



L'œil, et non pas le regard: la perception visuelle et l'idéologie dans la description flaubertienne

LOUIS-ANTONY MARTINEZ

Université Lumière - Lyon II

Résumé:

Cet article commence par mettre l'accent sur le fait que la perception visuelle ne constitue pas un élément accessoire de la voix dans le texte littéraire. Puis, l'étude s'intéresse à la fiction flaubertienne et met au jour l'instrumentalisation des personnages ainsi que l'idéologie qui la sous-tend. En dernier lieu, l'auteur souligne l'évasion idéologique du regard (au sens lacanien du terme) dans la description flaubertienne.

Mots-clés: voix, regard, description, idéologie, Flaubert.

Resumen:

Este artículo comienza por hacer hincapié en el hecho de que la percepción visual no es secundaria en comparación con la voz en el texto literario. Después, el estudio se interesa por la ficción flaubertiana y saca a la luz la instrumentalización ideológica de los personajes. Por último, el autor pone de manifiesto la elusión ideológica de la mirada (en el sentido lacaniano del término) en la descripción flaubertiana.

Palabras clave: voz, mirada, descripción, ideología, Flaubert.

Abstract:

This article begins by emphasizing the fact that visual perception is not subservient to voice in the literary text. Then, this study focuses on Flaubert's fiction and brings to light the underlying ideology which is behind the use of characters that function as means of introducing descriptions. Finally, the author stresses the ideological elusion of the gaze - in the Lacanian sense of the term - in Flaubert's descriptions.

Key words: voice, gaze, description, ideology, Flaubert.

*Les yeux, et non pas le regard,
la fente et non pas l'âme.
(Barthes, 2002a: 435)*

Du fait du rôle primordial que joue la voix dans le texte littéraire, on pourrait en inférer que la vision n'est qu'une construction secondaire, c'est-à-dire un des nombreux artifices qui concourent à l'effet de réel mis au jour par Ro-



land Barthes. Pourtant, rares sont les artistes qui considèrent la perception visuelle comme accessoire dans le processus de la création littéraire. Au vrai, la vision occupe, pour de nombreux écrivains français et étrangers (Joseph Conrad par exemple)¹, une place centrale.

Le processus créatif flaubertien constitue un exemple particulièrement illustratif de notre propos puisque, faisant référence à la genèse du dernier des *Trois Contes*, à savoir «Hérodiad», Flaubert écrit:

Maintenant que j'en ai fini avec *Félicité* [«Un cœur simple»], *Hérodiad* se présente et *je vois* (nettement, comme *je vois* la Seine) la surface de la mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du Temple. Il me tarde de m'y mettre et de piocher furieusement cet automne. (Flaubert, 1975: 485)

Il ressort de ce passage, tiré d'une lettre à sa nièce Caroline, qu'une vision est à l'origine d'«Hérodiad». On peut affirmer, ainsi, que la perception visuelle est, tout au moins en ce qui concerne l'élaboration de ce récit, le commencement de l'écriture et, partant, du travail sur la voix qui lui est associé. En effet, il est patent que Flaubert n'a pu soumettre ses phrases à la mémorable épreuve du «*gueuloir*»² qu'après avoir eu cette vision.

Si l'on ajoute foi aux paroles de Flaubert rapportées dans le *Journal* des frères Goncourt, on se rend compte que, afin de mettre en relief l'importance de la perception visuelle au début du processus créatif, Flaubert utilise non seulement des mots ayant trait à cette perception pour autant qu'on la considère d'un point de vue général, mais également des vocables relevant en particulier du champ pictural: «J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de *Carthage* [*Salammbô*], je veux faire quelque chose de pourpre.» (Goncourt, 1989: 673-674) Or, il n'est pas insignifiant de poursuivre cette analogie entre la création littéraire et la peinture puisque, au cours d'une conversation avec Joachim Gasquet, Cézanne met précisément l'accent sur le fait que son processus créatif n'est pas sans évoquer le processus flaubertien:

¹ Dans la préface à *The Nigger of the "Narcissus"*, Joseph Conrad écrit: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel - it is, before all, to make you *see*» (CONRAD, 1979: 147)

² «Des phrases de Chateaubriand l'exaltaient. Il [Flaubert] en récitait les grandiloquentes périodes avec cette voix de tonnerre qu'il définissait lui-même, quand il disait: "Je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon *gueuloir*..."» (BOURGET, 1919: 132)



Vous savez que lorsque Flaubert écrivait *Salammbô*, il disait qu'il voyait pourpre. Eh bien! quand je peignais ma *Vieille au chapelet*, moi, je voyais un ton Flaubert, une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre et rousse qui se dégage, il me semble, de *Madame Bovary*. (Gasquet, 1978: 111)

Il est remarquable que le peintre puisse retrouver, après avoir lu le roman, la vision inaugurale de Flaubert. En effet, malgré la primauté de cette dernière dans le processus créatif flaubertien, la perception visuelle n'est pas sollicitée d'une manière directe chez le lecteur qui doit se contenter, pour sa part, de lire les descriptions. Le fait que Cézanne soit capable de retrouver la couleur que Flaubert a voulu donner à son œuvre met donc en évidence, d'une part, le lien qui unit la voix à la vision et, d'autre part, le rôle essentiel que jouent, dans l'œuvre littéraire, les perceptions auditive et vocale certes, mais aussi et, en particulier, visuelle. C'est justement l'étude de cette perception qui occupera, dès à présent, toute notre attention.

«Ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau, la description», (Gracq, 1995: 564) écrit Julien Gracq dans son recueil qui s'intitule *En lisant, en écrivant*. À l'instar de Gracq, Roland Barthes souligne, à propos de la description de Rouen dans *Madame Bovary*, l'étroite relation entre le tableau et la description. Effectivement, dans le roman flaubertien qui a acquis le plus grand renom, on peut lire: «Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture» (Flaubert, 1999: 393). Cette phrase, tirée de *Madame Bovary*, présente un intérêt d'autant plus grand qu'elle a donné lieu à une judicieuse remarque faite par Barthes dans son article portant sur l'effet de réel: «Toute la description est *construite* en vue d'apparenter Rouen à une peinture: c'est une scène peinte que le langage prend en charge» (Barthes, 1982: 85), note Barthes décisivement.

En fait, les descriptions flaubertiennes se rattachent toutes, à des degrés divers, à l'idéologie réaliste. Or, il semble que le lien qui unit ces descriptions à la perception visuelle n'est, en réalité, que la conséquence de l'influence de cette idéologie sur la description flaubertienne puisque, selon Roland Barthes, «le réalisme consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel» (Barthes, 1976: 56).

Ces références à la peinture ne sont pas sans rappeler une figure de rhétorique: l'*ekphrasis*. Cette dernière constitue un *topos* que l'on trouve fréquemment dans les romans grecs et latins. Elle consiste à décrire une œuvre d'art. Dans la description flaubertienne à laquelle Barthes fait référence, l'œuvre d'art en question est un tableau. Or, on peut voir dans cette copie littéraire d'un objet (Mi-



chel Foucault parle à juste raison de «tableau-objet»³, dont la «fonction [...] —par rapport à celui à qui le peintre, littéralement, donne à voir son tableau— a un rapport avec le regard» (Lacan, 1990: 116), un procédé illusionniste décelant l'idéologie réaliste qui sous-tend le texte flaubertien.

«Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai» (Maupassant, 1987: 709), écrit Maupassant dans son étude sur le roman qui tient lieu de préface à *Pierre et Jean*. Cette remarque de Maupassant n'est pas sans importance. Effectivement, elle rejoint la définition que Clement Greenberg donne de l'art réaliste. En fait, le réalisme est assimilé à juste titre par le critique américain à l'illusionnisme: «L'art réaliste, illusionniste, avait dissimulé le médium, employant l'art pour cacher l'art.» (Greenberg, 1995: 318).

Afin d'expliquer la description flaubertienne de Rouen dans *Madame Bovary*, on peut donc parler d'illusion de vue, à l'exemple de ce que Michael Riffaterre appelle «l'illusion d'*ekphrasis*» (Riffaterre, 1994: 211).

Cette illusion est liée à l'idéologie réaliste qui influe sur le texte descriptif depuis des siècles. Il suffit, pour s'en convaincre, de prêter l'oreille à ce que dit Philippe Hamon dans son ouvrage sur la description:

La promotion de la “vue”, dans ses fonctions de vraisemblabilisation et d'homogénéisation du texte [...] est effective dès la Renaissance au sein d'une culture picturale où l'œuvre d'art devient scénographie, mise en scène illusionniste, perspective, effet de réel. (Hamon, 1993: 13)

La «vue» dont parle Hamon n'est qu'une construction artificielle. Cette artificialité résulte du fait que «la description n'ait pas à première vue de statut générique et sémantique particulier (ni “trophe”, ni “figure”), qu'elle ne soit qu'un “ensemble de mots” mal caractérisable, à structure aléatoire» (*ibid.*: 64-65). Or, c'est justement parce que la description n'est pas une figure que les écrivains réalistes recourent à la médiation que constitue la peinture. Cette médiation donne une légitimité rhétorique à la description: celle de l'*ekphrasis*.

En effet, l'artificialité des descriptions réalistes est due à ce manque de légitimité, car la description n'ayant qu'une place incertaine au sein du texte littéraire, elle est contrainte de «multiplier ces signaux auto-référentiels ou métalinguistiques, destinés à la rendre “remarquable” dans le flux textuel» (*ibid.*: 65). L'écrivain réaliste doit, par conséquent, mettre en évidence ce qui la

³ Selon Michel Foucault, ce que l'œuvre de Manet a mis au jour, c'est «le tableau-objet, la peinture-objet», (FOUCAULT, 2004: 47).



distingue de la narration et, de la même manière qu'il utilise des «effets de réel» pour signifier «la catégorie du réel» (Barthes, 1982: 89), il a recours à des effets descriptifs pour signifier la catégorie du descriptif.

Le regard du personnage constitue un effet descriptif dans la mesure où il est instrumentalisé par l'écrivain réaliste dans le but de nous donner une description. C'est pour cette raison que les procédés descriptifs réalistes sont souvent stéréotypés. Ainsi, la nouveauté justifie souvent la description, soit que le personnage incarne un nouveau venu, soit qu'il arrive dans un lieu nouveau. Ces deux aspects de la nouveauté sont associés dans la description de la maison de Madame Aubain, au début du premier des *Trois Contes* qui s'intitule «Un cœur simple»:

Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveaux qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille. Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisseries flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta, - et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin. (Flaubert, 1993: 10-11)

Cette description est caractéristique de l'artificialité de la description réaliste. En effet, l'utilisation de l'imparfait par opposition au passé simple ainsi que la présence d'un vocabulaire technique (notamment celui de l'architecture et des arts décoratifs) manifestent la volonté d'insister sur le statut descriptif du texte en question.

En outre, on passe de l'extérieur («Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière.») à l'intérieur («Elle avait intérieurement...») par pure convention.

Enfin, le regard du personnage est d'autant plus factice que le personnage en question disparaît immédiatement après avoir dépeint la maison. Le rôle du visiteur se limite donc à celui du «porte-regard» dont parle Philippe Hamon lorsqu'il écrit:

Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif ; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra «naturelle» et vraisemblable l'apparition. (Hamon, 1993: 172)



Autrement dit, la description flaubertienne tirée d' «Un cœur simple» pré-suppose l'existence d'un personnage qui a placé son «cadre vide» (Barthes, 1976: 56), dans un premier temps, à l'extérieur, puis, dans un second temps, à l'intérieur de la maison. Or, ce qui sous-tend le fait que le visiteur descripteur ait pu déplacer son cadre, c'est le «pouvoir voir». Ce dernier concourt, avec le «savoir voir» (qui procède de la maîtrise du vocabulaire technique de l'architecture et des arts décoratifs) et le «vouloir voir»⁴ (qui est lié au fait que le visiteur voit la maison pour la première fois), à légitimer cette description que l'on peut lire dans la première partie du récit flaubertien.

Cela n'empêche pas néanmoins que le visiteur soit un personnage stéréotypé, dont l'existence n'est d'ailleurs justifiée que par le fait que son regard permette de dépeindre au lecteur la maison de Madame Aubain. Du reste, la présence de ce personnage est tenue puisque, même lorsqu'il nous livre sa description de la maison, il s'efforce d'effacer sa présence. En effet, aucun pronom personnel ne désigne le descripteur dans ce passage descriptif. Il n'y a aucune marque de la première personne (du singulier ou du pluriel), alors que cette dernière se manifeste fréquemment au début des descriptions⁵.

En fait, lorsqu'on lit ce passage descriptif tiré du premier des *Trois Contes*, on peut s'étonner que Flaubert écrive, à propos de *Salammbô*: «Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite ; toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action.» (Flaubert, 1991: 278) Effectivement, il semble malaisé de rattacher tous les éléments de la description de Madame Aubain à l'action du récit, d'autant plus que Roland Barthes a choisi précisément un objet qui figure dans ce passage descriptif, à savoir le baromètre, pour illustrer son article sur l'effet de réel: «le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*» (Barthes, 1982: 89). Si le baromètre est, comme le dit Barthes, un effet de réel, il ne peut pas jouer un rôle au niveau narratif. Ainsi, il semblerait que ce que dit Flaubert au sujet de *Salammbô* ne puisse pas s'appliquer à cette description tirée d'«Un cœur simple».

Raymonde Debray-Genette a mis l'accent sur les problèmes que pose la description flaubertienne: «Il est vrai qu'il est bien difficile de choisir dans son œuvre une description plutôt qu'une autre, ou mieux encore, difficile de classer les ty-

⁴ Philippe Hamon établit une distinction entre le «pouvoir voir», le «savoir voir» et le «vouloir voir» dans son ouvrage sur le descriptif (HAMON, 1993: 172).

⁵ À titre d'exemple, le roman flaubertien le plus célèbre débute ainsi: «Nous étions à l'Étude...» (FLAUBERT, 1999: 55).



pes de description qu'on y rencontre» (Debray-Genette, 1988: 295). Ainsi, en choisissant la description de Rouen dans *Madame Bovary* (Barthes, 1982: 85) et le baromètre dans «Un cœur simple» (*ibid.*: 89) pour mettre en évidence l'artificialité de l'écriture réaliste, Roland Barthes a contribué à l'expansion du mythe qui fait de Flaubert l'archétype de l'écrivain réaliste. Pourtant, les descriptions flaubertiennes sont passablement diverses et il est d'autant plus difficile de généraliser le résultat de nos observations sur la description de la maison de Madame Aubain que Raymonde Debray-Genette la qualifie de «balzacienne» (Debray-Genette, 1983: 146).

Quoi qu'il en soit, c'est surtout lorsque le rôle du personnage se limite à celui de porte-regard que l'on se rend compte de la présence de l'idéologie réaliste qui sous-tend la description flaubertienne. En effet, la présence du visiteur est à peine perceptible dans la description de la maison de Madame Aubain, d'où le caractère impersonnel de cette description. Or, si l'impersonnalité consiste à effacer la présence du descripteur, elle attire de ce fait l'attention du lecteur sur le contenu de la description.

Ce point est crucial car, comme le dit Slavoj Žižek, ce qui est important pour déceler l'idéologie, ce n'est pas «le contenu de l'affirmation en soi, *mais la façon dont ce contenu s'articule à la position subjective qu'implique son propre processus d'énonciation*»⁶. Ainsi, du fait de l'effacement du descripteur, la description de la maison de Madame Aubain semble se façonner toute seule, naturellement. Or, c'est précisément en mettant l'accent, comme nous l'avons fait, sur les procédés artificiels qui fabriquent cette prétendue nature que l'on a pu mettre au jour l'idéologie du texte⁷.

Pour conclure, on peut dire que l'idéologie qui sous-tend la description flaubertienne ressortit à l'œil, en tant qu'organe de la vision. Bien que la littérature ne fût pas faite au départ pour donner à voir, la description est donc de-

⁶ L'article dont est tirée cette citation est en anglais. La traduction est de nous. Voici la version originale: «An ideology is not necessarily "false": as to its positive content, it can be "true", quite accurate, since what really matters is not the asserted content as such but *the way this content is related to the subjective position implied by its own process of enunciation*», (Žižek, 1994: 8).

⁷ C'est d'ailleurs ce que ne cesse de faire Roland Barthes dans la première partie de *Mythologies*. Dans la seconde partie théorique qui s'intitule «Le mythe, aujourd'hui», Barthes décrit le fonctionnement du mythe: «Nous sommes ici au principe même du mythe ; il transforme l'histoire en nature» (BARTHES, 1970: 202) ; «Mais pour le lecteur de mythe, l'issue est toute différente: tout se passe comme si l'image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié» (*ibid.*: 203). La conception barthésienne du mythe est donc sous-tendue par l'idéologie.

venue, paradoxalement, ce que l'écrivain, à l'instar du peintre, donne en pâture à l'œil: «*Tu veux regarder? Eh bien, vois donc ça!*» (Lacan, 1990: 97) Ainsi se résume pour Lacan le fonctionnement de toute une partie de l'art pictural. Or, il est évident que l'on peut étendre le champ d'application de cette formule lacanienne à la majeure partie de la prose française du dix-neuvième siècle.

La description flaubertienne sollicite l'œil du lecteur et non pas le regard, tout au moins si l'on prend en considération la schize de l'œil et du regard que Lacan a élaborée à partir des analyses sartrienne (*L'Être et le Néant*) et merleau-pontienne (*Le visible et l'invisible*) sur la perception visuelle. Le regard lacanien n'est pas sans évoquer le «hors-champ subtil» (Barthes, 2002b: 834) qui constitue le *punctum* barthésien. L'œil a trait au visible tandis que le regard «se spécifie comme insaisissable» (Lacan, 1990: 97). Il est, dans le champ visuel, ce qui ne peut pas se voir: l'invisible.

Lorsque Flaubert décrit la maison de Madame Aubain dans «Un cœur simple», il accumule de nombreux détails qui sont, en quelque sorte, donnés en pâture à l'œil afin de mettre en doute l'existence d'un point aveugle où se trouve justement le regard. Or, ce dernier est lié à l'objet *a*, cause du désir dans la théorie lacanienne. Ainsi, la plupart des descriptions réalistes en général, et flaubertiennes en particulier, sont sous-tendues par un paradoxe: ce qui cause le désir de décrire, à savoir le regard, ne cesse d'être éludé par le descripteur. Ce dernier s'efforce de combler, avec force détails, le vide dans lequel s'engouffre le regard. Du reste, c'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'idéologie est patente dans le texte descriptif-réaliste. En effet, l'idéologie ne peut être remise en cause que si, précisément, l'on renonce à combler ce vide⁸.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. (1970) *Mythologies*, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (1972) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (1976) *S/Z*, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (1982) «L'effet de réel», in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (2002a) «L'Empire des signes», in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (2002b) «La Chambre claire», in *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Seuil

⁸ Žižek met l'accent sur ce point lorsqu'il écrit: «*this place from which one can denounce ideology must remain empty, it cannot be occupied by any positively determined reality*» (Žižek, 1994: 17). Et Žižek d'ajouter: «*the moment we yield to this temptation, we are back in ideology*» (*ibid.*).

- BOURGET, P. (1919) «Gustave Flaubert», *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon.
- CONRAD, J. (1979) *The Nigger of the "Narcissus"*, New York, Norton.
- DEBRAY GENETTE, R. (1983) «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», in *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1971.
- DEBRAY GENETTE, R. (1988) *Les métamorphoses du récit*, Paris, Seuil.
- FLAUBERT, G. (1975) *Correspondance, 1871-1877*, Paris, Club de l'honnête homme.
- FLAUBERT, G. (1991) *Correspondance*, tome III, Paris, Gallimard.
- FLAUBERT, G. (1993) *Trois Contes*, Paris, Seuil.
- FLAUBERT, G. (1999) *Madame Bovary*, Paris, Librairie Générale Française.
- FOUCAULT, M. (2004), *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil.
- GRACQ, J. (1995) «Littérature et peinture», in *En lisant, en écrivant*, Paris, Gallimard.
- GASQUET, J. (1978) «Ce qu'il m'a dit», *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula.
- GONCOURT, E. et J. (1989) *Journal*, tome I, Paris, Robert Laffont.
- GREENBERG, C. (1995) «La peinture moderniste», *À propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1960.
- HAMON, P. (1993) *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
- LACAN, J. (1990) *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* Paris, Seuil, 1973.
- MAUPASSANT, G. de (1987), *Romans*, Paris, Gallimard, 1987.
- RIFFATERRE, M. (1994) «L'illusion d'ekphrasis», in *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture: 211-229*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Žižek, S. (1994) «The Spectre of Ideology», in *Mapping Ideology*, London, Verso.