substance que «la forme» chez Flaubert révèle et que le personnage même est vraiment une grande partie de cette substance. À cet égard, il faudrait bien comprendre au préalable la conception de la littérature sarrautienne aussi bien que sa concrétion en roman.

«Tropisme», état du roman en tant qu'un nouvel univers littéraire

Tropisme, la première œuvre de Sarraute publiée en 1939 aux Éditions Denoël, est probablement pris comme un des premiers livres du Nouveau Roman. Dix-huit ans après, en 1957, alors qu'étaient déjà parus ses deux autres romans *Portrait d'un inconnu* (1948), *Martereau* (1953) et une série d'essais littéraires *L'Ère du soupçon* (1956), l'auteur fit rééditer son premier livre aux Éditions de minuit en tant qu'édition revue et augmentée tandis qu'un chapitre en fut supprimé et que six chapitres (du 19^e au 24^e) y furent ajoutés. Voilà ce qui nous permet de comprendre que cette œuvre bizarrement intitulée, ait marqué le premier grand pas littéraire assez crucial pour que Sarraute puisse établir sa façon de créer son propre univers littéraire.

Le mot «tropisme» signifie une réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents quelconques, physiques ou chimiques etc. C'est, autrement dit, une réaction entraînée par hasard, non raisonnée. Et dans le présent roman, ce genre de mécanisme concerne, bien sûr, purement ses personnages, parce que *Tropismes* est un roman dans lequel aucun événement extraordinaire ne se passe mais où ne se déroule théoriquement que la vie de la bourgeoisie, si l'on peut dire, tout à fait banale. Du début à la fin, il s'agit là seulement d'une petite histoire de famille et de péripéties. Nous, lecteurs, sommes amenés à nous sentir plus ou moins mal à l'aise en lisant: l'inquiétude, l'appréhension et un léger vertige. Ce n'est pas que nous ayons été émus par cette œuvre conformément à nos prévisions; mais au contraire, nez à nez avec les lecteurs apprivoisés à la figure des romans du siècle précédent, elle les persuade, d'une manière aussi prudente que hardie, d'avoir l'esprit tendu dans la lecture; je me rappelle une émission de télévision³⁾ où Sarraute interviewée s'est nettement prononcée à propos de sa composition de *Tropismes*:

Je le trouve comme ça, je le sens comme ça et je le montre comme ça.

On n'y voit aucune coquetterie envers les lecteurs mais il y a une manifestation de volonté de l'auteur. Sarraute s'exprime également dans un de ses essais:

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier, ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.⁴⁾

Cette divulgation à propos du changement d'attitude des deux côtés ne s'est pas toujours effectuée d'une manière négative contre toute apparence; bien plus, cette remarque de la crise romanesque entraînée d'un côté par le progrès de la science (par exemple, Freud, ne nous a-t-il pas appris à nous procurer la clef pour sonder

l'énigme de notre vie psychologique?) et de l'autre côté par la perfection des techniques - par exemple, les frères Lumière ont éloquemment amplifié l'univers du discours humain par leur invention, le cinéma, quoique Sarraute prédise que «Le soupçon dont souffre le roman, le gagne»⁵⁾ - a indiqué, bravement mais en signe d'humilité, un point de départ vers une nouvelle orientation de la littérature, puisque le roman ainsi exempté de la loi de la «mimésis» traditionnelle allait enfin être libéré de l'ère tyrannique où il avait dû être docile à ce que Barthes appelle, «l'effet de réel»⁶⁾.

En même temps, si les lecteurs sont désorientés par le monde décrit dans *Tropismes* mais qu'ils ne veulent tout de même pas cesser de tourner les pages, c'est, d'une part, en raison de son style de narration inattendu et d'autre part peut-être parce que cette œuvre sert à dénuder, avec quelque percussion et quelque charme, leur/notre propre visage de «nouveaux lecteurs», lequel n'était remarqué d'eux/de nous-mêmes que vaguement.

Attendu qu'«il [=le personnage de roman] était le terrain d'entente, la base solide d'où ils [=l'auteur et le lecteur] pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles»⁷⁾, le personnage de l'ère nouvelle, au contraire, deviendrait en quelque sorte martyr et errant dans le roman; voilà une déstabilisation du personnage sous l'effet du «tropisme». En outre si j'ose parler sans avoir peur d'outrance, cela permet aux lecteurs de re-percevoir les fluctuations du monde occultées depuis plus d'un demi-siècle (toute vie décrite si organisée dans le roman par les auteurs d'autrefois, est-elle uniquement un trompe-l'œil?). Et puisqu'ils l'auraient déjà flairé, ils ne peuvent plus hésiter à consentir à ce que la vie quotidienne composée d'une profusion de petits faits et leur «être» même, n'aient pas été vraiment saisissables ni définissables, quoiqu'ils sachent bien que le monde romanesque décrit ainsi n'est pas "le" monde. En bref, les lecteurs traditionnels sont présumés, eux aussi, subir l'influence du «tropisme» du personnage du roman en suivant l'écriture.

Un de ces artifices notables dans *Tropismes*, lequel sera compté en général comme celui du Nouveau Roman, c'est l'anonymat. Il me semble que Sarraute s'en sert au maximum afin de faire assister les lecteurs à son épreuve littéraire. L'anonymat, de fait, couvre son roman entier comme d'un brouillard et nous y

trouvons des personnages totalement dépourvus de leur nom de famille et de leur prénom. Ils sont exhaustivement narrés à l'aide de pronoms personnels tels "ils" "elles" "il" et "elle". L'anonymat comporte, à strictement parler, plusieurs significations, dont chacune apparaît plus claire quand ces pronoms sont situés à côté de noms de lieu, de noms de quelques peintres et écrivains célèbres (ou plutôt presque légendaires!) et de titres de leurs œuvres mentionnés par l'écrivain avec componction, ainsi qu'en témoignent les exemples ci-dessous.

Ils étaient venus se loger dans des petites rues tranquilles, derrière le Panthéon, du côté de la rue Gay-Lussac ou de la rue Saint-Jacques, dans des appartements donnant sur des cours sombres, mais tout à fait décents et munis de confort. [...] Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun avec d'autres, aucun sentiment, aucun souvenir. [...] ils ne voyaient jamais surgir en eux, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir un pan de mur [...].⁸⁾

Dans I et II, préalablement, les pronoms semblent fonctionner afin d'égarer les lecteurs dans toute l'obscurité de l'intrigue du roman, ce qui leur permet d'avoir quelque sentiment d'attente angoissée (que nous pouvons qualifier de «suspens») tout en nous demandant si cela est tout à fait digne de l'introduction du roman. Dès le début du III, cependant, comme le discours ci-dessus, les lecteurs commencent à s'apercevoir que ce n'est plus un suspense mais ce qu'on appelle «un suspens» au sens propre du terme. En fait, le romancier feint ici d'engager ses lecteurs dans un monde romanesque traditionnel en indiquant le cadre de vie du personnage comme s'il suivait la loi de la «mimésis». Toutefois la situation restera équivoque: le lieu n'explique rien des habitants dont il est question, par ailleurs, ces "ils" ne s'attachent guère à cet endroit ni à eux-mêmes réciproquement. "Ils" se refusent à se raconter sans raison. Il n'y a aucun trait de relation humaine auquel les lecteurs s'attendent. Il n'y a rien de déterminé mais tout est mis en suspens.

Mais il se produisait parfois, malgré tous les efforts qu'elle faisait, un silence. Quelqu'un, se tournant vers elle, demandait si elle avait été voir les Van Gogh. [...] «Oui, oui, évidemment, [...] Evidemment, c'était très bien.» [...] Assez, assez maintenant, il fallait s'arrêter, ces gens ne sentaient donc rien, ils ne voyaient donc pas qu'il était là, qu'il écoutait. [...] Eh bien, puisqu'ils y tenaient, puisqu'elle ne pouvait pas les retenir - qu'ils les laissent donc entrer. Tant pis pour eux, qu'ils entrent pour un instant, Van Gogh, Utrillo ou un autre. Elle se mettrait devant eux pour essayer de les masquer un peu, pour qu'ils n'avancent pas trop, le moins possible, là, doucement, qu'ils marchent de côté docilement, longeant le mur. Là, là, ce n'était rien, il pouvait les regarder tranquillement [...].⁹⁾

Ici, même des noms de peintres, thème de la conversation qui servirait normalement à stabiliser la situation sont muets. Ils ne font fonction que d'une sorte de jalon, autour duquel s'enchevêtrent les relations de "elle" avec "ils" et "il". Et il ne nous faudrait pas non plus manquer d'ajouter qu'il y a une confusion concernant le pronom à la troisième personne du pluriel: vers la fin du discours cité, les personnages "ils" se confondent évidemment avec le pronom montrant les peintres qui «entrent pour un instant». Ainsi ce discours, donne-t-il aux lecteurs une impression que "ils" en tant que personnages (en admettant que ces "ils" soient appelés personnages) ne donnent pas de poids au récit, ni plus ni moins qu'un sujet (équivalent à un simple objet) de conversation peu important et adopté par hasard.

Et puis concernant des personnages "ils" dans une scène suivante, est-il exagéré de dire qu'ils sont en train d'être dépersonnifiés, et bien loin de se dépersonnaliser?

Maintenant ils étaient vieux, ils étaient tout usés, «comme de vieux meubles qui ont beaucoup servi, qui ont fait leur temps et accompli leur tâche», et ils poussaient parfois (c'était leur coquetterie) une sorte de soupir sec, plein de résignation, de soulagement, qui ressemblait à un craquement. [...] «Ah! ces

vieux os, on se fait vieux. Ah! Ah!» - ils faisaient entendre leur craquement.¹⁰⁾

Il est vrai que rien n'explique les personnages et que le déroulement du roman ne les éclaire jamais non plus. En fait, ils semblent d'autant plus nuls qu'ils se montrent peut-être plus frivoles que les objets en situation où le pronom personnel les égalise tous les deux. Les lecteurs ont beau essayer de trouver des indices appropriés à la personne humaine tels que visage, souvenirs, relation mutuelle entre les personnages, etc. Ils ne sont plus caractérisés du tout. On n'y voit qu'un mélange de petites choses sans profil. Nous remarquons aussi que l'écrivain donne au personnage dans le récit une parole qui relève du même ordre que le cliché, les expressions usitées, en employant les guillemets simultanément et doublement. Cela signifie que même la parole et le monologue intérieurs n'auraient aucun sens digne de foi, ne seraient qu'un simple écho, alors qu'ils ont signifié autrefois tantôt la parole de la société, tantôt le bon sens, etc. Ce n'est plus qu'une situation dérisoire.

Privés ainsi de tous les attributs humains, les personnages sont des "êtres" sans entrailles. Et tous les personnages narrés à l'aide de quelques pronoms personnels comme "ils" "elles" "il" et "elle" sont, enfin, aussi flottants qu'égaux sous le rapport de leur importance et de leur figure dans le récit, jusqu'à ce qu'ils soient même interchangeables. Ils sont tous neutres et vides. Voilà l'efficacité des pronoms à la troisième personne dans *Tropismes*.

Nous pouvons dire également que les personnages ne s'imputent en rien dans le roman, ils sont juste comme des malfaiteurs dans notre société qui abusent de l'anonymat afin de se dérober à toute responsabilité quant à leurs agissements. Parce que les personnages dans *Tropismes* manquent de concrétude et, par conséquent, comme ils sont capricieux, comparés aux «fantômes» en quelque sorte, tous leurs propos représentent uniquement la futilité, l'inconsistance et le vide alors qu'ils se prononcent en employant des pronoms personnels éloquentes tels "je" "tu" ou "vous".

Il se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une

main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs prétendus miracles, leurs mystères, il expliquait «leur cas». [...] «Il n'y a rien», disait-il, «vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'aie moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué. [...] Tenez, ils sont entre mes mains comme des petits enfants tremblants et nus, et je les tiens dans le creux de ma main devant vous comme si j'étais leur créateur, leur père, je les ai vidés pour vous de leur puissance et de leur mystère, j'ai traqué, harcelé ce qu'il y avait en eux de miraculeux».¹¹⁾

Remarquons que les pronoms personnels à la première et à la deuxième personnes n'ont plus ici le pouvoir de persuasion qu'ils avaient à l'époque où la convention romanesque se nouait entre les lecteurs et les écrivains. Avant, ces pronoms réussissaient plus ou moins à persuader les lecteurs de s'accorder aux personnages, c'est-à-dire qu'ils servaient fort à la lisibilité du roman au niveau de la diégèse, soit en situation hétérodiégétique soit en situation homodiégétique. Toutefois, "je" qui prononce ce "il" douteux dans la narration ci-dessus (rappelons-nous également que la parole du personnage serait mystificatrice) ne nous semble que boniment, un des habitants du milieu interlope, par ailleurs, ce "je", d'après Benveniste, «ne peut être identifié que par l'instance de discours qui le contient et par là seulement»¹²⁾. Voilà ce qui nous laisse suspecter également la valeur de "tu" et de "vous". Effectivement, "je" et "tu" (ou "vous") se délimitent d'autant moins nettement l'un l'autre que tous deux sont des voix de résonance.

On peut dire, après tout, que dans *Tropismes* les pronoms personnels à la troisième personne subvertissent même la vaillance et la qualité traditionnelles de "je", puis s'y substituent parfaitement. L'auteur a finalement renoncé à dire "je". Il n'y a plus aucune cohérence des personnages. Tout cela a pour effet d'avoir de l'effet sur les lecteurs: il y a uniquement un monde dénué de substance, immatériel; plus les personnages parlent et sont narrés, plus ils s'effritent; ils s'avèrent «échafaudage de mots», faciles à être altérés; ils ne sont finalement plus

des constructions narratives sémiotiques.

Le pronom personnel qu'emploie Sarraute nous révèle que le personnage est en réalité une esquisse/ébauche, pour ainsi dire, le mirage, autour duquel se déploient des phénomènes découpés d'un aspect du monde que l'auteur a trouvé et senti «comme ça». Ce «personnage» se voit, donc, existe dans le texte en tant que «présence de l'absence» sous forme de «sub-jet», sujet soumis au flux, à l'opération d'irradiation, à la vicissitude et à la spectralité, de sorte que chaque lecteur-participant puisse avoir la disponibilité de remplir cette absence (dans ce sens-là, la lecture serait aussi plus positive que la création du roman bien que la première ne produise rien). Ayant maintenant compris une des tentatives audacieuses de Sarraute, nous pouvons nous convaincre de son discours au commencement du roman:

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grilladés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. Ils s'étiraient en longues grappes sombres [...] ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles [...] Une quiétude étrange, [...] émanait d'eux.¹³⁾

On peut dire sans exagération que ce discours exprime sommairement, de fait, le rendement fonctionnel du pronom personnel aussi bien que la naissance du discours lui-même: «ils ... sourdre ... d'écoulaient ... suintaient ... s'étiraient ... formaient ... Une quiétude ... émanait ...». Il n'y a pas ce qu'on appelle un personnage, mais le sujet d'une spectralité de l'écriture qui serait appelé aussi «objet». Là, le travail littéraire, selon Roland Barthes, est chargé de «faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte»¹⁴⁾. Nous nous trouvons irréductiblement dans la fiction, «une réalité» interprétée «comme ça» par le langage mais pas par l'intermédiaire du personnage.

C'est ce que Blanchot exprime comme suit:

«Il», c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où

je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas «Je», ne soit pas lui-même.¹⁵⁾

Le roman décrit ainsi, et par conséquent hanté de personnages sans chair ni os, est, comme le suggère Ricardou, non plus «un miroir qu'on promène le long d'une route: c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même»¹⁶⁾. Le chaos romanesque ingénieusement effectué par ces usages-là dans *Tropismes* est finalement une représentation d'un domaine immense de la réalité dépassant la raison humaine.

Problématique du personnage chez Flaubert sous le rapport de la lecture moderne

L'examen du texte sarrautien nous persuade qu'il y a un lien indissociable entre le langage et le personnage dans le roman. Cela, d'une part, nous permet aussi de réfléchir au rôle du lecteur, à une sorte d'engagement dans la littérature qu'il choisit, et d'autre part, nous amène aux considérations sur la figure du roman de Flaubert, avec des yeux neufs, sans aucune idée préconçue (puisque, là il s'agit presque toujours d'une théorie répétée selon laquelle notre homme de plume est «le premier pour qui la forme joue le rôle prédominant»).

Nous allons prêter l'oreille à l'évaluation de la femme écrivain moderne envers le roman flaubertien. Ce qui nous semble le plus remarquable dans son observation, c'est que parmi les œuvres de Flaubert elle n'hésita pas à désigner *Madame Bovary* comme étant un chef-d'œuvre qui porterait du secret ou un domaine inexploré et qui, par conséquent servirait de modèle au roman moderne, tandis qu'elle n'attacha pas autant d'importance aux deux autres chefs-d'œuvre reconnus aptes à bien répondre à la théorie prestigieuse de «la forme» que l'on avait imaginé: *Salammbô* où «la psychologie est inexistante, la description occupe toute la place et le pur souci du style s'affirme, plus que dans aucune de ses autres œuvres»¹⁷⁾, et *l'Éducation sentimentale* «toute entière constituée par de menus tableaux»¹⁸⁾ dans laquelle, pour Flaubert, «la réalité psychologique n'est pas son affaire et la recherche du beau style et donc des morceaux descriptifs est sa grande préoccupation»¹⁹⁾.

Finalement, Sarraute prononce un succès inattendu de *Madame Bovary*, succès accompli par les défauts de Flaubert tel que «le beau style redondant et glacé, l'imagerie de qualité douteuse, des sentiments convenus, une réalité en trompe l'œil»²⁰⁾. Rappelons-nous que ce sont bien les raisons pour lesquelles Sarraute blâma Flaubert, quinze ans auparavant. Celui-ci a fait naître, à son insu ou non, ses épigones, même de nos jours avec l'œuvre *Madame Bovary* qui est digne de la qualification de chef-d'œuvre par ces défauts mêmes, tout trompe-l'œil qui est inconcevablement «présenté comme tel»²¹⁾ (pas «vraisemblable» !) dans une petite histoire d'adultère d'une jeune femme.

Il va de soi que le trompe-l'œil signifie un tableau trompeur et mystificateur qui aux yeux de lecteurs déroule le monde romanesque réalisé par les romanciers, surtout les romanciers réalistes du dix-neuvième siècle suivant la loi de la «mimésis» dont l'axiome est «vraisemblable». Les Nouveaux romanciers, à commencer par Sarraute, décidèrent de s'acharner, en vue de l'élimination du trompe-l'œil, à enlever tous les attributs, toutes les prérogatives dédiés au personnage (l'exclusion de toute description détaillée, de tel aspect physique, des gestes, des actions par exemple et du nom même, comme nous en avons déjà fait mention dans *Tropismes*) qui contribuent à mettre en relief le personnage, et à «lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur»²²⁾. En bref, pour la littérature à venir, les romanciers modernes commencèrent par nuire à la lisibilité et par éluder la vraisemblance en arrachant ces deux éléments-là à leur personnage, lequel en constituait le foyer depuis longtemps dès l'époque d'Aristote.

Retournons à notre propos; ce qui attire une femme écrivain-critique moderne, c'est «l'inauthentique» aperçu dans *Madame Bovary*, voire dans sa description «fondée sur les plus plates conventions»²³⁾. Il nous faudrait ici bien distinguer l'inauthentique de la vraisemblance: le premier n'est pas un terme inclus dans la loi de la «mimésis» comme le dernier, mais loin de là, il s'y oppose complètement. L'inauthentique n'est donc plus jamais, si on peut dire, une attitude du conformisme du réalisme mais une démarche positive vers l'innovation. Il est à noter que cette inauthenticité aurait émané du «fond» parsemé de trompe-l'œil par Flaubert. Sarraute a peut-être bien raison de l'avoir qualifié de «le plus

fertilisant des terreaux»²⁴⁾

Alors comment l'inauthenticité chez Flaubert serait-elle interprétée un peu moins vaguement selon Sarraute? Elle dit, par exemple, que la description dans *Madame Bovary* comporte les clichés à double fond, pourvus de subtilité et de chatoisement, au travers desquels Emma Bovary pourrait se confondre avec Flaubert, de là, le lecteur serait amené à se croire Flaubert aussi bien que l'héroïne et, par surcroît, il se procurerait «quelque chose d'équivoque et de suspect»²⁵⁾, une subtilité, un chatoisement. Voilà «l'irruption d'un aspect neuf du monde, d'une substance inconnue» dont Sarraute fait grand cas dans l'œuvre de Flaubert et cela porte sur «la mise en œuvre de forces psychiques [...] qui est la base de toute littérature et dont aucune forme littéraire ne peut se passer»²⁶⁾. Enfin Sarraute traduit «livres sur rien» de Flaubert comme ceux «débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement»²⁷⁾. Chez les Nouveaux romanciers, cet aspect s'étendra jusqu'à ce que leur travail soit en charge de «faire du lecteur, [...] un producteur du texte»²⁸⁾ et que le monde romanesque affecte en quelque sorte un chaos par l'emploi à maintes reprises du pronom personnel «il» neutre et indiquant la présence de vide²⁹⁾.

Je me permets de résumer quelques problèmes hypothétiques de personnage flaubertien proposés en comparaison du Nouveau roman et sous la perspective de cette école. C'est que le personnage chez Flaubert n'est pas présenté seulement en tant que «tel», comme un résultat espéré par une précision extrême, mais qu'il est de temps en temps transformé en quelque chose d'autre, encore moins certain; on n'a qu'à se souvenir de son héroïne et de ses héros décalés par rapport à leur milieu social (on se demande s'il faudrait les appeler «antihéros» ou peut-être «hors-héros» plutôt?) dont l'existence s'éloigne petit à petit de la vérité et est soumis à la situation. Probablement, le personnage flaubertien, est-il mis à même de chatoyer, ou bien de s'altérer dans la lecture - comme une des images d'Emma, dénaturée graduellement en petite «chose» dans le murmure de son premier amour volage³⁰⁾, ou bien comme la transmutation de "on" dont la signification n'émerge que peu selon le contexte, de la valeur soit d'un «tout le monde», soit d'un «nous», soit d'un «ils» ou encore même d'une «frontière entre la personne et la

non-personne»³¹⁾. Et cette figure de personnage, ne nous montre-t-elle pas la vision du monde de Flaubert comme un aspect du monde découpé par l'écrivain?

Pour le moment, nous voudrions nous contenter de supposer que le personnage chez Flaubert peut être une fusion de celui déterminé, rattaché bon gré mal gré à «l'effet de réel»³²⁾ soumis à la mimésis, et de l'autre indéterminé³³⁾, pilotant le lecteur vers le domaine «comme tel» d'une manière moderne. Et ainsi ce façonnage ingénieux aurait-il réalisé «l'illusion de réalité»³⁴⁾ unique à cet homme de plume. Évidemment, il nous faudrait considérer plus concrètement, dans un proche avenir, comment Flaubert réussit à les fusionner, sans montrer aucune trace de scissure entre ces deux figures, le «porteur de signification» et le «porteur d'état»³⁵⁾.

Monde romanesque, scène réalisée de mots

Écoutons ce que Michel Foucault dit du mouvement de la littérature du dix-neuvième siècle. Il nous semble que son observation concerne, en particulier, la figure de la littérature réalisée par Flaubert en tant que «précurseur du roman de nos jours».

Le XIX^{ème} siècle a découvert un espace d'imagination dont les âges précédents n'avaient sans doute pas soupçonné la puissance. Ce lieu nouveau des fantasmes, ce n'est plus la nuit [...] c'est au contraire la veille, l'attention inlassable, le zèle érudit [...] On ne porte plus le fantastique dans son cœur [...] on ne puise à l'exactitude du savoir; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire.³⁶⁾

«Pour rêver, [...] il faut lire» - bien sûr, aux romanciers, «il faut aussi écrire pour rêver et pour faire rêver aux autres en même temps», parce que l'artiste lui-même découvre le secret et la signification du monde au travers de son acte d'écriture et qu'alors l'œuvre n'est plus seulement la création mais l'art qui fait naître le monde, où l'écrivain postule l'idéal.

La première qualité de l'Art et son but est l'illusion.³⁷⁾

L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter.³⁸⁾

Flaubert s'impliqua dans son sacerdoce des artistes pour l'accomplissement d'une véritable œuvre, en luttant sans arrêt contre le «tout-fait», puisque la mission de l'artiste consisterait à découvrir, par le pouvoir de sa plume permettant de perfectionner la représentation, un nouvel horizon de l'humanité et de l'univers. De ce fait, nous, lecteurs en état de réceptivité dans son théâtre de mots, nous nous trouvons au seuil d'accéder à un autre univers - dont un exemple serait «l'apparition»³⁹⁾. Il est sans doute vrai que, chez notre écrivain, une sorte de «micro-situation» de la vie quotidienne est en question et que cela se transforme en élément capital d'une manière poétique: son écriture ingénieuse nous permet d'assister à la rencontre de temps différents et d'espaces bien éloignés. Au cours de la lecture des romans flaubertiens, le lecteur découvre une nouvelle figure du monde suintant du texte et se trouve à son insu à un carrefour entre différents univers. L'écriture renaît, finalement, sans cesse, de la même manière que notre vie ou notre monde est disposé à surgir au travers du discours. Maintenant, nous allons nous confronter à un des plus grands problèmes: qu'est-ce qu'écrire pour notre homme de plume?

Notes

- 1) SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon* (dont le texte original a paru dans Temps modernes en février 1950), p.59, Gallimard - Collection Folio/Essais, 1987.
- 2) SARRAUTE Nathalie, *Flaubert le précurseur* (paru dans Preuves en février 1965), Gallimard, 1986.
- 3) Il s'agit d'une conversation de Nathalie SARRAUTE avec Claude REGY dans le programme littéraire télévisé en France vers la fin de l'année 1998.
- 4) SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, cit., p.60,
- 5) *Ibid.*, p.78.
- 6) BARTHES Roland, *L'effet de réel*, dans *Littérature et réalité*, pp.85-87, Seuil,

- coll. «Points», 1982.
- 7) SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, cit., p.62.
 - 8) SARRAUTE Nathalie, *Tropismes*, III, p.21, Les Éditions de Minuit, 1995.
 - 9) *Ibid.*, VII, pp.46-47.
 - 10) *Ibid.*, XVI, pp.99-100.
 - 11) *Ibid.*, XII, p.75.
 - 12) BENVENISTE Émile, *L'homme dans la langue*, dans *Problèmes de linguistique générale*, I, p.252, Gallimard, 1976.
 - 13) SARRAUTE, *Tropismes*, cit. I, p.11.
 - 14) BARTHES Roland, *S/Z*, p.10, Seuil, coll. «Points», 1970.
 - 15) BLANCHOT Maurice, *La solitude essentielle*, dans *L'espace littéraire*, p.23, Gallimard - Collection Folio/Essais, 1988.
 - 16) RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau roman*, p.262, Seuil, 1972.
 - 17) SARRAUTE, *Flaubert le précurseur*, cit., p.64.
 - 18) *Ibid.*, p.73.
 - 19) *Ibid.*, p.75.
 - 20), 21) *Ibid.*, p.76.
 - 22) SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, cit., p.74.
 - 23) 24) Sarraute parle du monde que voit *Madame Bovary*: «Qu'on se rappelle ses rêveries de jeune fille, son mariage, ses désirs de luxe, [...], tout est fondé sur les plus plates conventions. Et ce fond s'est révélé comme le plus fertilisant des terreaux», SARRAUTE, *Flaubert le précurseur*, cit., p.79.
 - 25) *Ibid.*, p.81.
 - 26) *Ibid.*, pp.73-74.
 - 27) *Ibid.*, p.88.
 - 28) Voir la note (14).
 - 29) Cf. BLANCHOT Maurice, *Le pas au-delà*, p.13, Gallimard, 1973.
 - 30) Il s'agit de pronoms affectés par Rodolphe pour appeler Emma, c'est-à-dire, la transformation de qualification d' «elle» en passant par «on» à «ça» ou «cela»: THIBAUDET Albert, *Gustave Flaubert*, p.112, Gallimard, 1935.
 - 31) Cf. PIERROT Anne Herschberg, *Stylistique de la prose*, pp.27-30, Belin, 1997.

- 32) Voir la note (6).
- 33) Cf. JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, pp.52-53, PUF, 1992.: «Le roman balzacien [...] présente toujours des personnages très déterminés. Il vise à faire de l'être romanesque une réalité objective et extérieure au lecteur, aussi indépendante de lui que les individus vivants. [...] Plus souvent, l'indétermination du personnage lui confère une existence abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique. C'est l'impression que laissent nombre de romans de Nathalie Sarraute où le drame se joue tout entier sur le plan obscur et glissant des pensées préconscientes».
- 34) Cf. BERSANI Leo, «Personne - excepté Flaubert, et il constitue une exception ambiguë - n'est prêt à admettre que c'est à elle-même (=l'illusion de réalité) que l'œuvre d'art fait, avant tout, référence», *Le réalisme et la peur du désir*, dans *Littérature et réalité*, p.59, Seuil, coll. «Points», 1982.
- 35) Le personnage créé en porteur d'état est considéré comme un bon «produit de l'interaction texte/lecteur». Cf. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, cit., pp.27-39.
- 36) FOUCAULT Michel, *La bibliothèque fantastique*, dans *Dits et écrits*, t.I, p.297. Gallimard, 1994.
- 37) En italique dans le texte. À Louise Colet, le 16 septembre 1853, *Flaubert-Correspondance II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p.433.
- 38) FLAUBERT, *Les Pensées* (Extrait de la Correspondance de Flaubert), p.128, coll. «Les Pensées», 1993.
- 39) Rappelons-nous une belle phrase traitant de la première entrée en scène de Madame Arnoux dans *l'Éducation sentimentale*: «Ce fut comme une apparition» (*L'Éducation sentimentale*, p.36., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979). Il va sans dire qu'il surgit un nouvel univers qu'on ne connaissait pas. La figure de cette dame que Frédéric aimera depuis est comme un mirage éblouissant. Et ce fragment de texte très court dont les mots sont sélectionnés par Flaubert jusqu'à la dernière limite, nous procure, aux lecteur, une impression comparée à une hallucination visuelle.