

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

**La voix narrative chez Balzac et Flaubert**

A Thesis Presented

By

**Ina Mirela Ionescu**

to

The Graduate School

In Partial Fulfillment of the

Requirements

For the Degree of

**Master of Arts**

in

**Romance Languages and Literature**

**(French)**

Stony Brook University

**May 2008**

Stony Brook University

The Graduate School

**Ina Mirela Ionescu**

We, the thesis committee for the above candidate for the

Master of Arts degree, hereby recommend

acceptance of this thesis.

**Sandy Petrey, Ph. D. - Thesis Advisor**  
**Professor of French and Comparative Literature, Department of Comparative**  
**Literary and Cultural Studies and Department of European Languages,**  
**Literatures, and Cultures**

**Sophie Raynard-Leroy, Ph. D.**  
**Assistant Professor, Department of European Languages, Literatures, and Cultures**

**Franck Dalmas, Ph.D.**  
**Assistant Professor, Department of European Languages, Literatures, and Cultures**

This thesis is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin

Dean of the Graduate School

Abstract of the Thesis

**La voix narrative chez Balzac et Flaubert**

by

**Ina Mirela Ionescu**

**Master of Arts**

in

**Romance Languages and Literature**

**(French)**

Stony Brook University

**2008**

The narrative voice of nineteenth-century realism remains the novel's dominant fictional mode in the twenty-first century. H. de Balzac and G. Flaubert were both central to the development of that voice, but each in his own unique way. Two of their most famous novels, *La Peau de chagrin* and *Madame Bovary* illustrate perfectly their vision of reality and how the narrator expresses it. Although Balzac and Flaubert perceive reality more as a concept than a given fact, they differ in describing it. In Balzac's novel, where the narrator constantly changes position, representation produces reality. In Flaubert's text, the narrator disappears and reality is discovered only through the perception of others. While both authors display a critical view of French bourgeois society's sacrifice of true values, they have a distinct manner of representing it. Neither the gifted mind of Raphaël de Valentin nor the romantic character of Emma Bovary has a chance to achieve happiness in a corrupted world. This failure reveals not only the authors' disappointment with their age but also their view of reality. Balzac offers a captivating and dramatic style in which the narrator, always present, guides the reader throughout the story. Flaubert proposes an impersonal style where narration takes the place of action. While the use of the fantastic, the antithesis between good and evil, rhetorical questions, and the abundance of aphorisms make Balzac's story extremely accessible to the reader, Flaubert's text leaves its reader without guidance of any kind. In Flaubert's case, free indirect style, juxtaposition of images and dialogues, and the mixing of background descriptions with the character's monologues make the novel's structure to be more important than its subject.

Balzac's work depends on the dominant narrative presence that Flaubert's work eliminates.

Dedicated to my Professors

## Table of Contents

Introduction .....	1
Le narrateur de <i>La peau de chagrin</i> .....	5
Le narrateur de <i>Madame Bovary</i> .....	16
L'antithèse entre le rêve et le réel .....	25
Le concept de la réalité chez Balzac et Flaubert .....	43
Conclusion .....	59
Bibliographie.....	62

## Introduction

La voix et la place du narrateur dans le texte déterminent non seulement la structure du roman mais elles dévoilent aussi la manière personnelle de l'auteur de représenter la réalité de son temps. Honoré de Balzac et Gustave Flaubert, les deux écrivains considérés à côté de Stendhal comme les fondateurs du réalisme dans la littérature, se ressemblent dans leur vision critique et plutôt pessimiste de la société française, mais ils se distinguent par leur style et leurs réflexions sur l'expérience humaine. Si Balzac nous offre un style dramatique et un rythme alerte qui entraînent souvent un changement de place du narrateur, Flaubert quant à lui, nous propose un style impersonnel où la narration prend la place de l'action. Mais que ce soit le style captivant de Balzac ou l'impartialité imposée par Flaubert, ces auteurs ne nous cachent pas leur déception sur une époque où le succès social exige l'artificialité de l'individu. Selon leur propre représentation de la société française du 19<sup>e</sup> siècle, ni l'esprit intelligent de Raphaël décrit par Balzac dans *La Peau de chagrin*, ni le tempérament romantique d'Emma décrit par Flaubert dans *Madame Bovary* n'ont aucune chance dans un monde tout à fait corrompu. Pourtant, si Balzac et Flaubert considèrent tous les deux que la réalité est plutôt un concept qu'un fait, ils diffèrent par la manière de la présenter. Je me propose de démontrer dans cette étude comment la présence ou l'absence du narrateur explique une façon particulière de concevoir le réel. Dans l'œuvre de Balzac, où le narrateur du texte s'identifie souvent avec le personnage ou le lecteur même, c'est plutôt la représentation et le rôle qu'on joue qui produit la réalité. Par contre, pour Flaubert, où

le narrateur disparaît du texte, la vérité se découvre par l'intermédiaire de la forme et par conséquent du style.

Le narrateur, qu'on peut justement définir comme un rôle fictif inventé et adopté par l'auteur, dévoile au fur et à mesure que l'action du roman avance, un « moi social » qui indique à la fois sa vision de la société et sa théorie de la fonction de l'écrivain.

Balzac et Flaubert soulignent souvent la différence entre la voix narrative et la voix de l'auteur. Dans la préface de *La Peau de chagrin*, Balzac même nous révèle sa conception sur la personnalité et la fonction de l'auteur. Premièrement, selon Balzac, dans la majorité des situations il n'existe aucune corrélation directe entre les « pensées favorites d'un artiste et les fantaisies de ses compositions » (*La Peau de chagrin* 47). La personnalité et les mœurs de l'auteur ne s'appliquent pas automatiquement au narrateur. Le narrateur du roman n'est pas l'auteur même. Il joue seulement un rôle imaginaire entièrement créé par l'auteur. Similairement, dans sa *Correspondance*, Flaubert compare l'artiste avec un Dieu dans la création « qu'on [sent] partout, mais qu'on ne [voit] pas » (*Correspondance* 324). Selon Flaubert, l'auteur doit être de préférence invisible dans son œuvre, mais tout à fait omnipotent. Il ne doit pas exprimer ses propres opinions dans son roman, mais il doit maîtriser l'art d'illustrer son concept. De plus, pour accentuer l'impersonnalité de son œuvre, Flaubert affirme qu'en ce qui concerne *Madame Bovary*, il n'y a « rien mis ni de [ses] sentiments ni de [son] existence » (*Correspondance* 324). On peut donc conclure que, pour Flaubert, il est essentiel que dans son texte, la personnalité de l'auteur soit absente.

Ensuite, chez Balzac, la fonction de l'auteur consiste en observer et décrire la nature humaine. Selon Balzac, l'auteur doit présenter la diversité de la société de son



temps, c'est-à-dire qu'il doit avoir « réellement vu le monde, ou son âme le lui a révélé intuitivement » (*La Peau de chagrin* 54). Bien qu'il présente des faits réels ou imaginaires, l'auteur finit par reproduire la nature par la pensée. Mais c'est plutôt une interprétation du monde. L'art cesse de copier la réalité, mais arrive pourtant à la recréer. L'auteur invente ainsi le vrai comme la société invente le réel.

Mais Balzac ne se limite pas seulement à faire la différence entre la voix de l'auteur et la voix narrative. Dans sa préface, il considère aussi le rôle du lecteur qui, soit s'identifie avec les personnages, soit attribue ses propres réflexions à l'auteur même. S'adressant à un large auditoire, l'auteur devient ainsi « un être multiple, espèce de créature imaginaire, habillée par un lecteur à sa fantaisie. » (*La Peau de chagrin* 49) On peut conclure que si l'auteur invente son narrateur, le lecteur invente à son tour l'auteur de son roman. L'auteur devient pour chaque lecteur un personnage particulier qui fait partie du texte. Balzac juge donc indispensable au succès d'un roman non seulement la créativité de l'écrivain, mais aussi le potentiel inventif et la participation active du lecteur.

Il semble que pour Balzac il est important d'impliquer pleinement le lecteur dans son roman et de le captiver par son histoire. Le rythme de la lecture et l'accessibilité du texte dépendent de la sympathie que le lecteur montre pour les personnages et l'action du roman. L'antithèse entre le bien et le mal, comme entre Dieu et Méphistophélès, Raphaël et la peau de chagrin, Pauline et Foedora par exemple, et la lutte entre la corruption et la moralité, conditionnent les sentiments du lecteur qui veut savoir si son personnage va réussir ou pas. Le lecteur s'identifie donc non seulement avec un personnage qu'il va soutenir affectivement tout le long de l'action, mais aussi avec les situations que celui-ci

rencontre. La poursuite des aventures et des malheurs de ce personnage auquel le lecteur a choisi de s'identifier, va faciliter la lecture.

On peut déjà parler chez Balzac d'une connexion assez forte qui s'établit entre le narrateur et le lecteur. Selon P. Brooks, c'est vraiment le désir qui les réunit. Brooks dit que le désir « déclenche le récit, justifie et anime la lecture » [« is initiatory of narrative, motivates and energizes its reading »] (*Reading for the Plot* 48). Par conséquent, le désir est en même temps le motif de la narration pour l'auteur et le moteur de l'action pour les personnages et le lecteur qui suivent l'intrigue. Il semble qu'on a d'un côté le désir de l'auteur de séduire son lecteur et d'un autre côté le désir du lecteur même d'être récompensé ultimement dans son choix. On peut ainsi comprendre *La Peau de chagrin* à la fois comme l'histoire d'un désir et le désir d'une histoire.

## **Le narrateur de *La peau de chagrin***

Pour entretenir l'envie de la lecture, Balzac utilise dès lors non seulement l'antithèse et le sensationnel, mais aussi la voix du narrateur qui est omniprésente. On peut identifier à la fois plusieurs hypostases de la voix narrative qui se constituent dans une vraie technique pour impliquer le lecteur à l'action de l'histoire. Il me semble que, dans *La Peau de chagrin*, on peut parler de trois voix narratives : d'abord on a l'observateur anonyme qui raconte les événements à la troisième personne, ensuite on a un narrateur actif qui intervient directement dans le texte pour commenter la situation et poser des questions au lecteur, et enfin on a le narrateur-personnage qui change aussi le temps de l'action. Balzac nous offre ainsi un style dramatique et dynamique qui attire, influence et guide le lecteur.

Dans la première et la troisième partie du roman, respectivement intitulées « Le Talisman » et « l'Agonie », on peut parler d'un véritable récit où le narrateur place l'action dans le passé. Le roman commence par nous présenter un jeune inconnu qui cherche à changer son malheureux destin dans une maison de jeu. « Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais Royal » (*La Peau de chagrin* 60) : voici comment Balzac introduit sur un ton neutre un drame quotidien qui ressemble à beaucoup d'autres. La misère et le désespoir emmènent cet inconnu au casino pour un dernier coup de dé. Le nom du personnage principal n'est même pas cité. La voix narrative se concentre plutôt sur la description du lieu et la situation générale qui caractérise l'époque en question. On parle ainsi de la maison de plaisirs, de l'atmosphère

à la fois exubérante et superficielle qu'on trouve dans les salles remplies de spectateurs et de joueurs et du contraste que cette extravagance fait avec la pauvreté qui entoure le bâtiment. Le narrateur est ici seulement un observateur anonyme qui nous dévoile sur un ton neutre le cadre de son histoire.

Nous retrouvons la même situation dans la troisième partie du roman qui est aussi la dernière étape de l'histoire. La proposition « Dans les premiers jours du mois de décembre, un vieillard septuagénaire allait, malgré la pluie, par la rue de Varennes » (La Peau de chagrin 271) nous montre le même narrateur anonyme qui nous présente maintenant la nouvelle situation de Raphaël et les effets que la peau de chagrin a sur sa vie. Le narrateur utilise la troisième personne du singulier pour décrire les événements et les personnages de son histoire. On apprend ainsi que Raphaël est maintenant un Marquis, qui mène une existence mécanique et monotone, sans amour et sans aventure, afin d'exclure l'imprévu et le désir de son existence. Pour prolonger sa vie, il est obligé de supprimer toutes possibilités de désirs. Paradoxalement, il s'arrête de vivre pour vivre. Tant qu'il décrit le nouveau Raphaël, son palais et le malheur qui l'entoure, le narrateur semble passif.

Au contraire, au moment de l'action, la voix narrative change de ton. Le narrateur intervient directement dans le texte pour expliquer son point de vue. En utilisant souvent les questions rhétoriques qui suggèrent plutôt qu'informent, les aphorismes et surtout le pronom sujet « vous », qui s'adresse directement au lecteur, le narrateur s'implique dans le texte et, en même temps, il engage son lecteur dans l'action.

Par exemple, l'utilisation de l'aphorisme : « Chaque suicide est un poème sublime de mélancolie » (*La Peau de chagrin* 70) nous présente un narrateur qui mêle ses propres

raisonnements à l'action du roman. En décrivant l'état de Raphaël, le narrateur réfléchit sur le suicide en général. En relatant les causes qui font penser au suicide, le narrateur fait aussi appel à l'empathie du lecteur. Il parle d'abandons, de tentatives échouées, de cœurs brisés et de drames déchirants, auxquels le lecteur peut se rapporter aisément. Un autre aphorisme comme par exemple celui-ci : « [À] vingt et un ans, nous sommes, je le répète, tout générosité, tout chaleur, tout amour » (*La Peau de chagrin* 158) nous révèle encore une fois l'impression personnelle du narrateur sur les jeunes en général. L'utilisation du pronom « je » souligne l'opinion du narrateur, tandis que le pronom « nous » place à la fois narrateur et lecteur dans la même position. L'appréciation du narrateur sur la jeunesse et l'amour est une intervention directe dans le texte qui guide le lecteur. Le narrateur aide le lecteur non seulement à mieux comprendre le tempérament et la situation actuelle de Raphaël, mais il lui demande aussi de se souvenir de ses propres instants de bonheur. Il semble que le narrateur fait toujours des références à l'expérience commune des gens.

L'abondance des questions rhétoriques contribue aussi à la connivence du lecteur, qui arrive à partager les opinions du narrateur. Par exemple, la question : « Existe-t-il chose plus déplaisante qu'une maison de plaisir ? » (*La Peau de chagrin* 64) suggère le contraste entre la félicité qu'on espère obtenir en entrant au Palais Royal et la place sordide qu'on y trouve. Le rapprochement des deux mots si antithétiques comme « déplaisante » et « plaisir » conduit le lecteur à la conclusion qu'on ne peut pas découvrir le vrai bonheur dans un tel endroit. Le fait qu'il faille payer la joie et se dépouiller de son honnêteté annonce un compromis plutôt qu'une réussite. Une autre question plus directe de la part du narrateur comme : « La peine de vivre doit

s'accepter ? » (*La Peau de chagrin* 86) prépare le lecteur bien à l'avance au pacte qui va se réaliser plus tard entre le vieux marchand d'antiquités et Raphaël. On voit ainsi comment le narrateur maintient un dialogue permanent avec son lecteur et demande sa participation et sa compréhension pour la situation de son personnage. Aussi, l'utilisation du pronom « vous » comme dans : « Comprenez-vous ? » (*La Peau de chagrin* 63), « Vous [êtes]-vous jamais ? » (85) ou « Figurez-vous » (89), contribue non seulement à établir une coopération avec le lecteur mais aussi à engager complètement son auditoire dans l'action du roman. Ces questions s'adressent directement au lecteur et à ses expériences de vie pour l'inclure à l'intrigue.

Dans la deuxième partie du roman le lecteur a l'occasion de s'identifier d'avantage avec son héros. Mais le narrateur va s'identifier aussi avec son personnage. La voix narrative change encore une fois quand Raphaël même commence à raconter les causes de ses aventures et de son choix. Le personnage principal du roman devient ainsi le narrateur du texte. La transition de la première partie du roman à la deuxième et finalement à la troisième, se fait toujours en changeant le point de vue du narrateur et le temps des verbes.

Cette deuxième partie du roman, intitulée « *La Femme sans cœur* », se constitue en un véritable discours qui décrit l'histoire de Raphaël au temps présent. Raphaël confesse ceci dès les premières lignes : « j'ai vécu comme toi, comme mille autres. » (*La Peau de chagrin* 147). L'utilisation du pronom « je » donne une note de subjectivité à l'histoire mais la comparaison avec les autres jeunes gens suggère qu'ils ont tous vécu des expériences similaires. En fait, Raphaël s'identifie avec toute une génération. De plus, Raphaël s'identifie avec tout le monde, et par conséquent aussi avec son lecteur

quand il parle de l'amour, la cause de ses malheurs. L'interrogation : « N'avons-nous pas tous, plus au moins, pris nos désirs pour des réalités ? » (*La Peau de chagrin* 164) est pourtant l'appel direct du narrateur à l'expérience particulière du lecteur. Non seulement le narrateur s'assure de l'empathie de son lecteur, mais il veut s'assurer aussi que celui-ci comprend la folie de Raphaël. À son tour, le lecteur se met facilement dans la posture d'un jeune amoureux.

Il faut aussi noter que, dans cette deuxième partie du texte, le narrateur-personnage a un double auditoire. Quand Raphaël raconte son histoire, qui l'a mené vers le suicide, il s'adresse à la fois à ses amis et au lecteur du roman. De plus, un de ses amis lui dit : « Je suis exigeant comme un lecteur » (*La Peau de chagrin* 148), ce qui souligne encore une fois non seulement que le narrateur doit prendre en considération les exigences de son lectorat mais aussi que les amis de Raphaël se substituent au lecteur. Par conséquent le lecteur même devient l'ami de Raphaël.

Cela dit, les hypostases de la voix narrative n'expliquent pas seulement le rôle du narrateur et du lecteur mais elles révèlent aussi une réalité sociale. Par exemple, dans le dernier chapitre du roman, « *Epilogue* », il y a un véritable dialogue entre le narrateur et le lecteur qui expose les opinions du narrateur sur la société française du 19<sup>e</sup> siècle. Imaginant un lecteur intéressé par l'avenir de Pauline et de Foedora, le narrateur satisfait la curiosité de son lecteur par une fin qui explique non seulement leur destin, mais offre aussi une morale à son histoire. D'un côté, comme procédé stylistique, la morale du roman nous transporte encore une fois dans le pays fantastique des contes de fées où l'auteur insère d'habitude quelques mots de sagesse pour son lecteur. En tant que morale du conte, la fin récompense le lecteur qui s'attend à ce que le personnage positif soit

récompensé. Si Pauline meurt, elle se transforme après en un fantôme, qui gardant sa jeunesse et sa beauté, semble défendre et protéger le pays. « Tout esprit, tout amour » (*La Peau de chagrin* 382), elle est présentée comme un ange bénéfique qui survole Paris. Elle devient ainsi un idéal, un rêve, une flamme et une promesse.

D'un autre côté, comme conclusion d'un roman réaliste, l'épilogue nous dévoile le désenchantement du narrateur sur la société parisienne de son époque. Si Pauline qui représente la vertu est une chimère, Foedora qui symbolise le vice est comparée à la société même. Il est évident que pour le narrateur, la vertu reste seulement une illusion, mais le vice est une réalité qui gouverne son temps.

La phrase : « Elle était hier aux Bouffons, elle ira ce soir à l'Opéra, elle est partout, c'est, si vous voulez, la Société. » (*La Peau de chagrin* 383) présente Foedora comme le symbole d'une corruption omniprésente. Non seulement Foedora est le produit de son temps, mais aussi son comportement est la seule solution pour réussir dans ce monde en déclin. En superposant l'image de Foedora -qui incarne l'hypocrisie et l'artificialité mêmes- à la société parisienne, le narrateur dénonce la décadence de son époque. Femme riche, « au sang froid d'un avoué » (*La Peau de chagrin* 199) et qui porte son sourire « comme un vêtement » (201), Foedora représente le prototype d'une femme à la mode qui arrive au succès social en s'appuyant sur tous les artifices de l'art de la séduction. On peut dire donc que pour le narrateur, Foedora représente les mœurs de la société. Sa présence suggère non seulement la réprobation du narrateur envers l'hypocrisie de son temps, mais aussi une situation actuelle qui peut durer.

Quand il assure ainsi son lecteur : « Vous la rencontrerez. » (*La Peau de chagrin* 383), le narrateur fait la transition d'un présent historique vers un avenir possible. En



s'adressant directement au lecteur par l'utilisation du pronom « vous », il avertit son audience non seulement que Foedora vit dans le présent, mais aussi qu'elle est immortelle. L'alternance des temps présent et futur crée l'impression d'une actualité palpable, mais aussi atemporelle, qui permet encore une fois au lecteur de s'identifier avec les personnages et de se laisser emporté par l'action du roman. Des expressions verbales comme: « elle ira » et « elle est » font de Foedora une réalité incontestable, aussi bien qu'une présence éternelle. À ce moment donné, suspendu dans le temps, le lecteur semble être à la fois contemporain aux personnages et au narrateur même. Il peut donc avoir une conversation directe avec le narrateur du texte et en même temps surprendre Foedora dans les rues de Paris.

La dépersonnalisation de Pauline, présentée à la fin comme une « « fluide créature » (*La Peau de chagrin* 382), et de Foedora, qui « est partout » (383), contribue aussi à l'impression d'immortalité des personnages et de l'histoire même. En changeant ainsi le temps des verbes et le ton de son discours, le narrateur fait la transition du particulier au général. Non seulement le narrateur intervient, commente et explique le texte, mais il place aussi son lecteur au cœur des événements.

Des interrogations comme : « N'entendez-vous pas ? » (*La Peau de chagrin* 382), qui s'adressent explicitement au lecteur, l'engage et demande son empathie. Le lecteur se trouve ainsi dans une place centrale. Il est à la fois le confident du narrateur et aussi un réservoir d'émotions. La réceptivité du lecteur est mise en évidence par l'utilisation des adjectifs possessifs associés à des mots qui désignent sa sensibilité. Les expressions « vos nerfs » et « votre tête » (*La Peau de chagrin* 382) exigent et impliquent une collaboration totale de la part du lecteur. Le narrateur fait ainsi appel aux sensations du lecteur. Il

s'identifie même avec les émotions de son audience. Les exclamations : « Vous voulez », « Vous tressaillez » et « Il vous charme » (*La Peau de chagrin* 382) sont les effets d'une telle participation. L'impératif : « Ecoutez. » (*La Peau de chagrin* 382) employé par le narrateur dans son discours montre non seulement son intervention directe dans le texte mais aussi son intention de guider le lecteur pour comprendre la morale et le symbolisme de l'histoire. Le narrateur se rapproche ainsi de son lecteur et lui transmet directement ses opinions. On observe donc une transition de l'objectivité initiale vers une subjectivité finale.

On peut dire aussi que dans l'« *Epilogue* », à cause du dialogue imaginaire qui s'instaure entre le narrateur et le lecteur, ce dernier est vraiment placé dans le roman. Le lecteur fait ainsi partie de l'histoire. Il devient donc un personnage comme les autres et par conséquent une création de l'auteur. L'interrogation de la part du lecteur : « Et que devint Pauline ? » (*La Peau de chagrin* 381) imagine un lecteur actif qui cherche à la fois à comprendre le texte et à satisfaire sa curiosité. Il semble que pour la première fois dans le roman il y a une intervention directe de la part du lecteur, ce qui confirme ainsi sa participation entière à la narration. On entend jusqu'à sa voix.

Les trois voix narratives que nous avons déjà mentionnées ici-avant, attestent la présence permanente d'un narrateur suffisamment versatile pour changer de place plusieurs fois pendant son histoire. Le narrateur ressemble ainsi aux autres personnages du texte qui jouent un rôle : soit comme un observateur qui trace le contour de son histoire, soit comme un animateur qui engage son lecteur, ou encore comme un héros qui raconte ses aventures. En bref, le narrateur est toujours l'autorité qui guide l'audience. Son rôle est de reconstruire la réalité pour le lecteur.

La théorie de Balzac selon laquelle les faits n'existent pas en eux-mêmes, mais seulement dans la représentation qu'on se fait d'eux, est illustrée non seulement par le rôle de la voix narrative, mais aussi par le rôle que ses personnages doivent jouer pour valider leur existence. Dans le cas de Raphaël, par exemple, il devient une personne seulement après avoir fait fortune et changé sa position dans la société. Homme de génie, mais sans un sou et sans statut social privilégié malgré sa particule de noblesse, Raphaël de Valentin est condamné au désespoir. Il est noble mais il n'est pas perçu ainsi. Il n'est même pas aperçu du tout. Raphaël est un « véritable zéro social » (*La Peau de chagrin* 72). Dans une société bourgeoise corrompue, un homme honnête semble prédestiné à la misère. Il n'a pas d'identité. Sans argent, il est considéré comme une âme perdue qui n'a aucune chance de sortir de l'anonymat. Sans être reconnu comme un intellectuel, sans position sociale, sans fortune et par conséquent sans amour, Raphaël n'est rien. Le contraste entre son titre de noblesse et sa pauvreté est immense. Il ne lui reste plus qu'à se jeter dans la Seine. La phrase suivante : « Si je voulais me déshonorer, je vivais » (*La Peau de chagrin* 93) résume la situation paradoxale de Raphaël qui doit se compromettre pour vivre. Ici, le succès social demande notamment une corruption morale. Sa bonne naissance ne lui sert plus dans un monde qui ne respecte que l'argent. Au début de l'histoire, quand Raphaël est encore pauvre, le narrateur l'appelle seulement « l'inconnu ». Il ne nous dévoile le nom entier *de Valentin* qu'à l'occasion pénible où celui-ci accompagne Foedora hors du théâtre et il n'a pas un sou pour payer le valet qui leur offre son parapluie. Ses prétentions de jeune homme galant sont détruites dès qu'il réalise que ses manières et ses intentions honorables ne sont pas validées par la réalité. Soudainement, il n'est plus ce qu'il pensait qu'il était. Ni le symbole de sa noblesse, ni

son comportement honorable n'ont plus de résonance sociale. Dès qu'il est nommé *de Valentin* il apprend qu'il n'est rien. Sa confession, qui vient juste après l'humiliation de Foedora, explique clairement sa situation. La phrase suivante : « Tout ce qui fait l'homme et ses milles vanités furent écrasés en moi. » (*La Peau de chagrin* 198) souligne encore une fois le fait que l'identité d'une personne consiste dans la représentation que les autres se font d'elle. Sans fortune, Raphaël n'existe ni pour Foedora ni pour toute la société.

Mais, dès qu'il reçoit la peau de chagrin, son destin change miraculeusement. Raphaël acquiert une identité au moment où il sort de l'atelier de l'antiquaire avec son talisman tout-puissant. On apprend donc pour la première fois que « l'inconnu » s'appelle Raphaël, quand celui-ci entre en possession d'un pouvoir absolu. Raphaël redevient homme seulement quand il a la fortune dans sa poche ; quand il change de peau ; quand il vend son âme et ses jours pour une richesse mal comprise ; en fin, quand son argent et ses vêtements le représentent dignement. On peut donc dire que dans le cas de Raphaël « ce qu'on présente comme réel le devient ainsi » [« What is represented as real becomes so »] (*In the Court of the Pear King* 148). Comme S. Petrey l'a déjà magnifiquement démontré dans son livre *In the Court of the Pear King*, chez Balzac, la représentation arrive à produire la réalité. Raphaël redevient une personne uniquement quand les autres l'aperçoivent comme telle et par conséquent quand il change de rôle. On peut acquérir ainsi de l'authenticité en jouant un rôle et devenir réel par l'intermédiaire de l'imaginaire. Balzac, qui utilise plusieurs voix narratives, chacune avec un rôle spécifique, nous révèle ainsi le fait que la réalité se construit à travers la perception des autres. La transformation de son personnage principal, Raphaël, illustre aussi son concept que rien n'existe en soi-

même, mais seulement selon la perspective d'un autre. Pour Balzac l'intrigue du roman explique son point de vue.

## Le narrateur de *Madame Bovary*

Contrairement à ce qui se passe chez Balzac, chez Flaubert, la structure du roman est infiniment plus importante que son contenu. Selon lui, la forme doit parler plus fort qu'un fait. Comme lui-même le confesse dans sa correspondance, Flaubert aimerait mieux faire « un livre sur rien » (*Correspondance* 156) qui va se tenir « par la force interne de son style » (*Correspondance* 156). Avec un sujet à peu près invisible, Flaubert semble se plonger dans l'art pur. On peut ainsi dire que pour Flaubert, l'action est la narration même. À son avis, s'il y a moins d'événements à raconter dans un texte, on peut se concentrer d'avantage sur l'art d'écrire. Par conséquent, Flaubert ne met pas l'accent sur l'action comme chez Balzac, mais sur la perfection de son texte qui doit se rapprocher de la poésie. Il paraît que, pour lui, l'idéal est de « donner à la prose la consistance du vers » (*Correspondance* 187). Les mots sont chargés d'émotions et l'expression arrive à imiter la nature éthérée d'une pensée. Le dialogue indirect libre, la voix polyphonique et les longues phrases qui mêlent les paroles des personnages avec les descriptions des paysages, suggèrent la rêverie et contribuent au lyrisme du roman. Le choix des mots et la pureté du son amplifient aussi la beauté de l'écriture.

L'absence de la personnalité du narrateur dans le texte de *Madame Bovary* est de même importance pour Flaubert. Contrairement à Balzac, où le narrateur nous communique toujours ses opinions, chez Flaubert il n'y a pas de réflexions personnelles de la part du narrateur. Flaubert ne guide pas son lecteur, mais lui présente au contraire d'une manière objective des personnages qui ne demandent aucunement l'empathie. Et

comme pour Flaubert il n'y a ni « beaux ni vilains sujets » (*Correspondance* 156), le narrateur ne favorise aucun de ses personnages et le lecteur n'arrive pas vraiment à s'identifier avec les protagonistes. Par exemple, Emma n'est pas présentée comme une héroïne, mais seulement comme une femme ni tout à fait géniale ni vraiment stupide. Il est en fait très caractéristique de Flaubert d'éviter de faire de ses personnages des saints ou des héros. Ses sujets sont des êtres ordinaires de la petite bourgeoisie qui possèdent à la fois des qualités et des vices. Leur vie n'est pas fabuleuse, mais plutôt triviale et sans événements considérables qui peuvent changer à l'instant leur destin comme c'est le cas chez Balzac. L'action du roman n'est pas du tout chez Flaubert son premier intérêt.

Pour Flaubert, le sujet seconde le concept. D'après lui, le concept qui se révèle uniquement par la forme de l'écriture est notamment plus important que l'intrigue même. Il me semble que, quand Flaubert dit que « le style est une manière absolue de voir les choses » (*Correspondance* 156), il pense que c'est la forme qui énonce le concept. Apparemment, ce serait la construction d'un texte qui raconterait vraiment l'histoire. La disparition du narrateur traditionnel, un fait si distinctif chez Flaubert, laisse le lecteur reconstruire la réalité à travers plusieurs points de vues et symbolise ainsi l'absence de la certitude.

Flaubert nous propose donc un style impersonnel où il n'y a pas d'intervention directe du narrateur dans le texte. Sa technique est de laisser les événements et les personnages se présenter eux-mêmes. Son roman commence ainsi avec le pronom « nous » qui désigne toute une classe d'écoliers qui reçoit la visite d'un nouvel élève sous le nom de Charles Bovary, le futur époux d'Emma. Si chez Balzac le même pronom « nous » faisait appel à l'expérience collective où le narrateur et le lecteur se retrouvaient

sur un terrain commun, ici, Flaubert l'utilise pour faire la transition vers le discours indirect libre. C'est par ce pronom « nous », qui décrit la perception de Charles par toute la classe, qu'un personnage est introduit au lecteur. Flaubert refuse dès le début de son roman d'utiliser un narrateur omniprésent pour décrire son personnage et laisse les autres, les camarades de classe de Charles, faire les présentations. La classe semble ainsi devenir le premier narrateur du texte. Pourtant, ce premier narrateur est un narrateur collectif qui ne se révèle pas vraiment. Il paraît qu'il fait partie de la classe et qu'il la représente, mais il n'est pas tout à fait visible pour le lecteur. Il apporte seulement de l'authenticité à l'histoire parce qu'il est le témoin direct de la vie de Charles.

L'expression « nous tous » (*Madame Bovary* 47) désigne donc le narrateur du premier chapitre. Elle révèle en même temps non seulement une perception unanime de Charles mais aussi le cadre et l'atmosphère où se déroule l'action. Le lecteur comprend donc que c'est la classe qui fait le portrait de Charles. Pour la classe, « le nouveau » (*Madame Bovary* 48), qui dénomme Charles dans les premières pages du roman pour expliquer l'attention excessive que celui-ci reçoit de ses confrères, devient le centre de toutes les moqueries. L'adjectif « nouveau » définit à la fois Charles et ses relations avec les autres. On renforce ainsi l'idée que Charles est jugé par une communauté entière.

Avec son air « fort embarrassé » (*Madame Bovary* 47), hésitant, avec la « voix bredouillante » (49), sans « élégance dans les tournures » (50) et prononçant son nom d'une manière incompréhensible, Charles entre dans le roman sous le signe du ridicule. Il semble dès le début condamné à la médiocrité. Mais ce sont toujours les autres qui le voient ainsi. L'expression « nous le vîmes » (*Madame Bovary* 50) souligne encore une fois que la description de Charles se fait par les yeux de ses camarades. De plus, le fait



que toute la classe l'aperçoive de la même manière, apporte une note d'objectivité à son portrait. L'épisode avec le professeur qui lui donne à copier l'expression *ridiculus sum* transmet aussi au lecteur l'impression unanime que la classe se fait de Charles dès le commencement du roman. Le lecteur voit ainsi ce que les autres étudiants voient en Charles.

Si jusqu'à Flaubert, on peut dire que le lecteur aperçoit la réalité à travers la lentille d'une caméra qui substitue symboliquement l'autorité de la voix narrative traditionnelle, avec Flaubert il semble qu'on interpose une seconde lentille qui offre la perception de la perception. Le lecteur aperçoit donc Charles seulement du point de vue de ses petits camarades. Par cette technique, Flaubert explique comment la sensibilité individuelle déforme la réalité.

La dernière fois que le pronom « nous » est utilisé pour désigner le narrateur du texte coïncide avec le départ de Charles pour le collège de Rouen. Quand Charles quitte l'école élémentaire et ses camarades pour entrer dans une autre période de sa vie, la voix du narrateur disparaît aussi. La phrase : « Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui. » (*Madame Bovary* 54) marque non seulement la fin d'une étape formatrice pour Charles et de l'intervention de ses camarades qui ne peuvent plus se mêler à son portrait, mais aussi le point d'où le narrateur quitte son lecteur. Dès ce moment, les faits sont présentés au lecteur comme ils étaient aperçus par les autres personnages. Il n'y a plus de guide pour le lecteur. Le narrateur initial devient invisible et par conséquent nous ne savons plus vraiment qui parle, lui ou un autre personnage déjà impliqué dans l'action. Tout semble se dérouler à travers les impressions des autres. La

disparition du narrateur cause ainsi l'absence de certitude dans le texte et suggère l'idée qu'on ne peut pas toucher l'absolu.

En ce qui concerne Charles, on continue à le présenter d'une autre perspective, mais dès ce moment-ci, d'une manière plutôt subjective, caractéristique du discours indirect libre. Souvent, on ne sait plus précisément qui parle en décrivant Charles, mais on peut deviner plusieurs fois la voix de son épouse, Emma. C'est par ses yeux qui ne trouvent rien à admirer en Charles, que celui-ci prend contour dans les pages suivantes. Si au début du roman Charles est présenté comme un être qui « n'y comprit rien » (*Madame Bovary* 55) de ce qui se passe autour de lui mais qui travaille machinalement comme un « cheval du manège » (*Madame Bovary* 55), la description d'Emma semble plus chargée de dégoût quand elle examine son époux. Parce que la comparaison de Charles avec un animal, qui arrive si tôt dans l'histoire, ne suffit pas à exprimer l'immense répulsion que Charles provoque à sa femme, il faut entendre donc Emma elle-même pour mieux comprendre son aversion envers son mari. À l'aide du dialogue indirect libre, le narrateur donne ainsi à Emma la chance de formuler ses sentiments. Cette technique permet aussi au lecteur de se rapprocher considérablement du personnage qui parle et de saisir ses pensées les plus intimes. Quand le lecteur lit que « Charles était long à manger » (*Madame Bovary* 120), il se rend compte que c'est probablement Emma qui commence à parler. Elle exprime ainsi parfaitement en quelques mots sa grande déception causée par son mariage avec Charles. La longueur de ce repas reflète évidemment chez Emma l'accumulation de son désespoir. Le malheur et la solitude de chaque jour, la certitude qu'elle a raté son existence et la perspective d'une vie qui lui semble odieuse à côté de

Charles qu'elle déconsidère profondément, transforment un dîner autrement banal en un véritable cauchemar. Le moment du repas devient l'éternité même.

La misère de la salle à manger, qu'elle avait autrefois imaginée comme fastueuse, s'ajoute à la banalité de son mari, qu'elle avait désiré à la fois brillant et romantique. La différence entre ses rêves de jeune femme et la réalité qu'elle affronte en tant qu'épouse dans sa maison amplifie son chagrin. Entourée par des « murs qui suintaient » (*Madame Bovary* 120), des « pavés humides » (120) et surtout de l'incapacité de Charles, Emma se plonge dans le mépris de son mari. Et c'est justement ce dédain qui lui fait estimer le temps que Charles prend pour manger comme infini et insupportable. Le fait qu'elle doive accepter et s'accommoder à une vie si médiocre et la douleur de renoncer à ses idéaux se retrouvent dans cette impression terrible qui n'a plus rien à voir avec la réalité. Sous les yeux d'Emma, Charles se transforme d'un époux ordinaire en un monstre extraordinaire. La phrase « toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette » (*Madame Bovary* 120) résume la situation d'Emma. Assise à table avec Charles, Emma arrive à sentir en un seul moment toute la fatalité de son destin. Les heures des repas, plus que d'autres instances de sa vie commune avec Charles, représentent pour elle le paroxysme de son désespoir. En attendant que Charles finisse de manger, elle réalise l'immense vide de sa vie. Non seulement elle pense qu'elle a raté sa vie à cause de son mariage avec Charles, mais aussi elle le ressent comme un affront personnel. Ce tête-à-tête l'insulte. Du point de vue d'Emma, elle a devant elle, en pleine face, la cause de tous ses malheurs. Par conséquent, chaque mésaventure qu'elle éprouve devient l'effet direct du caractère de Charles. Ici et une fois de plus, personne ne parle ; Emma non plus. Le lecteur comprend seulement les pensées d'Emma à cause de l'image

qu'elle se fait de lui. Dans ce passage on a l'occasion de voir encore une fois, comme Auerbach l'avait déjà admirablement remarqué, qu'il ne s'agit pas seulement de la perception d'Emma sur Charles, mais aussi de la perception du lecteur. Le lecteur voit donc Charles de la même façon qu'Emma : à travers Emma. Le dialogue indirect libre permet ainsi au lecteur d'apercevoir comment Emma aperçoit Charles. Les personnages se présentent eux-mêmes au lecteur sans l'intervention immédiate d'un narrateur omniprésent.

La même situation se retrouve avec la remarque que la « conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie » (*Madame Bovary* 92). Ici, on peut interpréter ce jugement comme appartenant aussi bien à un possible narrateur qui connaît Charles mieux que le lecteur, ou encore à Emma, qui ne trouve rien d'impressionnant en Charles. La voix d'un narrateur hypothétique et d'Emma se confondent. Cependant, le fait que le chapitre décrive la rêverie d'Emma et les causes de son détachement graduel à son mari, suggère plutôt que c'est encore elle qui juge. La phrase expose ainsi le désespoir d'Emma face à la platitude de Charles. Son manque d'imagination et d'intérêt pour une vie meilleure et son contentement dans une existence médiocre éloignent peu à peu Emma de son époux. Du point de vue d'Emma, qui rêve des aventures extravagantes, vivre avec un incapable comme Charles, cantonné dans une position sans avenir, est accablant. En écoutant Emma, le lecteur a l'occasion de comprendre ses futures décisions et la fatalité de son destin.

Un autre épisode où la description de Charles se réalise du point de vue d'Emma, est celui de l'image que son dos inspire à sa femme. À l'occasion d'une excursion que la

famille Bovary fait pour visiter une filature de lin, Emma décrit son époux comme un être stupide qui arrive à la révolter simplement en regardant son dos. La phrase suivante : « Son dos tranquille était irritant à voir » (*Madame Bovary* 161) relève le dégoût profond que Emma ressent pour son mari et l'éternel désespoir qui l'étouffe. Le fait même de discerner la silhouette de Charles suffit à Emma pour que toute trace de bonheur s'évanouisse immédiatement. Le dos, qui ne signifie pourtant pas grand chose quand on regarde de loin une personne, devient pour Emma l'image parfaite de son malheur. Le choix des mots de l'auteur qui relève ici le paradoxe d'un dos à la fois tranquille et irritant, souligne une fois de plus le conflit intérieur qui démoralise Emma. Il semble que Charles n'a aucune chance de trouver grâce auprès d'elle soit qu'il est aperçu d'en face soit de l'arrière. Sans lui parler et sans même le regarder, la présence de Charles est toujours insupportable pour Emma.

Le contraste des mots trouve aussi écho dans l'opposition que le paysage pastoral et le soleil qui se couche font avec l'image désagréable de Charles. Pour Emma, la simple apparition de Charles arrive à gâter même les plus simples plaisirs de l'âme. Elle ne peut plus se perdre dans ses songes en admirant la nature à cause de l'existence de Charles qui la ramène aussitôt à la réalité quotidienne. Il devient la cause de sa malchance.

L'antithèse que l'auteur fait entre le paysage et le personnage de Charles continue avec l'opposition entre la figure de Léon et celle de Charles. Dès que Emma n'aperçoit plus son mari, la paix revient à nouveau dans ses pensées. Elle regarde le visage doux de Léon, qui semble se confondre avec le paysage, et ses yeux bleus lui semblent aussi clairs que des « lacs des montagnes » (*Madame Bovary* 161). Elle regarde Léon comme elle contemple un tableau ou comme elle observe une gravure dans les pages de ses livres. Ce

Léon est plutôt une image idéale qu'un vrai être. Comme Charles, Léon est souvent introduit par les pensées d'Emma. On a donc un portrait exagéré d'un amant parfait. Dans l'imagination d'Emma, Léon devient « plus grand, plus beau, plus suave » (*Madame Bovary* 186). En décrivant son amour, Emma prouve en fait son aspiration à l'absolu. Cette description n'est pas seulement un exemple de discours indirect libre, mais elle trahit particulièrement bien le romantisme d'Emma.

## L'antithèse entre le rêve et le réel

Même si le contraste entre l'imaginaire et la réalité est présent également dans les deux romans ici analysés, ce contraste arrive à définir la forme du texte seulement chez Flaubert. Dans le cas de *La Peau de chagrin*, l'antithèse entre les idéaux de Raphaël et la réalité avec laquelle il se confronte justifie plutôt le changement qui a eu lieu dans la société après la Révolution de Juillet que son style. Par contre, chez Flaubert l'opposition entre le fictif et le concret détermine entièrement sa manière d'écrire.

Le fait que Emma n'arrive jamais à trouver l'idéal illustre le concept du réel chez Flaubert et explique la structure de son roman. Selon Flaubert, il faut « renoncer à avoir une idée nette de quoi que ce soit » (*Correspondance* 335). L'absolu n'existe pas ; il y a seulement des façons d'apercevoir les choses et des manières de penser. On ne peut pas toucher la vérité, mais seulement la rechercher incessamment à travers des perspectives différentes. De plus, le manque d'autorité narrative qui laisse le lecteur sans guide se retrouve dans l'échec d'Emma, qui ne trouve autre solution que de s'empoisonner. Son suicide renforce l'idée qu'il faut renoncer à chercher l'absolu. La disparition du narrateur et la mort d'Emma, qui soulignent tous les deux le fait que l'absolu n'existe pas dans la conception de Flaubert, expliquent aussi son style et sa vision de la réalité.

Ainsi, le tempérament romantique d'Emma n'a aucune chance confronté au pragmatisme de son temps. Emma semble toujours au carrefour, incapable de réunir deux mondes tout à fait différents. Flaubert met en évidence ce trait de la personnalité d'Emma par une antithèse permanente entre le rêve et la réalité. Si elle désire « se marier à minuit,

aux flambeaux » (*Madame Bovary* 74) comme dans les contes de fées, elle reçoit une noce où « l'on resta seize heures à table » (*Madame Bovary* 71). Si elle rêve les pompes de la Cour, des chevaliers vertueux et des amours avec « serments, sanglots, larmes et baisers » (*Madame Bovary* 87) qui finissent dans un bonheur éternel, elle rencontre seulement des aventures clandestines et de grands mensonges. Les romans de Walter Scott, les plans de Paris, la musique des harpes ou les gravures sur le papier de soie qu'elle aimait tant à contempler quand elle était jeune fille au couvent, deviennent simplement des souvenirs regrettables. Ils font tous partie d'un monde auquel il est impossible d'accéder. Ses aspirations pour une existence sublime et « au-dessus des autres » (*Madame Bovary* 112) semblent ridicules face à la médiocrité de la bourgeoisie au milieu de laquelle elle vit. La délicatesse de ses sentiments s'oppose fortement au matérialisme de la société.

Si on observe les rapports qui s'établissent entre Emma et Charles, Emma et Rodolphe, Emma et Léon et finalement entre Emma et Dieu, on peut voir comment chaque relation est vouée dès le début à l'échec. Rien qu'une illusion soutienne ces rencontres. L'insuccès que Emma éprouve avec chaque personnage démontre en fait l'impossibilité de trouver l'idéal. Il semble que l'absolu n'est pas une chose en soi-même, mais seulement la construction d'une imagination. Il n'existe donc pas, et par conséquent il représente le vide.

Par exemple dans sa relation avec Charles, Emma ne trouve dans son mariage que l'absence d'un vrai mari. Tout ce qu'elle avait imaginé sur le bonheur n'est qu'une terrible désillusion. Ses rêves la conduisent à découvrir l'immense abîme qui l'entoure. Dès le commencement, Emma est présentée - cette fois de la perspective de Charles qui



vient de lui rendre visite chez son père - comme une demoiselle qui « ne s’amusait guère à la campagne » (*Madame Bovary* 62) et avec « le regard noyé d’ennui, la pensée vagabondant » (*Madame Bovary* 71). Ici, les pensées de Charles prennent le fil de la narration en exposant l’objet de son admiration. Selon lui, si belle et passionnée, Emma est non seulement une rêveuse, mais aussi une créature de rêve. Le lecteur apprend ainsi le caractère d’Emma à travers l’image que Charles se fait d’elle. On rencontre une situation similaire avec la description de Rodolphe. La proposition « elle devenait bien sentimentale » (*Madame Bovary* 241) semble plus trahir le point de vue de Rodolphe qui commence à être étouffé par le romantisme d’Emma, que la description d’un narrateur omniprésent. La personnalité d’Emma prend donc contour à travers la perception des autres protagonistes. Dans d’autres passages, on a aussi des affirmations qui parviennent directement de la part d’Emma quand elle s’adresse aux autres personnages. La remarque suivante : « Le dérangement m’amuse toujours » (*Madame Bovary* 136) est sans doute une confession d’Emma qui affiche ainsi son esprit aventureux. Emma ne cache pas son désir de changer de place ni d’expérimenter de nouvelles situations. Quand elle parle à Léon, elle devient même plus directe en disant « Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés » (*Madame Bovary* 141). Emma se dévoile ainsi comme une femme à la fois idéaliste et exigeante. Elle demande la passion et le drame. Malheureusement, c’est exactement l’idéalisme d’Emma qui va faire d’elle une victime.

Dans un monde où l’on pense que la culture est un « métier maudit du ciel » (*Madame Bovary* 72), Emma semble n’avoir aucune chance de réussir avec son tempérament romantique. Le texte de Flaubert souligne souvent la différence entre la personnalité fragile d’Emma emportée par ses lectures et la mentalité bourgeoise de son

époque. Non seulement elle est entourée d'hommes qui se comportent comme des bêtes et qui portent même des noms comme Bovary, Tuvache, Leboeuf, etc. pour suggérer leur ressemblance avec les animaux, mais elle est limitée à suivre des lois et des convenances qui la poussent finalement au suicide. Par exemple, dans l'épisode des Comices agricoles, la constatation que « les bêtes étaient là » (*Madame Bovary* 202) semble se référer également aux cultivateurs qui s'alignent confusément dans une arène et à leurs animaux qui sont poussés dans un hippodrome. La description concomitante des hommes qui s'avancèrent à pas lourds et des porcs assoupis contribue à l'image de passivité qui caractérise l'atmosphère provinciale. Dans cette acception, on peut facilement penser que le bourgeois égale la bête. L'avenir d'Emma paraît ainsi prédestiné à l'échec.

Apparemment, pour fuir cette brutalité ambiante, la seule solution pour Emma est de se réfugier et de s'isoler dans le rêve. C'est un autre monde tout à fait imaginaire qui lui permet la satisfaction de ses besoins. Elle choisit ainsi de s'immerger alternativement soit dans des aventures qu'elle a mal évaluées, soit dans la religion qu'elle associe à l'amour pur. Elle se réfugie même dans l'évanouissement, qui lui permet une retraite temporaire de la réalité et qui préfigure sa grande sortie. À la fin, elle se réfugie dans la mort, qui lui apporte l'oubli et la paix.

L'idéalisme d'Emma se manifeste même davantage dans les deux liaisons qu'elle a avec Rodolphe et Léon. Pourtant, ces relations amoureuses, qu'elle désire absolument parfaites, exposent en fait l'immense vide qui se crée entre Emma et les autres. Le contraste entre ses rêves passionnés et la réalité quotidienne est illustré pleinement chaque fois qu'Emma essaye de trouver son bonheur. L'idée que l'absolu n'existe pas est renforcée aussi par l'absence d'une histoire d'amour authentique et sincère. Non

seulement Emma est entourée par l'artificialité des sentiments, mais elle va les exiger elle-même. En recréant des moments sensationnels qu'elle avait lus autrefois dans ses romans de jeunesse, elle contribue à la superficialité de ses aventures. Son rêve d'absolu dévoile donc le néant qui caractérise sa vie.

Par exemple, avec Rodolphe, l'idée d'avoir un amant lui semble suffisamment romantique pour s'abandonner à la passion. L'exclamation : « J'ai un amant ! un amant » (*Madame Bovary* 232) révèle non seulement une joie puérile, mais déclenche aussi tout un vrai rituel dans le déroulement de leur histoire d'amour. Ainsi, elle devrait ressentir, comme toutes les femmes adultères dont elle avait lu les histoires, *la fièvre du bonheur*, *l'extase*, *le délire* et surtout partager avec son bien-aimé des lettres pleines de tendresses infinies et de serments solennels. Le fait qu'elle ait une aventure ne représente pour Emma qu'un retour à son monde de chimères. Le réel est ainsi remplacé par l'imaginaire. Pour Emma ce n'est que l'idée d'avoir un amant qui compte vraiment. L'illusion se substitue au concret.

Selon Emma, on devait même penser l'un à l'autre exactement « quand minuit sonnera » (*Madame Bovary* 264). Tous ces détails empruntés de ses lectures d'autrefois suggèrent le besoin qu'a Emma de reconstruire l'utopie de ses rêves plutôt que d'apprécier sa félicité présente. Le fait qu'elle s'identifie avec les héroïnes de romans rassure sa féminité. Elle devient la femme qu'elle avait tant admirée et enviée pendant son enfance. Elle existe seulement si elle fait partie d'un conte de fée. Le fait que Emma pense encore aux pistolets et aux confrontations dramatiques comme la seule méthode de défense envers son mari, qu'elle imagine un dialogue entre sa mère et celle de Rodolphe qui approuvent leur relation de « là-haut » (*Madame Bovary* 241) et surtout qu'elle

envisage de quitter tout pour vivre le mystère de l'inconnu avec son amant, la place toujours dans le domaine des rêves. Même quand elle crie désespérée à Rodolphe « Enlève-moi ! » (*Madame Bovary* 268), Emma se comporte comme une princesse qui attend de son sauveur le bonheur parfait. Incapable de se sauver seule de son existence misérable, elle exige de Rodolphe de construire pour elle un monde idéal. Elle exige le fantastique. Le contraste entre l'idéalisme d'Emma et le pragmatisme de Rodolphe se voit encore plus clairement quand Rodolphe exprime ses intentions. Le fait qu'il commence à penser à « comment s'en débarrasser ensuite » (*Madame Bovary* 195) d'Emma dès qu'il la voit pour la première fois, révèle non seulement la facticité de leur relation ultérieure, mais aussi l'abîme qui se crée entre les personnages. L'antithèse entre le rêve et le réel dévoile l'immatérialité de la réalité. L'absolu n'existe pas ; il n'y a que le vide qui est remplacé par les illusions des autres.

La juxtaposition des images contrastantes décrivant les rêves de Charles et d'Emma au milieu de la nuit, souligne encore une fois non seulement la distance incommensurable qui sépare le couple, mais aussi l'opposition entre l'idéalisme d'Emma et la réalité avec laquelle elle se confronte. Physiquement l'un à côté de l'autre, Emma et Charles sont séparés par leurs espoirs et leurs désirs entièrement contradictoires. En couchant ensemble, ils se retrouvent seuls. Le fait que le texte nous présente les pensées d'Emma et de Charles sur leur futur ensemble en deux pages séparées mais consécutives, suggère encore une fois leur isolation totale. Pour un seul moment de la nuit que les deux époux partagent, on a une page qui décrit les aspirations de Charles et une page qui raconte les fantasmes d'Emma. La page arrive à symboliser ainsi un mur qui divise le

couple. Par conséquent, on peut dire que la forme du texte contribue aussi à l'illustration du conflit qui existe entre Emma et Charles.

Si Charles aime sa femme aveuglément sans douter de son bonheur, Emma ne pense qu'à s'échapper de cette union néfaste. Dès qu'il ferme les yeux, elle s'enfuit dans des pays fictifs où elle imagine une vie extravagante qui la rend heureuse. Dans ces territoires fantastiques, elle rencontre Rodolphe qui la porte dans ses bras vers un bonheur sans fin. Elle se voit déjà « au galop de quatre chevaux » (*Madame Bovary* 271) emportée par Rodolphe dans un pays merveilleux où l'amour règne toujours. Si Charles entrevoit la félicité de sa famille en achetant une petite ferme qui va leur assurer l'avenir, Emma habite dans ses rêves dans des châteaux de marbre, elle se promène dans des gondoles et elle porte des vêtements luxueux. Des cathédrales, des pyramides, des palmiers et des plages exotiques semblent des détails décisivement nécessaires pour la félicité absolue d'Emma. La soif qu'elle a d'une vie palpitante et romantique est devenue si grande qu'elle veut voir tous les endroits et ressentir d'un souffle toutes les sensations qu'elle avait une fois imaginées. Il semble que Emma veuille compenser dans ses rêveries tout ce que la vie lui a refusé jusqu'à présent. La phrase suivante : « Tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves » (*Madame Bovary* 271) exprime la tendance d'Emma, dès que Charles s'approche, à se réfugier dans un autre monde où il n'existe plus. Tant que Charles va l'entourer de banalité, elle va s'enfuir dans l'extraordinaire. Si les rêves de Charles sont monotones comme sa vie, les rêves d'Emma sont pleins de couleurs, de sons de cloche et de parfums. Si Charles imagine un bonheur médiocre, mais tangible, Emma demande le fabuleux. Non seulement leur imagination dévoile leurs personnalités différentes, mais aussi leur attitude l'un envers l'autre. L'antithèse de ces

rêves présente, plus nettement qu'un dialogue direct, la distance énorme qui s'est créée entre eux. Chacun se retire dans son monde de chimères. Ainsi, la juxtaposition des images de leurs rêves révèle en fait l'abîme qui les sépare et par conséquent la solitude à laquelle Emma est condamnée. De plus, la forme du texte qui divise le contenu des rêves renforce l'idée que les deux époux appartiennent à des univers distincts.

L'isolement d'Emma est vraiment progressif. Tant qu'elle recherche l'absolu, elle rencontre seulement le néant. Elle quitte le couvent, puis elle quitte son père, et finalement avec Charles, elle quitte tous les espoirs d'une vie heureuse. Sa course vers le bonheur idéal ne lui amène que le vide. Pareillement à sa situation avec Charles, Emma éprouve la même désillusion avec Léon. Même avec son amant, elle « retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage » (*Madame Bovary* 379). Léon se transforme ainsi peu à peu en un être banal qui ne peut plus résister aux exigences d'Emma. L'image que Emma se fait d'un amant parfait ne concorde plus avec la réalité de son aventure. Léon n'arrive plus à satisfaire tous les rituels que Emma impose à son amour. Les lettres qu'on doit continuer à s'écrire, les jours de gala, les cadeaux trop chers et les déclarations éternelles qu'elle demande de son amant et qui constituent pour celui-ci une corvée plutôt qu'un plaisir semblent indispensables à Emma. Elle veut rester dans le territoire chimérique qui appartient aux contes de fées. Elle n'est plus là avec Léon, mais toujours dans un autre monde meilleur. Elle crée et elle se laisse gouvernée par le fantastique.

Même après l'abandon de Rodolphe, quand elle se réfugie dans la religion, elle continue à se laisser submerger dans l'imaginaire. On peut observer donc que la relation entre Emma et Dieu se déroule pareillement aux autres histoires d'amour. L'absence d'une vraie foi est remplacée par des idées préconçues qu'elle a sur le rôle de la religion.

Pour elle, Jésus n'est qu'un autre héros de roman. Elle s'identifie ainsi avec des « grandes dames d'autrefois » (*Madame Bovary* 293) qui se retirent en solitude pour pleurer leur amour blessé aux pieds de Jésus Christ. Ce sont seulement les images des saints, les fleurs et les odeurs qu'on retrouve dans une église et surtout l'idée de l'amour pur pour Dieu, qui ressemble à son extase pour Rodolphe, qui amènent Emma à demander la communion. Elle ne comprend pas ses lectures, mais elle se laisse entraînée par les histoires des saintes qu'elle veut encore une fois imiter.

La phrase suivante : « Elle voulut devenir une sainte » (*Madame Bovary* 291) exprime ainsi le désir d'Emma de s'enfuir dans un autre monde, où elle espère trouver un bonheur plus grand que l'amour physique. Pour Emma, Dieu et les saints représentent encore un idéal auquel elle aspire simplement parce que leur vie lui semble grandiose et au-dessus de la médiocrité quotidienne. Par conséquent, elle va essayer de reproduire la vie des saints qu'elle découvre dans les pages des livres pieux comme elle avait déjà reproduit dans ses aventures le comportement des dames galantes. Mais les héroïnes de ses lectures religieuses sont les mêmes héroïnes des romans d'autrefois. Elle va donc porter des amulettes comme elle avait porté au cœur les lettres de Léon et de Rodolphe, elle va faire des charités excessives comme elle avait fait des cadeaux extravagants aux hommes qu'elle avait aimés, et surtout elle va s'abandonner encore une fois avec la même passion à l'amour. Mais cette fois, c'est un amour plus doux et immaculé et le bien-aimé est un amant céleste qui ne peut plus la trahir. Le fait qu'elle « adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant » (*Madame Bovary* 293) montre clairement que Emma ne substitue que le sujet de son adoration, mais pas du tout son besoin d'amour ni la manière de s'en procurer. Comme autrefois elle

exigeait d'être sauvée par Rodolphe, elle attend maintenant de Dieu, comme preuve de son attachement et de sa fidélité, la même faveur. Il faut que l'amant, soit Rodolphe, Léon ou Dieu, la transporte dans un monde meilleur. Il semble que pour Emma, il importe peu qui soit cet amant pourvu qu'il puisse la transporter dans le territoire des rêves, loin de la réalité d'un présent indigne.

À Rouen, par exemple, Emma s'imagine être la partenaire de Lagardy même qui chante dans l'opéra *Lucie de Lammermoor*. Avec lui, elle aurait voyagé en Europe et partagé son immense succès. Il « n'aurait chanté que pour elle seule » (*Madame Bovary* 306) et surtout il l'aurait sauvée de tout l'ennui de la vie provinciale. Mais si Rodolphe et Léon ont au moins théoriquement la capacité d'enlever Emma, Lagardy ressemble plutôt à un personnage fictif. Il est aussi inaccessible à Emma qu'un chevalier de romans d'autrefois.

Emma vit dans son imagination et personne n'arrive à toucher son idéal d'amour. Même Léon, qui plus jeune, enthousiaste, cultivé et romantique, paraît le plus proche de la représentation que Emma se fait d'une âme noble, ne parvient pas à satisfaire ses exigences. Le fait que « la vue de sa personne troublait la volupté de cette méditation » (*Madame Bovary* 169) révèle que Emma est plutôt amoureuse d'une image que d'un être réel. Dans ses pensées, l'amant est si parfait qu'il devient assez difficile pour elle de quitter le rêve pour le concret. L'amant reste seulement une idée. On peut donc observer comment toutes les relations d'Emma sont prédestinées à l'échec à cause de l'opposition qui se crée entre l'imaginaire et le réel.

Un exemple qui montre particulièrement bien le contraste entre la fragilité spirituelle d'Emma et le monde brutal qui l'entoure, est la scène des comices agricoles.



C'est aussi un excellent exemple pour présenter une autre technique par laquelle Flaubert nous révèle la réalité sociale provinciale. La juxtaposition de deux dialogues permet au lecteur d'entendre simultanément deux discours qui expriment tous les deux le vide. Il n'y a que des paroles sans substance. Les personnages et les événements se présentent encore une fois d'eux-mêmes. Premièrement, on entend le conseiller de préfecture, qui est nommé M. Lieuvain pour suggérer dès le début la futilité de son discours. Son exposé se déroule en même temps que le dialogue entre Rodolphe et Emma. Si M. Lieuvain informe le lecteur sur les actualités de la vie à la campagne en parlant de la condition des animaux, de la production, de l'agriculture et du commerce, Rodolphe commence par annoncer à Emma ses prétendus sentiments. Le monologue du conseiller qui fait l'éloge de l'agriculteur se mélange à la plaidoirie amoureuse que Rodolphe fait à Emma. Entourés de bêtes, de villageois et de discours politiques, les deux commencent leur histoire d'amour sous le signe de la trivialité.

On peut même dire que la « salle de délibérations » (*Madame Bovary* 208) où Rodolphe conduit Emma, constitue le prélude de leur liaison. Le mot « délibérations » suggère non seulement les discours polémiques sur un thème d'actualité qui ont d'habitude lieu dans la mairie, mais aussi la tactique que Rodolphe utilise pour charmer sa proie. Comme un bon orateur, Rodolphe prépare prudemment sa victoire. Seul avec Emma, l'un près de l'autre, Rodolphe commence sa plaidoirie au même instant que le Conseiller son discours. De plus, la pompe qui accompagne l'événement se traduit aussi par la richesse de leur langage orné et parsemé de mystifications. Tous les deux, le Conseiller et Rodolphe, essayent de conquérir leur audience par la force de leur

éloquence, mais au fond ils n'expriment rien. Leurs paroles sont à la fois vides de sentiments et de signification. C'est vraiment un festin de mensonges.

Si l'un glorifie la vie à la campagne, l'autre condamne la mentalité obtuse du village. Si l'un réfléchit avec confiance sur le présent de la France, l'autre fait refléter sur sa mauvaise réputation qui va l'empêcher de trouver finalement son bonheur. Mais cette allusion de la part de Rodolphe à sa réputation, est plutôt incitatrice que diffamatoire. Dans son discours fleuri, Rodolphe joue avec les mots, touche la sensibilité d'Emma et encourage sa soif pour les passions les plus violentes. Il se pose en excentrique qui n'a que du mépris pour les conventions sociales, ce qui attire l'esprit aventureux d'Emma.

Si le Conseiller trouve le patriotisme et le dévouement seulement dans les campagnes, Rodolphe trouve la félicité et la raison pour l'abnégation seulement dans les « jouissances les plus furieuses » (*Madame Bovary* 209). Tous les deux utilisent des mots prétentieux pour subjuguier leur auditoire sans avoir la moindre intention honorable. Les devoirs auxquels le Conseiller fait tant appel, Rodolphe les classifie comme des « ignominies » (*Madame Bovary* 211) imposées par la société. L'opinion du monde et sa morale ne sont ainsi pour lui que des obstacles quand on parle de l'amour et des arts. Mais si Emma croit vraiment à la pureté et la force des sentiments, Rodolphe les utilise exclusivement pour son propre bénéfice.

Il y a vraiment une juxtaposition parfaite entre les deux discours. Leur rythme augmente en même temps, et tandis que le Conseiller se demande comment il peut démontrer davantage l'utilité de l'agriculture, Rodolphe essaye de trouver encore des arguments pour persuader Emma de son amour. Si l'un fait appel à l'attention et à l'empathie de son public, l'autre se rapproche physiquement d'Emma pour mieux

prouver son attachement. On peut dire que le discours de Rodolphe mime celui du Conseiller. Il y a bien aussi des moments quand les voix du Conseiller et de Rodolphe semblent se confondre et on ne sait plus à qui s'adresse la voix qui commande « Continuez ! persévérez ! » (*Madame Bovary* 215). Elle peut s'adresser à la foule pour inciter au progrès commun de la collectivité, ou à Rodolphe qui doit pousser vers son succès personnel, ou encore à Emma qui souhaite une aventure.

Le fait que Emma n'ait aucune chance de trouver son idéal dans ce monde artificiel est illustré par une autre technique également intéressante : le dialogue entre les deux amants entrecoupé par le monologue de M. Derozerays, le président de jury, qui suit celui de M. Lieuvain. Ce procédé révèle aussi le vrai caractère de Rodolphe. Chaque affirmation de Rodolphe, qui tend à séduire Emma, reçoit une réplique de la part de M. Derozerays qui semble toujours parler sur l'agriculture. Deux discours qui se déroulent concurremment sur des sujets totalement différents offrent des réponses parfaites l'un à l'autre. Quand Rodolphe ment à Emma sur la sincérité de ses sentiments, M. Derozerays lance immédiatement sa réplique : « Fumiers. » (*Madame Bovary* 217) En effet, ce mot qui sort du contexte du premier discours, dévoile aussi l'artificialité du deuxième. Les paroles de Rodolphe semblent soudainement vaines et même injurieuses. Si de lui-même le discours de Rodolphe peut légèrement passer comme de la flatterie de mauvaise qualité, associé aux répliques de M. Derozerays, il devient une vraie insulte. Les serments de Rodolphe se transforment ainsi en un affront grossier à Emma et à l'amour même.

On rencontre une situation similaire avec la réplique du M. Derozerays quand Rodolphe demande à Emma une place dans ses pensées et ses souvenirs. « Race porcine » (*Madame Bovary* 217) est la réponse qui vient s'ajouter directement aux

paroles de Rodolphe dans ce cas. Cette référence aux animaux, d'autre côté parfaitement acceptable dans un discours sur l'agronomie, dans le contexte d'un discours amoureux suggère plutôt le dégoût pour le personnage de Rodolphe, qui se comporte comme une bête. Le lecteur comprend aussitôt non seulement le caractère de Rodolphe, mais aussi la fatalité de son union avec Emma. En fait, elle va tomber amoureuse d'un vrai « cochon » qui va la rendre terriblement malheureuse.

Une autre juxtaposition de deux dialogues se présente avec l'occasion des retrouvailles entre Emma et Léon. Cette fois, les « délibérations » ont lieu dans une cathédrale à Rouen. Choisie comme point de rencontre par Emma, qui hésite encore entre sa vertu et son désir de s'échapper à nouveau à l'amour, l'église devient le préambule pour une autre liaison clandestine. On entend simultanément Emma qui cherche à retarder son abandon, Léon qui étouffe d'impatience et qui aperçoit la cathédrale déjà comme « un boudoir gigantesque » (*Madame Bovary* 322) et l'ecclésiastique qui s'obstine à leur présenter « les curiosités de l'église » (*Madame Bovary* 325). Au lieu d'une seule voix narrative qui continue à se refuser au lecteur, on a maintenant un véritable chœur. Mais entre le « Voilà » de l'ecclésiastique, le « Pourquoi-pas ? » d'Emma et le « Partons ! » de Léon, le lecteur peut apercevoir tout le drame de la situation.

Dans ce passage on rencontre aussi un autre exemple du discours indirect libre. La description d'Emma comparée à l'amour « immobilisé dans l'église comme les pierres » (*Madame Bovary* 325) n'est pas nécessairement vraisemblable, mais représente plutôt l'exagération de Léon qui n'a plus de patience dans sa poursuite. Le lecteur découvre ainsi les sentiments de Léon à travers le portrait que celui-ci fait d'Emma. Nous ne

savons pas exactement combien de temps Emma prend pour se calmer, mais d'après Léon qui « trépignait » (*Madame Bovary* 323), elle va bientôt s'installer dans la chapelle de la Vierge et bavarder avec l'ecclésiastique pour toute sa vie. De la perspective de Léon, elle peut lui échapper pour toujours.

Il y a encore une autre situation où la voix du narrateur est remplacée par des voix multiples : c'est le passage qui décrit les efforts désespérés d'Emma pour réunir l'argent qu'elle doit à M. Lheureux. On a ici deux personnages qui observent Emma de loin et qui vont bien relater son angoisse sans s'impliquer eux-mêmes dans le drame. Les voisines d'Emma, Madame Tuvache, qui est la femme du maire, et Madame Caron, cachées dans le grenier parmi le linge, regardent comme au théâtre la scène où Emma vient s'offrir à M. Binet en échange de sa dette. Pour un instant, avec l'acte qui se déroule sous leurs yeux, les deux voisines ressemblent au lecteur qui attend le dénouement de l'histoire. Comme lui, elles sont seulement les témoins du malheur d'Emma. On peut dire qu'ici, elles représentent les yeux du lecteur. Celui-ci voit Emma à travers la perception des autres. On aperçoit donc une Emma extrêmement nerveuse, implorante, découragée et pressée à trouver une solution pour sauver sa maison et sa dignité, prête cette fois à faire des concessions qu'elle venait juste de refuser ailleurs.

D'autre part, les deux voisines sont les personnages qui prennent la position centrale dans ce passage. Leur dialogue va remplacer le dialogue entre Emma et le percepteur qu'on n'entend plus. « Elle le prie » et « elle lui fait des avances » (*Madame Bovary* 397) sont évidemment les interprétations des gestes que Madame Tuvache et Madame Caron entrevoient se passer dans la mansarde de M. Binet. Même si on n'apprend pas la vérité directement de la bouche des protagonistes, le contexte rassure le

lecteur que le rapport des voisines est plausible. Par contre, des réflexions telles que M. Binet « se caressait la barbe avec satisfaction » (*Madame Bovary* 397) peuvent être seulement les impressions personnelles du raconteur. Il n'est plus sûr, notamment au début de la scène, si le percepteur est content de savoir Emma en difficulté ou s'il apprécie qu'elle vienne chercher son aide. Cette mise en scène qui laisse la subjectivité être prise pour la réalité a le même effet que le discours indirect libre. On découvre ainsi une situation ou un personnage d'un certain point de vue.

À mon avis, l'opposition qui se crée parfois entre différents points de vue expose très clairement l'origine du conflit entre les personnages. Cette technique permet aussi au lecteur de comprendre, sans l'intervention d'un narrateur, le caractère des protagonistes. De plus, la réalité se présente comme complexe et sans possibilité de saisir l'absolu. Par exemple, dans le passage qui décrit les réactions d'Emma et de Charles Bovary qui assistent M. Canivet pour amputer le pied d'Hippolyte, on entend alternativement les pensées des deux époux. Tandis que Charles prend en considération l'horreur de toute la situation, Emma se concentre seulement sur les effets que l'accident ont sur son destin. Quand Charles réfléchit sur son erreur et s'exclame « Quelle mésaventure ! » (*Madame Bovary* 257), il semble bien terrorisé par sa faute, accablé par sa culpabilité et inquiet de perdre sa réputation. La possibilité que tout le village peut douter maintenant de son jugement et sa compétence, le cloître dans sa maison. La constatation : « Il se voyait déshonoré, ruiné, perdu » (*Madame Bovary* 257) montre bien son trouble. Il pense qu'on va lui intenter un procès, qu'il va perdre ses malades et sa fortune et qu'il a gâché l'avenir de toute sa famille. Bouleversé, il se tourne vers Emma.

On entend ensuite Emma qui ne semble pas partager les craintes de son mari. Elle est plutôt furieuse de s'être mariée avec « cet être » (*Madame Bovary* 258) et de devoir subir une nouvelle humiliation. Soudainement Charles n'a plus de nom, ne mérite plus de respect ni de considération de sa part. Elle veut se dissocier promptement de lui. La médiocrité de Charles lui paraît même la source de son malheur, et tous ses efforts à rendre sa vie supportable avec Charles lui semblent maintenant des mensonges inutiles. Pour elle, Charles s'était transformé en un homme qui « ne comprenait rien, qui ne sentait rien ! » (*Madame Bovary* 258). Aux yeux d'Emma, il est une nullité. Or Charles, qui est quand même une personne, est bien sûr capable de raisonner et de sentir. Il est évident ici que c'est la colère d'Emma qui déshumanise Charles. C'est elle qui assimile Charles à un animal passif et insensible qui n'a pas la moindre idée de la façon dont il faut se faire remarquer dans ce monde. Pour Emma, l'échec de Charles exige et justifie même son adultère. Irritée, elle se tourne vers Rodolphe.

L'association de ces pensées dans le même paragraphe qui décrit le drame d'Hippolyte, révèle au lecteur combien les deux époux étaient spirituellement « éloignés l'un de l'autre » (*Madame Bovary* 258). Le fait qu'aucun d'entre eux ne pense au pauvre Hippolyte, mais uniquement à sa propre situation et d'une manière totalement différente, présente Emma et Charles comme parfaitement isolés dans leur monde imaginaire. Charles ne peut pas comprendre le malheur d'Emma et Emma ne peut jamais accepter la médiocrité de Charles. Lui, il la croit contente de sa vie, mais elle le considère comme un affront permanent à sa sensibilité.

Le manque de communication réelle entre Emma et Charles se retrouve dans la relation qui se crée entre le narrateur et le lecteur. Pareillement au couple Emma-Charles,

le lecteur est isolé dans ses propres interprétations du texte. Le narrateur ne guide pas son lecteur, il ne le récompense pas, il ne l'incite pas à une conclusion particulière, mais au contraire, il le laisse seul dans un monde rempli d'ennui et de désenchantements.

Selon Auerbach, dans *Madame Bovary*, on peut parler vraiment d'une « tragédie sans forme » (*Mimesis* 488), qui dérive d'une situation générale. Rien d'extraordinaire ne se passe avec Emma, mais ce rien devient, jour après jour, extrêmement accablant. Il devient l'action même du roman et la cause de tous les malheurs de ses protagonistes. C'est une sorte de fatalisme qui gouverne leur vie.

Le style du Flaubert, qui implique l'absence de la personnalité du narrateur, contribue aussi à l'image d'un univers passif qu'on peut se faire de son roman. Il transforme ainsi son lecteur à la fois en un témoin de son texte et surtout en un témoin de la réalité historique qu'il reflète. C'est une époque où l'on a perdu les illusions, où règne la médiocrité et les imposteurs, comme par exemple M. Homais et M. Lheureux, qui après des incompétences ou des manœuvres financières flagrantes arrivent à recevoir la croix d'honneur ou obtenir la célébrité. C'est un monde où le mensonge et la représentation prennent la place de la réalité ; un univers où le tempérament romantique d'Emma n'a aucune chance de réussir ; une société tout à fait artificielle, corrompue et dominée par l'argent.



## Le concept de la réalité chez Balzac et Flaubert

L'idée que la société joue un grand rôle dans le destin des personnages est présente dans la même mesure chez les deux auteurs. Pour Flaubert, qui donne à son roman le sous-titre de *Mœurs de province*, il semble évident que le cadre où se déroulent les événements a la même importance que l'histoire d'Emma. En fait, le contexte explique en grande partie le destin d'Emma. Il devient de plus en plus clair que Emma ne peut plus survivre à la médiocrité qui l'entoure et que sa recherche d'idéal est plutôt destinée à l'échec. Pour Balzac aussi, la réalité historique détermine la fortune de Raphaël. *La Peau de chagrin*, qui se présente à la fois comme un roman fantastique, une étude philosophique et un tableau de mœurs de la société française après la Révolution de Juillet, expose l'illusion de la révolution et le triomphe social de la bourgeoisie. De plus, il semble qu'il existe un parallélisme entre le destin de Raphaël et le sort de la révolution. Comme Raphaël qui essaye de changer son avenir, mais est dépossédé de sa propre vie, la société française risque de réaffirmer sa souveraineté nationale, mais finit par changer les personnes sans changer les choses.

L'inclination vers le suicide chez Emma et Raphaël est significative parce qu'elle montre non seulement que le tempérament romantique et l'esprit intelligent ne mènent nulle part confrontés à la réalité de leur temps, mais aussi la philosophie du réel chez Balzac et Flaubert. Même si leurs personnages principaux Raphaël et Emma, à des moments différents de leur vie, choisissent le suicide comme la seule solution pour surpasser un présent indigne, leur histoire est tout à fait différente. En effet, tandis que le

destin de Raphaël change toujours, celui d'Emma est marqué par la fatalité. La perspective à travers laquelle est décrite leur échec social reflète en fait les considérations de Balzac et Flaubert sur la représentation du réel dans le roman.

Chez Flaubert, par exemple, la mort de son personnage principal qui se trouve toujours à la recherche de l'idéal, symbolise l'impossibilité de toucher l'absolu. Le sujet du roman illustre donc son concept. De plus, en tant qu'écrivain, Flaubert est renommé pour sa recherche de la forme parfaite pour sa phrase. « Saisirons-nous jamais l'absolu ? » (*Correspondance* 335) semble une question capitale pour Flaubert dans sa poursuite de la connaissance du vrai et de maîtriser l'art de l'écriture. Elle est plutôt une question rhétorique qui mène déjà vers le doute. Elle comprend à la fois des références à notre sensibilité personnelle et au désir d'obtenir la perfection. Le verbe au futur « saisirons » fait appel à la réceptivité humaine, tandis que l'adverbe « jamais » la limite. Finalement, le substantif « absolu » désigne le but de notre recherche. Il est clair que la question contient aussi la réponse : notre expérience de la réalité est non seulement finie, mais également imparfaite. Mais la réponse que Flaubert nous offre consiste vraiment dans le style qu'il a choisi en écrivant *Madame Bovary*. Si la disparition du narrateur dans son texte suggère l'absence de la certitude, l'utilisation du dialogue indirect libre conduit à la conclusion qu'il y a plusieurs manières de percevoir la réalité.

D'un autre côté, pour Balzac la contemplation du suicide de Raphaël symbolise la disparition de l'authenticité même. Homme honnête et ayant toutes les qualités pour réussir dans la vie, Raphaël est exclu de la société parce qu'il est pauvre. La réflexion de Balzac que « Le fait il n'est donc plus rien en lui-même. Il est tout entier dans l'idée que les autres s'enforment » (*Illusions perdues* 594) est illustrée pleinement dans la

transformation de Raphaël. Pour qu'il existe vraiment aux yeux des autres, il a besoin d'une fausse identité. Ses nouveaux vêtements, son argent et son palais offrent l'image d'un nouveau Raphaël qui commence à vivre dès qu'il vend son âme. La phrase « Mon bonheur, mon amour, dépendait d'une moucheture de fange sur mon seul gilet blanc » (*La Peau de chagrin* 203) résumant le désespoir de Raphaël, accentue l'importance capitale d'un aspect extérieur impeccable pour accéder au succès. Une fois de plus, on voit comment la forme détermine le contenu. Sans des habits chers, l'intelligence de Raphaël n'est même pas considérée. On peut dire ainsi que ce sont les apparences qui produisent la réalité. Le narrateur du texte, qui change plusieurs fois de position en devenant soit un narrateur observateur soit un narrateur-personnage, mais qui guide toujours le lecteur, souligne encore une fois non seulement que chaque rôle offre une perspective différente sur la réalité, mais aussi qu'il la produit. L'histoire se crée autour de la voix narrative et dépend de celle-ci.

D'ailleurs, les hypostases de la voix narrative, comme nous l'avons déjà mentionné, ne sont pas les seules méthodes utilisées par Balzac pour entraîner le lecteur dans son histoire. Le rythme de la narration, qui contribue à la fois au drame de la situation et à l'aisance de la lecture, est également important. À l'alternance de temps, qui place l'action soit dans le présent soit dans le passé, s'ajoute une alternance de rythme qui augmente le suspense et captive ainsi le lecteur. À mon avis, même si l'auteur utilise cette technique partout dans son roman, celle-ci est plus évidente dans le dernier chapitre intitulé « *L'Agonie* », qui décrit les derniers moments de Raphaël.

Le narrateur, qui prend ici la position d'un observateur anonyme et raconte les faits à la troisième personne du singulier, va compenser cette distance qui se crée entre lui

et le lecteur en l'entraînant dans un tourbillon d'émotions. Le chapitre commence par présenter Raphaël immobilisé dans une routine qui le protège contre sa propre mort. Le fait que Raphaël « abdiquait la vie pour vivre » (*La Peau de chagrin* 279) le montre dans une hypostase passive, plongé dans la mélancolie et forcé par le rétrécissement de la peau de chagrin à ne souhaiter rien de plus. À cause de son existence devenue mécanique et de son attitude déprimée, Raphaël est perçu comme « un jeune cadavre » (*La Peau de chagrin* 280). Mais dès qu'il voit Pauline au théâtre, sa vie redevient une aventure et le rythme du roman s'amplifie aussi. Il rencontre des savants pour chercher à étendre la peau, il part pour se réfugier dans la nature, il s'engage dans un duel et finalement il revient mourir dans les bras de Pauline. Alternativement pris d'une « rage froide » (*La Peau de chagrin* 328), plongé « dans le néant de son sommeil factice » (375) ou s'abandonnant à des « désirs furieux » (379), Raphaël passe rapidement d'un état de désespoir à la béatitude. Ivre d'amour et délirant, Raphaël offre au lecteur un tableau émouvant de ses derniers jours. Tant que Raphaël s'abandonne au vertige de sa passion, le narrateur accélère le rythme de l'histoire et le lecteur est de plus en plus captivé par la situation qui s'approche du dénouement. L'exagération des sentiments de Raphaël souligne aussi l'aspect mélodramatique du roman.

Dépouillé de sa peau de chagrin, qui représente et décide à la fois de son existence, Raphaël meurt consumé par son désir. On arrive à la conclusion, comme S. Petrey l'a déjà démontré impeccablement dans son étude, que « Si vous n'êtes pas représenté, vous n'existez pas » [« If you are not represented, you are not »] (*In the Court of the Pear King* 59). Sans la peau d'âne, son plus cher vêtement, Raphaël n'est rien. Sa nouvelle image lui détermine ainsi l'identité. Une fois de plus, comme au début du roman

quand il contemplait le suicide en voulant se jeter dans la Seine, Raphaël redevient un zéro pour la société. Si le narrateur le présentait dès les premières pages comme un « inconnu » sans identité à cause de sa pauvreté, à la fin du roman Raphaël perd encore une fois son nom. Dans les dernières pages du roman, le narrateur le présente seulement comme « le moribond » (*La Peau de chagrin* 379). La disparition de la peau de chagrin efface une fois de plus son identité. S'il n'y a plus de représentation, il n'y a plus d'existence.

Dès qu'il possède la peau de chagrin, qui change son destin, il est en fait lentement dépossédé de sa propre vie. Comme le vieux marchand le lui dit au moment de l'échange, son « suicide n'est que retardé » (*La Peau de chagrin* 103). On peut dire qu'en se débarrassant de ce qu'il a de plus authentique, Raphaël crée l'image du succès qui n'est finalement qu'une illusion. La fin du roman prouve ainsi que si les apparences produisent la réalité, celle-ci n'est que la perspective des autres. Comme la société invente la réalité, le narrateur invente également son histoire. Similairement à la représentation qui crée le réel, un conte produit aussi son narrateur.

Contraire à Raphaël qui change son destin pour obtenir le succès, Emma ne connaît que la désillusion depuis le début du roman. La fin que Flaubert a choisie pour son personnage principal montre à la fois sa vision sur la société bourgeoise provinciale et sur la réalité en général. On comprend ainsi que le romantisme d'Emma ne résonne pas avec les mœurs et les intérêts de la société qui l'entoure et aussi que la réalité ne s'exprime pas en termes absolus. Par conséquent, son suicide semble plutôt prédestiné. Aucune fin n'aurait mieux illustré l'idée de Flaubert que l'état idéal n'existe pas comme le prouve l'échec total d'Emma de trouver son bonheur parfait. À l'aide du discours

indirect libre, le lecteur peut observer non seulement l'évolution d'Emma vers une fin tragique, mais aussi sa mort à travers la perception des autres.

Si on se réfère seulement aux derniers moments de la vie d'Emma, la proposition « Tout, en elle-même et au dehors, l'abandonnait » (*Madame Bovary* 388), qui semble décrire ce que Emma ressent, marque le début de son agonie. Le lecteur peut comprendre ici que Emma n'a ni le soutien des autres ni la force nécessaire à lutter pour sauver sa vie. Dans une seule proposition, on peut percevoir Emma à la fois comme victime de son entourage et comme cause de ses propres malheurs. De plus, la citation ci-dessus mentionnée est un bon exemple du discours indirect libre, qui par définition fait la liaison entre le *dedans* et le *dehors* et met au même moment et sur le même plan l'intérieur et l'extérieur. Dans une seule affirmation on entend à la fois la voix intérieure d'un personnage et l'histoire qui se déroule à l'extérieur.

Le fait que Emma soit présentée dans les derniers chapitres habillée d'une robe noire qui semble prédire sa mort, et « dans la sérénité d'un devoir accompli » (*Madame Bovary* 407) amplifie l'impression de fatalisme. Même si on ne sait pas vraiment qui parle ici, Justin qui lui donne l'arsenic ou même Emma qui décide de finir son malheur, on sent qu'il n'y a plus d'espoir pour Emma. Dès qu'elle admet le fait qu'elle ne trouvera jamais le bonheur idéal, Emma choisit le suicide comme la seule solution pour échapper à un monde qu'elle estime répréhensible. Surtout, elle ne peut pas accepter de devoir s'expliquer auprès de Charles qu'elle déconsidère complètement. L'affirmation que Charles est « l'obstacle à toute félicité, la cause de toute sa misère » (*Madame Bovary* 169) est un autre exemple du discours indirect libre qui nous montre une Emma au bout du désespoir, forcée de justifier sa malchance. Toutes ses souffrances et ses aspirations

brisées se traduisent en haine pour Charles, qui devient ainsi responsable de tout son mal. Cette observation d'Emma sur la culpabilité de Charles dévoile plus probablement l'insatisfaction et l'exigence de son âme trop idéaliste.

La réponse d'Emma que « Il le fallait » (*Madame Bovary* 410) aux questions désespérés de Charles qui ne comprend pas sa décision de s'empoisonner, accentue l'idée que Emma est destinée à la résignation. Dès qu'elle réalise que la félicité absolue n'existe pas, Emma n'a que la solution de quitter pour toujours le monde réel qui l'a tant déçue. Elle va éviter ainsi encore une fois de se confronter aux trahisons et aux mesquineries de la réalité.

La dernière explication que le roman offre à son lecteur concernant la mort d'Emma vient directement de la part de Charles, qui en dialoguant avec Rodolphe, dit : « C'est la faute de la fatalité ! » (*Madame Bovary* 445). Si le mot *faute* suggère une injustice faite à Emma, le mot *fatalité* souligne son caractère inévitable. Emma est ainsi la victime du sort. Mais si on prend en considération la connotation romantique du concept de fatalité, on peut tirer la conclusion que c'est plutôt l'idéalisme d'Emma qui représente la faute qui la conduit au suicide. À mon avis, cette dernière interprétation concorde mieux avec les principes philosophiques de Flaubert sur la réalité. Elle justifie aussi la nécessité de la mort d'Emma et explique ainsi que le sujet du roman est subordonné à sa forme. Le suicide d'Emma révèle l'impossibilité d'une existence dans l'absolu, qui se traduit dans le style de Flaubert par la disparition de l'autorité narrative. Celle-ci conduit à son tour à l'absence de la certitude dans son texte.

Le fait que l'exclamation de Charles sur la fatalité soit commentée dans le même paragraphe à l'aide du discours indirect libre, contribue encore à l'ambiguïté du texte. La

phrase « Il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit » (*Madame Bovary* 445) qui accompagnant la réponse de Charles, dévoile la coexistence de deux narrateurs possibles. D'un côté, on peut attribuer cette opinion à Rodolphe qui raconte son entrevue avec Charles et se rappelle ainsi les implications de son aventure. D'un autre côté, on peut identifier la voix d'un narrateur qui réfléchit sur les événements d'une position évidemment supérieure. Si l'on se fonde sur l'histoire même, il n'y a pas de preuve que Rodolphe connaisse assez bien la personnalité de Charles pour résumer dans un seul jugement son existence entière. Par conséquent, il est plus probable qu'on entend ici la voix d'un narrateur-observateur et non la voix intérieure d'un personnage. Cette constatation est renforcée par d'autres réflexions sur des vérités absolues qu'on rencontre tout à fait exceptionnellement dans le roman. Des phrases comme « Il y a toujours après la mort de quelqu'un comme une stupéfaction qui se dégage » (*Madame Bovary* 420) ou « car tout bourgeois dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions » (*Madame Bovary*, 378) soutiennent l'hypothèse d'un narrateur qui devient visible seulement aux moments où il veut illustrer davantage un aspect de la société. À mon avis, la première citation est trop complexe pour être attribuée à Charles, qui n'est jamais décrit comme un philosophe et la seconde révèle une perception extérieure du comportement de Léon. Cette incertitude qui se dégage du texte exprime l'improbabilité d'une réalité absolue.

Flaubert et Balzac expriment ainsi l'idée qu'il n'y a pas de vérité unique et que le réel est plutôt une construction de la société. Leur concept est illustré non seulement dans l'histoire de leurs personnages principaux, mais aussi dans leur style et la structure de leurs romans. Si chez Balzac l'histoire de Raphaël est divisée en trois parties qui



racontent sa vie avant et après l'acquisition de la peau de chagrin, chez Flaubert on a aussi trois parties qui délimitent les étapes principales de la vie d'Emma. La chronologie des événements qui marque le contraste entre le passé et le présent de l'intrigue va souligner la différence entre le rêve et la réalité et va montrer comment l'imaginaire transforme le réel. Emma et Raphaël vont se créer à l'aide du surnaturel une nouvelle existence. Flaubert et Balzac utilisent donc tous les deux le fantastique pour illustrer la double fonction de la réalité, c'est-à-dire de former et déformer à la fois.

Chez Balzac, dans le cas de Raphaël, le surnaturel vient de l'extérieur du personnage à la suite de sa rencontre avec l'antiquaire. L'accès au sensationnel est garanti par l'arrivée de Raphaël dans le magasin d'antiquités du vieux marchand, qui est rempli d'objets d'art tout à fait fantasmagoriques. Cet univers de merveilles, contenu dans une maison et décrit comme un « vaste bazar des folies humaines » (*La Peau de chagrin* 82), ressemble à un monde fermé dans un autre monde. L'atelier devient le domaine du rêve, un endroit où l'on trouve des personnages fantastiques comme Méphistophélès et des amulettes comme la peau de chagrin qui transforment les souhaits en réalité. Ce véritable « panorama » (*La Peau de chagrin* 87) souligne l'idée de spectacle qui charme les sens et conduit vers l'artificialité. De plus, cette place garnie de choses excentriques, mais pleines de poussière et oubliées sur des coins d'étagères en attendant un vrai connaisseur pour les faire briller, suggère leur ressemblance avec le héros même. L'affirmation qu'« il était comme ces objets curieux » (*La Peau de chagrin* 82) montre un narrateur observateur qui compare Raphaël aux objets d'art déconsidérés à cause de leur aspect triste. Comme les œuvres du bazar qui s'animent aux regards de l'expert, Raphaël sort de l'anonymat seulement quand il s'empare de son talisman. Paradoxalement, il ne devient

visible pour la société qu'au moment où il se cache sous la peau de chagrin. Raphaël commence à exister dès qu'il perd son authenticité. Le narrateur fait allusion ici aux mœurs de la société française du 19<sup>e</sup> siècle pour laquelle la valeur des choses et des personnes est tout à fait extérieure à eux. La véracité réside donc dans les apparences.

On trouve la même confrontation entre la représentation et la réalité chez un autre personnage de Balzac, cette fois avec Pauline, la future épouse de Raphaël. Malgré sa beauté, son intelligence et sa sincérité, Pauline n'est pas du tout perçue comme une femme attirante. Ni la société ni même Raphaël ne la trouvent au début séduisante à cause de sa pauvreté. Sans l'artificialité des habits élégants et sans le faste d'une position sociale privilégiée, Pauline reste dans l'anonymat. Mais dès qu'elle reçoit la fortune de son père, elle se transforme en une femme « divine » (*La Peau de chagrin* 293) enviée et désirée par tous. Dès qu'elle gagne l'admiration de toute la société, elle devient aussi l'épouse de Raphaël qui ne pouvait pas concevoir « l'amour dans la misère » (*La Peau de chagrin* 178). Pour lui, comme pour beaucoup de ses confrères, la féminité devait s'accompagner aussi d'une présence sociale remarquable. Une fois de plus, la représentation produit la réalité. Habillée comme une princesse et assise dans une loge de théâtre luxueuse, Pauline reçoit automatiquement non seulement l'amour de Raphaël mais aussi le respect de toute la salle. Tous les deux, Pauline et Raphaël, reçoivent donc la crédibilité de l'extérieur.

Quand Raphaël dit que le talisman « représente [sa] vie » (*La Peau de chagrin* 378), on comprend qu'un artefact est pris pour le vrai. C'est plutôt l'objet qui fait le sujet ici. Finalement, on peut dire que c'est une représentation qui lui assure l'existence. La peau de chagrin qui remplit tous ses désirs au prix de ses propres jours le transporte d'un

passé pitoyable dans un présent fabuleux. Pourtant, elle produit et réduit sa vie. L'ironie d'une situation dans laquelle Raphaël possède, mais est dépossédé en même temps, suggère que la réalité est à la fois formée et déformée. Elle est produite, mais elle est également une illusion. Le fait qu'à l'aide de la peau de chagrin, tout ce qu'imagine Raphaël devienne réalité, souligne encore une fois l'aspect d'image construite de celle-ci. L'alternance du passé et du présent fait avancer ainsi l'intrigue du roman et renforce le contraste entre la réalité et l'apparence.

Par contre, chez Flaubert, dans le cas d'Emma, le fictif vient de l'intérieur du personnage. Pour Emma, dès le début du roman c'est l'illusion qui représente la vérité. Comme Flaubert même, qui pense que « La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c'est de l'éviter » (*Correspondance* 335), Emma échappe à la médiocrité bourgeoise en s'isolant dans le rêve. Si pour Flaubert la solution est de vivre dans l'art, Emma choisit le monde tout à fait utopique des contes de fées. Son univers de chimères se substitue à la réalité. Elle va chercher ainsi toute sa vie à recréer les sentiments de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse* qui « lui avaient paru si beaux dans les livres » (*Madame Bovary* 84). Évidemment, pour Emma, seules les histoires qu'elle avait lues dans les romans de sa jeunesse peuvent valider ses expériences de vie. Ses vieilles lectures de couvent constituent pour elle la seule mesure de la vérité. Elle va essayer de reconstruire ainsi la réalité selon un modèle imaginaire. De plus, parce qu'on n'est pas sûr qui parle vraiment ici, Emma ou un narrateur anonyme, le lecteur peut comprendre la fatalité du destin d'Emma. La possibilité que deux voix puissent se confondre dans une seule affirmation suggère une situation ironique pour Emma, c'est-à-dire qu'elle ne trouvera la beauté parfaite des sentiments que dans la fiction. Si c'est Emma qui parle,

elle n'est pas consciente de son impasse mais seulement de ses propres aspirations. Si c'est le narrateur qui parle, on comprend que ces aspirations ont été découpées de pages de livres et elles vont apporter la satisfaction uniquement dans ce contexte imaginaire.

Quand Emma se demande si un homme « ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? » (*Madame Bovary* 92) elle trahit sa dépendance totale aux connaissances acquises par ses lectures romantiques. Les idées reçues sont donc les seules certitudes d'Emma. Celles-ci gouvernent son existence. La croyance que l'amour « devait arriver tout à coup, avec des grands éclats et des fulgurations » (*Madame Bovary* 160) constitue un autre bon exemple qui illustre les idées préconçues d'Emma. La répétition du mot *devait* dans les deux phrases suggère à la fois les prévisions d'Emma sur son bonheur et une manière absolue de voir les choses. Elle va toujours comparer ses propres expériences aux scènes idéales décrites dans les romans. Dans ses aventures, Emma va essayer aussi de rétablir le sublime auquel elle aspire. Son monde fictif remplace donc la réalité.

Mais chez Flaubert, Emma n'est pas le seul personnage qui produise ainsi la réalité. M. Homais, le pharmacien du village, transforme avec une seule note dans *le Fanal de Rouen*, le journal de la province, la banalité et l'ennui des Comices agricoles en un succès national qui comprend des discours étonnants et un banquet légendaire. En relatant les événements de cette fête, M. Homais décrit le festin qui « fut long, bruyant, mal servi » (*Madame Bovary* 220) comme un banquet digne « d'un rêve des *Mille et une Nuits* » (223). Les feux d'artifice qui ont été complètement ratés à cause de la poudre humide qui « ne s'enflammait guère » (*Madame Bovary* 220) deviennent brillants comme

« un véritable kaléidoscope, un vrai décor d'Opéra » (*Madame Bovary* 223). Au lieu d'un rapport objectif, M. Homais laisse ainsi à la postérité, sa version personnelle de l'histoire de son village. La réalité vient d'être remplacée encore une fois par un conte.

Tandis que chez M. Homais, la fabrication de la réalité est une décision volontaire causée probablement par son désir d'ascension sociale, chez Emma elle est tout à fait instinctive. Pour Emma, l'irréel semble la seule réalité satisfaisante. La rêverie constitue pour elle le refuge unique dans un monde intérieur qui forme et déforme à la fois sa perception. Ses tentatives pour éviter la banalité de son destin et la réalité extérieure qu'elle confronte chaque jour la poussent dans une existence uniforme où le passé se confond au présent. Le comportement d'Emma se reflète non seulement dans le déroulement de son histoire, mais aussi dans la structure du roman et le style du récit.

Le fait que le roman commence et finisse avec des chapitres où Emma n'est pas présente, illustre le contraste entre le pragmatisme de la société bourgeoise et l'idéalisme d'Emma. Ces deux chapitres séparent l'histoire en deux moments : avant et après Emma. Si le premier chapitre qui décrit Charles et sa famille représente plutôt le cadre de l'intrigue et expose ainsi les mœurs de la vie de province où Emma va passer sa vie, le dernier chapitre révèle l'échec total d'Emma à s'adapter à une telle existence et le triomphe de la médiocrité sur la sensibilité. Il semble que l'histoire d'Emma se déroule entre ces deux chapitres, suggérant ainsi qu'elle est prise juste au milieu, à l'intersection de deux mondes tout à fait différents.

Les trois parties du roman racontent chacune une période distinctive de la vie d'Emma : le mariage avec Charles, son aventure avec Rodolphe et finalement sa liaison avec Léon. Le fait que dans la première partie l'action se place à Tostes, la deuxième à

Yonville et la troisième dans sa grande majorité à Rouen, symbolise chez Emma la fuite de la réalité. Chaque fois qu'elle quitte un village pour un autre, elle se perd d'avantage dans l'illusion. L'affirmation suivante : « Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations » (*Madame Bovary* 232) montre clairement comment Emma plonge graduellement dans un monde fantastique où le présent et le passé se mêlent à la fois. Présente physiquement au moment de l'action, elle est spirituellement fixée dans le passé de ses anciennes lectures. On peut considérer plutôt sa présence comme une véritable absence.

L'aspect unidimensionnel de la vie d'Emma est renforcé par l'utilisation du discours indirect libre et de la juxtaposition entre les descriptions de la nature et les monologues intérieurs des personnages. Tandis que le style indirect libre, qui permet à la fois l'évocation de ce qui existe et de ce qui a été imaginé, paraît estomper la différence entre les deux le fait que les personnages sont mis sur le même plan que le décor donne une impression d'uniformité et de passivité. Le texte par lui-même suggère l'ennui.

Par exemple, la constatation : « Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été » (*Madame Bovary* 371) illustre parfaitement comment le discours indirect libre peut connecter simultanément le présent et le passé. Les voix d'un narrateur potentiel et d'Emma se confondent ici dans une seule affirmation qui se réfère d'un seul trait à toute l'existence d'Emma. En supposant que c'est Emma qui fasse la constatation, le fait qu'elle ne soit pas contente sur le moment lui donne l'impression qu'elle ne l'avait jamais été. Son malheur actuel lui rappelle tous les chagrins de sa vie. Elle est en même temps dans le présent et le passé.

De même, cette question d'Emma : « Que faisaient-elles maintenant ? » (*Madame Bovary* 96), qui se réfère à ses camarades de couvent, marque le début d'une vraie commémoration de sa jeunesse. Sa curiosité présente ne peut se satisfaire que par le retour au passé. L'utilisation du verbe *faire* à l'imparfait qui suggère une action passée en association avec l'adverbe *maintenant* qui impose l'actualité, facilite plutôt un monologue pensif qu'une réponse directe. Une fois de plus, présent et passé coïncident dans l'esprit d'Emma.

D'autre part, la description concomitante d'un paysage et d'un monologue intérieur a le même effet uniforme. Par exemple, au milieu du dialogue avec Rodolphe, après la description de l'endroit où se tenaient les Comices, Emma se rappelle à la fois le bal à la Vaubyessard, la diligence l'Hirondelle et la figure de Léon qu'elle sent tout près d'elle. La présence de Rodolphe la transporte ainsi au moment de son premier bal au bras du vicomte, de son premier voyage avec l'Hirondelle et à côté de Léon qui « allait venir » (*Madame Bovary* 214). Non seulement la contemplation d'un paysage facilite le retour au passé, mais ici elle fait encore penser à l'avenir. Emma est en même temps dans trois lieux différents mais jamais complètement dans la situation présente. Dans ce cas, en se rapprochant de Rodolphe, elle le quitte en fait pour des rêveries plus douces.

La même situation se retrouve quand Emma écrit à Léon. Le fait qu'en « écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs » (*Madame Bovary* 379) montre que Emma appartient plutôt au monde des rêves qu'au présent. Pour elle, il n'y a que les romans d'autrefois. Elle vit dans l'imaginaire qui remplace la réalité quotidienne. Elle se refuse un bonheur possible pour accéder à la félicité absolue. Comme

Raphaël, le héros de Balzac, Emma forme et déforme la réalité. On peut dire ainsi que tous les deux s'arrêtent de vivre pour vivre.



## Conclusion

Les deux textes ici analysés suggèrent que la perception particulière d'une conscience individuelle est toujours subordonnée à une perception collective de la société. L'illusion s'oppose ainsi au réel comme l'idéalisme s'oppose au réalisme. Balzac et Flaubert, tous deux représentants du réalisme littéraire, qui se propose de reproduire fidèlement l'existence, se ressemblent dans leur poursuite à redéfinir la réalité, mais ils diffèrent dans leur approche. En parlant du réalisme dans les oeuvres de Balzac et de Flaubert, il faut faire référence à l'objectivité de leur écriture comme le but majeur de leur projet. Si pour Balzac l'objectivité se concrétise dans une description minutieuse de la réalité sociale et des types humains, pour Flaubert la description des paysages qui se mêle aux monologues intérieurs des personnages efface la présence du narrateur. Si pour Balzac la voix narrative instruit le lecteur sur l'histoire d'une époque, chez Flaubert la voix narrative n'impose pas un point de vue, mais au contraire, souligne l'autonomie de l'art.

Flaubert et Balzac se ressemblent dans leur vision de la réalité qui est pour eux plutôt un concept qu'un fait, mais tous deux se distinguent dans leur manière de la présenter. Si pour Balzac, où le narrateur du texte guide constamment le lecteur, c'est vraiment la représentation qui produit la réalité, alors que pour Flaubert, où le narrateur est presque tout le temps invisible au lecteur, il faut renoncer à se faire une idée exclusive sur la réalité. Chez Balzac la présence permanente du narrateur, qui change toujours de position et de rôle, suggère qu'on peut construire la réalité selon les conditions imposées

par la société. Par contre, chez Flaubert, l'absence du narrateur traditionnel contribue à l'ambivalence du texte et laisse le lecteur reconstruire la réalité à travers plusieurs points de vue. Tandis que dans l'histoire de Balzac la poursuite du succès demande que l'authenticité soit remplacée par l'artificialité, dans celle de Flaubert le réel est remplacé par le fictif. On observe ainsi, comme dans la société bourgeoise ni l'esprit intelligent de Raphaël ni le tempérament romantique d'Emma n'ont aucune chance pour obtenir le bonheur sans compromettre leurs idéaux. Par conséquent, Raphaël et Emma contemplent tous les deux le suicide comme la seule solution de surpasser leur malheur. Pourtant, leurs histoires sont tout à fait différentes. Si le destin de Raphaël change, celui d'Emma est marqué par la fatalité.

Même si Balzac et Flaubert se ressemblent dans leur vision critique sur la société française du 19<sup>e</sup> siècle, ils se distinguent par leur façon de l'illustrer. Le style devient l'élément principal pour les différencier. Si Balzac offre une écriture dramatique et ornée qui combine l'antithèse, le sensationnel, les questions rhétoriques et les aphorismes avec un rythme alerte et captivant, Flaubert, quant à lui, opte pour un style impersonnel où la forme du texte raconte sa propre histoire. La juxtaposition des images et des dialogues, le discours indirect libre et les descriptions des paysages, qui se mêlent aux pensées des personnages, constituent les techniques principales de Flaubert. Celles-ci servent à illustrer que le concept est notamment plus important que l'intrigue même. Le sujet de son roman se reflète dans le style, et par conséquent l'uniformité et la passivité du texte reproduit l'ennui de la province. Si chez Balzac l'histoire prend contour et dépend de la voix du narrateur, chez Flaubert l'histoire semble se dérouler d'une manière tout à fait indépendante du narrateur 0qui évite l'intervention. Tandis que le texte de Balzac

ressemble à un conte de fées qui se termine par une morale, celui de Flaubert décrit la confrontation d'un conte de fées avec la réalité et laisse le lecteur tirer ses propres conclusions. Même si les deux romanciers utilisent le fantastique comme élément déclencheur des événements dans leurs oeuvres, chez Balzac, le fantastique est extérieur au personnage principal et change favorablement son destin, tandis que chez Flaubert, il est intérieur et contribue au déclin de son protagoniste. On peut dire ainsi que chez Balzac comme chez Flaubert l'imaginaire remplace le réel.

## Bibliographie

- Auerbach, Erich. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. Trans. Willard R. Trask. Princeton University Press, 2003.
- Balzac, Honoré. Illusions perdues. Garnier-Flammarion. Paris, 1966.
- Balzac, Honoré. La Peau de chagrin. Le Livre de Poche. Librairie Générale Française, 1995.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press, 1983
- Brooks, Peter. Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative. Harvard University Press, 1992.
- Flaubert, Gustave. Correspondance. Gallimard, 1998.
- Flaubert, Gustave. Madame Bovary: Moeurs de Province. Gallimard, 2001.
- Petrey, Sandy. In the Court of the Pear King: French Culture and the Rise of Realism. Cornell University Press, 2005.