

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Les mauvais lecteurs dans le roman

par

Yannick Roy

Mémoire de maîtrise soumis à la Faculté
des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-37233-2

ABSTRACT

Fictional characters who mistake reality for fiction can be considered as parodies, beings invented by the author to denounce the illusions of which they are victims. But this viewpoint is not valid if the novels in which those «mistaken readers» exist suggest, to the contrary, that reality is problematic; it is therefore impossible to judge the characters without «afterthoughts», since these characters, in a way, are pointing to the fact that the reality they live in is «unreal».

Such is the case with *Madame Bovary* and *Don Quijote*. These two novels, as a result of different «techniques», essentially tell their readers to be suspicious about what is «true» and what is «false». These are novels without a strong authorial voice, novels that speak more about how characters conceive reality than about reality itself, which remains in both cases a complete mystery.

This viewpoint can be extended into a definition of the novel, in terms of *what it says (or doesn't say) about the world*. And in fact, a novel doesn't say anything about the world, at least not *directly*. It could be described as a «machine» made from *what the characters say*. Obviously, such a machine cannot be taken too seriously, since nobody (that is to say no *real person*) is *actually saying* what is *being said* in its pages. But at the same time, by refusing to show the fictional world *in itself*, (by always showing it through the eyes of fictional characters), the novelist reminds his reader that the real world itself is inescapably ambiguous.

RÉSUMÉ

Les personnages de romans qui, comme Emma Bovary et don Quichotte, confondent la fiction et la réalité, peuvent être considérés comme des caricatures, des êtres fictifs inventés par l'auteur pour dénoncer l'illusion dont ils sont victimes. Mais ce point de vue n'est plus valable si les romans dans lesquels se trouvent ces «mauvais lecteurs» suggèrent au contraire que la réalité est problématique; il est dès lors impossible de juger sans arrière-pensée les personnages, qui deviennent en quelque sorte les symboles de l'irréalité du monde dans lequel ils vivent.

C'est le cas de *Madame Bovary* et de *Don Quichotte*. Ces deux romans, au moyen de deux «techniques» différentes, rappellent essentiellement à leurs lecteurs d'être *méfiant*s quant à ce qui est «vrai» et ce qui est «faux». Ce sont des romans privés de la voix dominante d'un auteur, des romans où il est toujours question de la réalité telle que la conçoivent les personnages, mais jamais de la réalité en elle-même, qui demeure dans les deux cas un mystère complet.

Ce point de vue peut mener à une définition du roman en fonction de *ce qu'il dit (ou ne dit pas) du monde*. Or, un roman ne dit rien du monde, ou du moins pas *directement*. On peut le décrire comme une *machine fabriquée avec ce que disent les personnages*. Et il est clair qu'une telle machine ne peut pas être considérée avec trop de sérieux: personne (c'est-à-dire aucune *personne réelle*) n'assume comme siens les propos dont est constitué le roman. Mais surtout, en refusant de présenter la réalité fictive en elle-même (en ne la présentant qu'à travers les consciences des personnages) le romancier rappelle à son lecteur que le monde réel est lui-même inévitablement ambigu.

Nous tenons à remercier notre directeur,
François Ricard, dont les conseils et l'appui
ont été indispensables à la rédaction de ce
mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 3
LE LECTEUR ET LA RÉALITÉ	p. 11
Mensonge et monde possible	p. 12
Plaisir de l'absence	p. 27
Du lecteur naïf au mauvais lecteur	p. 33
LA SUPÉRIORITÉ DU MONDE RÉEL SUR LE MONDE POSSIBLE	p. 39
Le monde possible et le texte réel	p. 40
Le lecteur ironique	p. 46
Le paradoxe du mauvais lecteur fictif	p. 52
DON QUICHOTTE, ÉCRIVAIN	p. 59
Le réalisme de don Quichotte	p. 60
La disparition de don Quichotte	p. 64
La caverne du roman	p. 71
Description d'un monde possible	p. 74
MADAME BOVARY: UN ROMAN SANS AUTEUR	p. 79
La réalité psychologique du mauvais lecteur	p. 80
Le silence de Flaubert	p. 90

CONCLUSION

p. 104

BIBLIOGRAPHIE

p. 114

INTRODUCTION

Quand on sait de façon absolue que tout est irréel, on ne voit vraiment pas pourquoi on se fatiguerait à le prouver.

Cioran, *De l'inconvénient d'être né*

Deux personnages se trouvent au milieu d'un désert. Le premier affirme qu'à une centaine de mètres devant eux se trouvent un point d'eau, de la verdure et des dattiers. Le second ne voit rien que des pierres et du sable, à perte de vue, dans toutes les directions. Il en conclut que son compagnon est victime d'un mirage. Si le premier personnage insiste, le second ira peut-être jusqu'à douter de ses propres sensations, jusqu'à croire que le désert est le mirage et que c'est l'oasis qui est réelle. Mais quel que soit le degré de sa méfiance, elle ne change rien au fait que les deux possibilités ne se présentent pas à sa conscience de la même manière: ses *sensations* lui apprennent l'existence du sable et de la pierre, alors que seuls les *mots* prononcés par son interlocuteur lui apprennent l'existence de l'oasis. Or il lui suffit, pour mettre fin au doute, d'ériger cette différence en critère de vérité en décidant, simplement, de considérer comme «réel» ce qui lui est révélé par ses sensations et d'ignorer les propos de son compagnon.

Ajoutons à cette scène un troisième personnage, aveugle celui-là. Il ne voit ni pierre, ni verdure, ni sable, ni dattiers. Cependant, il entend les voix des deux autres

personnages, le premier affirmant l'existence de l'oasis, le second estimant qu'il n'y a autour d'eux qu'une vaste étendue désertique. Ce troisième personnage se trouve dans une situation très différente des deux premiers. Il est enfermé dans une alternative non pas entre ses sensations et le discours de son interlocuteur, mais bien entre *deux discours*. La réalité, quelle qu'elle soit, se présente à sa conscience *de la même manière* que la fiction. Le désert à perte de vue n'est plus un paysage qui s'offre à son regard, mais la description d'un paysage qui a exactement le même statut que la description de l'oasis. Les deux voix qui lui décrivent la réalité sont parfaitement équivalentes; aucune différence essentielle ne lui permet de trancher, de favoriser l'une au détriment de l'autre.

*

Les deux romans auxquels nous allons nous intéresser, *Madame Bovary* et *Don Quichotte*, mettent justement en scène des personnages qui, comme la victime du mirage dans le désert, entretiennent des illusions sur la réalité dans laquelle ils vivent. Ce sont ces personnages que nous désignerons par l'expression de «mauvais lecteurs», puisque c'est à la suite d'une fréquentation trop assidue des livres qu'ils ont fini par perdre contact avec le monde réel. Le lien de parenté qui unit Emma Bovary et don Quichotte justifie le rapprochement entre les deux oeuvres, au-delà de la grande distance historique et culturelle qui les sépare, et malgré toutes les différences de style ou de «ton» entre l'écriture de Cervantès et celle de Flaubert. D'emblée, le seul fait que les noms des personnages en question servent de titres aux romans indique qu'au *centre* de chaque récit se trouve la *subjectivité problématique* du mauvais lecteur, en conflit avec le monde. Cervantès et Flaubert ont composé en quelque sorte deux suites de «variations» sur le

thème du mirage ou de l'illusion. Chaque épisode de *Madame Bovary*, comme chaque épisode de *Don Quichotte*, reprend l'idée fondamentale d'une inadéquation entre le personnage principal et la réalité.

Le lecteur de ces romans, pour sa part, *sait* que les personnages s'illusionnent, il est *témoin* de leur égarement. Il se trouve apparemment dans la position d'un observateur lucide, capable de distinguer avec confiance les chimères de la réalité. Mais sa confiance risque bientôt d'être ébranlée. S'il réfléchit un peu, il se rendra compte que la supériorité de sa position n'est pas la conséquence d'un contact direct, privilégié, avec la réalité. En fait, il se retrouve plutôt dans la situation de l'aveugle ne sachant pas s'il a devant lui une oasis ou un désert. Il ne peut pas entrer en contact avec l'univers fictif sans s'en remettre entièrement à la voix du narrateur, *que rien ne distingue essentiellement de la voix des personnages*. Dès lors, une certaine méfiance s'installe. Le lecteur aveugle est obligé d'accorder le bénéfice du doute aux «mauvais lecteurs» qui ne peuvent plus être considérés comme absolument «mauvais».

Cette méfiance peut sembler déplacée, ou à tout le moins excessive. Lire un roman, c'est accepter de se prêter à un jeu dont l'auteur-narrateur établit les règles. Le lecteur peut aussi bien refuser de s'y prêter, mais il semble absurde d'adopter les deux positions en même temps, c'est-à-dire de «croire» la voix du narrateur qui décrit le monde réel et d'accorder en même temps le bénéfice du doute à la voix du mauvais lecteur qui décrit un mirage. Cette objection serait valable si *Madame Bovary* et *Don Quichotte* se présentaient comme des procès univoques, des actes d'accusation dirigés contre les deux personnages éponymes ou comme des oeuvres édifiantes visant à mettre en garde contre

les dangers de la lecture. La méfiance du lecteur serait alors superflue, plaquée sur les textes. Mais le but de notre travail sera justement de montrer comment Flaubert et Cervantès entretiennent eux-mêmes un certain doute et s'abstiennent de juger trop sévèrement leurs personnages. Ce faisant, ils signalent discrètement au lecteur sa propre ignorance et «autorisent» pour ainsi dire sa méfiance. Au fil de la lecture, réalisant que don Quichotte et madame Bovary vivent dans des mondes *foncièrement ambigus*, le lecteur est de plus en plus habité par sa *mauvaise conscience*. C'est cette mauvaise conscience, c'est-à-dire cette impossibilité, faute de preuves, d'accuser en toute confiance le mauvais lecteur, qui constitue le coeur de notre problématique.

*

On aura compris que la lecture, au sens où nous l'entendons, n'est pas une activité de simple *déchiffrement*. Nous nous intéressons non pas au *travail* plus ou moins conscient du lecteur sur le texte, mais au *résultat* de ce travail, à savoir le «contact» qui s'établit entre une conscience réelle et un monde fictif. Selon la nature de ce contact, c'est-à-dire en fonction du «degré de croyance» accordé par le lecteur au monde fictif, nous établirons, dans notre premier chapitre, une typologie sommaire des lecteurs de fiction. Nous distinguerons d'abord deux conceptions de la fiction, celle du *lecteur réaliste* pour qui elle est un *mensonge*, et celle du *lecteur naïf* qui la considère au contraire comme un *monde possible*. Nous nous pencherons ensuite plus longuement sur l'idée de monde possible en révélant ce qu'on pourrait appeler les «attraits» d'un tel monde pour le lecteur naïf. La «naïveté» de ce lecteur n'a rien à voir avec une croyance en la *réalité* de ce monde. Bien au contraire, comme nous le verrons en méditant des

exemples empruntés à Rousseau et à Proust, le fait que le monde possible n'*existe pas* est la condition même de l'attention qu'il lui accorde et de la décision qu'il prend de le «faire exister» subjectivement. Enfin, nous décrirons ce qui arrive au *mauvais lecteur* proprement dit, c'est-à-dire au lecteur qui *ne peut plus cesser de lire*, qui ne peut plus revenir à la réalité.

Dans le deuxième chapitre, nous définirons le concept de «voyeurisme ontologique», c'est-à-dire une certaine manière de faire alterner (ou de maintenir simultanément) les points de vue réaliste et naïf, d'envisager la fiction en la considérant à la fois comme un mensonge et comme un monde possible. Nous proposerons ensuite un rapprochement entre ce point de vue paradoxal sur la fiction et le concept d'ironie. Le voyeur ontologique (ou *lecteur ironique*) s'abandonne à la fiction, souscrit à ce que lui décrit la voix du narrateur, mais il tient compte en même temps du fait que l'objet de cette description n'existe pas absolument. Il se comporte comme le lecteur naïf, mais sa naïveté est feinte, ou provisoire. C'est ce point de vue qui permet de «donner raison» au mauvais lecteur, ou à tout le moins de s'abstenir de lui donner tort. En tenant compte du caractère irréel du monde décrit par le narrateur, le lecteur ironique accorde une certaine validité à la manière dont le mauvais lecteur décrit lui-même son monde. Pour reprendre ici notre exemple initial des trois personnages dans le désert, le lecteur ironique correspond au personnage aveugle mais *conscient de son aveuglement*, qui accepte d'en tirer toutes les conséquences, de suspendre son jugement, c'est-à-dire qui refuse d'adhérer à l'une ou l'autre versions des faits qui lui sont proposées.

Les troisième et quatrième chapitres seront consacrés à la partie proprement

critique de notre mémoire. A la lumière des concepts que nous aurons définis, nous chercherons à voir comment Flaubert et Cervantès, en ayant recours à des «techniques» ou à des «stratégies» différentes, autorisent, voire *appellent* une lecture ironique. En d'autres termes, nous chercherons à apercevoir concrètement ce qui, dans les textes qui nous intéressent, signale au lecteur son propre aveuglement et l'empêche d'affirmer qu'Emma Bovary ou don Quichotte se trompent, qu'ils sont victimes de mirages, ou qu'ils souscrivent à des conceptions illusoires du monde et de la vie.

*

Notre démonstration visera donc essentiellement à expliquer puis à justifier, «textes à l'appui», le point de vue du lecteur ironique, auquel nous souscrivons. Mais ce point de vue est paradoxal, puisqu'il est en définitive une absence de point de vue, un refus de prendre position, d'assumer pleinement son propre regard. Le lecteur ironique, précisément, s'applique à *problématiser* son point de vue, résiste à la tentation d'objectiver les personnages fictifs, refuse de les considérer en eux-mêmes, sans tenir compte de la manière dont ils sont venus à sa connaissance, c'est-à-dire à travers un texte.

Insensiblement, entre le premier et le deuxième chapitre, nous serons passé d'une typologie «objective» des lecteurs de fiction à une définition du regard subjectif que nous entendons nous-mêmes porter sur ces lecteurs. Pour décrire le travers de don Quichotte ou de madame Bovary, nous nous serons servi des mêmes termes, des mêmes concepts, des mêmes critères, que pour décrire notre propre lecture «ironique» de *Don Quichotte* et de *Madame Bovary*. Nous sommes particulièrement sensible au fait que la lecture n'est

pas un objet, mais une relation. S'interroger sur la lecture, c'est d'une certaine manière entreprendre d'objectiver cette relation, tenter de se placer «à côté» de la lecture pour la «saisir». Mais en dernière analyse, cette tâche est irréalisable: celui-là même qui entreprend d'objectiver une *relation* se trouve fatalement en *relation* avec son objet, donc incapable d'objectiver absolument, sans «arrière-pensée». Il peut, bien entendu, choisir de «censurer» ce défaut en affirmant qu'il y a une différence de *valeur* entre la lecture (supérieure) à laquelle il se livre et la lecture (inférieure) qui en est l'objet. Mais nous refusons justement d'établir une telle hiérarchie. Entre le lecteur réel qui «lit» et le lecteur fictif qui, en plus de lire, «est lu», la différence n'est pas essentielle, mais contingente. Cette façon de voir est lourde de conséquences. Elle implique que le lecteur ironique ne puisse exclure la possibilité qu'il soit lui-même fictif... Or, à partir du moment où il se considère ni plus ni moins comme un *personnage*, il ne peut plus s'identifier absolument à lui-même ni s'engager jusqu'au bout sur ce qu'il avance.

Il ne saurait donc être question ici de *prouver* quoi que ce soit. Le lecteur ironique, dans la mesure où sa démarche n'est pas assertive, ne peut ni être pris en défaut, ni être considéré comme un «bon» lecteur. En refusant de se placer à l'extérieur de son objet, il suspend la possibilité même d'établir une «vérité», et du même coup se soustrait d'avance à toute réfutation. Nous avons voulu faire de ce mémoire une construction intellectuelle aussi cohérente que possible, mais dans un esprit ludique plutôt que scientifique, c'est-à-dire sans jamais chercher à étendre la validité de nos propositions jusqu'au domaine du «vrai». En un mot, ce que nous présentons au lecteur (que nous souhaitons lui aussi ironique), c'est d'abord et avant tout un *essai*.

CHAPITRE I
LE LECTEUR ET LA RÉALITÉ

Mensonge et monde possible

Le mot «fiction» désigne généralement un récit dont le référent n'est pas la réalité. Voilà une définition en apparence toute simple, qui semble ne donner aucune prise à l'équivoque. Mais il n'en est rien, dans la mesure où les sens qu'on donne respectivement aux mots «référent» et «réalité» ne sont pas simples eux-mêmes. Un récit «dont le référent n'est pas la réalité» peut correspondre au moins à deux conceptions fort différentes de la fiction. Si on choisit d'accorder ce qu'on pourrait appeler une certaine «validité ontologique» au terme «réalité», le référent fictif ne sera par rapport à cette réalité qu'un simple *mensonge*. Si, au contraire, on accorde cette validité au référent *en tant que tel*, c'est la réalité qui sera déçue, qui perdra son statut privilégié, alors que la fiction sera promue au rang de *monde possible*.

Entre le mensonge et le monde possible réside non pas une différence objective, mais une pure différence de points de vue. Cette différence est néanmoins fondamentale dans la mesure où la fiction n'a pas d'existence objective; elle est justement *ce qui n'est pas*, un pur fait de conscience. Dans ces conditions, la manière dont on la conçoit revêt

une grande importance, puisque la conception de la chose est ici la chose même. Ce sont donc ces deux «points de vue» sur la fiction (ces deux choses différentes que peut être la fiction selon le «regard» qu'on pose sur elle) que nous allons d'abord examiner.

*

Dans le livre VI de *La Guerre des Gaules*, César raconte qu'il existe en Gaule «[des] animaux qu'on appelle élangs [et qui] ont des jambes sans articulations». Pour cette raison, «si quelque accident les fait tomber, ils ne peuvent se mettre debout ni même se soulever». La nuit, ils s'appuient donc sur les arbres, «et c'est ainsi, simplement un peu penchés, qu'ils dorment.» Les chasseurs gaulois, pour capturer les élangs, ont recours à la ruse:

[Ils] déracinent ou coupent au ras du sol tous les arbres du lieu, en prenant soin toutefois qu'ils se tiennent encore debout et gardent leur aspect ordinaire. Lorsque les élangs viennent s'y accoter comme à leur habitude, les arbres s'abattent sous leur poids, et ils tombent avec eux.¹

Voilà un texte qui se présente comme l'énoncé d'un fait véridique, c'est-à-dire un texte qui n'est pas *a priori* fictif. Spontanément, le lecteur adopte devant cette description une attitude que nous pourrions qualifier de *réaliste*: il cherche à savoir si ce qui est raconté par César est bien vrai. Le lecteur réaliste (qui serait, dans ce cas-ci, un historien) soumet le texte à une épreuve de *vérification*, c'est-à-dire, pour employer l'expression proposée par Paul Veyne, souscrit à un «programme de vérité» qui consiste à comparer le contenu d'un récit ou d'une description à la réalité (ce qu'on considère tel) afin de

¹ César, *La Guerre des Gaules*, Paris, Belles Lettres, 1981, p.194.

«[trier] le bon grain de l'ivraie²» (le vrai du faux, l'historique du fabuleux).

L'intérêt du passage que nous avons cité réside dans le caractère *manifestement* fabuleux des animaux décrits. Cette évidence rend la vérification extrêmement facile, presque automatique en fait. Le sens commun le plus élémentaire apprend au lecteur réaliste qu'il n'existe rien de tel que les élans aux pattes inflexibles décrits par l'auteur des *Commentaires*. Ce texte est donc *mensonger*; il ne présente aucun intérêt pour qui se propose de mieux connaître la faune gauloise ou les techniques de chasse pratiquées par les Gaulois au premier siècle avant J.-C. Mais une vérification automatique n'en demeure pas moins une vérification. La difficulté plus ou moins grande à établir la preuve importe peu: nous voulons surtout attirer l'attention sur la disposition d'esprit qui conduit le lecteur à vouloir établir cette preuve, à faire d'une meilleure connaissance de la *réalité* le but ultime de la lecture. De ce point de vue, un texte mensonger, quel qu'il soit, est décevant, sans intérêt, inutile. Mais cette inutilité n'a pu être établie qu'au prix d'un certain travail, même minime. En ce sens, pendant un moment (très bref), le texte de César a pu être considéré avec un certain «espoir», comme un texte «peut-être» véridique, ou du moins comme un texte qu'il était pertinent de soumettre à une vérification.

Peut-on en dire autant d'un roman? À première vue, non. Car qui songerait à vérifier le contenu d'un roman? Quel romancier se croirait tenu de révéler ses sources? (À moins, bien sûr, qu'il ne s'agisse de sources fictives, comme «Cid Hamet Ben Engeli,

² Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1983, p.26.

historien arabe³», auteur fictif de la fiction réelle que constitue le roman de Cervantès...) Et que voudrait prouver le lecteur réaliste en vérifiant celles-ci? Que Julien Sorel, Rastignac ou Madame Bovary n'existent pas? Ce serait parfaitement absurde; les livres dans lesquels ces personnages se présentent à la conscience de leurs lecteurs se donnent d'emblée comme fictifs, ne se présentent pas comme des documents historiques et n'appellent donc aucune vérification: il sont toujours «déjà mensongers» en vertu d'un pacte qui précède la lecture. Ainsi, dans le cas d'un roman, le travail de vérification auquel doit se livrer le lecteur réaliste, loin d'être «laborieux», n'est même plus à proprement parler «automatique»: il devient parfaitement superflu. C'est pourquoi il semble absurde de considérer un roman comme un mensonge. En principe, le mensonge, connoté moralement, est une forme de tromperie: celui qui ne prétend pas dire vrai ne peut pas mentir. Or, précisément, le romancier ne prétend pas dire vrai. La fiction romanesque est donc «honnête»; le lecteur, du seul fait que le livre qu'il a entre les mains soit un «roman», est prévenu. Ainsi, on peut dire de la fiction romanesque qu'elle échappe au regard du lecteur réaliste, puisqu'elle ne peut faire l'objet d'aucune vérification.

Mais à bien y penser, on peut presque en dire autant de l'exemple cité plus haut. La description tirée de *La Guerre des Gaules* ne présente pas, pour le lecteur réaliste, un intérêt beaucoup plus grand qu'un roman. Elle est «épuisée» à si peu de frais (on se rend compte si facilement qu'il n'y a pas de réalité à en tirer) qu'on peut presque douter de

³ Cervantès, *Don Quichotte. Nouvelles exemplaires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1949, p.83. Désormais, tout renvoi à cet ouvrage sera signalé par l'abréviation Ce.

la «prétention de dire vrai» affichée par César. Entre le récit qui se donne pour fictif en vertu d'un pacte de lecture et le récit dont le caractère fictif est révélé avec l'évidence du sens commun, la différence, pour le lecteur réaliste, est négligeable. Encore une fois, la manière dont il «établit la preuve» ou, s'il s'agit d'un roman, la manière dont il est dispensé de l'établir, n'est pas pertinente. Le terme «mensonge», au sens où nous l'entendons ici, est débarrassé de toute connotation morale. Qu'importe qu'un texte soit mensonger parce que l'auteur trompe le lecteur, se trompe lui-même ou propose au lecteur un divertissement «honnête» en demandant son adhésion à un pacte romanesque? Le résultat est le même, à savoir un texte dont le référent *n'est pas la réalité*. Un roman, malgré le caractère conventionnel de la fiction à laquelle il convie son lecteur, peut donc, suivant cette acception «amorale» du terme, être considéré par le lecteur réaliste comme un pur mensonge, un texte vide, sans intérêt, au travers duquel aucune «réalité» ne peut être atteinte.

Pourtant même un mensonge n'est pas tout à fait sans intérêt pour un lecteur réaliste. Après avoir établi (grâce à un pacte ou grâce à une vérification plus ou moins automatique) que le contenu d'un récit n'est pas la réalité, le lecteur réaliste peut continuer à s'y intéresser. Seulement, pour subsister comme visée de la lecture, la réalité doit subir un déplacement. De contenu, elle doit devenir contenant. Il ne peut plus s'agir de chercher la réalité *dans* le récit en tant que tel (dans les faits racontés) mais bien *autour* du récit. En d'autres termes, le lecteur réaliste doit se tourner vers *la réalité que constitue globalement le fait de raconter une histoire mensongère*. En effet, le mensonge a une réalité: il est un fait social et s'inscrit dans une relation réelle (entre deux locuteurs;

entre un romancier et ses lecteurs; entre César et ses contemporains, etc.) dont il est rigoureusement inséparable. Cette manière de s'intéresser à la fiction est bel et bien celle du lecteur réaliste, elle relève toujours d'une entreprise dont le but est une meilleure connaissance de la réalité. Il ne s'agit plus de *vérifier* le contenu du récit, mais bien d'envisager le récit globalement en révélant ce qui le détermine comme *mensonge réel*. Le fait que César décrive cette technique de chasse farfelue constitue en soi un fait historique pouvant être interprété: il révèle, par exemple, dans quelle distance (dans quelle altérité) l'imaginaire romain situe le territoire de la Gaule pour que de tels animaux, aussi étranges à nos yeux que les extra-terrestres des romans de science-fiction, puissent y habiter.

La lecture réaliste peut donc être séparée en deux «moments»: la vérification du *contenu* du récit, puis l'appréhension du *contexte réel* dans lequel ce récit a été énoncé. Ces deux moments sont équivalents pour l'essentiel, puisqu'ils relèvent du même «programme de vérité» et participent d'une même démarche de l'esprit dont la *réalité* constitue le terme.

Mais si l'étape de la vérification peut être considérée comme «automatique» lorsqu'on est devant un récit manifestement fabuleux ou farfelu, et comme «superflue» lorsqu'on est devant un roman, il n'en va pas de même de la seconde étape. Comme la description des malheureux élans, un roman fait partie, à titre de mensonge, d'un contexte réel qui le transcende et le «contient». Toute entreprise critique qui se donne pour but de décrire ce contexte réel relève de ce que nous appelons ici «lecture réaliste». Il faut entendre l'expression «contexte réel» dans un sens très large. Tout ce que le lecteur

peut tenir pour réel «à côté» ou «en dehors» du monde dans lequel vivent les personnages fictifs appartient à ce contexte. Il peut donc s'agir d'un contexte biographique ou historique; la biographie d'un romancier peut être considérée comme le récit *véridique* de la vie d'un menteur. Mais il peut aussi s'agir d'un contexte de nature strictement langagière. Le style d'un écrivain, par exemple, fait partie du «contexte réel», puisqu'il se définit comme une certaine manière, *bien réelle*, de formuler un mensonge. À ce titre, le lecteur réaliste peut très bien s'y intéresser.⁴

Considérer un roman comme un mensonge, c'est simplement refuser d'envisager la fiction *en elle-même*, refuser de la regarder autrement que «sur fond de réalité». Le lecteur réaliste, en se donnant ainsi la réalité pour horizon (quel que soit l'aspect de cette réalité qu'il choisit de considérer), conjure un vertige, puisque le mensonge se caractérise par son manque absolu de «profondeur»; envisagé comme un fait parmi les faits, confiné à la réalité, il est une pure parole fausse dont l'écho se perd sans ébranler le monde ni la conscience du lecteur.

Tel que nous venons de le définir, le mensonge s'oppose au *monde possible*. La vérité du monde possible, ou plus exactement sa *validité*, n'est pas le résultat d'un travail critique de vérification. Cette validité relève plutôt d'une sorte de mise entre parenthèses

⁴ Il faut, quitte à anticiper sur la suite de notre démonstration, nuancer cette affirmation. Il est évident que le style fait partie de la réalité, du «contexte réel». Mais dans la mesure où le texte constitue la seule «fenêtre» entre la réalité du lecteur et le monde fictif dans lequel se déroule l'histoire (mais cette manière de voir, justement, n'est plus celle du lecteur réaliste...), un trait stylistique correspond automatiquement à une caractéristique de ce monde fictif. Une phrase de Proust ne décrit pas un monde qui existait avant qu'elle ne s'énonce, elle engendre ce monde, et de ce fait lui «communique» son rythme, sa syntaxe, bref, son style.

du jugement critique, donc de la réalité même, qui cesse d'être le but ultime et l'horizon de la lecture. La parenthèse nous fournit d'ailleurs une image du monde possible: ouvrir une parenthèse, c'est instaurer une sorte de zone libre dans la phrase. Sur le plan syntaxique, le syntagme qu'elle contient est radicalement séparé de celui dans lequel elle est inscrite. La parenthèse n'est d'aucun poids, elle est sans conséquence sur la phrase dans laquelle elle a été ouverte. En dehors d'elle, la syntaxe poursuit son cours. Le monde possible est, de la même manière, une interruption sans conséquence de la «syntaxe» du monde réel, l'instauration d'une zone libre au sein de laquelle la réalité n'a plus cours. Nous appellerons «lecteur naïf» (sans connotation péjorative) celui qui, contrairement au lecteur réaliste, accepte d'entrer dans cette zone libre.

Contrairement au mensonge, le monde possible jouit donc d'une forme d'autonomie par rapport à la réalité. Par définition, il n'exige pas d'être rapporté au monde réel pour que soit établie sa validité. Celle-ci repose au contraire sur une différence essentielle entre les deux mondes, à jamais absents l'un à l'autre. Dans un chapitre de *La part du feu* intitulé «Le langage de la fiction», Maurice Blanchot tente de décrire cette différence: «Lorsque, au bureau où je suis employé, je trouve sur mon registre de travail ces mots écrits par la secrétaire: "le chef de bureau a téléphoné", mes rapports avec les mots seront tout autres que si cette même phrase, je la lisais dans *Le Château*.⁵» D'une situation à l'autre, cette phrase est pourtant rigoureusement égale à elle-même, tant qu'on ne l'envisage que sur le plan formel. La différence entre les deux

⁵ Maurice Blanchot, «Le langage de la fiction», dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.79.

énoncés réside exclusivement dans la nature du référent:

Employé, je sais qui est mon chef, je connais son bureau, je sais maintes choses, [...], mon savoir est en quelque sorte infini. Si novice que je sois, je suis pressé de toutes parts par la réalité et partout je l'atteins et je la rencontre. Au contraire, lecteur des premières pages d'un récit, et quelle que soit la bonne volonté réaliste de l'auteur, je ne suis pas seulement infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans le monde qu'on m'évoque, mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel j'entre en contact par la lecture et non par mon pouvoir de vivre.⁶

Il y a donc, entre le référent fictif et le référent réel, non pas une différence accessoire entre le «vrai» et le «faux», mais une différence essentielle, une différence de nature. Le référent d'un texte fictif est absent de la réalité objective, mais présent à la conscience du lecteur naïf qui, à la différence du lecteur réaliste, considère ce référent comme un monde autonome. Cette «présence par l'absence», d'un même mouvement, fonde le monde possible et le sépare du monde réel.

L'opposition entre mensonge et monde possible n'est pas étrangère à celle que propose Thomas Pavel entre points de vue «ségrégationniste» et «intégrationniste»:

[...] les philosophes de la fiction ont proposé plusieurs solutions, chacune reflétant leurs positions épistémologiques vis-à-vis des rapports entre fiction et réalité. Certains théoriciens conçoivent ces rapports d'un point de vue que j'appellerai *ségrégationniste*, et caractérisent le contenu des textes de fiction comme pure oeuvre d'imagination, sans aucune valeur de vérité. Leurs adversaires adoptent en revanche une position plus tolérante, voire *intégrationniste*, et soutiennent que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers.⁷

Le point de vue du lecteur naïf serait donc «intégrationniste», alors que celui du lecteur

⁶ Ibid., p.79-80.

⁷ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1986 (1988 pour la traduction française), p.20.

réaliste serait «ségrégationniste». Cependant, l'emploi de ces termes ne nous semble pas parfaitement adéquat, dans la mesure où refuser d'inclure la fiction dans l'ontologie, ce n'est pas à proprement parler la séparer de notre réalité; c'est bien au contraire en décréter l'*inexistence absolue*. Le terme «ségrégationnisme» risque d'induire en erreur. Pour que deux entités (réalité et fiction) soient *séparées*, il faut nécessairement qu'elles *existent* toutes les deux, fût-ce en vertu de deux «critères ontologiques» incompatibles. Il est possible d'accorder au monde fictif une certaine forme de validité ontologique sans pour autant cesser de croire à son absence fondamentale, à son irréalité. Cette «absence», justement, n'est pas conçue ici comme une forme d'«inexistence», mais bien comme une caractéristique essentielle «faisant partie de la nature de ce monde», comme l'écrit Blanchot. Ainsi, le point de vue naïf, «intégrationniste» selon la terminologie de Pavel, serait seul véritablement ségrégationniste. Le lecteur naïf qui accepte de voir les élans aux pattes rigides comme des créatures «possibles» sait que ces créatures sont à jamais, essentiellement, absentes de notre monde, ce qui ne les empêche pas d'exister. Au contraire, pour le lecteur réaliste, la réalité *est*, alors que la fiction *n'est pas*, dans un sens absolu. Affirmer que la fiction et la réalité sont *séparées* n'a donc aucun sens.

Ainsi, le monde possible existe bel et bien, mais à titre de monde absent, séparé de la réalité. Toute dérogation à cette séparation donne lieu à des résultats troublants ou comiques, comme le montre bien l'exemple de Pirandello. On est amusé à l'idée qu'un personnage puisse être «en quête d'auteur», car cela suppose la transgression d'une impensable frontière, celle qui sépare un monde possible d'un monde réalisé. Cette frontière n'existe pas, ou elle n'existe que de l'extérieur (elle n'est «perceptible» qu'à

partir de la réalité) puisque la fiction, comme l'écrit encore Blanchot, est «une immensité lacunaire qui exclut les limites à partir desquelles [le langage] s'efforce de la faire apparaître.⁸» Pour qu'un personnage fictif rencontre son propre auteur, il lui faudrait entrer en contact avec un monde impensable, *plus réel* que le sien. Mais cette rencontre n'est évidemment possible que si ce monde «plus réel» s'avère être, à son tour, un monde fictif... La pièce de Pirandello, par le jeu même de la transgression qu'elle met en scène, attire donc l'attention sur la distance absolue qui sépare le monde possible dans lequel vivent les personnages du monde réel dans lequel vit l'auteur.

Reprenons brièvement les termes de cette opposition. Le point de vue *naïf* consiste non pas vraiment à croire, mais simplement à accorder une certaine forme de validité ontologique au *monde possible* de la fiction ou, si on veut, pour emprunter une expression au langage courant, à «entrer dans l'histoire». Le point de vue *réaliste* consiste à refuser même de prêter cette validité provisoire à la fiction, à refuser de la retirer de son contexte, des circonstances réelles et contingentes qui déterminent son existence réelle comme fiction; au milieu de la réalité posée comme «ontologie de référence⁹», la fiction n'est qu'un *mensonge*, une parole fausse et sans profondeur. Pour bien se représenter la différence entre ces deux points de vue, qu'on imagine simplement au cinéma un *spectateur naïf*¹⁰, soustrait à la réalité par l'obscurité essentielle de la salle et entièrement

⁸ Maurice Blanchot, Op. cit., p.85.

⁹ Thomas Pavel, Op. cit., p.25.

¹⁰ À ce stade-ci de notre réflexion, les mots «lecteur» et «spectateur» peuvent être tenus pour synonymes, dans la mesure où ils désignent tous deux une conscience qui entre en contact avec un monde fictif. C'est ce point de contact qui nous intéresse, même s'il

absorbé par la fiction projetée sur l'écran, en train d'être regardé à son insu par un *spectateur réaliste* dont l'attention n'est pas dirigée vers le film, mais vers la salle obscure elle-même, vers le phénomène réel que constituent la projection du film et l'envoûtement du premier spectateur.

La séparation radicale qui existe, même pour le lecteur naïf, entre la réalité et le monde possible attire notre attention sur le fait que la naïveté du lecteur n'est pas une forme de crédulité. Le lecteur naïf n'abolit pas la frontière entre la réalité et la fiction. Plus exactement, il *choisit d'ignorer* le monde réel, de «faire comme si» la réalité n'existait pas. Le psychologue Victor Nell parle, à propos de la vérité prêtée à des récits fictifs, de «truth by disbelief suspension», sorte de vérité provisoire qu'il oppose à celle de l'historien, «truth by verification¹¹». Nell emploie aussi l'expression «a form of internal reality¹²», qui nous semble très juste, puisqu'elle laisse entendre que cette réalité «interne» est sans conséquences sur le monde réel. Accorder à une fiction cette sorte de validité n'empêche donc pas que la réalité «vraie» ou «présente» soit ressentie comme essentiellement différente et séparée de la réalité «fictive» ou «absente». Le monde possible est confiné au livre, il ne contamine pas la réalité extérieure (il est, rappelons-le, une parenthèse) et le caractère provisoirement réel que le lecteur naïf lui prête s'évapore aussitôt le livre refermé. Pour ce lecteur, la réalité extérieure ne disparaît pas et sa

est vrai que le monde possible auquel le cinéma donne accès n'est pas absent de la même manière que celui engendré par un récit écrit ou parlé.

¹¹ Victor Nell, *Lost in a book: the psychology of reading for pleasure*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, p.65.

¹² Ibid., p.54.

permanence n'est jamais ébranlée. Il ne s'agit donc pas, du moins pas encore, de croire comme don Quichotte à la réalité de la fiction, même si on peut affirmer que la «validité ontologique» accordée par le lecteur au monde fictif est une condition nécessaire à la croyance, ou un premier degré de la croyance (nous y reviendrons).

Ainsi, le lecteur naïf n'a rien d'inusité. Tout lecteur est naïf lorsqu'au moment de la lecture il «prête foi», dans une certaine mesure, aux personnages et à l'univers fictif qui lui sont proposés. Sans ce minimum de naïveté qui permet au monde fictif de «tenir», la lecture serait une entreprise épuisante, le monde dans lequel les personnages évoluent, les personnages eux-mêmes, seraient toujours à reconstruire, ils ne «prendraient» pas. C'est en ce sens que la lecture, si elle est un travail de l'esprit, est aussi une sorte d'abandon qui s'apparente à la rêverie ou à un sommeil léger.

Le narrateur ironique de *Jacques le Fataliste* nous donne une certaine idée des difficultés que présenterait, sans cette naïveté fondamentale, la lecture d'une oeuvre de fiction:

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? d'embarquer Jacques pour les îles? d'y conduire son maître? de les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.¹³

Ici, l'accès au monde possible est quelque peu problématique. Au moment même où le lecteur commence à «entrer dans l'histoire», le narrateur l'en empêche en révélant

¹³ Denis Diderot, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 476.

l'histoire comme invention et comme artifice, c'est-à-dire comme mensonge. Ou, pour reprendre l'image que nous proposons plus haut, le narrateur jette un éclairage brutal sur la «salle obscure» qui favorisait l'envoûtement du lecteur. Sous cet éclairage, l'histoire de Jacques et de son maître perd toute profondeur, se transforme aussitôt en mensonge. Ce procédé est épuisant pour le lecteur naïf qui ne cesse d'être «réveillé», dérangé dans sa rêverie; le narrateur ne cesse de lui mettre sous les yeux la réalité, de lui imposer le point de vue du lecteur réaliste, de l'arracher à son demi-sommeil. En ce sens, *Jacques le Fataliste* est une sorte d'anti-roman, un texte fictif qui se refuse à jouer le jeu de la fiction, qui «déconstruit» le monde possible.

Mais l'intérêt de cette déconstruction réside surtout dans son caractère essentiellement irréalisable. Le refus de jouer le jeu n'est jamais définitif et sans appel. Malgré les assauts ironiques du narrateur, le monde possible «tient en place». Ou, plus exactement, les deux points de vue, celui du lecteur réaliste qui voit dans le récit un pur mensonge et celui du lecteur naïf qui joue le jeu du monde possible, sont comme maintenus simultanément dans une relation dialectique. Lorsque le narrateur projette, par exemple, d'*embarquer* Jacques pour les îles et d'y *conduire* son maître, ou encore de *séparer* Jacques de son maître, il continue en employant ces mots à traiter Jacques et son maître comme autre chose que de pures créations verbales, à les traiter comme des «personnes possibles» sur lesquelles il exercerait une sorte de pouvoir divin. Bien sûr, chacun sait que si le narrateur possède ce pouvoir absolu sur Jacques et son maître, c'est précisément parce qu'ils n'existent pas et sont des personnages de son invention. Pourtant, le monde possible persiste: le récit est démasqué comme artifice, mais l'artifice

n'en continue pas moins à fonctionner comme récit.

Il faut bien dire que les interventions réalistes du narrateur ne sont pas très efficaces. La réalité telle qu'elle apparaît dans *Jacques le Fataliste* n'est pas l'ensemble des *circonstances réelles* qui déterminent le récit inventé par Diderot (la biographie ou la psychologie de l'auteur, sa «pensée», le contexte dans lequel il écrivait, etc.). Les interventions du narrateur consistent plutôt à prendre acte du simple fait que ce récit est une invention, c'est-à-dire s'énonce à partir d'une réalité, sans chercher à décrire cette réalité ou à lui assigner un caractère spécifique. Ceci revient à dire que le narrateur est lui-même un personnage fictif, faisant office d'auteur «réel», mais ne pouvant être assimilé à la personne de Diderot. Ainsi, ce qui est opposé au monde possible où habitent Jacques et son maître, ce n'est pas *la* réalité, mais le concept ou l'idée de réalité. La preuve en est que, comme lecteur, on ignore à quel «calendrier» le narrateur se réfère lorsqu'il menace de faire attendre «un an, deux ans, trois ans» le récit des amours de Jacques. Trois ans pour qui? dans quel monde? celui de Jacques et de son maître? celui du narrateur qui est présumément en train d'écrire l'histoire ou celui du lecteur qui est effectivement en train de la lire? Cette allusion au temps qui s'écoule se rapporte à une relation *fictive* entre un auteur et un lecteur. C'est donc en quelque sorte la fiction qui sort «gagnante» de l'échange dialectique, dans la mesure où la réalité qu'on lui oppose n'est pas plus réelle qu'elle: elle est un autre monde possible.

La technique «anti-romanesque» de Diderot révèle au lecteur sa propre naïveté, mais aussi le caractère foncièrement inévitable de cette naïveté. Le seul fait que le lecteur de *Jacques le Fataliste* soit contrarié par l'ironie du narrateur *témoigne* de sa naïveté,

révèle son désir de connaître la suite de l'histoire. Lire une histoire fictive exige qu'on *prête foi*, qu'on accepte de «voir» derrière chaque mot une chose absente. La simultanéité (ou l'alternance très rapide) des points de vue réaliste et naïf dans *Jacques le Fataliste* révèle à quel point la naïveté est l'attitude «naturelle» d'un lecteur devant un récit fictif. Il est difficile pour le lecteur de mettre un terme définitif à cette naïveté, de cesser d'accorder aux personnages de Diderot la sorte de réalité subtile et légère à laquelle on reconnaît un monde qui n'existe pas de la même manière que le nôtre.

Plaisir de l'absence

Nous avons proposé plus haut une définition «amorale» du terme «mensonge». Il faut entendre par là, simplement, que le lecteur réaliste ne distingue pas une fiction qui serait une tromperie (c'est-à-dire un mensonge au sens courant) d'une fiction qui serait l'objet d'une convention (comme par exemple un roman). Il est enfermé dans une alternative simple entre le «vrai» et le «faux». Ce qui importe à ses yeux, du moins dans un premier temps, c'est de savoir si le référent d'un texte, quel qu'il soit, correspond oui ou non à une réalité.

Mais l'idée de réalité n'est pas exactement dénuée de toute connotation morale. Ce que nous avons appelé la «lecture naïve» est une sorte d'abandon à un plaisir illicite, ou du moins suspect, alors qu'au contraire la «lecture réaliste» est une résistance à ce plaisir, un refus justifié par ce qu'on pourrait appeler une «morale du réel». De manière plus générale encore, la réalité est une condition nécessaire à toute morale. Rien ne peut être «utile», «bon», «souhaitable» s'il n'y a pas de réalité à améliorer. Un point de vue

réaliste sur la fiction peut donc parfois se présenter comme une tentative d'établir l'*utililité* de la fiction, ainsi qu'en témoigne ce texte ouvertement moralisateur:

...reading in itself is not a virtue. There is no particular merit in merely reading a lot of books. We must make sure that they are worth while and that they are read worthily. Some books only tend to vulgarize the taste. Many can *add nothing to one's mental stature*. They do not *stimulate thought*. The mind can be virtually drugged by reading, by over-doses of trashy fiction, by too constant poring over miscellaneous popular periodicals and newspapers.¹⁴

La lecture doit ici être *profitable*, c'est-à-dire qu'elle doit procurer un bienfait mesurable et valable dans la réalité. En effet, si la lecture doit «ajouter quelque chose» à l'esprit, ou «stimuler» la pensée, c'est parce qu'elle doit permettre au lecteur d'exercer *sur la réalité* une pensée et un esprit «améliorés» une fois la lecture terminée.

Cette conception utilitariste de la lecture est apparentée au point de vue du lecteur réaliste. Ce qui est utile, par définition, doit avoir un certain effet mesurable dans la réalité. Or le monde possible, en raison même de l'absence fondamentale qui le caractérise, est essentiellement inutile. Ou, plus exactement, il n'est ni utile ni inutile, puisqu'il *exclut* la réalité à partir de laquelle le lecteur naïf y accède. Si le lecteur réaliste peut exiger du monde possible qu'il soit utile, c'est qu'il ne s'agit plus d'un monde possible. Justifier ou invalider la fiction par rapport à un but quelconque, c'est l'envisager «sur fond de réalité», c'est-à-dire la réduire à l'état de mensonge. Le lecteur qui, tout en s'abandonnant à la naïveté que nous avons décrite, voudrait rendre cette naïveté utile, par le fait même ne serait plus naïf, puisqu'il garderait un contact avec des exigences *réelles*.

¹⁴ Theodore Wesley Koch, *Reading: a Vice or a Virtue?*, Dayton, University of Ohio, 1929, p.2. C'est nous qui soulignons.

Cette parfaite *gratuité* du monde possible, qui ne peut être ni récupéré comme utile, ni dénoncé comme inutile, est une conséquence de son absence essentielle.

Dans les *Confessions*, Rousseau explique sa passion de jeunesse pour les romans en des termes qui éclairent notre problématique de manière fort intéressante:

[...] mon inquiète imagination prit un parti qui me sauva de moi-même et calma ma naissante sensualité; ce fut de se nourrir des situations qui m'avaient intéressé dans mes lectures, de les rappeler, de les varier, de les combiner, de me les approprier tellement que je devinsse un des personnages que j'imaginai, que je me visse toujours dans les positions les plus agréables selon mon goût, enfin que *l'état fictif où je venais à bout de me mettre, me fit oublier mon état réel dont j'étais mécontent*.¹⁵

Dans l'esprit de Rousseau, le monde possible a donc pour fonction de *remplacer* la réalité. Mais il est clair que cette substitution n'est pas parfaitement réussie. «L'état fictif» de Jean-Jacques ne constitue pas un nouvel «état réel»; le monde possible demeure absent et la réalité continue à être ce qu'elle est, soit une source de mécontentement. Elle a seulement été «oubliée» par le lecteur. Mais c'est de là qu'elle tire son caractère salutaire: car les «positions les plus agréables» selon le «goût» de Jean-Jacques constituent des crimes moins graves tant et aussi longtemps qu'elles sont imaginaires. Ce relatif échec de la lecture est inévitable et fondamental; c'est encore un effet de l'absence essentielle du monde possible, absence qui constitue ici une sorte de circonstance atténuante: la fiction *soulage* les désirs coupables, mais permet de faire l'économie de leur *assouvissement réel*. C'est pourquoi Jean-Jacques peut dire de la lecture qu'elle «le sauva de [lui-même]».

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p.41. C'est nous qui soulignons.

Mais de telles considérations relèvent encore d'une lecture réaliste. En considérant la lecture de romans comme un *échec salutaire*, l'auteur des *Confessions* trouve à la fiction une utilité réelle. Seulement, il faut ici distinguer entre le Rousseau adolescent, qui était bel et bien un lecteur naïf au sens où nous l'entendons, et le Rousseau adulte, devenu un lecteur réaliste, tentant de justifier moralement son intérêt passé pour ce qu'il considère maintenant (ou feint de considérer) comme des mensonges. Pour le lecteur naïf, l'«échec» de la lecture n'est pas perceptible, puisque toute son attention est portée vers le monde possible dont l'absence est rendue présente par le texte. L'«état fictif» du jeune Jean-Jacques, puisqu'il lui procure une telle satisfaction, est forcément aussi «vrai» que la réalité, à tout le moins pendant la durée de la lecture (ou de la rêverie qui en tient lieu). L'échec (la réalité inchangée) n'apparaît qu'une fois le livre fermé, comme le caractère irréel d'un rêve n'apparaît qu'au réveil.

On peut aller plus loin encore. Non seulement cet échec n'est pas perçu comme tel par le lecteur naïf, mais, de manière un peu paradoxale, il est la condition même d'une certaine réussite. L'absence du monde possible n'est pas une simple circonstance déplorable et décevante, mais le principe même sur lequel repose le plaisir de lire. Quand un sujet insatisfait de sa réalité réussit à faire *apparaître devant lui* un remède *objectif* à son insatisfaction, à faire naître une situation *réelle* qui le satisfasse, bref, à *changer le monde*, ce changement, par définition, ne peut toucher qu'une partie du monde. Mais justement, si le jeune Jean-Jacques entretient des rapports insatisfaisants avec la réalité, il ne cherche pas dans la fiction les moyens d'en corriger tel ou tel aspect particulier, tel ou tel *détail*: il se plierait alors à une conception utilitariste de la lecture. Au contraire,

en s'isolant du monde, en se confinant à sa propre conscience de lecteur, il ne transforme pas objectivement une partie du monde, mais remplace subjectivement la *totalité* du monde par une *totalité* fictive, essentiellement étrangère au monde. Il ne s'agit pas de modifier la réalité concrètement, étape par étape, mais bien au contraire de l'*abolir* par la pensée, de la remplacer par autre chose qui en prenne *toute la place*. Le lecteur naïf n'a donc aucune raison de se déclarer «insatisfait» ou «déçu» par l'absence du monde possible, car c'est cette absence qui le dispense de travailler concrètement à une amélioration réelle, et de ce fait partielle, du monde.

Il importe de signaler que, dans ce geste radical qui fonde la lecture naïve, la «teneur» exacte du monde fictif, le «genre» ou le «contenu» du livre, sont inessentiels. Les «positions» dont rêve Jean-Jacques ne sont que la part accessoire de la lecture, la pure occasion d'un vice plus fondamental et plus directement lié à la fiction: l'absence même. Un lecteur qui, au lieu de satisfaire par la fiction un penchant à la sensualité, se consacrerait à des lectures édifiantes «pécherait par absence» au même titre que Jean-Jacques. Cette absence est à l'origine de ce que Roland Barthes appelle «l'érotisme de la lecture» dont, écrit-il,

...il n'y a peut-être pas d'apologue plus pur que cet épisode de *La Recherche du temps perdu* où Proust nous montre le jeune Narrateur s'enfermant dans les cabinets de Combray pour lire [...], faisant de la lecture un état absolument séparé, clandestin, en quoi le monde entier s'abolit...¹⁶

La solitude dont il est question ici est non seulement nécessaire au plaisir du lecteur, mais

¹⁶ Roland Barthes, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.43.

aussi suffisante, pourvu qu'on comprenne le terme «solitude» dans un sens qui dépasse le simple fait de n'être avec personne. L'absence «physique» ou «psychologique» du petit Marcel est le symbole ou l'écho d'une absence «ontologique» qui n'est pas seulement l'occasion d'un plaisir de lire, mais ce plaisir même réduit à sa plus simple expression.

Le lecteur naïf est étroitement apparenté au sujet nostalgique. Tous deux sont séduits par une réalité absente (le passé ou le monde fictif) et tentent de quitter la réalité présente. Tous deux, objectivement, échouent, puisque le monde absent qu'ils cherchent à rendre présent demeure absent. Mais à travers cette absence perceptible comme absence, tous deux éprouvent un certain plaisir. Proust a d'ailleurs rapproché la lecture de la rêverie sur le passé perdu en décrivant un lecteur nostalgique, se rappelant ses lectures passées:

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré. Tout ce qui, semblait-il, les remplissait pour les autres, et que nous écartions comme un obstacle vulgaire à un plaisir divin [...], tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité, elle en gravait au contraire en nous un souvenir tellement doux [...] que, s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus.¹⁷

Le déplacement qui se produit dans ce texte montre en quoi le «plaisir divin» de la lecture est étranger au «contenu» du livre. En effet, la réalité *présente* à laquelle l'enfant voulait échapper grâce au monde possible que lui ouvrait son livre appartient au passé pour le lecteur devenu adulte. Elle est donc devenue, à son tour, une réalité *absente*, un monde

¹⁷ Proust, Marcel. *Sur la lecture*. Paris: Actes Sud, 1988, p.8. VÉRIFIER

possible... Cette absence même suffit à faire de cette réalité passée un objet de désir. Le lecteur adulte peut maintenant chercher et atteindre, à travers le même livre, cette réalité autrefois tenue pour «vulgaire», mais devenue «divine» en même temps qu'absente. Comme si le plaisir de la lecture n'était rien d'autre que le plaisir d'être en contact avec ce qui n'est pas (plus). L'histoire racontée, le caractère édifiant, vraisemblable, érotique, idyllique ou fantastique du monde possible sont des sémantisations accessoires et interchangeables de l'absence. L'essentiel est l'absence même; il faut que le lecteur n'entre en contact avec le monde possible que par la lecture, et non pas, pour reprendre la formule de Blanchot, par son «pouvoir de vivre». À cause de cette absence, le lecteur est parfaitement impuissant, incapable de changer réellement (partiellement) le monde. Mais grâce à cette absence, il n'a plus aucune raison de vouloir changer réellement le monde, puisqu'il a retrouvé en lui *la totalité du monde*.

Du lecteur naïf au mauvais lecteur

Si le lecteur naïf peut être comparé à un dormeur, c'est qu'il doit, tôt ou tard, se réveiller. Comme nous l'avons signalé plus haut, le lecteur qui joue le jeu, qui «entre dans l'histoire», sait très bien que la réalité doit tôt ou tard «refaire surface» et l'arracher à son absence. Dans le texte de Proust que nous venons de citer, le lecteur est toujours très conscient du monde réel qui l'entoure et qu'il retrouvera dès qu'il aura cessé de lire. Même pendant la phase la plus intense du «plaisir de l'absence», le lecteur naïf sait reconnaître la présence, distinguer le monde fictif du monde réel. Mais nous allons justement nous intéresser maintenant à des lecteurs pour qui cette distinction pose un

certain problème.

L'exemple le plus classique est évidemment celui de don Quichotte. Il est clair que le héros de Cervantès, lorsqu'il se lance à l'attaque des moulins à vent, est absent du monde réel dans la mesure où, subjectivement, il est immergé dans un monde fictif. Il se trouve donc dans la posture du lecteur naïf, à une différence (fondamentale) près: il n'est pas, au sens strict, en train de lire. Il ne peut donc plus être question de «cesser de lire». Don Quichotte a perdu le pouvoir d'interrompre sa lecture, de «fermer la parenthèse». C'est aussi le cas de madame Bovary lorsque, par exemple, pendant un de ses rendez-vous nocturnes avec Rodolphe, croyant entendre les pas de Charles dans l'allée, elle demande à son amant s'il a ses *pistolets*, question qui provoque chez ce dernier un certain étonnement:

Rodolphe réfléchit beaucoup à cette histoire de pistolets. Si elle avait parlé sérieusement, cela était fort ridicule, pensait-il, odieux même, car il n'avait, lui, aucune raison de haïr ce bon Charles, n'étant pas ce qui s'appelle dévoré de jalousie; — et à ce propos, Emma lui avait fait un grand serment qu'il ne trouvait pas non plus du meilleur goût.¹⁸

Le seul fait que cette question soit pertinente pour Emma montre bien que son esprit est entièrement enfermé dans une fiction romanesque. Pourtant, comme don Quichotte, Emma n'est pas en train de lire. On constate donc que Madame Bovary et don Quichotte, même si pour eux la lecture en tant que telle est bel et bien terminée, même s'ils sont présumément réveillés, de retour dans la réalité, sont en fait toujours en «situation de lecture». Leur «réveil» n'est pas complet. Lorsque leur conscience quitte les objets absents

¹⁸ Flaubert, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 446. Désormais, tout renvoi à cet ouvrage sera signalé par l'abréviation Fl.

du livre et revient aux objets présents de la réalité, elle entraîne avec elle des éléments du monde fictif qui «émigrent» vers le monde réel. Ces personnages nous obligent donc à élargir quelque peu la notion de «lecture» pour ajouter au lecteur réaliste et au lecteur naïf une troisième catégorie: le «mauvais lecteur». En filant quelque peu la métaphore du dormeur-lecteur, présent par son corps mais absent par l'esprit, on pourrait dire de ce nouveau type de lecteur qu'il est en proie à une sorte de somnambulisme: son corps présente tous les signes extérieurs de l'éveil, mais son esprit continue à être enfermé dans un monde possible. Il ne peut plus cesser de lire.

La distinction que nous établissons entre le mauvais lecteur (immergé sans le savoir dans la fiction) et le lecteur naïf (s'abandonnant provisoirement à la fiction, pour la durée de la lecture) est analogue à celle que fait Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, entre l'«illusion parfaite» et l'«illusion imparfaite». Le passage que nous allons citer s'inscrit dans un dialogue entre un tenant du classicisme et un tenant du romantisme. Le classique veut prouver que la règle d'unité de temps est fondée. Pour ce faire, il invoque la vraisemblance: le spectateur ne pourrait pas croire qu'une histoire se déroulant sur plusieurs jours soit contenue dans deux heures de spectacle. Le romantique, en réplique à cet argument, fait valoir que le même spectateur n'a pas plus de raison de croire que deux heures en contiennent vingt-quatre, comme le prescrit la fameuse règle. Mais précisément, cette inadéquation entre le temps réel et le temps fictif est sans importance, puisque l'adhésion du spectateur à la fiction n'a pas besoin d'être complète. Le concept d'«illusion incomplète» est en tous points semblable à ce que nous désignons par l'expression «lecture naïve». Puis, pour illustrer l'idée d'«illusion complète», Stendhal fait

raconter au tenant du romantisme une anecdote fort éclairante:

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona [tira un] coup de fusil, et [cassa] un bras à l'acteur qui faisait Othello. [...] Eh bien! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène. Mais un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où *il applaudit* avec transport [...], par cela seul qu'il applaudit, n'a pas l'*illusion complète*, car il applaudit [l'acteur], et non pas [le personnage].¹⁹

Ce soldat qui punit d'un châtiment bien réel un crime purement fictif correspond tout à fait au signalement du mauvais lecteur. De ce lecteur, on peut maintenant affirmer, en reprenant le mot de Pavel, qu'il adopte une attitude *intégrationniste*, puisqu'il cesse de postuler l'existence de deux mondes séparés et accueille (ou, d'un point de vue réaliste, tente d'accueillir) dans le monde réel les objets possibles du livre. Il s'agit bel et bien ici d'abolir une frontière, de nier toute différence entre la fiction et la réalité, bref, pour dire les choses simplement, de prendre la fiction pour la réalité.

Mais cette simplicité est trompeuse. Que veut dire exactement «prendre la fiction pour la réalité»? Notre «mauvais lecteur» est-il simplement victime d'hallucinations? On pourrait le croire, dans la mesure où nous avons jusqu'ici défini la fiction comme absence et la réalité comme présence. Dans ces conditions, prendre la fiction pour la réalité, c'est confondre la présence et l'absence, ce qui est la définition même de l'hallucination. Mais le problème est en fait plus complexe, comme le montrent les exemples que nous avons choisis. Si, dans le cas des «démesurés géants» imaginés par don Quichotte, on peut

¹⁹ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, coll. «Les introuvables», 1993, p.13

véritablement parler d'hallucinations, la question qu'Emma pose à Rodolphe au sujet des pistolets relève d'une forme de fiction un peu plus subtile, qui ne met pas en cause la *présence*, autour d'elle, du monde réel. On voit donc qu'il y a des «degrés» de fiction et des «degrés» correspondants de réalité. Emma sait où elle se trouve, elle perçoit la situation concrète qui l'entoure, mais elle prête à cette situation un «sens romanesque», elle transporte dans la réalité une *conception romantique du monde* en vertu de laquelle il est *vraisemblable* que son amant se défende contre son mari à l'aide de pistolets. L'objet de sa croyance, en d'autres termes, est abstrait. C'est pourquoi sa «folie», comme nous le verrons, n'est pas aussi «visible» que celle de don Quichotte.²⁰

Mais il est temps d'élargir quelque peu notre problématique. Nous avons jusqu'ici parlé de la lecture en termes abstraits, sans chercher à dissiper l'impression que nos conclusions étaient destinées à éclairer des «cas réels». Cependant, il faut bien en tenir compte, don Quichotte et madame Bovary ne sont pas des cas réels mais des êtres fictifs, qui sont eux-mêmes le résultat d'une lecture. Or parler de lecteurs fictifs, c'est automatiquement s'inclure dans l'objet de son propos, puisqu'on ne peut considérer ces

²⁰ Il est clair que la distinction entre *croyance en une conception abstraite du monde* et *hallucination* est quelque peu simpliste. On pourrait définir de nombreux niveaux intermédiaires de «mauvaise lecture», comme par exemple la croyance au caractère véridique d'un fait raconté. Dans ce cas, l'objet de la croyance n'est plus abstrait, puisqu'il s'agit d'une réalité particulière. Mais on ne peut pour autant parler d'hallucination, puisque la réalité en question est soustraite au regard du mauvais lecteur par des circonstances particulières d'ordre temporel (l'Atlantide existait *autrefois*) ou spatial (Tokyo existe, même si je n'y suis jamais allé). De même, le cas du soldat assistant à une représentation d'*Othello* nécessiterait des nuances qui nous entraîneraient trop loin de notre propos. Signalons simplement que la confusion de ce soldat n'est pas exactement une hallucination, puisque l'acteur auquel il s'en prend est *effectivement déguisé* en Othello...

lecteurs sans être soi-même un lecteur. La réalité que don Quichotte et madame Bovary habitent, le monde auquel ils tentent d'échapper par la lecture, n'est pour moi, lecteur de *Don Quichotte* ou de *Madame Bovary*, rien de plus qu'une fiction, c'est-à-dire un monde possible ou un mensonge. Cette constatation mène à l'idée pour le moins vertigineuse que *rien n'est réel en soi*. C'est cette idée que nous allons maintenant chercher à développer.

CHAPITRE II

LA SUPÉRIORITÉ DU MONDE RÉEL SUR LE MONDE POSSIBLE

Le monde possible et le texte réel

Le lecteur naïf admet comme principe l'autonomie complète du monde possible par rapport à la réalité. Grâce à cette autonomie, l'absence du monde possible ne signifie plus «inexistence absolue», mais bien «autre manière d'exister». Le monde possible est à la réalité comme l'antimatière à la matière, une sorte de «réalité négative» qui doit, par définition, se maintenir à l'écart de la «réalité positive», mais qui n'en demeure pas moins une réalité.

En un sens, ce point de vue consiste à mettre sur un pied d'égalité le monde réel et le monde possible en les concevant comme deux entités distinctes mais équivalentes ontologiquement. Si, à partir de la réalité, la fiction apparaît comme absente, à partir de la fiction c'est la réalité qui est absente. La réalité et la fiction seraient donc en fait deux réalités analogues dont chacune serait une fiction par rapport à l'autre, ou deux fictions dont chacune serait une réalité par rapport à elle-même. Mais en fait, cette symétrie ne résiste pas à l'analyse. En effet, le problème se complique considérablement si on y fait intervenir un élément paradoxal, qui fait partie du monde réel mais qui est en même

temps la fenêtre ou l'ouverture grâce à laquelle le monde possible devient en quelque sorte «perceptible»: le *texte*.

Assurément, si le texte «fait exister» des personnages fictifs, il n'existe pas du point de vue des personnages eux-mêmes. Les personnages ne peuvent pas se concevoir comme des réalités textuelles, ni penser à leur propre auteur, ou à un lecteur qui serait en train de les «lire». Cette sorte d'ignorance dans laquelle sont maintenus les personnages fictifs n'est aucunement relative ou attribuable à certaines circonstances particulières. C'est une ignorance essentielle et absolue. Le personnage fictif non seulement ignore tout de son auteur, mais est définitivement incapable de penser ou de concevoir une telle chose que son auteur.

Si le personnage fictif ignore tout du monde réel dans lequel se trouvent l'auteur, le texte et le lecteur, ce dernier, grâce au texte, sait au moins quelque chose du personnage. Le texte est bien une «fenêtre» entre les deux mondes, mais une fenêtre qui n'est transparente que dans un sens: on peut «voir» le monde possible à partir du monde réel, mais on ne peut rien «voir» du monde réel à partir du monde possible. Ainsi, l'absence des deux mondes l'un à l'autre est bien «réciproque», mais n'est pas tout à fait «symétrique», car les deux absences ne sont pas du même ordre. L'absence du monde possible pour la conscience réelle d'un lecteur naïf est «perceptible» grâce au *texte* qui ouvre une sorte de brèche dans l'absence et l'élève à la présence paradoxale de la chose perçue comme absente. Au contraire, l'absence de la réalité pour la conscience possible d'un personnage fictif est *parfaitement imperceptible*.

Cette idée nous suggère une définition «structurale» des mondes réel et possible.

Par «structurale», nous entendons une définition qui se fonde non pas sur les qualités intrinsèques de son objet, mais sur les rapports qu'entretiennent entre eux deux ou plusieurs objets donnés. On peut définir les mondes réel et possible en faisant jouer ce critère sur lequel ils s'opposent:

1) Le monde réel est un monde à partir duquel un autre monde (le monde possible) est absent mais perceptible en tant que monde absent (grâce à un texte).

2) Un monde possible est un monde à partir duquel un autre monde (le monde réel) est absent et absolument imperceptible (son absence même est donc imperceptible).

Un monde donné n'est, intrinsèquement, ni réel ni possible et peut très bien être les deux à la fois. Il est «possible» par rapport à la réalité de celui qui le lit, mais «réel» par rapport à un monde possible qui lui est «intérieur» et en un sens «inférieur». Cette possibilité se réalise de manière exemplaire lorsqu'un personnage de roman est un lecteur de romans, comme dans *Don Quichotte*. La prose réaliste de Cervantès sert à décrire un monde qui est fictif si on le rapporte à notre réalité de lecteur, mais bien réel si on le rapporte à la fiction des romans de chevalerie dans laquelle est plongé le personnage. Cette double définition ne permet pas d'établir avec certitude qu'un monde est absolument fictif ni qu'il est absolument réel, puisque ce statut ne dépend que de sa position par rapport à un autre monde. En revanche, elle permet de saisir la «structure» de l'étrange noeud qui unit le monde réel au monde possible.

Ainsi, malgré la validité qu'on lui accorde, le monde possible demeure toujours ontologiquement inférieur à la réalité. On pourrait dire que le principe de cette infériorité réside non pas dans le fait de ne pas exister, mais dans la possibilité pour le monde réel

d'offrir un point de vue sur le monde possible. Le monde qui s'offre au regard de l'autre lui est nécessairement inférieur. Le monde réel posséderait donc sur le monde possible la supériorité de ce qui *voit* sur ce qui *est vu*.

Ainsi le lecteur peut être comparé à un voyeur. Mais le voyeurisme dont il est ici question est de nature assez particulière. Un voyeur, au sens courant du terme, prend plaisir à voir sans être vu. Cette position lui confère un certain pouvoir, un certain avantage sur sa «victime». Mais cet avantage n'est attribuable qu'à un ensemble de circonstance particulières et contingentes. Rien n'empêche le voyeur de perdre son pouvoir, d'être découvert: le regard de sa victime peut, accidentellement, se tourner vers lui, puisque le regardant et le regardé sont dans le même monde, existent de la même manière. Au contraire, l'avantage du lecteur sur le personnage est un avantage essentiel. C'est que le lecteur est en somme ce qu'on pourrait appeler un «voyeur ontologique», c'est-à-dire un voyeur qui n'est pas seulement invisible pour celui qu'il voit, mais inexistant.

Dans les premières lignes de *Jacques le Fataliste*, Diderot révèle discrètement cette supériorité ontologique du lecteur réel sur le personnage fictif en faisant tenir à Jacques des propos d'une justesse proprement insoupçonnable pour le personnage:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien, et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.¹

¹ Diderot, Op. cit., p. 475.

Et pour cause: Diderot lui-même, de «là-haut», a pris soin de l'écrire... Le point de vue de l'auteur réel sur les personnages fictifs est ici assimilé à un point de vue (donc à un pouvoir) divin. En parlant du Destin ou de la Fatalité, Jacques parle en même temps, sans le savoir, de la volonté ou des caprices de Diderot. Cette volonté, transposée sur le plan fictif, se transforme effectivement en Destinée ou en Fatalité pour les personnages.

Le mot est lâché. C'est autour du concept de *volonté* que se joue la supériorité des habitants d'un monde réel sur ceux d'un monde possible. Le personnage fictif est, d'un point de vue réaliste, entièrement déterminé par un ensemble de causes réelles que nous pouvons regrouper sous l'appellation (imparfaite) de *volonté réelle de l'auteur*. Pourtant, à l'intérieur du monde possible, les actions de ce personnage continuent selon toute apparence à être produites par sa volonté. Autrement dit, la volonté d'un personnage n'est «valable» que dans le monde possible. Lorsqu'elle est perçue à travers un texte, à partir de la réalité, elle est aussitôt démasquée comme mirage ou simple effet produit par la volonté «supérieure» de l'auteur. En un mot, le personnage fictif est, par nature, entièrement soumis à une forme absolue de déterminisme.

Peut-il au moins se soustraire à son infériorité en se sachant soumis à ce déterminisme? Le fait que Jacques soit fataliste ne fait-il pas de lui un personnage qui, à défaut d'exercer librement sa volonté, est au moins lucide et ne s'illusionne pas sur la nature véritable de sa volonté? À première vue, cela semble bien être le cas. Jacques a bien raison de penser que tout ce qui lui arrive «ici-bas» est «écrit là-haut». Mais il faut aussitôt ajouter qu'*il ne croit pas si bien dire*. Ses paroles sont forcément plus «lucides» qu'il ne l'est lui-même. Car quelle que soit la portée de son fatalisme, il ne pourra jamais

aller jusqu'à se considérer comme le fruit d'une imagination réelle, comme semble le faire Monsieur Homais, dans une variante de la fin de *Madame Bovary*, lorsqu'il se livre à d'étranges réflexions «pirandelliennes»: «Ne suis-je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître et qui m'a inventé pour me faire croire que je n'existe pas. -Oh cela n'est pas possible.²» Mais même dans ce cas, il est absurde d'affirmer que monsieur Homais soupçonne l'existence véritable de ce «petit paltoquet» en la personne de Flaubert. Tout au plus est-il un personnage de roman qui se livre à une spéculation philosophique assez banale et qui n'ébranle en rien la validité ontologique de son monde. Car effectivement, pour lui, «cela n'est pas possible». Et même si un personnage fictif en venait à parler explicitement de son auteur réel, ce serait seulement dans la mesure où cet auteur l'aurait «permis». Ainsi, même parfaitement lucide dans son monde, le personnage fictif ne peut se soustraire à un aveuglement fondamental du point de vue du monde réel. La lucidité suppose une conscience s'exerçant *librement* devant une réalité qui lui est plus ou moins cachée, mais qui est stable et objective. Or l'auteur possède un pouvoir absolu à la fois sur la conscience de son personnage et sur le monde qui forme autour de cette conscience une «réalité objective». Il peut donc toujours interdire à son personnage toute forme de lucidité. Diderot décide non seulement de tout ce qui arrive «ici-bas», dans le monde de Jacques, mais aussi de tout ce qu'en peut penser Jacques. Sa *volonté réelle* est située non seulement à l'origine de tous les événements auxquels Jacques ne peut que *réagir*, mais

² Cité dans Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, Gallimard, 1972 (1988 pour la nouvelle édition), p. 775, note 2.

également à l'origine de ces réactions mêmes et de la *volonté fictive* dont elles semblent émaner.

Le lecteur ne possède pas sur le personnage fictif le même pouvoir effectif que l'auteur. Il ne peut pas exercer sa volonté sur celle du personnage. Mais il n'en continue pas moins à jouir de la supériorité ontologique dont nous avons parlé, dans la mesure où, contrairement aux personnages, il sait reconnaître pour ce qu'elles sont des volontés fictives, il sait que ces personnages et leur monde sont des inventions. Il peut feindre de l'ignorer (comme l'auteur lui-même, d'ailleurs, qui peut croire provisoirement à la validité de ses propres inventions), mais ce savoir demeure pour lui essentiellement *accessible*, fait partie des faits dont il peut, au besoin, tenir compte.

Le lecteur ironique

Dans sa définition du roman, Milan Kundera accorde une place centrale au concept d'ironie:

...par définition, le roman est l'art ironique: sa vérité est cachée, non prononcée, non-prononçable. [...] L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté. [...] Inutile de vouloir rendre un roman difficile par affectation de style: chaque roman digne de ce mot, si limpide soit-il, est suffisamment difficile par sa consubstantielle ironie.³

À première vue, cette définition semble assez difficile à justifier. Si les exemples de romans ironiques abondent, il est difficile d'admettre que tout roman «digne de ce mot» doive absolument être ironique. Si on en croit le *Robert*, un roman est simplement une

³ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p.163.

«oeuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans leur milieu des personnages donnés comme réels...» L'ironie n'est pas exclue, mais elle ne semble pas nécessaire.

On peut considérer que la définition du dictionnaire, vague et générale, s'applique à un plus grand nombre de textes, alors que celle de Kundera, plus particulière et plus «personnelle», vise un nombre limité de romans «ironiques» auxquels Kundera accorde une place privilégiée. Pourtant, il nous semble possible d'établir un lien nécessaire entre les deux définitions, entre le roman comme «histoire fictive en prose» et le roman comme «discours essentiellement ironique». En d'autres termes, il est possible de percevoir une certaine forme d'ironie dans la fiction même. C'est cette «ironie fondamentale», qui serait propre à tout récit fictif, que nous allons maintenant chercher à définir.

*

Nous avons comparé la position du lecteur réel percevant le personnage fictif à celle du voyeur. Mais le regard n'est ici, bien entendu, qu'une métaphore. Il faut comprendre le terme «regard» dans le sens abstrait qui survit dans des locutions comme «*regard* sur le monde» ou «manière de *voir* les choses». Nous voulons parler d'un geste de l'esprit plus que d'un geste des yeux. On pourrait remplacer l'image du voyeur qui peut, au sens physique, voir sans être vu par celle d'une conscience qui pourrait, dans un sens abstrait, «percevoir» sans être «perçue», ou mieux: «concevoir» tout en étant «inconcevable». Or justement, l'ironie peut être comparée à une sorte de «voyeurisme de l'esprit», puisqu'elle suppose à la fois une certaine lucidité de la part de celui qui ironise et une forme d'aveuglement de la part de celui qui est victime de l'ironie. L'«ironiste»

occupe vis-à-vis de sa «victime» une position analogue à celle du voyeur vis-à-vis de la personne qu'il regarde, ou encore (c'est ce que nous voulons démontrer) à celle du lecteur réel vis-à-vis du personnage fictif.

Dans *The Compass of Irony*, Douglas Muecke énonce trois critères formels nécessaires à toute ironie. Le premier de ces critères est la structure à *deux étages* de l'ironie. Plus précisément, la situation sur laquelle se pose le regard ironique doit présenter deux «niveaux» ou deux «couches» d'interprétation: «At the lower level is the situation either as it appears to the victim of irony [...] or as it is deceptively presented by the ironist [...] At the upper level is the situation as it appears to the observer or the ironist.⁴» On peut facilement comparer ces deux niveaux, respectivement, au point de vue du personnage (qui perçoit le monde possible *en tant que réalité*) et au point de vue du lecteur (qui perçoit le monde possible *en tant que tel*).

Par ailleurs, une forme d'*opposition* entre ces deux niveaux est nécessaire pour qu'il y ait ironie. C'est le deuxième critère formulé par Muecke:

There is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility. What is said may be contradicted by what is meant...; what the victim thinks may be contradicted by what the observer knows.⁵

Or on peut considérer que, conformément à ce second critère, les points de vue du personnage fictif et du lecteur *s'opposent* dialectiquement. *Considérer les personnages*

⁴ Douglas Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969, p. 19.

⁵ Ibid., p. 20.

comme des personnes réelles est un point de vue incompatible avec celui qui consiste à *savoir que ces personnages sont des inventions*.

Le troisième critère enfin est la relative *ignorance* de la victime qui doit se tromper, ignorer non seulement l'existence du «niveau» supérieur, mais la possibilité même de cette existence: «There is in irony an element of "innocence"; either a victim is confidently unaware of the very possibility of there being an upper level or point of view that invalidates his own, or an ironist pretends not to be aware of it.⁶» Il est facile de transposer à la situation du lecteur ce dernier critère. Nous avons assez insisté sur le fait que le personnage fictif ne sait rien de sa propre vulnérabilité et ignore la possibilité dans laquelle il se trouve d'être «invalidé ontologiquement» par une réalité supérieure. Pour reprendre l'expression de Muecke, il jouit d'une «ignorance confiante» (*confident unawareness*).

Il faut préciser que les trois critères énoncés par Muecke ne sont pas suffisants, mais seulement nécessaires. Aussi bien aucun critère ne peut être suffisant lorsqu'il est question d'ironie, puisque l'ironie est un phénomène foncièrement incertain, ou à tout le moins «subjectif», dont l'existence ne peut pas être attestée en dehors de la conscience qui le perçoit. Comme le remarque encore Muecke:

...Irony, like beauty, is in the eye of the beholder and is not a quality inherent in any remark, event or situation. We might be able to define the *formal* requirements of an ironical remark or an ironic situation, but we should still have to ask of a remark *Was it meant ironically?* and of a situation *Do you see it as irony?* or, more exactly perhaps, *Do you fell it*

⁶ Ibid. p. 20.

*as irony?*⁷

Ainsi, la relation entre un lecteur réel et un personnage fictif, à défaut d'être essentiellement ironique, constitue en quelque sorte un «terrain fertile» à l'ironie. Ou, pour dire les choses autrement, l'ironie est bel et bien présente dans cette relation, mais de manière strictement «virtuelle», et ce, jusqu'à ce qu'un lecteur vienne l'actualiser. L'auteur peut certes signaler cette ironie au moyen d'indices, comme Diderot dans l'exemple que nous avons donné plus haut: la perspicacité «accidentelle» ou «aveugle» de Jacques attire l'attention sur l'ironie fondamentale à laquelle Jacques est exposé comme tout personnage fictif. Mais ces indices, par définition, ne peuvent pas être explicites, sous peine de rompre le caractère allusif nécessaire à toute ironie.

Qu'on la compare à une pratique de l'«ironie fondamentale» ou à une forme de «voyeurisme ontologique», la relation entre le lecteur réel et le personnage fictif est foncièrement inégale. Ce que le personnage considère comme vrai est invalidé d'avance par le point de vue du lecteur: le «monde réel» du personnage n'est donc jamais absolument réel, puisqu'il ne l'est pas aux yeux du lecteur, qui sait distinguer ce monde possible de la réalité à partir de laquelle il l'observe. En un mot, le lecteur est, par définition, un peu plus «réaliste» que le personnage. Mais il importe de bien distinguer le voyeur ontologique, ou le «lecteur ironique», du «lecteur réaliste» dont nous avons parlé plus haut. Le fait que l'ironie du lecteur soit rendue possible par la connaissance d'une *réalité* supérieure ne suffit pas à faire du lecteur ironique un lecteur dont le regard *s'arrête* sur la réalité. En fait, ce lecteur ironique doit être provisoirement naïf lui-même,

⁷ Ibid., p. 14.

sans quoi son ironie serait sans objet. Pour être ironique, il doit adopter en partie (ou feindre d'adopter) le point de vue du personnage. En d'autres termes, et à la différence du lecteur réaliste, il ne voit pas la fiction comme un *pur mensonge*. Et inversement, si la réalité du lecteur réaliste est pour lui la seule réalité, positive et stable, celle à partir de laquelle le lecteur ironique observe le monde possible doit être entendue au sens «structural» que nous avons défini plus haut. Ainsi, la position du lecteur ironique est relativiste. Son point de vue découle d'un compromis entre les points de vue naïf et réaliste. Il sait fort bien qu'il ne peut voir le monde possible qu'à partir de ce qu'il est bien obligé d'appeler une *réalité*, mais cette réalité n'est pas pour lui une fin absolue qui marque les limites de l'ontologie et réduit à néant le monde fictif. Elle se situe bel et bien à un étage supérieur par rapport à la réalité des personnages fictifs, mais elle est vulnérable, elle peut à son tour être invalidée ontologiquement par une réalité qui lui serait supérieure.

La particularité de l'ironie «fondamentale» qui se réalise dans la prise de contact, par la lecture, avec un monde qui n'existe pas réside principalement dans le troisième des critères proposés par Muecke. C'est en effet la naïveté ou l'ignorance de la victime, en l'occurrence le personnage fictif, qu'on peut ici qualifier de «fondamentale». Tout d'abord parce que, comme on l'a vu, cette ignorance est intrinsèque et ne doit rien à un ensemble de circonstances particulières; elle fait partie de la nature du personnage fictif qui ne peut pas espérer y échapper, puisqu'au moment même où il serait en apparence «lucide», il ne le serait que dans la mesure où une volonté supérieure l'aurait «permis». Mais surtout, c'est l'objet paradoxal de cette ignorance qui lui confère un caractère si fondamental. Car

ce que le personnage fictif ignore si complètement, avec toute la désinvolture qui sied à une personne réelle, c'est sa propre inexistence.

Le paradoxe du mauvais lecteur fictif

Le lecteur naïf, idéalement, veut oublier le texte qu'il est en train de lire afin de se donner sur le monde possible le point de vue d'un personnage qui habite ce monde, pour qui ce monde est la réalité. Il s'agit, en somme, de donner à la fonction référentielle du langage un pouvoir absolu, de faire en sorte que le texte devienne transparent aux objets qu'il désigne et qu'il fait vivre. Mais dans les faits, le lecteur sait que ce pouvoir, paradoxalement, ne peut être absolu qu'à l'intérieur du cadre conventionnel et relatif que constitue la lecture. Même le lecteur le plus naïf ne peut pas *devenir fictif*, ne peut pas ignorer que ce monde possible ne lui a été révélé que par le truchement d'un *texte réel*. L'ignorance absolue du personnage fictif quant au monde réel qui «contient» son monde n'est pas partagée par le lecteur naïf, dont la naïveté a pour limites le cadre de la lecture. Son ignorance est en quelque sorte feinte, ou du moins elle est provisoire. Elle consiste à *faire comme si* le texte n'existait pas, à faire comme si le monde des personnages existait seul, avant et en dehors de tout texte. Le lecteur naïf pose sur le monde possible le regard d'un personnage fictif qui habite ce monde, mais il n'a fait qu'emprunter ce regard. Il se réserve la possibilité de cesser de lire, de débarrasser son regard de toute naïveté en «levant les yeux» du texte afin que ce dernier retrouve aussitôt toute son opacité, toute son épaisseur de texte réel. Il peut porter son regard tantôt sur le monde réel, tantôt sur le monde possible. Il possède cette liberté, tout au contraire du personnage

de roman ou du mauvais lecteur qui sont *prisonniers de leurs regards*. Le lecteur naïf, en bout de ligne, n'est jamais que relativement naïf: il garde quelque chose en lui du lecteur réaliste. Il ne perd jamais complètement de vue *le fait réel qu'il est en train de lire*. S'il en vient à oublier ce fait, à ignorer effectivement le texte, il franchit alors la frontière qui le sépare du mauvais lecteur.

Est-ce à dire que le mauvais lecteur réussit là où le lecteur naïf a échoué? Le mauvais lecteur parvient-il à devenir fictif? En fait, la frontière qui sépare le mauvais lecteur du lecteur naïf est imprécise. La mauvaise lecture ne serait en quelque sorte qu'un excès de lecture naïve et, inversement, la lecture naïve serait une forme «bénigne» de mauvaise lecture, un «délire contrôlé». En principe, ce qui marque le passage d'un type de lecture à l'autre, c'est la simple possibilité de cesser de lire, de lever les yeux du texte pour les ramener sur la réalité. Cette possibilité est toujours présente pour le lecteur naïf, mais non pour le mauvais lecteur. Cependant, cette différence de principe peut s'avérer ambiguë dans les faits. Don Quichotte, dans les cinq dernières pages du roman de Cervantès qui en compte plus de mille, recouvre la raison et reconnaît le monde des romans de chevalerie comme un monde irréel qui n'existe que dans les livres. En d'autres termes, il «cesse de lire». Mais ce «repentir» tardif suffit-il à faire du Chevalier de la Triste Figure, archétype du mauvais lecteur, un lecteur simplement naïf? En fait, la question n'a pas de sens, puisque tout est affaire de degré. En définitive, on voit que le mauvais lecteur, le lecteur naïf et même, à ce titre, le lecteur réaliste sont faits de la même «substance». Ce sont des lecteurs réels qui, devant des récits fictifs, se laissent emporter dans la fiction et hors de la réalité, mais à *des degrés divers*. Ce degré

d'abandon est à peu près nul pour le lecteur réaliste. Il est «moyen» ou «variable» pour le lecteur naïf. Il est très élevé pour le mauvais lecteur qui s'attaque courageusement à des moulins à vent, ou qui rêve de voyages et de folles passions au milieu de Comices agricoles.

Ceci revient à dire que même le mauvais lecteur, dût-il être complètement absent par l'esprit, demeure présent dans la réalité par son corps. En d'autres termes, il ne réussit pas lui non plus à *devenir fictif*. On peut certes placer le personnage fictif «au bout» de la série ininterrompue qui s'étend du lecteur réaliste au mauvais lecteur. Plus exactement, le regard du personnage sur le monde possible qu'il habite serait le quatrième terme après le regard «réaliste», le regard «naïf» et le regard «égaré» du mauvais lecteur. Et en un sens, il est vrai qu'aucun lecteur n'est plus «mauvais», c'est-à-dire plus ignorant de la réalité dans laquelle il se trouve, que le personnage fictif. Cependant, on ne peut ignorer qu'il y a une coupure radicale entre les troisième et quatrième termes. Le mauvais lecteur et le personnage fictif, malgré tout, ne sont pas dans le même monde. Madame Bovary n'est pas un personnage de fiction romantique; don Quichotte n'est pas un chevalier errant. Bien plus, cet échec fondamental fait partie intégrante de la mauvaise lecture, alors qu'au contraire, le personnage fictif «réussit» tellement bien son immersion dans la fiction que son regard ne peut plus être considéré comme celui d'un mauvais lecteur, et encore moins comme celui d'un lecteur naïf. À partir du moment où le monde possible devient l'«ontologie de référence», le regard du personnage fictif sur ce monde doit être considéré, «en toute justice», comme réaliste. En supposant que don Quichotte réussisse à «émigrer» dans un monde possible qui serait véritablement celui des romans

de chevalerie, il ne pourrait plus être considéré comme un mauvais lecteur, dans la mesure où aucun conflit ne l'opposerait à ce qui serait maintenant pour lui la réalité.

Ainsi, entre un lecteur et un personnage, quel que soit le degré d'abandon du lecteur, une faille monumentale persiste. L'absence du mauvais lecteur est illusoire et strictement subjective, elle découle d'un défaut *du regard*, c'est-à-dire qu'elle ne correspond à rien d'extérieur à ce regard. Si un mauvais lecteur réussit à se croire lui-même absent de la réalité, il demeure, comme le dormeur ou le somnambule, bien présent pour les personnes réelles qui l'entourent et qui sont les témoins plus ou moins conscients de son égarement.

*

Le mauvais lecteur, puisqu'il ignore tout de sa propre ignorance et de la distorsion que sa «grille» fictive fait subir à la réalité, est lui aussi prédisposé à être victime d'ironie. Les esprits réalistes qui l'entourent perçoivent la réalité autrement que lui, adoptent un point de vue sur cette réalité qui s'oppose naturellement au sien et qui démasque sa naïveté. Mais il ne s'agit pas d'une ironie fondamentale puisque, par exemple, don Quichotte et les personnages qui l'entourent font partie de la même réalité. Que se passe-t-il donc lorsqu'un mauvais lecteur, victime d'ironie au sens courant du terme, est en même temps un personnage fictif, donc victime potentielle de l'ironie fondamentale que nous avons décrite plus haut?

Le lecteur du roman de Cervantès, à partir de son «promontoire ontologique», est lui aussi, en quelque sorte, témoin du conflit qui oppose don Quichotte à la réalité. Il sait très bien que seul don Quichotte est dupe de son «état fictif», pour reprendre les termes

de Rousseau. Il sait que ce sont des moulins à vent, et non pas de «démésurés géants», qui ont meurtri le chevalier. Mais à bien y penser, la confiance de ce lecteur n'est pas justifiée. Seuls les personnages qui peuplent l'univers de don Quichotte peuvent jouir de cette prérogative. En effet, pour eux, si les géants sont absents, les moulins à vent sont bel et bien présents. Le lecteur réel du roman de Cervantès ne peut en dire autant. En effet, s'il peut percevoir le monde fictif, il ne faut pas oublier que cette perception est «aveugle», puisqu'elle n'est possible que par le truchement d'un texte. Il faut rappeler ici l'observation de Blanchot:

[Le lecteur est] infiniment ignorant de tout ce qui se passe dans [le monde fictif], mais cette ignorance fait partie de la nature de ce monde, du moment qu'objet d'un récit, il se présente comme un monde irréel, avec lequel [le lecteur] entre en contact par la lecture et non par [son] pouvoir de vivre.⁸

Il peut assurément accorder aux moulins à vent une certaine «validité ontologique», les considérer comme des «moulins possibles». Mais le problème qui se pose alors est le suivant: comment accorder cette validité aux moulins sans l'accorder aussi aux géants? Comment considérer les géants comme «plus absents» que les moulins? Dans la mesure où le monde chevaleresque, en l'occurrence, est un «monde possible dans un monde possible», une sorte de «fiction fictive», doit-on le considérer comme plus profondément ou plus essentiellement fictif que la fiction que constitue le livre de Cervantès? Une lecture «strictement» naïve du roman de Cervantès consisterait à accorder aux moulins à vent toute la validité ontologique nécessaire pour que les géants soient renvoyés à leur statut d'êtres *réellement absents*. Mais cette lecture strictement naïve, seuls les

⁸ Maurice Blanchot, Op. cit., p.79-80.

personnages fictifs peuvent la mener jusqu'au bout, de manière vraiment absolue. Ce point de vue est d'ailleurs celui de Sancho Pança: «Regardez, monsieur [...] que ceux qui paraissent là ne sont pas des géants, mais des moulins à vent et ce qui semble des bras sont les ailes, lesquelles, tournées par le vent, font mouvoir la pierre du moulin.» (Ce, p.112) Sancho Pança, comme tout personnage fictif, est prisonnier de son regard: il ignore que dans la réalité supérieure du lecteur son monde se fragilise, devient absent, vide et creux; il ignore que le moulin à vent qu'il décrit ici avec tant de soin et tant de confiance perd toute consistance pour le lecteur.

Don Quichotte partage, bien sûr, l'ignorance de Sancho, puisqu'il vit dans le même monde possible. Mais dans son cas s'ajoute à cette ignorance fondamentale du personnage l'ignorance plus circonstancielle du mauvais lecteur. En vertu de cette deuxième ignorance, don Quichotte croit se trouver dans le monde irréel des romans de chevalerie, où les moulins n'existent pas. Or cette deuxième ignorance, d'une certaine manière, contredit la première. Et en ce sens, don Quichotte partage avec le lecteur réel l'intuition que les moulins à vent sont absents.

Le mauvais lecteur n'est donc «mauvais» que s'il est une personne réelle, c'est-à-dire s'il s'offre au regard d'une personne qui occupe le même «étage» ontologique que lui. À partir du moment où il devient fictif et s'offre au regard d'un lecteur *plus réel* que lui, il est en quelque sorte «sauvé», puisque la réalité à laquelle il s'oppose par son statut de mauvais lecteur est elle-même invalidée, fragilisée par son statut de personnage fictif.

Si le lecteur adopte devant cette réalité le point de vue du lecteur naïf, comment peut-il prêter foi au monde possible que lui propose Cervantès sans prêter foi en même

temps au monde possible que lui propose don Quichotte? Ou inversement, s'il adopte un point de vue réaliste à l'égard des romans de chevalerie, comment ne pas étendre ce point de vue au roman de Cervantès? Si les romans de chevalerie sont mensongers, comment ne pas considérer comme aussi mensonger le récit des aventures de don Quichotte? Et dès lors, en quoi le caractère mensonger des romans de chevalerie peut-il l'intéresser? Voilà donc le paradoxe du mauvais lecteur fictif: don Quichotte, en quelque sorte, «a raison» de ne pas tenir sa réalité pour une réalité. Autrement dit, il est essentiellement impossible pour le lecteur de savoir si don Quichotte est un mauvais lecteur ou un chevalier errant. Il est obligé de lui accorder le bénéfice d'un doute fondamental: la présence des moulins à vent n'est pas plus attestée que celle des géants.

CHAPITRE III
DON QUICHOTTE, ÉCRIVAIN

Le réalisme de don Quichotte

La folie de don Quichotte n'est pas un simple délire; elle est au contraire très cohérente et même, à certains égards, prévisible. Car s'il croit vivre dans un monde *ontologiquement séparé* de sa réalité, il est faux de prétendre que ce monde est *sans aucun rapport* avec cette réalité. Le chevalier ne voit jamais apparaître quoi que ce soit du néant, il n'invente rien à partir de rien. Chaque élément du monde possible correspond à un élément du monde réel, chaque fantasme a son alibi dans la réalité; aux géants correspondent les moulins, aux armées les troupeaux, aux châteaux les tavernes, aux princesses les prostituées, aux coursiers les baudets, etc. Cette observation est d'ailleurs banale: le lecteur le moins attentif comprend très vite ce système de correspondances qui explique que les aventures de don Quichotte soient drôles. Si l'esprit du héros était entièrement débridé, si ses hallucinations étaient sans aucun rapport avec les choses qui l'entourent, sa folie ne prêterait pas à rire. Ce qui amuse le lecteur, c'est le contraste entre la réalité «nue» et la réalité telle qu'elle apparaît après avoir été «habillée» par la conscience du personnage.

Les deux mondes qui s'opposent dans ce roman sont donc bel et bien *séparés*, mais il sont aussi *parallèles*. La folie du héros n'est pas une négation des choses réelles, mais un besoin d'«arranger» plus ou moins consciemment ces choses, de les rendre conformes au monde des romans de chevalerie. Derrière le monde possible persiste le «fantôme» menaçant du monde réel. Certains indices révèlent que don Quichotte sait remarquablement bien tenir compte de la réalité et des limites qu'elle impose à sa volonté, comme dans ce passage, alors que, pour préparer sa première sortie, il éprouve la solidité de son casque:

...il fit avec du carton une espèce de demi-salade, laquelle, agencée et enchâssée avec le morion, faisait une apparence de salade entière. La vérité est que, pour vérifier si elle était forte et pourrait résister à l'effort d'un coup de coutelas, il tira son épée et lui en donna deux coups; mais du premier et tout en un instant il défit ce qu'il avait fait en une semaine. Il ne laissa pas pourtant de trouver mauvaise la facilité avec laquelle il l'avait mise en pièces, et, pour s'assurer contre ce danger, il la refit de nouveau, la garnissant de barres de fer par-dedans tellement qu'il demeura satisfait de la force d'icelle, et, sans en vouloir faire une autre nouvelle expérience, il la réputa et la tint pour un casque articulé de la plus fine trempe. (Ce, p.36)

Manifestement, don Quichotte a su prédire qu'en assénant un autre coup à sa salade il ne serait arrivé qu'à la briser de nouveau. Son refus de tenter l'expérience, de livrer sa salade fictive à l'épreuve de la réalité, témoigne d'une certaine forme de lucidité mystérieuse, d'un *réalisme discret* qui constitue une part essentielle de sa folie. Il fait plier la réalité objective, mais seulement jusqu'au point de rupture à partir duquel la réalité oppose à ses désirs subjectifs un démenti sans appel. Au-delà de ce point de non-retour, ou plutôt avant de l'atteindre, il refuse l'épreuve et s'enferme dans sa propre conscience, dans sa propre conviction que la demi-salade de carton est «un casque articulé

de la plus fine trempe».

Parfois la réalité se fait trop pressante et l'épreuve s'avère inévitable. Don Quichotte appelle alors à son secours son ennemi juré, l'enchanteur Freston:

...celui-là est un savant enchanteur, mon grand ennemi, lequel me porte une grande rancune, parce qu'il connaît par son art et sa science que, par la succession des temps, je dois venir à un combat singulier avec un chevalier qu'il favorise, et que je le dois vaincre sans qu'il le puisse empêcher: aussi tâche-t-il de me faire tous les déplaisirs qu'il peut. (Ce, p.70)

Si ce personnage, dans la fiction chevaleresque, est le «grand ennemi» de don Quichotte, il est au contraire, *dans la réalité*, complice de sa folie. Car Freston est capable de transformer tout objet «enchanté», appartenant au monde chevaleresque, en un objet «trivial» appartenant à la réalité, c'est-à-dire de faire subir au monde objectif une transformation contraire à celle que lui a fait subir le regard don Quichotte:

Dieu me soit en aide! dit Sancho; ne vous ai-je pas bien dit que vous regardiez bien ce que vous faisiez, que ce n'étaient que des moulins à vent, et que personne ne le pouvait ignorer, sinon quelqu'un qui en eût de semblables en la tête? — Tais-toi, ami Sancho, répondit don Quichotte, les choses de la guerre sont plus que d'autres sujettes à de continuels changements; d'autant, j'y pense, et c'est la vérité même, que ce sage Freston, qui m'a volé mon cabinet et mes livres, a converti ces géants en moulins pour me frustrer de la gloire de les avoir vaincus, tant est grande l'inimité qu'il a contre moi... (Ce, p.75)

Le rôle de ce personnage est essentiel, puisque don Quichotte peut le tenir responsable de chaque défaite subie par son imagination face aux choses réelles. Bien sûr, Freston est lui-même un produit de cette imagination... Il n'existe pas réellement, c'est-à-dire qu'il vit dans le même monde que les princesses, les géants et les chevaliers. Il est pourtant responsable de la présence *réelle* des moulins à vent, ainsi que de plusieurs autres «réalités» inadmissibles pour don Quichotte. Il est donc, en somme, une cause *fictive* dont

l'effet est de donner à la *réalité* l'apparence qu'on lui connaît, et qu'on peut dès lors considérer comme trompeuse. Grâce à Freston la fiction peut, en quelque sorte, être l'origine et la cause de la réalité; elle peut la précéder, l'expliquer et, de ce fait, la fragiliser de manière irrémédiable.

Le besoin de recourir à cet artifice pour fragiliser le monde témoigne du réalisme de don Quichotte, du caractère presque volontaire de sa folie, autour de laquelle il lui faut ériger une sorte de rempart. L'existence de Freston constitue en effet un argument ultime et proprement irréfutable contre la réalité. Car quiconque voudrait faire entendre raison au chevalier, en faisant valoir, par exemple, que les moulins n'ont jamais été autre chose que des moulins, pourra être soupçonné, tout simplement, d'être la dupe du redoutable enchanteur. Sans cet argument, don Quichotte serait entièrement soumis à une réalité stable sur laquelle il n'aurait aucun pouvoir; devant l'implacable moulin à vent, il serait obligé de quitter son univers livresque, de se réveiller. Mais la conscience de don Quichotte, grâce à ce personnage qu'elle a elle-même engendré, arrive à se placer dans un monde foncièrement «instable», «volatil», où tout peut se transformer en autre chose, où chaque objet peut prendre l'apparence d'un autre objet. Dans ces conditions la réalité, globalement, devient suspecte. Les enchanteurs fragilisent le monde, le rendent «[sujet] à de continuels changements»... Ils permettent à don Quichotte, au besoin, de n'accorder aucune valeur à ce qu'il voit, de *rendre la réalité fictive*, condition nécessaire au succès de son entreprise qui consiste à *rendre une fiction réelle*.

La disparition de don Quichotte

Parmi tous les épisodes qui composent les aventures de don Quichotte, il faut faire une place à part à celui de la caverne de Montésinos. C'est en effet la seule partie du roman sur laquelle Cervantès¹ refuse de s'engager, la seule dont il ne garantit pas la véracité, comme l'indique le titre du chapitre en question: «Des choses admirables que l'inépuisable don Quichotte de la Manche raconta avoir vues en la profonde caverne de Montésinos, dont l'impossibilité et la grandeur font qu'on tient cette aventure pour apocryphe.» (Ce, 687) Cid Hamet Ben Engeli lui-même, auteur «véritable» des chroniques dont le livre de Cervantès ne serait que la traduction, émet des doutes:

Celui qui a traduit cette grande histoire sur l'original de celle qu'écrivit son premier auteur, Cid Hamet Ben Engeli, nous apprend qu'arrivé au chapitre de l'aventure de la caverne de Montésinos, on y voyait à la marge ces paroles écrites de la propre main du même Hamet:

«Je ne puis comprendre ni ne me saurais persuader que tout ce que nous avons vu au chapitre précédent soit arrivé de point en point au valeureux don Quichotte. La raison est que toutes les aventures arrivées jusqu'ici sont possibles et vraisemblables, mais à cette caverne, je n'ai trouvé point d'issue pour la tenir véritable, car tout cela va trop loin des lois de la raison [...]» (Ce, p.698)

Il importe aussitôt de préciser que la descente de don Quichotte dans la caverne, de même que son retour à la surface qui met fin à l'aventure proprement dite, ne sont pas en cause. C'est plutôt sur l'intervalle entre cette descente et cette remontée que plane un certain soupçon. L'objet de ce soupçon, c'est ce que don Quichotte dit avoir vu dans la caverne,

¹ Nous appellerons Cervantès le narrateur du roman, mais sans oublier toutefois qu'il s'agit d'un personnage fictif, vivant dans le même monde que don Quichotte. Précisons par ailleurs que Cervantès se confond avec Cid Hamet Ben Engeli, puisque son récit est en quelque sorte un «compte-rendu» de la version originale de l'auteur arabe. On ne sait jamais, en lisant le texte, si on a affaire à la traduction de ce texte original, à un commentaire de Cervantès, ou à une «réécriture» de cette traduction.

non pas l'existence même de la caverne, ni le fait qu'il y soit entré. Il ne fait donc pas de doute que Sancho, aidé par un guide, ait permis à son maître de descendre dans la caverne au moyen d'une corde:

Don Quichotte descendait en criant qu'on lui lâchât de la corde et encore de la corde, et eux lui en donnaient peu à peu, et, quand la voix qui montait par le canal de cette caverne cessa de se faire entendre, ils avaient lâché les cent brasses de corde, de sorte qu'ils furent d'avis de remonter don Quichotte, puisqu'ils ne pouvaient lui donner plus de corde. Ils attendirent néanmoins une demi-heure, au bout de laquelle ils tirèrent la corde avec grande facilité et sans aucun poids, ce qui leur fit imaginer que don Quichotte était resté dedans. Sancho, qui le croyait ainsi, pleurait amèrement, et néanmoins, pour s'en éclaircir, il tirait la corde à grande hâte. Cependant, lorsqu'ils eurent tiré, à leur avis, quelque quatre-vingts brasses, ils sentirent un poids, dont ils se réjouirent extrêmement. Enfin, à dix brasses, ils aperçurent distinctement don Quichotte, et Sancho se mit à crier: «Que Votre Grâce soit le bien revenu, monsieur; nous pensions déjà que vous y fussiez demeuré pour y faire souche.» Mais don Quichotte ne répondait mot, et, quand ils l'eurent tiré hors, ils virent qu'il avait les yeux clos et semblait endormi. (Ce, p.686)

La totalité du séjour de don Quichotte dans la fameuse caverne est comprise dans ce bref passage. Pourtant, l'intérieur de la caverne est inaccessible au regard. Le narrateur, et avec lui le lecteur, restent à la surface, aveugles, et ne savent rien de ce qui s'est «réellement» passé. On est obligé d'interpréter un certain nombre d'indices, tout comme Sancho et le guide: la voix de don Quichotte, le fait qu'il semble endormi en sortant de la caverne, la longueur de la corde, le poids qu'ils sentent ou ne sentent pas au bout, etc. À partir de ces indices, le lecteur peut reconstituer un récit plausible de l'événement, en supposant que don Quichotte n'est pas descendu à plus de vingt brasses dans la caverne et qu'il s'est simplement endormi pendant une demi-heure dans une anfractuosité.

Le récit de don Quichotte n'a évidemment pas grand-chose à voir avec cette version plausible. Ce qu'il découvre dans la caverne est conforme en tous points à ce qu'il

a lu dans ses romans préférés. Il y rencontre «le véritable Montésinos» qui affirme avoir bel et bien, tel qu'il est raconté dans les livres, «tiré le coeur du milieu de l'estomac de son grand ami Durandard, et [l'avoir porté] à dame Bélerme, comme il le lui avait ordonné au moment de sa mort» (Ce, p.689). Don Quichotte, guidé par Montésinos, pénètre dans le «palais cristallin» où se trouve le tombeau du fameux Durandard «fleur et [...] miroir des chevaliers amoureux de son temps», puis assiste à une somptueuse procession dirigée par dame Bélerme elle-même. Tous ces personnages de romans, si on en croit le récit de don Quichotte, sont prisonniers de cette étrange contrée souterraine à cause du magicien Merlin qui, sans qu'on sache pourquoi ni comment, les a tous enchantés.

Le lecteur du roman de Cervantès est donc témoin d'une lutte entre deux interprétations d'un même événement, deux versions de la même histoire, soit la version «plausible» selon laquelle don Quichotte s'est endormi dans une caverne et la version «donquichottesque» selon laquelle il a rendu visite à Montésinos et dame Bélerme. Ce schéma est semblable à celui de toutes les aventures du chevalier; et comme dans ses autres aventures, don Quichotte fait ici appel à l'enchanteur (il ne s'agit plus de Freston, mais de Merlin) qui, grâce à ses pouvoirs, vient à son secours en accréditant sa version des faits. Mais ce qui distingue l'histoire de la caverne de Montésinos, c'est que le rôle de l'enchanteur y est relativement peu important. En effet, il n'existe qu'un seul point sur lequel cette aventure pourrait être confrontée aux faits, soit la durée du séjour dans la caverne:

Mais comment, [dit le guide], est-il possible, que durant si peu de temps que vous avez demeuré en ce lieu, vous y avez vu tant de choses et

discouru si longuement? — Combien y a-t-il de temps que j'y suis descendu? dit don Quichotte. — Il y a un peu plus d'une heure, repartit Sancho. — Cela ne peut être, répliqua don Quichotte, parce que la nuit m'y a surpris par trois fois, et par trois fois j'y ai vu le retour du soleil, de sorte qu'à mon compte j'ai demeuré trois jours en ces contrées éloignées et cachées à notre vue. — Vous devez avoir raison, dit Sancho, car, comme toutes les choses qui vous sont arrivées, c'est par enchantement, peut-être ce qui ne nous semble ici qu'une heure doit là-bas sembler trois jours et leurs nuits. — C'est cela, répondit don Quichotte. (Ce, p.694)

Pour tout le reste il n'y a pas à proprement parler de conflit entre la fiction et la réalité, puisque don Quichotte est le seul témoin de ce qu'il a vu. Il n'a donc pas besoin de *nier les faits*, comme lors de l'aventure des moulins à vent, alors qu'il avait absolument besoin que Freston soit responsable de la transformation des géants en moulins. Ici, il n'est pas indispensable que Merlin ait «enchanté» Montésinos et sa suite. Cervantès peut bien mettre en doute l'histoire racontée par don Quichotte, il ne peut pas transformer ce doute en accusation. Il doit reconnaître qu'il n'est capable ni d'invalider tout-à-fait la version de don Quichotte ni de confirmer la version plausible qui ne repose, justement, que sur des indices. Quelque certitude que puisse avoir le lecteur quant à la «vraisemblance» de cette version, c'est-à-dire quant à sa conformité au réalisme qui caractérise le reste du roman, il n'en reste pas moins qu'elle n'est jamais *actualisée textuellement*. Le narrateur s'abstient de nous raconter ce qui se passe dans la caverne, renonce à sa prérogative et cède entièrement, pendant tout ce chapitre, la parole à don Quichotte. Ainsi, paradoxalement, au moment même où il semble remettre en cause la véracité de l'histoire racontée par don Quichotte, Cervantès n'arrive qu'à lui conférer une certaine valeur de vérité, puisqu'il attire l'attention sur le fait *qu'il est incapable de la démentir avec certitude*. Don Quichotte peut donc *mentir* à son aise; au cours de l'extraordinaire

aventure de la caverne de Montésinos, la version réaliste des faits, qui devrait invalider la sienne, *fait défaut*.

On pourrait facilement penser que cette absence de témoignage de la part du narrateur est sans gravité. Qu'il soit momentanément impossible d'établir une preuve, dans un sens ou dans l'autre, ne change rien au fait qu'au fond de la caverne, dans l'obscurité, existe une réalité connaissable. Si le narrateur, Sancho, le guide ou le lecteur ne savent rien de cette réalité, ce n'est qu'à cause de certaines circonstances auxquelles on pourrait facilement remédier. En d'autres termes, la caverne que le narrateur ne peut pas décrire n'en continue pas moins d'exister et d'être offerte à une éventuelle exploration. Le récit donquichottesque est donc encore fragile: sa validité n'est pas ontologique, mais provisoire. Le narrateur se voit simplement obligé de lui accorder le bénéfice du doute, en attendant l'occasion d'établir les faits.

Or, comme pour échapper à cette éventualité, don Quichotte, en élaborant sa version des événements, a pris soin de situer son aventure dans un monde foncièrement séparé du monde réel, rendant toute entreprise de vérification superflue. C'est pourquoi il ne juge pas nécessaire de cacher le fait qu'il se soit endormi. Selon le récit qu'il fait de son aventure, il se serait simplement réveillé ailleurs, dans une prairie magnifique, non loin d'un palais de cristal. Voici comment il relate les événements après être sorti de la caverne:

Vous devez savoir qu'à la profondeur de douze ou quatorze toises de cette caverne, et justement à main droite, il y a une concavité et un espace capable de contenir une grande charrette avec ses mules. [...] Je résolus d'y entrer et de me reposer un peu. J'ai crié tout haut, afin que vous ne donnassiez plus de corde jusqu'à ce que je vous le disse. Mais vous n'avez pas dû m'entendre. Je me mis à recueillir la corde que vous envoyiez, et,

en faisant un grand tas en spirale, je me suis assis dessus, tout pensif, considérant ce que je devais faire pour descendre au fond, n'ayant personne pour me soutenir. Comme j'étais en cette pensée et en une telle confusion, un sommeil profond m'a soudain saisi, sans que je contribuassey aucunement du mien. Et à l'heure que j'y pensais le moins, sans savoir pourquoi, ni comment, m'étant éveillé, je me suis trouvé au milieu d'une prairie, la plus belle, la plus agréable et la plus délicieuse que la nature puisse produire ou la plus savante imagination humaine imaginer. (Ce, p.688)

Don Quichotte ne raconte donc pas, à proprement parler, ce qu'il a vu dans la caverne, mais bien ce qu'il a vu après s'être réveillé du sommeil profond l'ayant surpris dans la caverne. En ce sens, la version «donquichottesque» des faits ne contredit nullement la version «plausible». Le chevalier serait descendu à quelque vingt brasses (ou à quatorze *toises*, ce qui revient à peu près au même), se serait endormi et aurait simplement *rêvé* son récit fabuleux.

Bien sûr, don Quichotte lui-même ne parle pas de rêve. Sa rencontre avec Montésinos possède pour lui exactement le même «degré de réalité» que la réalité même:

J'ai ouvert les yeux, je me les suis frottés, et j'ai reconnu que je ne dormais point, mais plutôt que j'étais véritablement éveillé. Je n'ai pas laissé pourtant de porter la main à ma tête et à ma poitrine pour me certifier si c'était bien moi qui étais là, ou quelque fantôme vain et contrefait. Mais l'attouchement, le sentiment et les discours bien raisonnés que j'ai faits en moi-même m'ont assuré que j'étais alors en ce lieu ce que je suis ici maintenant. (Ce, p. 688)

C'est qu'il s'agit d'un rêve de nature particulière, qui possède sur un rêve ordinaire l'avantage d'avoir été fait dans une caverne. En effet, la caverne a permis à don Quichotte d'entourer son sommeil d'un certain mystère. Quand un dormeur rêve «à partir» de la réalité commune et, pour ainsi dire, à la vue de tous, on peut être assuré qu'un monde réel et stable l'entoure et sera présent autour de lui à son réveil. Au contraire, le

fait que don Quichotte ait rêvé «à partir» d'une caverne, donc à partir d'un endroit obscur, donne à son rêve un poids d'existence plus considérable, le rend plus difficile à discréditer par rapport à la réalité. Du fait de son obscurité, la caverne est moins éloignée du rêve que la réalité plus déterminée (plus difficile à ignorer) qui sévit à la surface. Car au milieu de cette obscurité, *le dormeur réel disparaît* et de ce fait, *n'existe plus que comme sujet de son rêve*. La possibilité que le monde du rêve soit «réel» est augmentée par le caractère indéterminé (obscur) du monde réel à partir duquel on rêve.

Cette ruse supplémentaire de la part de don Quichotte rend son récit proprement inattaquable. Il est désormais inutile d'envoyer un témoin dans la caverne, de visiter l'anfractuosité dont parle don Quichotte, d'*explorer* les lieux. On ne prouverait strictement rien, puisque ce qu'a raconté don Quichotte n'a pas eu lieu dans la caverne, mais dans un autre monde qui n'est pas *caché* par l'obscurité, mais qui bien au contraire est *né à la faveur de l'obscurité*. Tout au plus aurait-on pu surprendre don Quichotte en train de *dormir réellement*, pour prouver que ce monde n'était qu'un rêve; mais il est trop tard. La caverne a abrité le chevalier pendant la durée de son rêve; il n'en fallait pas davantage pour enfermer le narrateur dans une ignorance fondamentale; non pas ignorance (provisoire) de ce qu'il y a réellement dans la caverne où se trouvait don Quichotte, mais ignorance (définitive) de l'«endroit» où se trouvait réellement don Quichotte pendant qu'il «rêvait».

Au fond de la caverne, le héros n'est l'objet d'aucun discours ni d'aucune perception. Il devient *pur sujet*, cesse d'exister comme corps, présent à un endroit donné, mais continue à exister comme conscience. Évidemment, ce n'est pas la première fois que

don Quichotte révèle sa subjectivité, se prononce, affirme quelque chose sur la réalité. Mais jusqu'ici, à chaque fois, il n'était pas un pur sujet, c'est-à-dire qu'il était *en même temps* un objet (un corps) égaré parmi d'autres objets. Or la réalité objective dans laquelle il se trouvait l'invalidait comme sujet, obligeait le lecteur à le considérer comme un menteur ou comme un fou; le moulin à vent témoignait de sa folie. Ici, rien ne vient témoigner contre la parole de don Quichotte, qui devient souveraine. Sa conscience (les mots qui en constituent la «matière») peut précéder et engendrer le monde qu'elle semble dévoiler.

La disparition de don Quichotte au coeur de la caverne de Montésinos met un terme au «parallélisme» des mondes réel et chevaleresque. Le héros n'a donc plus besoin du secours de Freston, dans la mesure où on ne peut plus opposer de réalité à ses paroles. La caverne de Montésinos, par définition, est déjà indéterminée, «sujette à de continuels changements»; elle constitue déjà un espace essentiellement vide que seuls des mots peuvent remplir, réaliser, actualiser. Bref, elle est déjà enchantée.

La caverne du roman

Mais qu'en est-il vraiment de la réalité objective à partir de laquelle on constate la disparition de don Quichotte? Ou, pour formuler la même question autrement, qu'en est-il de cette fameuse caverne, vue de l'extérieur? Jusqu'ici, nous avons adopté devant le roman de Cervantès l'attitude du lecteur naïf: nous avons feint de considérer la réalité dans laquelle don Quichotte vit objectivement comme l'«ontologie de référence». Il est temps maintenant de reprendre notre position de «voyeur ontologique», de continuer à

accorder une validité ontologique à cette réalité, mais avec *ironie*, c'est-à-dire en tenant compte du fait que cette réalité n'est qu'une fiction.

Dans la mesure où elle n'existe que grâce à un texte, où elle n'est donnée qu'à travers la subjectivité d'un auteur (qu'il s'agisse de Cervantès, de Cid Hamet Ben Engeli, ou de quelque témoin de première main) cette réalité présente une ressemblance étonnante avec la caverne de Montésinos. En effet, la situation fictive où don Quichotte raconte à Sancho ce qu'il a vu dans la caverne de Montésinos est la réplique, le symbole ou l'«écho» d'une situation bien réelle: celle où le narrateur raconte au lecteur ce qui est «réellement» arrivé à Sancho et à don Quichotte. En ce sens, la caverne de Montésinos peut être envisagée comme une métaphore de toute fiction. Ou, plus exactement, on peut considérer que toute fiction a d'abord été une telle caverne, un territoire vierge de toute réalité que l'écrivain a pu, en toute liberté, remplir de mots.

Ainsi, toutes les observations que nous avons faites au sujet de l'épisode de la caverne peuvent être étendues à la totalité du roman. À bien y penser, rien ne justifiait le réalisme de don Quichotte; Freston n'était pas vraiment nécessaire. Le personnage de Cervantès n'a pas besoin d'un enchanteur pour rendre sa réalité suspecte et fragile. Bien sûr, tout est affaire de point de vue. Pour le chevalier, qui n'est pas fou au point d'ignorer la réalité, l'enchanteur Freston est nécessaire parce que les moulins à vent sont bel et bien réels. Il y a là une réalité concrète qu'il doit s'efforcer de nier, à moins de pouvoir se mettre à l'abri derrière le rempart ontologique que constitue la caverne de Montésinos. Mais pour le *lecteur ironique* du roman de Cervantès, Freston et la caverne sont des remparts parfaitement inutiles: le travail de fragilisation auquel se livre

l'enchanteur est *déjà accompli*, et pour tout dire bien au-delà des espérances du chevalier qui, à *son insu*, est toujours «à l'abri» de toute réfutation, toujours enfermé dans la caverne que constitue la fiction de Cervantès. Il est inutile pour le chevalier d'accuser les apparences, puisqu'il vit dans un monde *sans apparences*, un monde essentiellement virtuel, ou dont l'actualisation repose entièrement sur la «parole» d'un auteur. De ce point de vue, la fonction de l'épisode de la caverne, pendant lequel Cervantès se tait et laisse parler don Quichotte, serait d'attirer l'attention sur le fait que la parole de don Quichotte n'est pas moins autorisée que celle de Cervantès... Don Quichotte était donc un *pur sujet* bien avant d'avoir profité de l'obscurité qui régnait au sein de la caverne. Ce qu'est don Quichotte «réellement» (un gentilhomme de cinquante ans, maigre, fou et ridicule) n'a pas plus d'épaisseur que ce qu'il dit être (un vaillant chevalier sans âge).

En ce sens, on peut considérer don Quichotte comme l'auteur de *Don Quichotte*. Ou du moins, il est l'auteur d'une part essentielle du roman de Cervantès. Il peut d'ailleurs être utile de rappeler ici qu'avant d'entreprendre sa carrière de chevalier, il avait d'abord voulu être un écrivain:

... il louait fort l'auteur d'un roman de chevalerie de ce qu'il achevait son livre par la promesse de cette aventure qui ne se pouvait mettre à fin, et plusieurs fois il lui vint un désir de prendre la plume et la terminer selon qu'il est dit là et comme il se promet, et sans aucun doute il l'eût fait, même en fût venu à bout, si d'autres plus grandes et continuelles pensées ne l'en eussent empêché. (Ce, p.34)

Certes, il semble renoncer au métier d'écrivain. Mais en fait, ces «plus grandes et continuelles pensées» (c'est-à-dire son projet de partir lui-même à l'aventure) ne sont pas étrangères à la littérature. Don Quichotte est bel et bien un auteur de romans de chevalerie, à cette différence près que, puisqu'il est un écrivain fictif, puisqu'il est un pur

sujet écrivant dans un monde vide, il a le loisir de *réaliser*, d'habiter sa propre fiction.

Pourtant, cette réalisation ne saurait être complète. Tant que la voix «réaliste» de Cervantès continuera à se faire entendre, à rivaliser avec la voix de don Quichotte, la transformation du monde ne sera pas terminée. Car malgré tout, don Quichotte et Cervantès continuent à parler du même monde. Ou plus exactement, les deux mondes que leurs paroles respectives engendrent s'actualisent à partir de la même virtualité, à partir du même vide; leurs témoignages conflictuels portent sur la même «caverne».

Description d'un monde possible

Dans un article de *La Part du Feu* que nous avons déjà cité, Maurice Blanchot insiste sur l'importance que prend le langage lorsqu'il sert à désigner des objets fictifs, importance qui diminue lorsqu'il s'agit de désigner des objets réels:

Dans l'existence courante, lire et entendre suppose que le langage, loin de nous donner la plénitude des choses dans lesquelles nous vivons, soit coupé d'elles, car c'est un langage de signes, dont la nature n'est pas d'être rempli de ce qu'il vise, mais d'en être vide, ni de nous donner ce qu'il veut nous faire atteindre, mais de nous le rendre inutile en le remplaçant...²

Dans le langage courant disparaissent donc à la fois les mots, qu'il faut traverser, et les choses, qu'on ne retrouve pas au terme de cette traversée. Les mots sont «toujours au-delà d'eux-mêmes, toujours en-deça des choses³». Mais à partir du moment où le langage sert à désigner un référent fictif, c'est-à-dire non pas une réalité présente qu'il faut remplacer

² Maurice Blanchot, Op. cit., p. 80.

³ Ibid., p. 80.

par des signes et rendre absente, mais une réalité déjà donnée comme absente, quelque chose change dans la lecture, dans le sens et la nature des mots qu'on lit. Ces mots continuent à être des signes, à fonctionner comme tels, mais puisque le monde qu'ils désignent «ne peut cesser d'être irréel», leur sens est en quelque sorte fragilisé:

Dans la mesure où leur sens est moins garanti, moins déterminé, où l'irréalité de la fiction les tient à l'écart des choses et les place à la lisière d'un monde à jamais séparé, les mots ne peuvent plus se contenter de leur pure valeur de signe (comme s'il fallait toute la réalité et la présence des objets et des êtres pour autoriser cette merveille de nullité abstraite qu'est le bavardage de chaque jour), et à la fois prennent de l'importance comme attirail verbal et rendent sensible, matérialisent ce qu'ils signifient.⁴

La phrase quotidienne veut donc se maintenir «aussi près qu'on peut l'imaginer de l'inexistence», alors que la phrase du récit fictif «aspire à devenir plus réelle».

Dans la réalité, si un doute survient quant au nom qu'il faut donner à tel ou tel objet, l'objet lui-même, par sa présence, a vite fait de dissiper ce doute, ou plutôt de lui retirer toute pertinence. Le nom de l'objet est sans importance, ce nom est «aussi près qu'on peut l'imaginer de l'inexistence», puisque l'objet lui-même est là. Lorsqu'il s'agit d'un objet fictif, le même doute ne se laisse jamais dissiper. On ne peut invoquer aucun objet pour congédier le mot qui le désigne. Ainsi, lorsqu'il y a, au sein d'un monde possible, conflit sur un mot, ce conflit atteint la chose fictive elle-même. Dans *Don Quichotte*, la confusion entre «château» et «taverne» n'est pas une simple hésitation sur un mot, à laquelle pourrait mettre fin un château réel ou une taverne réelle. Cette confusion est beaucoup plus lourde de conséquences, puisque le mot est le seul «mode

⁴ Ibid., p. 81.

⁵ Ibid., p. 82.

d'existence» de la chose en question. C'est pourquoi on ne pourrait entreprendre de décrire objectivement cette chose: elle n'a pas d'aspect, ne ressemble à rien, se résume à ce qu'on en dit.

Si on persiste à vouloir la «décrire» ou du moins à lui assigner une sorte de «stabilité sémantique», on peut conclure que la «taverne» et le «château» sont une seule et même chose, encore que le mot *chose* soit ici inapproprié. Nous serions ici en «présence» d'un impossible *château-taverne*. Ce que don Quichotte et Sancho auraient «sous les yeux» (on devrait dire, de manière plus abstraite, ce qu'ils auraient «devant la conscience»), ce ne serait ni une taverne ni un château, mais un pur «gîte». De la même manière, le moulin-géant ne serait ni un moulin ni un géant, mais une entité qu'on pourrait désigner imparfaitement par l'expression «grand objet vertical doté de pièces mobiles qui seraient à la fois des ailes et des bras». La prostituée et la princesse se confondraient dans une «femme» abstraite, le vieux cheval fatigué et le magnifique coursier constitueraient une seule «monture» essentielle, etc... Entre deux réalités particulières, il faudrait à chaque fois trouver un compromis, c'est-à-dire monter d'un cran dans l'échelle de l'abstraction et chercher des mots de moins en moins précis.

On pourrait penser qu'un tel monde, résultant de la fusion entre deux autres mondes, est moins réel que ceux-ci, c'est-à-dire moins réel que le monde décrit par Cervantès ou que le monde décrit par don Quichotte. Il est vrai qu'une taverne ou un château sont des objets plus spécifiques qu'un gîte, et qui de ce fait restreignent le nombre de possibilités, donnent une idée plus claire de l'aspect du monde. Ainsi plus un monde serait décrit avec précision, plus nombreuses seraient les épithètes qui le

caractérisent et plus il serait «vrai», plus il ressemblerait à la réalité. C'est en quelque sorte cette prémisse qui justifie le travail de l'écrivain réaliste.

Mais cette entreprise est vouée à l'échec. Même en choisissant des mots le moins abstrait possible, on n'aurait jamais fait qu'un pas dérisoire vers le concret. La tâche de l'écrivain réaliste est interminable. Les mots «prostituée» et «princesse», «taverne» et «château», «coursier» et «baudet» sont certes plus précis que les mots «femme», «gîte» et «monture». Mais la précision gagnée est proprement négligeable, puisque ces mots renvoient toujours à des catégories abstraites et générales.

Alors que la réalité concrète est un absolu, un terme fixe devant lequel le langage tout entier disparaît, la réalité fictive est soumise à la précision plus ou moins grande des mots par lesquels elle entre dans l'existence. Mais quel que soit le degré de cette précision, elle ne fera jamais rien pour remédier à l'absence. Contrairement à la réalité qui est toujours infiniment particulière, qu'on ne peut jamais épuiser, qu'on peut toujours décrire davantage, qu'on peut toujours particulariser par rapport aux catégories abstraites que nous fournit le langage, le monde fictif est par définition abstrait. Mais seulement, puisqu'il s'arrête à un niveau donné d'abstraction, il n'en continue pas moins à être considéré (par le lecteur naïf) comme singulier. C'est une abstraction dispensée d'être générale, ou une réalité singulière dispensée d'exister concrètement. L'existence textuelle (abstraite) du moulin à vent doit *tenir lieu* d'existence réelle (concrète).

Ainsi, le conflit entre deux mondes qui, dans *Don Quichotte*, semble secouer l'édifice ontologique érigé par la narration, fragiliser le monde décrit par Cervantès, ne fait que «pointer du doigt» la fragilité de ce monde. Avec ou sans mauvais lecteur pour

le miner de l'intérieur, un monde fictif est toujours fragile. Mais cette fragilité donne raison à don Quichotte: l'incertitude qu'on peut éprouver devant une réalité à la fois singulière et peuplée de catégories abstraites n'est pas explicable par un défaut du regard, un accès de folie ou un brouillage temporaire de la vision: c'est une incertitude commandée par la nature même de ce monde.

CHAPITRE IV

MADAME BOVARY: UN ROMAN SANS AUTEUR

La réalité psychologique du mauvais lecteur

Dans les premières pages de *Madame Bovary*, il n'est pas directement question d'une contradiction entre «le monde tel qu'il est» et «le monde tel que le perçoit Emma». L'héroïne de Flaubert n'est pas présentée d'emblée comme une mauvaise lectrice, c'est-à-dire comme un personnage qui, au contact d'un univers fictif déterminé, serait amené à confondre cet univers avec la réalité. Tout au plus devine-t-on chez elle un tempérament qu'on peut vaguement qualifier de «romanesque». Ainsi, lors de ses toutes premières conversations avec Charles, elle affirme s'ennuyer à la campagne: «Elle eût bien voulu, ne fût-ce au moins que pendant l'hiver, habiter la ville, quoique la longueur des beaux jours rendît peut-être la campagne plus ennuyeuse encore durant l'été.» (Fl, p.311-312) Elle est «tantôt joyeuse, ouvrant des yeux naïfs, puis les paupières à demi closes, le regard noyé d'ennui, la pensée vagabondant.» (Fl, p.312) Lors des préparatifs du mariage, elle se heurte à l'incompréhension de son père: «Emma eût [...] désiré se marier à minuit, aux flambeaux; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée.» (Fl, p.314) Ces détails nous révèlent déjà certains traits de la «personnalité» d'Emma; un goût marqué

pour la rêverie, un certain plaisir narcissique dans la tristesse, etc. Mais cette personnalité en elle-même n'a rien à voir avec un univers fictif donné; il n'est pas encore question d'une coupure entre réalité et fiction. C'est un peu plus loin dans le texte, après le mariage, que le conflit entre les livres et la vie est enfin révélé:

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (Fl, p.322)

Le chapitre qui suit immédiatement ce passage raconte les «années d'apprentissage» d'Emma, passées principalement au couvent. C'est à cette époque qu'elle a fait la connaissance d'«une vieille fille qui venait tous les mois, pendant huit jours, travailler à la lingerie» et qui «prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier...» Flaubert décrit ironiquement ces romans, dans lesquels Emma, sans doute, a pu lire des mots comme *félicité*, *passion*, *ivresse*:

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du coeur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. (Fl, p.324-325)

L'identification de ce *corpus*, qui est le pendant «bovaryen» des romans de chevalerie, semble enfin nous livrer la «clé» du personnage et confirmer le lien de parenté entre Madame Bovary et don Quichotte. Les excentricités d'Emma (son dégoût de la campagne, le plaisir qu'elle éprouve à être triste, toutes ses idées bizarres) peuvent maintenant

s'expliquer par le contact avec les livres. Elle est donc bel et bien une mauvaise lectrice; la lecture précède et prépare pour elle la perception de la «vie réelle». Le contenu des livres finit par s'ériger devant sa conscience comme une sorte de «verre déformant» ou de «grille» à travers laquelle elle perçoit le monde.

Pourtant, des différences considérables subsistent entre Emma et don Quichotte. Tout d'abord, les passages que nous venons de citer ne changent rien au fait que le conflit entre les livres et la vie a été révélé avec un certain «retard» au lecteur de *Madame Bovary*. Or ce retard est significatif, car si Emma est une mauvaise lectrice, ce n'est justement pas dans un sens aussi strict que don Quichotte. À vrai dire, la «poussière des vieux cabinets de lecture» ne constitue pas la «clé» du personnage au même titre que les romans de chevalerie pour don Quichotte. En effet, même dans le chapitre portant sur les années passées au couvent, Emma n'est pas essentiellement ni exclusivement présentée comme une lectrice de romans. Son imagination est bien captivée par une foule de «récits», mais ceux-ci ne se présentent pas exclusivement sous la forme de livres: Emma se passionne pour les gravures des keepsakes, pour les romances dans lesquelles «il [n'est] question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers»; elle aime les «chansons galantes du siècle passé», admire «des assiettes peintes qui [représentent] l'histoire de mademoiselle de La Vallière», etc. Mais surtout, sur le plan du contenu, ces récits ne sont pas toujours des histoires d'amour à l'eau de rose telles que celles décrites par Flaubert dans le passage que nous avons cité plus haut. Emma, par exemple, est aussi une grande «lectrice» de sermons: «Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui

soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues.» (F1, p.323) Par ailleurs, certains passages de ce chapitre décrivent Emma alors qu'elle n'est pas à proprement parler en train de lire, mais de se livrer à de vagues «rêveries» qui, manifestement, s'apparentent à la lecture, ce qui oblige à élargir quelque peu le sens du terme. Ainsi, par exemple, elle semble prêter un sens «fictif» ou «livresque» à la vie qu'elle mène au couvent:

Vivant [...] sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges. (F1, p.323)

Ajoutons que même lorsqu'elle lit véritablement des romans, il ne s'agit pas toujours de *mauvais* romans. Quelques écrivains romantiques importants figurent au nombre de ses lectures, dont Balzac, Hugo, Georges Sand et Chateaubriand.

En tant que mauvaise lectrice, Emma Bovary se distingue donc de don Quichotte en ceci qu'on ne peut pas identifier, à l'origine de son travers, un corpus *spécifique*. Elle lit tout ce qui lui tombe sous la main et ne semble pas marquer de préférence pour une forme ou pour un genre donnés. Ce qui la caractérise, ce n'est pas tant une fascination pour un monde fictif en particulier qu'une certaine «perméabilité» à la fiction en général. Elle se laisse facilement séduire par n'importe quelle histoire fictive, ou à tout le moins par n'importe quelle histoire fictive appartenant à un corpus qu'on peut qualifier de «romantique» mais qui demeure, en tout état de cause, assez mal défini.

Cette observation modifie considérablement notre manière d'envisager le roman de Flaubert et le rôle qu'Emma Bovary, en tant que mauvaise lectrice, est appelée à y jouer. Car le fait que le corpus d'Emma soit vague oblige à chercher *ailleurs que dans*

la fiction l'origine de son problème. Puisqu'elle lit avidement tous les récits qui lui tombent sous la main, il faut qu'elle y soit prédisposée par un «tempérament» ou par certains «traits de caractère» qui en eux-mêmes n'ont rien à voir avec ce qu'elle lit. Il est donc impossible d'établir un simple lien de cause à effet entre les livres et les difficultés qu'éprouve Emma à appréhender la réalité telle qu'elle est. En revanche, dans *Don Quichotte*, la lecture des romans de chevalerie, catégorie bien définie de livres, est présentée sans équivoque comme l'origine du conflit qui oppose la conscience du personnage à la réalité:

En résumé [don Quichotte] s'embarrassa tant en sa lecture qu'il y passait les nuits tout entières, du soir au matin, et les jours du matin jusqu'au soir. Et par ainsi du peu dormir et beaucoup lire, son cerveau se sécha de telle sorte qu'il en vint à perdre le jugement. Il emplît sa fantaisie de tout ce qu'il lisait en ses livres, tant des enchantements comme des querelles, batailles, défis, blessures, passions, amours, tourments et extravagances impossibles; et il lui entra tellement en l'imagination que toute cette machine de songes et d'inventions qu'il lisait était vérité que pour lui il n'y avait autre histoire plus certaine en tout le monde. (Ce, p. 35)

Puisque le mal d'Emma n'a pas d'origine aussi précise, le «contenu» de ses illusions est moins déterminé, plus changeant que dans le cas de don Quichotte. Son conflit avec le monde se manifeste tantôt par un certain mysticisme, tantôt par un idéal conjugal, tantôt par la volonté d'être une mère exemplaire, tantôt par des désirs adultères, tantôt par une envie de voyager, tantôt par le rêve d'occuper une position sociale élevée, tantôt par celui d'être marginale, comme «la Sachette de *Notre-Dame de Paris*», etc. Lorsqu'elle se voit obligée de renoncer à son idylle avec Léon, «l'orgueil, la joie de se dire: "Je suis vertueuse" et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire.» (Fl, p.389) Et un peu plus loin, devant la même

glace, après avoir trompé Charles avec Rodolphe, elle se répète «J'ai un amant! un amant!", se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue.» (FI, p.439)

Pour expliquer ces contradictions, qui ne sont évidemment que de surface, il suffit de trouver à toutes ces chimères un dénominateur commun. Et bien sûr, il existe des liens de parenté entre les «fictions» faisant l'objet des désirs d'Emma. De manière générale, on peut affirmer que dans chaque cas, Emma s'abandonne au plaisir illusoire d'être *élue*, d'avoir un destin exceptionnel, d'échapper à la banalité commune, que ce soit en prenant un amant, en devenant une sainte ou en se suicidant. Mais justement, ce dénominateur commun n'appelle aucune «fable» spécifique. Le désir d'être *élue*, en tant que tel, n'a rien à voir avec les contenus manifestes des fictions ou, si on veut, avec leurs «sémantisations» particulières. L'objet du désir d'Emma, ce n'est ni de prendre un amant, ni de devenir une sainte, ni de se suicider: c'est ce pur plaisir d'être une exception, dont le fait de prendre un amant, de devenir une sainte ou de se suicider renouvelle à chaque fois la promesse. Sous ces divers déguisements, on retrouve donc un seul désir, mais un désir abstrait, essentiellement vague, sans objet spécifique.

Or ce désir abstrait, puisqu'il n'est pas attaché par un lien nécessaire avec une fiction donnée, constitue un trait du «tempérament» d'Emma. En faisant varier le contenu de la fable qui captive l'imagination de son héroïne, Flaubert attire l'attention sur le mécanisme psychologique *réel* qui détermine la fascination pour cette fable, quel qu'en soit le contenu. C'est ce déplacement de l'attention que nous appellerons le *réalisme psychologique* de Flaubert. Précisons que par cette expression nous ne cherchons pas à

désigner quelque ressemblance entre le personnage d'Emma et la réalité; il ne s'agit pas ici de savoir si Emma est oui ou non un personnage vraisemblable ni si elle «souffre et pleure dans vingt villages de la France». Seulement, en nous montrant les diverses formes que prend son désir, le narrateur flaubertien pointe du doigt ce qu'il convient d'appeler la réalité psychologique de ce désir. Ce faisant, il invite à considérer comme autant de *mensonges* les fictions engendrées par ce désir et dont les contenus peuvent être tenus pour inessentiels et interchangeable, comme en témoigne clairement ce passage:

Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habituee aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. (Fl, p.324)

En donnant ce genre d'indication, Flaubert démonte les «mécanismes», révèle les «ficelles» qui déterminent le contenu des rêves d'Emma et, de ce fait, leur retire toute validité.

On comprend maintenant que le corpus de romans décrit ironiquement par Flaubert ne puisse à lui seul constituer la «clé» du personnage d'Emma. C'est plutôt le contraire qui est vrai: la «psychologie» d'Emma explique jusqu'à un certain point sa fascination non seulement pour ces histoires à l'eau de rose, mais aussi pour les sermons, pour les chansons galantes, pour la ville, ou pour «la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel». L'intérêt excessif qu'Emma porte aux romans n'est plus la *cause* du conflit qui l'oppose à la réalité, mais, bien au contraire, le *symptôme* d'un conflit plus général, plus difficile à définir et qui en fait *précède* et *détermine* toute «lecture». L'attention du lecteur se détache du contenu fictif de la fable pour se reporter sur la

réalité du personnage qui se laisse envoûter par cette fable et sur les motifs réels de cet envoûtement.

Certes, on pourrait se demander de la même manière quel est, au-delà du contenu contingent de la fable chevaleresque, le «véritable objet» du désir de don Quichotte. Mais cette question n'est pas appelée par le texte de Cervantès, dans la mesure où le désir de don Quichotte semble attaché par un lien *nécessaire* au contenu même de la fiction chevaleresque. Contrairement à Emma Bovary qui court de chimère en chimère, le «Chevalier de la Triste Figure» a une idée fixe. Il est vrai qu'au moment où il se voit obligé de mettre un terme à ses aventures, il conçoit un nouveau projet, à partir d'un autre genre littéraire:

...si tu en es d'avis, ô Sancho, je voudrais que nous prissions l'habit de bergers [...] J'achèterai des brebis et tout ce qui est nécessaire à l'exercice pastoral. L'on m'appellera le pasteur Quichottin, et toi le pasteur Pancino, et nous irons par ces montagnes, ces forêts et ces prairies, ici chantant, là gémissant, buvant le liquide cristal des fontaines, ou bien des ruisseaux limpides, ou des fleuves profonds, etc. (Ce, p. 1010)

Mais ces aspirations pastorales, outre qu'elle ne se manifestent que vers la fin du roman, sont de courte durée et ne changent rien au fait que l'essence de don Quichotte est de se croire chevalier. Le personnage de Cervantès est construit autour de ce corpus, il est indissociable du monde des enchanteurs, des géants, des aventures et des châteaux. On ne l'imagine pas sans son cheval, son écuyer, sa lance et son armure.

Le caractère nécessaire du lien qui unit don Quichotte aux romans de chevalerie empêche de répéter le travail d'induction auquel on a pu se livrer avec madame Bovary. Il est impossible de définir la «psychologie» de don Quichotte en analysant un «dénominateur commun» qui pourrait rendre compte de la diversité des fictions qui

captivent son imagination. Son «corpus», sur le plan du contenu, est parfaitement homogène ou, à tout le moins, il ne présente pas assez de variété pour que soient établies des «lignes de force» ou des «constantes» plus abstraites. Don Quichotte apparaît donc comme *entièrement dénué de psychologie*. Mais soyons précis: don Quichotte possède évidemment, comme Emma, un certain nombre de traits de caractère qu'on peut inférer «directement» à partir de ses actions et de ses paroles: il est coléreux, autoritaire, pompeux, etc. Mais ces traits de caractère sont justement ceux de don Quichotte, c'est-à-dire d'un personnage qui est déjà complètement immergé dans la «fable» des romans de chevalerie. S'il est possible d'esquisser un «portrait psychologique» de ce personnage, on ne sait à peu près rien de cet «Alonso Quixano le bon», mystérieux «gentilhomme de la manche» qui un jour a décidé de parcourir le monde à la recherche d'aventures et dont le nom même reste incertain jusqu'à la toute fin du roman. Rien ne permet de deviner ce qui pousse ce personnage à se prendre pour un chevalier. On ne sait pas si, comme Emma, Alonso Quixano s'«ennuyait» avant de partir à l'aventure. On ignore s'il est poussé lui aussi par le désir d'être «élu» ou si quelque autre motif explique sa conduite. À la fin du roman on peut encore supposer, par exemple, qu'il est depuis le début de ses aventures parfaitement lucide, et qu'il s'est livré froidement à une *expérience* dont le but était de vérifier si ce qui était raconté dans les livres correspondait de près ou de loin à la réalité. Mais cette hypothèse est aussi indémontrable que les autres: le lecteur reste dans l'ignorance jusqu'au bout quant aux motifs réels de sa quête.

Ce mystère rend le personnage de Cervantès proprement indissociable du monde des romans de chevalerie. Comme on ignore tout du visage véritable qu'il y a derrière

le masque, le masque en tant que tel gagne en nécessité, devient le visage même. Le héros de Cervantès a réussi, pour ainsi dire, à «effacer» sa vie antérieure, à disparaître sous son déguisement de chevalier. Le lecteur de *Don Quichotte* est donc contraint de percevoir don Quichotte tel qu'il se perçoit lui-même, c'est-à-dire précisément en chevalier, fût-il parodique ou ridicule. Au contraire, ce que nous révèle le réalisme psychologique de Flaubert, ce n'est pas l'héroïne romantique qu'Emma voudrait être, mais le personnage sans envergure qu'elle est réellement. Autrement dit, le roman de Flaubert porte davantage sur ce qu'était Emma Bovary «avant» (un «avant» logique, non pas chronologique) que son esprit ne soit égaré par la lecture.

Le contenu des illusions d'Emma est donc miné d'avance par sa diversité même. En d'autres termes, la réalité dans laquelle elle vit est envisagée par Flaubert comme une «ontologie de référence» devant laquelle tout le reste (tout ce que tente d'y projeter la conscience d'Emma) est réduit à néant. Emma ne réussit pas à ériger autour de sa conscience un *monde possible en particulier*, mais tente vainement de s'évader vers *n'importe quel mensonge*. Inversement, le mystère entourant les motifs réels d'Alonso Quixano constitue une donnée fondamentale du roman de Cervantès. C'est ce mystère qui, en privant le monde chevaleresque imaginé par don Quichotte de toute «cause», de toute origine réelle, lui confère le pouvoir de lutter «à armes égales» contre l'ontologie mise en place par la narration (ou presque, puisque le narrateur a tout de même le dernier mot). La «folie» de don Quichotte n'a donc absolument rien à voir avec la psychologie; elle s'offre au lecteur comme un fait inexplicable, *irréductible à la réalité* ou, si on veut, comme une sorte de pur «mécanisme littéraire». En fait, le personnage de don Quichotte

ne peut s'expliquer que par sa fonction symbolique, qui consiste précisément à ouvrir une «brèche» dans la réalité. Sa conscience n'est rien d'autre qu'une «machine à changer le monde». Madame Bovary, pour sa part, ne réussit pas à «écrire son propre monde». La réalité qu'elle tente en vain de quitter pour entrer dans une fiction est inébranlable, puisque son désir de quitter le monde réel fait lui-même partie, fatalement, du monde réel.

Le silence de Flaubert

Pourtant, dans certains épisodes de *Madame Bovary* envisagés isolément, la conscience d'Emma semble réussir à substituer à la réalité triste et monotone une réalité «romanesque» où les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse* prennent véritablement tout leur sens. On peut penser aux phases initiales de ses aventures amoureuses, ou encore à l'épisode du bal à la Vaubyessard, qui se déroule pour elle comme dans un rêve. Les personnages présents à ce bal ne parlent pas, ou très peu. Emma les observe à distance comme si, précisément, ils étaient dans un livre. Pendant la durée de ce chapitre, elle est donc encore essentiellement une lectrice, dans la mesure où elle ne se trouve pas complètement du côté «fictif» des choses. La fiction qui la fascine n'est pas entièrement transformée en réalité, d'où justement sa fascination. Emma ne peut s'empêcher de percevoir le bal, et elle-même en tant que «personnage» participant à ce bal, comme quelque chose de vaguement irréel. Mais l'intense plaisir qu'elle éprouve à être là témoigne quand même d'une transformation partielle de la fiction en réalité. Toute la scène se présente à son esprit comme une scène *fictive*, mais malgré tout *réalisée*.

On pourrait rapprocher ce chapitre de l'épisode de la caverne de Montésinos. Pendant le bal, en effet, comme don Quichotte au fond de la caverne, Emma semble enfin *avoir raison*, être en accord avec la réalité qui l'entoure. Comme, dans *Don Quichotte*, le lecteur n'avait accès à l'aventure de la caverne qu'à travers le récit qu'en faisait don Quichotte, le bal à la Vaubyessard nous est présenté exclusivement à travers le regard d'Emma. Rien ne vient démentir l'impression qu'elle a de se trouver dans un roman. Le fameux *vicomte* avec qui elle apprend à valser serait pour elle ce qu'était don Montésinos pour don Quichotte, c'est-à-dire un être fictif dont personne ne peut contester l'existence. Mais on sait que si don Quichotte n'avait pas été absolument seul à descendre dans la caverne, il n'aurait pas disposé de la liberté requise pour inventer son extraordinaire aventure. Ce qui fait la force de cet épisode, c'est justement le fait que l'intérieur de la caverne soit un territoire parfaitement soustrait à toute conscience réelle. Or, contrairement à don Quichotte, Emma n'est pas absolument seule à la Vaubyessard. Aux personnages «fictifs» issus de son imagination s'ajoute la personne de Charles, qui joue ici le rôle de «témoin» réel et indésirable. Le château du marquis d'Andervilliers n'est donc pas immergé dans la même «obscurité» que la caverne de Montésinos. Puisque Charles se trouve dans les mêmes lieux qu'elle, mange à la même table et côtoie les mêmes *personnages*, on pourrait croire qu'Emma ne peut affirmer librement le caractère réel du roman dont elle s'imagine être l'héroïne. Pourtant la présence de Charles au bal ne semble pas entraver le travail de son imagination, ce qui soulève une question aussi simple qu'importante: comment se fait-il que Charles ne puisse pas *témoigner* contre le mensonge d'Emma, rendre compte de la fausseté du roman qu'elle s'invente?

En fait, l'aveuglement de Charles est rendu possible par le «degré» de réalité que cette fiction met en cause. En effet, comme nous l'avons établi au premier chapitre, le mauvais lecteur peut confondre fiction et réalité en affirmant la *présence* de choses absentes, mais aussi, de manière plus abstraite, en prêtant une *signification* erronée à une situation qui, elle, est bien réelle. La folie de don Quichotte, on l'a vu, relève de la première catégorie, puisqu'elle confine à l'hallucination. Ce serait aussi le cas d'Emma, si elle se mettait par exemple à danser toute seule dans sa cuisine, en s'imaginant être réellement à un bal en train de valser avec un vicomte. Le conflit qui l'oppose à la réalité sauterait alors littéralement aux yeux, et Charles ne pourrait plus l'ignorer. Mais les chimères d'Emma ne l'entraînent pas tout à fait aussi loin, ou du moins pas dans la même direction. Personne ne doute qu'Emma se trouve bel et bien au bal, qu'elle est vraiment en train de danser avec le vicomte. L'irréalité à laquelle elle s'abandonne est plus subtile: elle ne remplace pas ce qui est présent par une fiction absente, mais elle projette sur ce qui est présent un «sens», des «valeurs», une «interprétation» qui n'existent que dans son esprit; elle appartient donc à la seconde catégorie de mauvais lecteurs. Ainsi la «fiction» qu'Emma croit vraie est tout intérieure. Elle n'a pas besoin de se soustraire à la conscience des autres pour fabuler librement, puisque le contenu de sa fabulation est déjà invisible, sans conséquence sur la surface apparente du monde. Chez Flaubert, l'enjeu de la «mauvaise lecture» ne se situe pas dans l'espace physique, réel et objectif que partagent les personnages, mais dans l'espace intérieur où chaque personnage est seul avec sa conception du monde. La folie d'Emma, du moins dans ses premiers stades, est plus discrète que celle de don Quichotte. Mais peut-être est-elle aussi, pour cette raison même,

un peu plus «insidieuse», c'est-à-dire plus difficile à identifier comme folie.

En effet, la réalité à son état le plus élémentaire, la réalité «nue» que constitue la présence physique des êtres, ne suffit plus pour réfuter les croyances de la mauvaise lectrice. Les moulins à vent offraient une preuve «immédiate» que don Quichotte se trompait, qu'il s'illusionnait, qu'il ne percevait pas la réalité telle qu'elle était. L'auteur, c'est-à-dire (étymologiquement) la voix qui fait *autorité*, n'avait qu'à s'engager sur la présence de ces moulins pour que le discours de don Quichotte soit reconnu comme mensonger. C'est du moins ce qui se produit dans un premier temps, avant que le lecteur ne devienne un «voyeur ontologique» et ne conteste la voix de l'auteur en tenant compte du caractère fictif de la présence qu'elle affirme. Ou encore avant que le personnage ne s'enferme dans une caverne obscure, empêchant ainsi la voix du narrateur d'exercer son autorité. Dans *Don Quichotte*, la voix de l'auteur affirme d'abord avec «assurance» l'existence de la réalité, puis elle se fragilise au contact de la voix de don Quichotte, qui affirme avec autant d'assurance l'existence d'une réalité discordante.

Ce schéma ne peut pas être transposé à *Madame Bovary*. On peut supposer (mais c'est loin d'être sûr) que Flaubert s'*engage* sur la présence physique d'un certain «décor» et de certains «êtres». Mais cet engagement ne prouve rien, puisque tous les personnages, y compris la mauvaise lectrice, sont, sur ce point, en accord avec l'auteur. Il n'y a donc pas, en ce qui concerne la réalité comme *présence*, d'affrontement entre Flaubert et sa mauvaise lectrice. La réalité «nue» n'est pas en cause. Flaubert doit donc aller un peu «plus loin» s'il veut prendre la mauvaise lectrice en défaut. Pour accuser le caractère illusoire du sens qu'Emma prête au bal, il ne peut pas se contenter de décrire l'apparence

extérieure des choses, il doit lui aussi leur prêter un sens, en proposer une *interprétation*... La signification «romanesque» qu'Emma prête au bal est-elle invalidée par quelque «signification contraire» que lui prêterait Flaubert? L'auteur, en plus de décrire le bal et les personnages qui s'y trouvent comme réalité présente autour de son héroïne, assume-t-il sur cette réalité un *discours* qui se présenterait comme une réfutation de l'idéal romantique d'Emma?

En fait, comme nous l'avons déjà noté, le seul point de vue qui nous est donné sur le bal est celui d'Emma. Le regard de Flaubert, pendant tout le chapitre, se confond avec celui de son héroïne. Aucune voix transcendante, *autorisée*, ne vient donc la contredire. C'est un exemple parfait de ce que Marcel Raimond, dans un article consacré à *L'Éducation sentimentale*, appelle le «réalisme subjectif» de Flaubert, défini comme «un effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers le regard d'un protagoniste¹». Plus que tout autre romancier avant lui, Flaubert s'*efface* comme auteur et cède la place à la conscience de ses personnages. Pour Jean Rousset, les passages où l'auteur communique les faits objectifs correspondent aux moments (relativement rares chez Flaubert) où «l'action doit avancer», alors qu'au contraire, la «vision subjective du personnage» intervient lorsque le récit ralentit, comme par exemple quand Emma se laisse aller à la rêverie:

L'importance prise dans le roman de Flaubert par le point de vue du personnage et sa vision subjective aux dépens des faits enregistrés de l'extérieur a pour conséquence d'augmenter considérablement la part des mouvements lents, tout en réduisant celle de l'auteur témoin qui résigne

1

¹ Marcel Raimond, «Le réalisme subjectif dans *L'éducation sentimentale*», dans *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1983, p.93.

une part variable de ses droits d'observateur impartial.²

Il faut noter que le chapitre de la Vaubyessard contredit quelque peu cette observation, puisqu'il s'agit justement d'un des passages où les rêveries d'Emma sont compatibles avec une certaine «action» réelle, se déroulant en dehors de sa conscience. Mais peu importe; l'essentiel est de prendre la mesure du fait que Flaubert, dans ce chapitre, renonce à sa propre autorité, «résigne une part de ses droits».

Rousset prend soin de préciser que cette part est *variable*, c'est-à-dire que malgré l'importance accordée aux points de vue des personnages, la voix d'un Flaubert plus «autoritaire», c'est-à-dire assumant pleinement son rôle d'auteur, peut malgré tout se faire entendre dans *Madame Bovary*. C'est peut-être le cas, mais il faut ajouter que la proportion des propos entièrement assumés par l'auteur, par rapport aux propos qui ne traduisent que les points de vue des personnages, *est essentiellement impossible à mesurer*. Car la narration, si elle se fait parfois «impartiale» ou «impersonnelle», n'est jamais omnisciente. C'est-à-dire que le point de vue de l'auteur, même lorsqu'il n'épouse pas de manière évidente celui d'un personnage, est toujours spécifique, limité, défini. Le «subjectivisme» de Flaubert déborde donc largement les moments où il confond sa voix avec celle des personnages, «parle à leur place», formule leurs pensées, leurs impressions, leurs états d'esprit, etc. Même lorsque la voix de l'auteur est apparemment «seule», extérieure aux personnages, elle n'est toujours elle-même qu'une conscience parmi d'autres, située à un point relativement précis de l'espace-temps. Tout se passe comme si Flaubert, lorsqu'il renonce à adopter le point de vue des personnages principaux, loin

² Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p.131-132.

de devenir un narrateur omniscient, ne faisait qu'entrer dans la conscience d'un ou de plusieurs autres personnages plus ou moins «anonymes», qui ne jouent aucun rôle dans l'histoire, mais qui acceptent de «prêter leur point de vue» à la narration. Le fameux épisode pendant lequel Emma et Léon parcourent en voiture les rues de Rouen n'est pas décrit par un narrateur omniscient, mais par un «passant», un témoin anonyme se trouvant justement dans les rues de Rouen. Jamais la réalité n'est décrite à partir d'un point de vue qui transcenderait celui des personnages. C'est aussi en ce sens qu'on pourrait interpréter le mystérieux «nous» des premières pages; d'emblée, ce n'est pas Flaubert qui parle, ce n'est pas un auteur omniscient, ontologiquement supérieur aux créatures de son imagination. C'est, tout simplement, un ancien camarade de classe de Charles, parfaitement anonyme, mais dont la conscience sert pour ainsi dire de «relais» narratif.

Puisque le point de vue de Flaubert peut épouser celui d'un personnage inconnu, son subjectivisme est sans limites, c'est-à-dire qu'on doit admettre que Flaubert ne parle peut-être jamais en son nom propre. Bien sûr, dans la totalité du roman, quel que soit le «point de vue» présenté, on reconnaît la voix de Flaubert, c'est-à-dire son style. Mais cette unité stylistique ne recouvre pas une «unité de conscience». C'est-à-dire que la voix de Flaubert ne sert peut-être jamais à «formuler» le point de vue de Flaubert. Le style est bien de lui, mais le point de vue est potentiellement *toujours emprunté*: soit à Emma, soit à quelque autre personnage de premier plan comme Charles, Rodolphe ou Homais, soit à quelque personnage secondaire comme Lestiboudois ou Justin, soit enfin à un parfait inconnu, à un personnage anonyme, qui est extérieur aux événements mais qui ne peut jamais être identifié de manière sûre à Flaubert. En ce sens, on peut considérer le texte

de *Madame Bovary* comme un «roman sans auteur», entièrement subjectiviste, où tout regard sur la réalité est filtré par les consciences des personnages qui l'habitent.

Ce subjectivisme, c'est-à-dire ce refus de la part de l'auteur d'assumer pleinement ses «droits», peut évidemment toucher la réalité entendue au sens de présence, puisque l'auteur ne la décrit peut-être jamais en elle-même et la révèle peut-être toujours en tant qu'objet d'une perception. De ce point de vue, Flaubert ne décrirait pas les paysages où se déroule l'action, mais les sensations que constituent ces paysages dans la conscience des personnages. Mais outre le fait que la présence, nous l'avons vu, ne constitue pas l'enjeu du conflit entre Emma et le monde, l'accord entre les personnages peut ici tenir lieu d'«autorité». Même si l'auteur lui-même n'affirme rien quant à la réalité concrète du monde, tous les regards qu'il emprunte s'accordent pour former un décor «stable». Il n'est donc pas pertinent d'étendre jusque-là le solipsisme. Par contre, ce qui est vrai pour la présence physique des choses l'est *a fortiori* pour une conception abstraite du monde. En effet, alors qu'une réalité concrète existe (peut-être) en dehors de la conscience qui la perçoit, une réalité abstraite est toujours *essentiellement subjective*. Le «réalisme subjectif» de Flaubert est donc lourd de conséquences en ce qui concerne la possibilité de réfuter le *sens* abstrait qu'Emma prête au monde. Car il est évident que Flaubert, puisqu'il ne parle jamais en son nom, ne peut pas *contredire* Emma. En fait, ce problème n'a pas de sens, puisque Flaubert est toujours caché, déguisé. Comment savoir, le cas échéant, si c'est bien lui qui juge les personnages ou commente les événements? Flaubert, même s'il se laisse parfois aller à de tels jugements, *n'existe pas*. C'est-à-dire, comme le note Ramazani, qu'il n'a jamais la cohérence d'un personnage:

It has become a critical commonplace to debunk Flaubert's doctrine of impersonality by identifying instances where his narrator overtly judges characters or events. Yet, the Flaubertian narrator remains impersonal in the much more important sense that he eludes characterization. He may on occasions be dramatized (and such occasions are rare), but the sum of these dramatized moments is not a coherent personality.³

Ainsi le «point de vue supérieur» avec lequel la vérité d'Emma pourrait «entrer en collision» n'existe tout simplement pas. En face du discours de madame Bovary sur le monde règne un monde «silencieux», qui n'a, littéralement, aucun sens. Il y a bien d'autres points de vue sur ce monde qui viennent contredire le sien, mais aucun de ces points de vue n'est, en dernière analyse, assumé par un auteur.

Cette conclusion semble contredire celle à laquelle nous étions parvenu plus haut. Le réalisme psychologique de Flaubert, tel que nous l'avons défini, constituait un moyen d'accuser le caractère illusoire de tout ce qu'Emma projette sur la réalité. Or justement, nous venons de montrer que l'illusion dont Emma est victime, dans la mesure où elle ne porte pas sur la présence, ne peut pas être dissipée. Plus précisément, la simple présence de la réalité ne suffit pas à la dissiper. Il faudrait pour ce faire qu'un discours, assumé par un auteur, contredise le sens illusoire qu'Emma prête à la réalité. Or puisque ce discours ne se fait jamais entendre, *on ne peut pas affirmer qu'Emma a tort*. Mais cette contradiction n'est qu'apparente. Il y a une différence énorme entre *accuser le caractère illusoire des rêves d'Emma au moyen du «réalisme psychologique»* (ce que fait Flaubert) et *accuser le caractère illusoire des rêves d'Emma en affirmant une vérité qui les contredirait* (ce que Flaubert s'abstient de faire). Tout se passe comme si Flaubert voulait

³ Vaheed K. Ramazani, *The Free Indirect Mode: Flaubert and the Poetics of Irony*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, p.35.

dissiper l'illusion dont Emma est victime, mais sans l'attaquer «de front». Car si le réalisme psychologique prive l'idéalisme d'Emma de tout caractère de vérité, ce n'est que de manière détournée. C'est en montrant que les contenus des fictions sont inessentiels, interchangeables, contingents, que Flaubert les prive de tout pouvoir. Grâce à cette «technique», l'auteur nous *montre* que son personnage se trompe, mais s'abstient de nous *dire* ce qui serait vrai.

Il n'est pas exagéré de dire que la réalité, chez Flaubert, est essentiellement étrangère à tout ce qu'on peut affirmer sur elle. Les personnages de *Madame Bovary* vivent dans un monde opaque, sans vérité, qui résulte des réfutations *indirectes* que subissent les discours des personnages. Car toute réfutation «directe», fatalement, consisterait à remplacer la vérité réfutée par une autre vérité. C'est donc dire que l'écriture de Flaubert, qui flotte d'une conscience à l'autre sans jamais assumer de position, qui refuse jusqu'au bout d'être assertive, relève de ce que Douglas Muecke appelle l'«ironie générale» et qu'il oppose à l'ironie dite «particulière» ou «spécifique»:

[Specific irony] is corrective or normative irony, the kind employed in the service of satire or controversy [...]. When the victim is dealt with the incident is closed, the irony is over. In these instances of irony the victim is isolated; he is 'in the wrong' and over against him are the rest of society or mankind who are 'in the right' and safe. [...] But what I call General Irony is life itself or any general aspect of life seen as fundamentally and inescapably an ironic state of affairs. No longer is it a case of isolated victims; we are all victims of impossible situations, of universal Ironies of Dilemma...⁴

Il va sans dire qu'Emma n'est pas une victime «isolée» de l'ironie flaubertienne, puisque dans le monde tel qu'il apparaît à travers cette écriture, personne ne peut avoir raison.

⁴ Muecke, Op. cit., p. 120.

Les personnages de Flaubert sont tous, sans exception, quoique peut-être à des degrés divers, des mauvais lecteurs.

À cet égard, les deux personnages les plus «bruyants» sont sans doute Homais et Bournisien. Mais leurs discours respectifs, comme le discours «romanesque» d'Emma, ne sont jamais attaqués directement. Tout au long du texte, des techniques subtiles permettent à Flaubert de couper tout lien entre ces discours et la réalité sans même parler de la réalité. Ainsi, pendant la veille du corps d'Emma, la vérité de l'apothicaire et celle de l'ecclésiastique sont présentées comme «symétriques»:

Le pharmacien et le curé se replongèrent dans leurs occupations, non sans dormir de temps à autre, ce dont ils s'accusaient réciproquement à chaque réveil nouveau. Alors M. Bournisien aspergeait la chambre d'eau bénite et Homais jetait un peu de chlore par terre. (Fl, p.596)

Cette symétrie suggère que la différence entre l'eau bénite et le chlore, entre le prêtre et le pharmacien, entre Dieu et la Science, est inessentielle. Une telle technique est évidemment apparentée au réalisme psychologique. Les discours d'Homais et de Bournisien sont deux actualisations d'un même «schéma discursif» plus abstrait, comme les lubies successives d'Emma n'étaient que la répétition, sous divers déguisements, d'une lubie sans contenu, sans objet spécifique, n'ayant rien à voir avec la réalité. Flaubert, en se livrant à un travail sur la «forme» des discours, en augmente la cohérence interne et, du même coup, les prive de tout lien nécessaire avec l'extérieur, le monde, la réalité, la vérité, etc. Les exemples d'un tel travail sont nombreux dans *Madame Bovary*: on pourrait ajouter à titre d'exemple le chapitre des comices agricoles, pendant lequel les discours des dignitaires sur l'estrade sont présentés, grâce à un montage parallèle vertigineux, comme relevant d'une «mécanique» analogue à celle qui guide Rodolphe dans

son entreprise de séduction.

Charles Bovary se trouve tout à l'opposé de ces personnages «bruyants»; au silence du monde il oppose son propre silence. De tous les personnages, il est sans doute le plus éloigné d'être un «mauvais lecteur». En fait, ce qui le distingue de l'abbé Bournisien, d'Emma et surtout de monsieur Homais, c'est que sa bêtise est aussi un abrutissement; elle n'est pas *assertive*. Charles ne «croit» rien, n'affirme rien, ne dit rien sur le monde. Il ne se met jamais au service d'une vérité. Ce mutisme est particulièrement frappant lors de l'épisode du pied-bot. Charles ne fait qu'exécuter une tâche. C'est Emma et monsieur Homais qui, pour des raisons différentes, s'accordant à leurs «discours» respectifs, prêtent du *sens* à cette tâche.

Il semble bien pourtant que le suicide d'Emma éveille en lui un certain tempérament romanesque. On croirait en effet entendre la morte elle-même:

«Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de nocces, avec des souliers blancs, une couronne. On lui étalera ses cheveux sur les épaules; trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb. Qu'on ne me dise rien, j'aurai de la force. On lui mettra par-dessus tout une grande pièce de velours vert. Je le veux. Faites-le.»

[Homais et Bournisien] s'étonnèrent beaucoup des idées romanesques de Bovary, et aussitôt le pharmacien alla lui dire:

— Ce velours me paraît une superfétation. La dépense, d'ailleurs...

— Est-ce que ça vous regarde? s'écria Charles. Laissez-moi! vous ne l'aimiez pas! Allez-vous-en! (FI, p.591)

Mais ces accès de «fiction» sont de courte durée. La tristesse de Charles redevient vite béate, muette, même après qu'il découvre les lettres de Rodolphe: «...Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses; il recula devant les prevues, et sa jalousie incertaine se perdit dans l'immensité de son chagrin.» (FI, p.604) La différence entre la tristesse et la jalousie est éloquente. La tristesse est un sentiment «neutre», non-assertif,

qui ne met en cause aucune vérité. La jalousie, au contraire, consiste précisément à émettre des hypothèses, à établir des preuves. En choisissant la tristesse plutôt que la jalousie (mais justement, il ne *choisit* même pas), Charles s'abstient en quelque sorte de discourir sur le monde. Il ne fait pas entendre une voix claire au-dessus de toutes les autres, mais il s'enferme dans un silence qui fait presque de lui l'allié du monde.

*

La réalité, dans *Madame Bovary*, est une entité mystérieuse, essentiellement indéfinissable, dont la fonction est de s'opposer à tous les discours dont elle est l'objet sans être elle-même pour autant l'objet d'un discours «autorisé» ou «définitif». Par ce moyen, Flaubert évite d'affronter «directement» sa mauvaise lectrice, de lui opposer une vérité sur laquelle il s'engagerait. Emma, à vrai dire, ne confond pas réalité et fiction, puisqu'on ne sait rien de ce qu'est la réalité. Ce qui s'oppose à sa vision romanesque du monde, ce n'est pas la réalité en elle-même, mais la réalité telle que la perçoivent d'autres consciences qui ne sont pas plus autorisées que la sienne. Dans ces conditions, le voyeurisme ontologique que nous avons défini à propos de *Don Quichotte* n'a plus sa raison d'être. En effet, ce concept servait à ébranler l'ontologie mise en place avec *autorité* par la narration afin d'accorder une plus grande place au monde possible érigé par la conscience du mauvais lecteur. Puisque le moulin à vent était en définitive absent, le «démessuré géant» pouvait jouir d'un plus grand «degré d'existence». Mais comme, chez Flaubert, l'autorité fait défaut dès le départ, la réalité est déjà fragile, déjà entièrement soumise à la subjectivité des personnages. Les points de vue de monsieur Homais, de l'abbé Bournisien, d'Emma, etc., constituent d'emblée la seule voie d'accès au monde.

Mais il faudrait plutôt parler d'«obstacle» que de «voie d'accès», puisque cette multiplication des vérités rend un son pour le moins cacophonique. Un roman sans auteur, traversé de part en part par les voix discordantes de mauvais lecteurs, finit par ressembler à un vaste dialogue de sourds avec, en sourdine, le silence de la réalité.

CONCLUSION

Pour qu'un monde fictif soit solide, pour qu'il «prenne», il faut absolument que le lecteur *s'en remette* à la voix de l'auteur. Notre problématique est née de ce constat très simple. Ou plus exactement, elle est née de la décision de *tenir compte* de cet état de fait, d'en tirer certaines conséquences. Nous avons choisi, en somme, de lire nos deux romans en affichant une certaine *méfiance* à l'égard des voix qui les racontent, en considérant que l'autorité qu'on accorde à ces voix repose sur une convention fragile. Cette méfiance aurait pu être considérée comme «plaquée» sur les textes s'il avait été question de récits où la voix de l'auteur est seule et dominante. Mais justement, *Don Quichotte* et *Madame Bovary* sont des romans qui, puisqu'ils racontent l'histoire de mauvais lecteurs, c'est-à-dire de *voix discordantes*, ébranlent l'autorité, rappellent le caractère arbitraire et contingent de la voix à laquelle le lecteur prête foi.

Nous avons surtout insisté dans le dernier chapitre sur les différences considérables qui séparent *Madame Bovary* de *Don Quichotte*. Mais si on considère ces deux romans à partir du point de vue plus général qu'on vient d'énoncer, il est facile de voir à quel point ils se ressemblent: dans les deux cas, il s'avère impossible de prendre en défaut les

mauvais lecteurs, c'est-à-dire de s'en remettre complètement à un auteur qui, en tant que voix «compétente», condamnerait ces personnages égarés. Flaubert, au lieu de condamner Emma, s'enferme dans un profond silence, laisse son héroïne et les autres personnages parler du monde, leur cède toute la place. Il se donne pour tâche de disparaître, d'abandonner ses personnages. Il est un metteur en scène absent, qui laisse les consciences fictives «discuter entre elles». Chez Cervantès, au contraire, le narrateur affirme d'abord l'existence du monde fictif, puis laisse don Quichotte contester cette affirmation «de l'intérieur». L'auteur ici n'est pas silencieux, il «participe à la discussion», laisse entendre sa voix, se prononce. Il engage une sorte de débat implicite avec son personnage, et il laisse même parfois don Quichotte «gagner» ce débat (en lui *concedant*, par exemple, le «droit exclusif» de décrire l'intérieur de la caverne de Montésinos). Or, à partir du moment où la voix d'un auteur peut être contestée par celle d'un personnage, c'est que, précisément, il ne s'agit plus d'un auteur. Le narrateur de *Don Quichotte* est un personnage comme les autres. Derrière ce personnage, qui nous assure le plus sérieusement du monde que l'histoire de don Quichotte est véridique, se trouve peut-être un auteur «réel»; mais alors son silence est aussi profond que celui de Flaubert.

En employant deux «stratégies» très différentes, Cervantès et Flaubert arrivent donc au même résultat, à savoir un monde fictif *exclusivement* révélé par le biais de consciences qui, à la réflexion, ne sont pas plus autorisées les unes que les autres. Ces deux romanciers abandonnent le monde, le contraignent à n'être rien d'autre que ce qu'en «penseront» les personnages qui l'habitent. Le véritable «réfèrent» du texte romanesque, sous ce point de vue, ce n'est pas le monde, mais la conscience que les personnages en

ont. Et conséquemment, ce que nous révèle un roman à travers ces consciences, c'est un monde lézardé, insaisissable et ambivalent, qui porte en lui-même les signes de sa fragilité. Ce renoncement de la part de l'auteur à ses propres pouvoirs mène évidemment à la «dissolution» du concept de mauvais lecteur: chacune des «voix» qui constituent le texte romanesque (y compris, le cas échéant, celle d'un narrateur «déchu», considéré comme un personnage parmi d'autres) est potentiellement celle d'un mauvais lecteur. C'est qu'à travers toutes ces voix, parmi lesquelles *aucune ne domine*, la réalité (le monde tel que le décrirait une voix dominante) n'est jamais donnée. Les consciences des personnages la précèdent toujours, se glissent toujours entre elle et le lecteur. Dans un monde qui n'est jamais qu'un croisement de voix, qu'une affolante multiplication des points de vue, les mauvais lecteurs sont à la fois partout et nulle part.

Cet effacement de la voix réelle de l'auteur marque le passage du monologisme au dialogisme, pour parler en termes bakhtiniens. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre Bakhtine lui-même à propos de Dostoïevski:

Les héros principaux de Dostoïevski sont, [...] dans la conception même de l'artiste, *non seulement objets du discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours, immédiatement signifiant*. [...] La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, *étrangère*, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simplement objet de la conscience de l'auteur.¹

Pour Bakhtine les consciences fictives sont considérées comme autonomes, soustraites à toute intention de l'auteur, irrécupérables. Mais pour que ce point de vue soit valable, il faut admettre que l'auteur se soit effacé, qu'il ait cessé de «dominer» ses personnages,

¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Pierres vives», 1970, p. 33.

voire qu'il puisse lui-même être considéré, en un sens, comme un personnage fictif. Car seule une conscience réelle a le pouvoir d'objectiver absolument une conscience fictive, de considérer cette conscience comme *un pur objet*, de lui interdire absolument d'être un sujet. Si la conscience-sujet accepte de «descendre» au même «étage ontologique» que la conscience-objet, elle est forcée, au contraire, d'engager avec celle-ci un *dialogue*, puisque la relation objet-sujet devient alors *réiproque*. En suggérant que sa propre conscience se trouve «au même niveau» que celles de ses personnages, ou bien en effaçant complètement de son texte toute trace de sa conscience, le romancier *permet l'émergence du dialogisme*.

Les conclusions que nous avons tirées sur *Don Quichotte* et *Madame Bovary* peuvent donc servir à une définition du roman comme discours «dialogique». Le travail d'écriture auquel se livre un romancier a ceci de particulier qu'il est pour ainsi dire «passif». Il consiste non pas à *parler*, mais à *laisser parler*. Dans la vie courante, se servir des mots implique toujours une forme d'engagement, même minime. Si je parle du monde, je prétends dire vrai, je m'engage sur ce que je dis. Mais en écrivant un roman, l'auteur ne s'engage jamais. D'un point de vue pragmatique, le *discours* du romancier est un «non-discours», une absence de discours. À moins bien sûr qu'il n'écrive un roman à thèse, c'est-à-dire un roman porteur d'un sens fixe, valable dans la réalité. Mais alors il ne peut plus être question de «dialogisme». En tant que fiction qui parle de la réalité, un roman à thèse s'apparente plutôt à une *allégorie* qu'à un roman au sens où nous l'entendons. Or, comme le note Blanchot, «l'allégorie introduit dans la fiction l'idéal de la prose quotidienne: "l'histoire" nous renvoie à une idée, dont elle est le *signe*, devant

laquelle elle tend à disparaître, et qui, une fois posée, suffit à s'exprimer et à s'affirmer.²»

Écrire un roman, c'est se servir du langage en rompant le lien «moral» qui unit le locuteur au contenu de son message. Le romancier «abandonne» le langage à lui-même, l'arrache à toute intention réelle; Flaubert et Cervantès refusent de se placer «à l'origine» de leurs textes. Un roman n'est donc pas un discours, mais un «dispositif», ou une «machine» destinée à *capter passivement* des discours. Les voix des personnages masquent parfaitement celle de l'auteur et, du même coup, masquent parfaitement la réalité, dont seul l'auteur pourrait fixer l'apparence ou le sens. Le lecteur d'un roman n'a donc accès ni à la conscience de l'auteur ni, tout compte fait, à la réalité fictive, mais bien à ces multiples *consciences fictives* qui se rencontrent, se croisent, s'entremêlent dans un texte que l'auteur n'a fait qu'agencer le plus discrètement possible, un texte où *aucun auteur ne parle*.

Cette manière d'envisager les romans est incompatible avec celle qui consiste à chercher, dans les romans, *ce qui est dit du monde réel*. Henri Mitterand s'est livré à une entreprise semblable, en posant comme prémisse que «tout roman propose à son lecteur, d'un même mouvement, le plaisir du récit de fiction, et, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde.³» Or puisque dans un roman, au sens que nous donnons à ce mot, aucun auteur ne parle, il est inutile (et impossible) d'y

² Maurice Blanchot, *Op. cit.*, p. 83.

³ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980. p. 5.

chercher un discours sur le monde. Si un tel discours se glisse dans un roman, il ne peut être attribué qu'à un mauvais lecteur. Le romancier ne dispense pas un savoir, mais *agence, dispose, organise* dans un texte des «savoirs» qui ne sont jamais que ceux des personnages. Il construit «silencieusement» une forme par laquelle il montre l'impossibilité même du savoir. La manière dont Kundera définit l'ironie suggère fort justement qu'elle n'est pas un discours, mais un système complexe de discours, une «machine»:

L'ironie veut dire: aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elle se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations, d'autres situations, d'autres gestes, d'autres idées, d'autres événements.⁴

Certes, on peut remettre en question le caractère essentiellement non-assertif de la parole romanesque. Car dans la mesure justement où un roman «dévoile le monde comme ambiguïté», il est inévitable de tirer de sa lecture certaines «conséquences réelles». Même si le romancier n'assume pas directement de discours sur le monde, la «machine» qu'il construit est indissociable d'une certaine conception de la réalité. Le roman est donc en définitive «porteur d'un discours». Bien sûr, il s'agit d'un discours paradoxal. Milan Kundera, en abordant cette question, ne parle d'ailleurs pas de «discours», mais bien d'«esprit» ou de «sagesse». La nuance est importante, car ce que le roman nous dit sur le monde, ce serait l'impossibilité d'en dire quoi que ce soit:

...le roman est incompatible avec l'univers totalitaire. Cette incompatibilité est plus profonde que celle qui sépare un dissident d'un apparatchik, un combattant pour les droits de l'homme d'un tortionnaire, parce qu'elle est non seulement politique ou morale, mais *ontologique*. Cela veut dire: le

⁴ Milan Kundera, *Op. cit.*, p. 243.

monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'*esprit du roman*.⁵

Cependant, il n'est pas certain que cet «esprit du roman» ne puisse pas être assimilé à un «savoir» ou à un «discours» sur le monde. Rien n'empêche de penser que le caractère non-assertif des énoncés au sein d'un roman ne fait que déplacer la question, qu'on pourrait reformuler ainsi: ce réseau de discours en relation «complexe et contradictoire» les uns avec les autres constitue-t-il *globalement* un savoir, ou est-il *globalement* au service d'un savoir? Autrement dit, en *laissant parler les personnages*, à travers son silence même, le romancier retrouve-t-il une Vérité? Marc Angenot semble répondre à cette question par l'affirmative. Pour lui, la littérature (donc, en ce qui nous concerne, le roman) constitue bel et bien un savoir, mais un savoir qui vient «après» tous les autres savoirs:

[...] La littérature ne connaît qu'au second degré, [...] elle vient toujours *après*, dans un univers social qu'elle perçoit saturé de paroles, de débats, de rôles langagiers et rhétoriques, d'idéologies et de doctrines qui tous ont, justement, la prétention immanente de *servir à quelque chose*, de donner à connaître et de guider les humains en conférant du sens (signification et direction) à leurs actes dans le monde.⁶

Si la littérature ne prétend rien savoir du monde, elle prétendrait donc savoir quelque chose des différentes manières de connaître le monde:

... «que sait la littérature?» ne se réfère jamais à un mode de connaissance

⁵ Ibid., p. 29.

⁶ Marc Angenot. «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», dans *La politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992. p. 12.

propre et du *premier degré*: la question se précise donc de la façon suivante: que sait la littérature *sur les manières dont les autres secteurs discursifs «connaissent» le monde et légitiment leurs connaissances.*⁷

En assimilant la pratique discursive du romancier à un «savoir», Angenot refuse de considérer comme essentielle la différence entre le roman et les autres formes de discours. Ce qui distingue le savoir «littéraire» des autres savoirs, ce serait simplement qu'il prend ces derniers pour objets. Mais il est toujours lui-même un savoir; il importe peu qu'un discours porte «directement» sur le monde ou, au contraire, qu'il porte sur d'autres discours qui, eux, parlent du monde.

Pourtant, à la lumière de nos réflexions sur les cas de Cervantès et de Flaubert, le terme de «savoir» appliqué au roman semble problématique. Nous touchons à une sorte de limite au-delà de laquelle le savoir n'a plus de sens. À vrai dire le romancier, dans la mesure où il est toujours silencieux, refuse non seulement d'assumer un discours sur le monde, mais *aussi d'assumer tout discours qui ne porterait que sur des discours*. Son travail d'écriture, nous l'avons vu, consiste non seulement à cesser de regarder le monde pour regarder les regards qu'on pose sur le monde, mais également à cesser d'envisager ces autres regards comme des objets de connaissance qui eux aussi feraient «partie du monde». Le romancier laisse les consciences des mauvais lecteurs s'exprimer, déployer autour d'elles leurs vérités, leurs savoirs, leurs mondes. Il serait intéressant de définir ce geste de l'esprit non pas comme un «savoir au second degré», mais comme quelque chose d'essentiellement étranger au savoir, comme un «non-savoir» qu'on pourrait appeler, avec Kundera, «sagesse» ou «esprit». La différence entre l'«esprit du roman» et un «discours

⁷ Ibid., p. 10.

sur le monde» (quel qu'il soit) pourrait être établie à partir du concept de *jeu*, défini très largement comme *une activité de l'esprit dans le cadre de laquelle la question du «vrai ou faux» ne se pose pas*.

Un discours, puisqu'il cherche le vrai, est par définition «sérieux», étranger au jeu. Mais un roman, bien qu'il soit «construit» avec des savoirs, «tressé» avec des discours sérieux, ne peut pas être lui-même sérieux. En fait, un roman n'est rien de plus qu'un *jeu avec des discours*, un assemblage de voix suspendues dans un «no man's land» aléthique, entre le vrai et le faux.

BIBLIOGRAPHIE

ANGENOT, Marc, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», dans *La politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 277 pages.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïveski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Pierres vives», 1970, 346 pages.

BARTHES, Roland, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 413 pages.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 pages.

CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quichotte. Nouvelles exemplaires*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1949, 1597 pages.

CÉSAR, *La Guerre des Gaules*, Paris, Belles Lettres, coll. «Guillaume Budé» 1981 (1926), 337 pages.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, 1445 pages.

FLAUBERT, Gustave, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, 1036 pages.

KOCH, Theodore Wesley, *Reading: a Vice or a Virtue?*, Dayton, University of Ohio, 1929, 119 pages.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 202 pages.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 266 pages.

MUECKE, Douglas, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969, 276 pages.

NELL, Victor, *Lost in a book: the psychology of reading for pleasure*, New Haven and London, Yale University Press, 1988, 336 pages.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1986 (1988 pour la traduction française), 211 pages.

PIRANDELLO, Luigi, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, 296 pages.

PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Actes Sud, 1988, 62 pages.

RAIMOND, Marcel, et al., «Le réalisme subjectif dans *L'éducation sentimentale*», dans *Travail de Flaubert*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1983, 238 pages.

RAMAZANI, Vaheed K., *The Free Indirect Mode: Flaubert and the Poetics of Irony*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1988, 159 pages.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, 1969 pages.

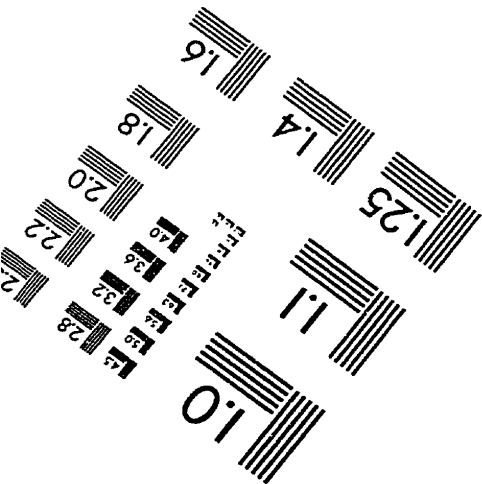
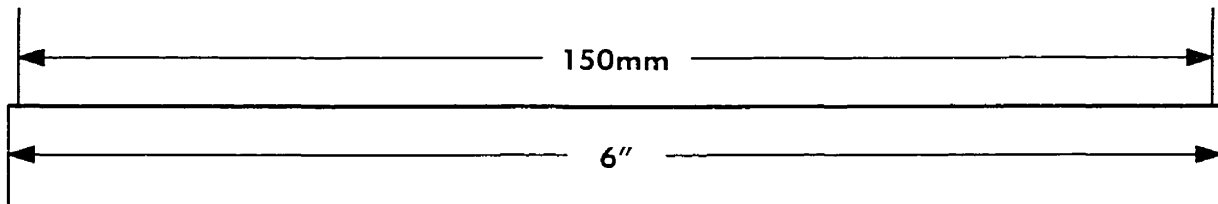
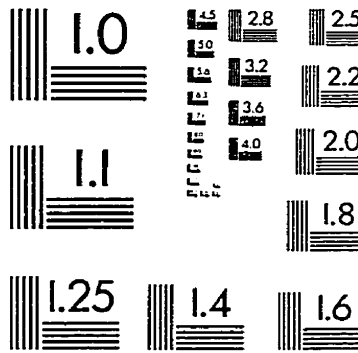
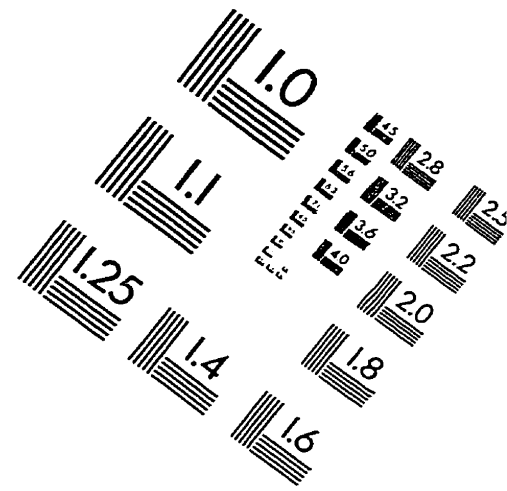
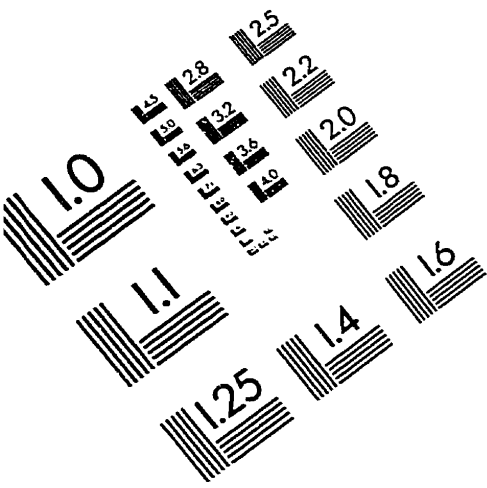
ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, 194 pages.

SARTRE, Jean-Paul, *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, Gallimard, 1972 (1988 pour la nouvelle édition), 823 pages.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, coll. «Les introuvables», 1993, 324 pages.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1983, 169 pages.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

