

Ourania Constandinidou-Semoglou
Université Aristote de Thessalonique, Grèce



Synergies Sud-Est européen n° 1 - 2008
pp. 167-179

Résumé : *Chez Flaubert « il faut chercher la réalité dans les choses qui la signifient ». Dans cet exposé donc, selon une approche barthienne, nous essayons de clarifier les fonctions des objets dans la narration flaubertienne.*

Dans les romans étudiés nous avons rarement vu l'objet être passif, être utilisé par l'homme. La plupart du temps, il est actif. Tantôt pour parler, tantôt pour agir. Tantôt sa fonction est celle de catalyse, tantôt elle est cardinale mais jamais absente comme chez Grillet où les objets sont autosuffisants, réduits à « l'opacité d'une résistance optique ».

C'est dans ce sens que l'œuvre flaubertienne constitue une étape vers l'avenir.

Mots-clés : *Flaubert, réalité, approche barthienne, objet, catalyse, Grillet, autosuffisant*

Summary : *In Flaubert we must search «for reality in the objects that mean it». In this paper, according to a Barthian approach, we attempt to clarify the functions of the objects in Flaubert's narration.*

In the novels studied, the object has rarely emerged as passive. Most of the times it is active. Sometimes in order to speak, sometimes in order to act. Sometimes its function is cardinal sometimes it has a function of catalysis but never is it absent as in the case of Grillet where the objects are self-sufficient, reduced to the «opacity of a visual resistance».

In this sense Flaubert's work constitute a stage towards the future.

Key words : *Flaubert, reality, Barthian approach, objects, catalysis, Grillet, self-sufficient*

Dans cet article, nous essayons de mettre en valeur le sens produit par les fonctions des objets dans la narration flaubertienne. Par fonction, nous entendons également la fonctionnalité des indices¹ : des indices du contexte social, des notations d'atmosphère, des indices caractériels ou d'identité des personnages, des indices de la vie personnelle, des indices esthétiques etc.

Un objet, étymologiquement, signifie chose existant en dehors de nous, jetée

contre, avec un caractère matériel. « Objet est tout ce qui s'offre à la vue et affecte les sens » selon Larousse. C'est une définition un peu générale, ne distinguant pas les objets des choses, soulignant pourtant le caractère matériel de l'objet. En plus l'objet, dans notre civilisation, n'est guère naturel. Il est un produit d'artifice. « C'est un élément du monde extérieur, fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler ». (Moles, 1969 : 5) Cette définition ajoute au caractère matériel de l'objet un caractère passif, de même qu'il montre un état de civilisation. L'objet, tout en ne cessant d'appartenir au monde de la matière, ou aux cadres d'une civilisation, est dans une certaine mesure, un prolongement nécessaire de la vie personnelle de l'individu. Cependant, les modes d'existence de l'objet sensible, et ceux de l'objet de roman, sont différents. « Venus du monde au roman, les objets changent d'espace et de structure » (Duchet, 1969 : 173), fait qui rend nécessaire une étude des fonctions des objets dans le roman.

Il y a toujours eu des objets dans les romans, mais il est bien rare qu'ils aient été pris au sérieux. Pour la plupart des romanciers, l'objet était simplement nommé. Au XIXe siècle, le terme d'objet prend une importance accrue à cause du commencement de l'industrie, et Flaubert semble en avoir une conscience très nette. On peut discerner chez lui l'apparition d'un nouvel équilibre entre les personnages et l'objet, fait qui est aussi souligné par Bollème (1964). Elle nous dit que chez Flaubert, ce n'est plus dans l'événement qu'il faut chercher la réalité, mais dans les choses qui la signifient. Ce même fait permet également à Robbe-Grillet de dire que Flaubert est, avec Joyce et Kafka, l'un des trois écrivains qui préfigurent le nouveau roman.

Baudrillard (1969 : 27), quand il tente de définir le statut social d'un individu, n'en exclut pas la contribution des objets. Le statut social, selon lui, est constitué par la position que l'individu occupe dans la société de son temps « d'après les standards dominants culturels, d'après ses revenus effectifs et ses biens matériels... ». Les objets renvoient donc à une logique sociale indispensable pour comprendre une oeuvre dans sa totalité. Ainsi dans *Bouvard et Pécuchet*, la description du cabinet de l'instituteur est révélatrice de sa manière de vivre : « Un casier avec des livres dominait un bureau de sapin. On avait pour s'asseoir une chaise, un tabouret, et une vieille caisse à savon » (Flaubert, 1966 : 191). On voit qu'il s'agit d'une vie pauvre. Peu de meubles : un bureau et une chaise, indices d'une vie austère, d'une vie limitée au travail. Mais cette vie limitée au travail n'exclut pas les activités intellectuelles de l'instituteur, connotées par les lithographies qui s'étalent aux murs : « Des épingles fixaient aux murs de plâtre les portraits lithographiés des Orateurs de la Gauche » (Flaubert, 1966 : 191). On voit la même pauvreté chez la nourrice d'Emma bien que leurs vies soient différentes. Le pétrin, le lavoir, la cheminée semblent constituer le seul ameublement et les guenilles éparpillées, indices d'une lessive qu'elle vient de finir, nous font penser à ses activités quotidiennes. De même l'image non encadrée et clouée gauchement au mur, la vitre cassée, la cheminée jamais essuyée, bien qu'elles puissent connoter l'indifférence d'Emma pour son enfant, ne cessent pourtant d'attester la pauvreté et une rudesse paysanne.

Mais c'est la ferme des Bertaux, dans *Madame Bovary*, qui nous fait pénétrer dans

le monde des paysans. Tout - instruments, ameublement - connote l'aisance du propriétaire. À travers la description de la vie des riches paysans, on peut voir aussi la prospérité de l'agriculture de cette époque. Chez les Bertaux, donc, les charrettes sont grandes, leurs colliers et leurs équipages sont complets, les râteliers sont neufs, les charrues sont quatre. Le pluriel et les adjectifs qualificatifs employés par Flaubert connotent une activité intense de même que l'abondance. Cette aisance est manifeste dans la salle aussi. On y voit les couverts et les timbales d'argent, puis le grand lit recouvert à l'indienne, la haute armoire qu'on sent pleine et qui dégage une odeur agréable et les sacs de blé laissés au milieu de ces meubles fonctionnent comme un indice rappelant les activités du propriétaire.

Si nous essayons de tirer des conclusions des objets qui entourent les petites gens et les paysans, nous pouvons dire qu'ils se réduisent presque entièrement à leur valeur d'usage, à leur rôle d'outil. Ils sont presque toujours liés au travail.

À mesure que les objets se multiplient avec l'apparition de la civilisation industrielle, leur valeur diffère: la valeur d'usage devient valeur symbolique. Selon Baudrillard (1969), en tant que « produits », ils incluent le double sens du verbe « pro-ducere ». On les fabrique, mais on les produit aussi comme « preuves ». Ils sont le lieu de la consécration d'un effort, d'un accomplissement visant à faire la preuve continuelle et tangible de la valeur sociale. L'acquisition donc d'un certain nombre d'objets a été, dans la société bourgeoise dont la naissance avec le commencement de l'âge industriel se situe à l'époque de Flaubert, le moyen d'acquérir un sentiment de sécurité et d'en assurer la respectabilité.

On entre ainsi, par les romans de Flaubert, dans des salons, des boudoirs, qui par les objets qui les décorent, par la variété de leurs formes, de leur matière ainsi que de leurs couleurs, constituent des documents parfaits de la mentalité de l'époque. Chez le notaire d'Yonville, le cristal, l'argent, la porcelaine, la tenture de papier de chêne (Flaubert, 1967 : 124), sont des indices de l'aisance économique de la haute bourgeoisie. L'Hôtel Dambreuse aussi est représenté comme un Temple d'Argent. Le buffet de Madame Dambreuse « ressemblait à un maître-autel de cathédrale ou à une exposition d'orfèvrerie, tant il y avait de plats, de cloches, de couverts, et de cuillers en argent et en vermeil » (Flaubert, 1968 : 158). Description absolument éloquente puisqu'elle connote en même temps la richesse et l'idéologie qui l'entoure. Ainsi la comparaison du buffet à un maître-autel de cathédrale connote le caractère métaphysique que la propriété prend à cette époque-là. Fait confirmé d'ailleurs par le narrateur lui-même : « Alors la propriété monta dans les respects au niveau de la Religion » (Flaubert, 1968 : 338). D'ailleurs, « un aspect important de la vie bourgeoise est d'accumuler au cours de leur vie un certain nombre d'objets assez solides pour qu'on puisse s'imaginer qu'ils dureront et les transmettre éventuellement par héritage » (Moles, 1969 : 6). Si, pour les classes inférieures, l'accumulation d'objets est un moyen d'accomplir leurs besoins fonctionnels ou encore de promotion sociale, pour les classes privilégiées, elle est un moyen de prolongement, un moyen de transmuier leur statut économique en grâce héréditaire. Ce besoin de prolongement va de même avec un besoin d'origine.

D'où d'ailleurs, ce goût pour l'ancien qui est clair chez les personnages des romans flaubertiens ? Selon Baudrillard (1969), dans la mythologie de l'objet ancien, il faut distinguer deux aspects : la nostalgie des origines et l'obsession d'authenticité. Plus les objets sont vieux, plus ils nous rapprochent de la « divinité » de la nature, de la mère.

Chez le bourgeois donc, l'accumulation des objets, c'est la réussite sociale qui se cherche une sublimation, une « sanction noble » mais aussi un besoin humain qui cherche à s'accomplir. Le besoin de stabilité, de permanence, de sécurité. Rien de perfide dans ce besoin à accomplir, mais on ne dirait pas la même chose du moyen. L'argent, moyen moderne du pouvoir, est vu avec froideur par Flaubert : les objets décoratifs chez les Dambreuse sont décrits d'une manière impersonnelle, froide. Il n'y a aucun indice qui puisse fonctionner comme notation d'une atmosphère d'intimité qui puisse attendrir la présence de la matière imposante et froide des objets. Alors que chez les Arnoux la description des objets « les globes recouverts d'une dentelle en papier », « le jour laiteux attendrissant, la couleur des murailles satin mauve », (Flaubert, 1968 : 46) conduit le lecteur vers une ambiance intime, chez les Dambreuse la description des objets n'a qu'une fonction purement informative. De même les objets intimes de Madame Arnoux, passant d'une main à l'autre sont personnalisés et émettent des connotations qui s'adressent au cœur tandis que les objets des Dambreuse ne connotent que la valeur de leur prix. L'énumération de leur matière en est significative : ivoire, laque, écaïlle, malachite. Chez les Arnoux, le narrateur semble avoir l'intention de souligner ce caractère personnel qui fait de Madame Arnoux un personnage plus ou moins marginal dans *L'éducation sentimentale*. Monsieur Dambreuse, au contraire, en voulant acquérir le pouvoir par le moyen de l'argent semble être pour Flaubert un personnage représentatif de son époque.

Tendance donc à l'accumulation des objets chez le bourgeois du XIXe siècle. Mais posséder ne suffit pas, il faut « posséder bien ». C'est ainsi que, dans son intérieur, on distingue des indices de soins, de protection, de propreté (Baudrillard, 1969). Cette surcharge de signes possessifs pourra rassurer le propriétaire sur sa possession. Les milieux flaubertiens sont pleins de rideaux, d'abat-jour, de lambris, de tentures. Tout est protégé, ciré, encadré. En ce qui concerne le vernis, on y trouve son triomphe : « parquets luisants », « parquet ciré », « vernis des beaux meubles » et « craquelures du vernis » chez le comte de la Vaubyessard, « pavés rouges bien cirés » chez les Destauriers, etc. D'ailleurs, Flaubert, semble être conscient de la valeur même symbolique de cette « éthique de la protection » surtout dans le paragraphe qui suit : « Elle (Emma) serra pieusement dans sa commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas » (Flaubert, 1967 : 91).

On dit que la maison bourgeoise est pleine et fermée sur elle-même comme un uf. La valeur n'y est pas seulement d'appropriation mais d'intimité aussi. Il ne suffit pas d'implanter un théâtre d'objets, mais lui conférer aussi une atmosphère d'intimité. L'analyse que Jean Baudrillard nous donne des effets d'intimité des miroirs et des pendules semble intéressante. Il faut la citer

parce que ces deux objets sont dans les romans de Flaubert indispensables au milieu bourgeois : la cheminée et les commodes sont toujours dominées par une glace ou une pendule. Les glaces de Madame Dambreuse où « se reflétaient les grandes torchères comme des bouquets de feu » (Flaubert, 1968 : 53), « La glace à la Vaubeyssard ou Charles voyait Emma par derrière entre deux flambeaux » (Flaubert, 1967 : 54). On trouve partout « la glace » qui, comme source lumineuse, est un lieu privilégié de la pièce. A ce titre elle joue dans les maisons aisées « son rôle idéologique de redondance, de superfluité, de reflet : c'est un objet riche où la pratique respectueuse d'elle-même, de la personne bourgeoise trouve le privilège de multiplier son apparence et de jouer de ses biens ». (Baudrillard, 1968 : 31). Le miroir, d'une part, en reflétant la richesse, la rend plus triomphante et d'autre part, en la renvoyant vers le centre, la rend plus intime. « Car le miroir finit l'espace, il suppose le mur, il renvoie vers le centre, plus il y a de glaces, plus glorieuse est l'intimité de la pièce et aussi plus circonscrite sur elle-même » (Baudrillard, 1968 : 32). Le cristal, le verre, et toute matière brillante peuvent aussi contribuer à cet effet en y ajoutant un caractère mystique qui se trouve tant à son aise dans la psychologie bourgeoise. C'est cette matière luisante qui nourrit les rêves d'Emma : « Le monde des ambassadeurs marchait sur des tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépine d'or » (Flaubert, 1967 : 93).

L'horloge peut très bien être caractérisée comme l'équivalent dans le temps, du miroir dans l'espace. « De même que la relation à l'image spéculaire institue une introjection de l'espace, de même l'horloge est paradoxalement symbole de permanence et d'introspection du temps bourgeois » (Baudrillard, 1968 : 33). Dans l'intérieur bourgeois ou petit bourgeois, l'horloge est un élément indispensable : la pendule à tête d'Hippocrate de Charles, la pendule d'albâtre de Delaurier, les deux vieilles montres de Rosanette, l'horloge de boule de Marescot, la pendule en pomme de sphère de Dambreuse, etc. Tout le monde a éprouvé combien le tic-tac d'une pendule ou d'une horloge consacre l'intérieur de notre propre corps. L'horloge est un cur mécanique qui nous rassure sur notre propre cur. Emma, au moment du plus complet désespoir, quand elle revient chez elle après son entrevue avec le curé, Flaubert note : « La cheminée était éteinte ». C'est presque le signe de la mort mais il ajoute : « la pendule battait toujours ». La pendule ! Comme un coeur qui continue de vivre.

Selon Veblen cité par Baudrillard (Baudrillard, 1969 : 25) chez le bourgeois « un des exposants majeurs de prestige, outre la richesse, la dilapidation, est l'oisiveté ». Comme nous l'avons vu, le monde des objets des bourgeois en ce qu'ils ont d'inutile, de superflu, de décoratif et de non fonctionnel n'échappe pas à cette règle. D'ailleurs, l'art kitsch, dont l'émergence la plus caractéristique est celle du XIXe siècle, n'est que l'expression esthétique de cette tendance bourgeoise à l'accumulation des objets inutiles. « Le kitsch se révèle avec force avec la promotion de la civilisation bourgeoise, du moment où elle adopte certains caractères de l'affluence entre l'excès des moyens sur les besoins imaginés... » (Moles, 1969 : 106). D'innombrables objets kitsch envahissent les intérieurs flaubertiens et du degré de gratuité, de négation d'authenticité qu'ils portent - pacotille, anti-art poncif, etc. - fonctionnent comme indices de valeurs vaines de leurs propriétaires.

Dans la haute bourgeoisie du XIXe siècle, le travail se cache comme une valeur un peu honteuse et indécente. Nous avons vu que chez les Rouault, les sacs de blé sont laissés au milieu des meubles. Chez Charles, la pendule à tête d'Hippocrate qui orne la cheminée nous renvoie à son métier et « la paire de houx encore couverts de boue sèche » (Flaubert, 1967 : 320) nous rappelle les visites professionnelles, les courses dans la campagne, sous la pluie et dans le froid. De même, dans l'intérieur d'un autre médecin plus inspiré, on voit une vie totalement consacrée au travail : chez le docteur de Vaucorbeil *de Bouvard et Pécuchet* : « des bandes traînaient sur la cheminée. La boîte chirurgicale posait au milieu du bureau, des sondes emplissaient une cuvette dans un coin, et il y avait contre le mur la représentation d'un écorché » (Flaubert, 1966 : 86). Si dans les intérieurs d'un paysan ou d'un médecin de campagne la décoration est encore liée au travail, chez les Dambreuse les objets utiles sont séparés de la vie mondaine. Ils constituent un tout autre décor : « des cartonniers montaient contre le lambris jusqu'au plafond, et il y avait six chaises de paille, Monsieur Dambreuse n'ayant pas besoin pour ses affaires, d'un appartement plus beau, c'était comme ces sombres cuisines où s'élaborent de grandes fermes » (Flaubert, 1968 : 186).

Tout ce que nous avons vu jusqu'ici sur les objets chez Flaubert nous amène à conclure que ceux-ci ne restent pas passifs. Ils parlent et c'est bien pour mettre chacun à sa place, à sa classe sociale, dans un ordre. Bref, en termes narratologiques ils fonctionnent comme des *indices* de la réalité sociale de l'époque et surtout comme des indices de l'idéologie bourgeoise. Mais elle, à son tour, dans la plupart des cas, pourrait faire avancer l'histoire et dans ce cas on pourrait attribuer aux objets des fonctions cardinales. Mais Flaubert n'aime pas expliquer les motivations profondes de ses personnages. Il ne fait que décrire l'extérieur des choses, ayant l'obsession de l'objectivité. (James, 1966, Auerbach, 1966, Zenkine, 1996 et autres) Ce qui est à noter, pourtant, c'est que son point de vue narratif «flottant, renvoyant tantôt à un narrateur omniscient tantôt à un personnage» (Zenkine, 1996 : 22 et autres) nous conduit à penser qu'il est certain que les messages connotatifs des objets sont reçus par les personnages. Pourtant, en ce qui concerne leurs conséquences, il reste au lecteur d'y penser. Par conséquent les objets analysés ci-dessus, même dans cette optique, ont une fonctionnalité indicielle.

À travers les objets, chaque individu, chaque groupe cherche sa place dans un ordre social, mais les objets ne rendent pas compte seulement de la position sociale d'un personnage, ils peuvent également dévoiler sa vie personnelle. Lorsque nous pénétrons chez Madame Arnoux, ce n'est pas le luxe des bibelots que nous remarquons, mais les objets intimes qui nous parlent de sa vie simple et quotidienne. « Ça et là, des choses intimes traînaient : une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise et sur la table à ouvrage, un tricot de laine d'où pendaient en dehors deux aiguilles d'ivoire, la pointe en bas » (Flaubert, 1968 : 46).

La description du cabinet de toilette de Rosanette nous fait connaître qu'elle y consacre une grande partie de son activité. « On voyait tout de suite, que c'était l'endroit de la maison le plus hanté, et comme son vrai centre moral... ».

Ses armes sont des produits de beauté : « des fioles, des brosses, des peignes, des bâtons de cosmétiques, des boîtes à poudre » (Flaubert, 1968 : 257). Mais les objets n'expriment pas seulement la vie du personnage. Ils peuvent aussi fonctionner comme indices caractériels, contribuer à la formation de portraits psychologiques. Parmi les pots de maquillage de Rosanette, on ne distingue pas seulement une manière de vivre, mais son narcissisme de même que sa sensualité. Les chambres aussi de Bouvard et de Pécuchet nous dévoilent des traits de leur caractère ou mieux, le fait qu'elles s'opposent nous fait connaître leurs différences de caractère : chez Pécuchet « sur des planchettes, ... dans les coins se trouvaient pêle-mêle plusieurs volumes de l' Encyclopédie Roret, le Manuel du magnétiseur, un Fénelon, d'autres bouquins avec des tas de paperasses, deux noix de coco, diverses médailles, un bonnet turc et des coquilles rapportées du Havre par Dumouchel » (Flaubert, 1966 : 35). Nous devinons ainsi son amour pour des choses curieuses, de même qu'un manque d'organisation. La chambre de Bouvard « bien cirée » nous révèle un caractère plus ordonné. En plus « le porte-liqueurs au milieu de la commode et le long de la glace, des daguerréotypes représentant des amis » (Flaubert, 1966 : 36) nous révèle l'estime de Bouvard à l'amitié. On devine aussi la naïveté enfantine de Pécuchet à travers son rapport avec un pastel. « Le pastel de la dame en robe XVe le gênait avec son décolletage. Il l'enferma dans une armoire et de pudeur il dormait avec un caleçon » (Flaubert, 1966 : 262). De même, la relation que Dussardier développe avec sa pipe, son besoin d'avoir une relation intime avec elle, connote une sorte de faiblesse qui le rend sympathique au lecteur. Depuis trois ans il travaillait à en faire un chef-d' uvre. Il avait eu soin d'en tenir le fourneau constamment serré dans une gaine de chamois, de la fumer le plus lentement possible, sans jamais la poser sur du marbre, et chaque soir de la suspendre au chevet de son lit.

Plusieurs fois, les sentiments intérieurs des personnages s'extériorisent et se concrétisent à la fois à travers les objets. Tels les objets en désordre de l'atelier de Frédéric qui reflètent son désordre, sa confusion intérieure. « ...des sujets équestres d' Alfred de Dreux ça et là, un groupe de Pradier sur la cheminée, des numéros de l'Art industriel sur le piano, et des cartonnages par terre dans les angles encombraient le logis d'une telle façon qu'on avait peine à poser un livre, à remuer les coudes. Frédéric prétendait qu'il lui fallait tout cela pour sa peinture » (Flaubert, 1968 : 54). L'ambiguïté, le manque de caractère, la faiblesse de Frédéric est très efficacement montrée par le verbe de doute « il prétendait ». De même la confusion de son partage entre Madame Arnoux et Rosanette est exprimée par les objets : « Cette confusion était provoquée par des similitudes entre les deux logements. L'un des bahuts que l'on voyait autrefois boulevard Montmartre ornait à présent la salle à manger de Rosanette, l'autre, le salon de Mme Arnoux. Dans les deux maisons, les services de table étaient pareils, et l'on retrouvait jusqu'à la même calotte de velours traînant sur les bergères ; puis une foule de petits cadeaux, des écrins, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre » (Flaubert, 1968 : 145). Cette extériorisation des sentiments à travers les objets est plus fréquente et plus systématisée encore chez *Madame Bovary*. Nous en citons un exemple : « Mais c'était surtout aux heures de repas

qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec la poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides ; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette ».

La signification psychologique des objets les fait intervenir dans l'action. Quelquefois pour l'enrichir et souvent pour la contrôler. Chez Flaubert, comme nous avons vu, il est rare que les objets restent des spectateurs passifs. Ils ont presque toujours quelque chose à faire, même à accompagner les personnages, à participer à leur vécu. Pendant les seuls moments où Frédéric se sent heureux, le samedi chez lui, au cours des réunions entre amis, tous ces jeunes gens sont entourés des objets qui participent à leur intimité, à leur joie d'être ensemble : « La lampe et quatre bougies brûlaient au milieu de la table, le pot à tabac, tout plein de pipes, était au milieu entre les bouteilles de bière, la théière, un flacon de rhum et des petits fours » (Flaubert, 196 : 71). De même, les meubles de la chambre à Rouen qu'Emma et Léon ont louée participent à un tel point au bonheur des deux amoureux, qu'ils les considèrent comme des amis intimes, comme leurs : « Ils disaient notre chambre notre tapis, notre fauteuil » (Flaubert, 1968 : 114). Mais cette tendance de Flaubert de personnifier les objets devient plus claire quand ils sont mis à jouer un rôle d'intermédiaire. Madame Arnoux reste toujours lointaine, isolée du reste du monde et Frédéric passe sa vie à la chercher à travers des personnages ou à travers des objets. Ce qui lui permet, par exemple, de l'avoir de plus près, est le souvenir d'un large chapeau de paille avec des rubans roses, d'une robe de mousseline, d'une ombrelle, etc. Par l'intermédiaire de l'objet on peut non seulement atteindre la personne mais aussi la posséder. Léon, pour créer des relations avec Emma, et n'osant pas lui offrir directement des cadeaux, c'est à son mari qu'il offre « une belle tête phrénologique ». Avec Emma, il se contente d'échanger des livres et des romances. Les objets « cadeaux », dans les romans de Flaubert, sont nombreux, tel le coffret à fermoir d'argent que Monsieur Arnoux offre à sa femme. Mais cet objet, étant témoin d'une trahison, ne reste pas, en termes narratologiques, un *indice* mais il suscite aussi l'action du roman, c'est-à-dire, il a une fonction *cardinale* : devenant le symbole de la déchéance des Arnoux, Frédéric considère comme injure le geste de Madame Dambreuse qui l'a acquis en poussant les enchères. C'est pourquoi Frédéric ne la reverra pas.

Cependant le triomphe de la force des objets (des objets eux-mêmes et non pas de leurs sens connotatif) se trouve dans Mme Bovary. Ils s'y montrent impitoyables, n'hésitant pas à se retourner contre Emma pour la dénoncer et la trahir. D'où d'ailleurs sa mort. Quand l'heureux, après le premier objet qu'il lui procure, pense « ah ! Je te tiens ! », il signe déjà sa condamnation. Là, ce n'est pas que les objets suscitent simplement l'action, mais ils la contrôlent aussi. Leur fonction est donc *cardinale*.

L'objet de roman, puisqu'il est pur produit de langage, se charge d'une ambiguïté qui nous oblige à nous référer constamment à une analyse esthétique. Dans le texte, comme le dit Duchet (Duchet, 1969 : 173), « la fonction d'origine des objets apparaît le plus souvent comme marginale, donnée en plus ». On pourrait donc nommer les objets de romans objets de désir, de souvenir, de regret, bref, on pourrait leur prêter une épaisseur symbolique.

Dans l'oeuvre de Flaubert, l'objet parvient souvent, comme dans les cas que nous avons déjà vus, à la qualité de symbole. Un exemple des plus classiques est la description minutieuse de la casquette de Charles « dont la laideur, muette, a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile » (Flaubert, 1967 : 30) qui constitue l'image de sa stupidité. « C'est une coiffure d'ordre composite », où l'on trouve les éléments de plusieurs styles, symboles de toutes les influences qu'il avait reçues et qu'il n'avait pas assimilées à cause de la faiblesse de sa personnalité. De même, la casquette de Bouvard et celle de Pécuchet, pendant leur première rencontre, semblent symboliser l'identité des personnages. Mais c'est plus qu'une simple identité, puisqu'ils ont eu la même idée, celle d'inscrire leur nom dans leur couvre-chef : « pour s'essuyer le front, ils retirèrent leur coiffure que chacun posa près de soi et le petit homme aperçut, écrit dans le chapeau de son voisin : Bouvard ; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote : Pécuchet » (Flaubert, 1966 : 36). Rencontre ordinaire, peu originale mais, puisque chargée de cette valeur symbolique, elle prévoit et confirme en même temps l'amitié des deux bonshommes. D'ailleurs, « la flanelle » que Pécuchet retire, après la suggestion de Bouvard, ne prend-elle pas aussi une valeur symbolique en matérialisant, par la force et la clarté des exclamations, le réseau de correspondances qui commence à s'établir entre les deux hommes ? « Bouvard ! Monsieur Bouvard ! », « Je ne suis pas malade ! Je l'ai retirée ! - Quoi donc ? - Elle ! dit Pécuchet... Et par là, il fut placé dans l'estime de Bouvard à une prodigieuse hauteur » (Flaubert, 1966 : 37). Comme si l'amitié, le sentiment, la fluidité de la vie intérieure avaient besoin du concret, du sceau de la matière, du sceau de la forme, afin de se confirmer, de s'établir, de s'exprimer !

La façon dont les personnages traitent les objets prend également une valeur symbolique. Emma, en oubliant son bouquet de mariage dans un tiroir, montre la négligence où elle s'est laissée aller, et la perte de ses illusions de jeune fille. Pour ce qui est de son geste de le jeter dans le feu, au moment de quitter Tostes, c'est toute une partie de sa vie qu'elle veut renier.

De même, dans *Bouvard et Pécuchet*, les statues des empereurs, abandonnées, brisées, sont l'image de l'échec de leurs initiatives : « le grand Napoléon sans diadème, Louis XVIII avec des épaulettes sur un frac Charles X, reconnaissable à la lèvre tombante, Louis-Philippe, les sourcils arqués et la chevelure en pyramide ; l'inclinaison du toit frôlait sa nuque et, tous étaient salis par les mouches et la poussière » (Flaubert, 1966 : 37). D'une valeur négative, celle de l'incapacité d'aboutir, se chargent aussi les objets. Tels sont les ustensiles de bureau de Bouvard et de Pécuchet. Leur grattoir parvient à la qualité de symbole en conduisant le trajet cyclique de leur effort.

Plusieurs fois chez Flaubert, un objet ayant une épaisseur de symbole, sert de support à un rêve. Emma, après le bal de la Vaubyessard, pendant les longues journées ennuyeuses qui suivent, se trouve de nouveau, grâce à un porte-cigares, dans les splendeurs de cette soirée brillante. Celui-ci devient le seul lien qui rattache Emma à un monde fugitivement entrevu. Aussi, une autre fois, essayant de nouveau de rendre vivants ses rêves on la voit acheter « un plan de Paris et du bout de son doigt sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale »

(Flaubert, 1967 : 92). À travers les objets donc, la vie devient une figuration de la vie. Emma, en voulant retrouver sa pureté perdue, achète des chapelets, porte des amulettes. « Elle souhaitait avoir dans sa chambre un reliquaire enchâssé d'émeraudes » (Flaubert, 1967 : 88). Bouvard et Pécuchet, avant de s'engager dans une nouvelle chimère, se procurent tous les objets propres à la satisfaire.

Le symbole - qui n'est rien d'autre que la concrétisation d'une idée - par définition a une valeur évocatrice. Combien sont les objets de Flaubert qui n'en possèdent pas ? Leur nombre est insignifiant. Presque tous les objets nous dévoilent une réalité cachée, soit-elle sociale ou psychologique. Pourquoi donc cette insistance de Flaubert sur le concret ? Chez Flaubert, même les sentiments, comme nous l'avons déjà vu, se concrétisent, prennent forme, semblent s'offrir au regard, à travers les objets. Turnell (Turnell, 1966 : 148), essayant d'exprimer cette intention, nous dit : « Flaubert translates feelings into visual images ». Est-ce cette intention de Flaubert par légitimité à des principes esthétiques tels la recherche de la fameuse objectivité² flaubertienne qui va jusqu'à une oppression réaliste (Zenkine, 1996) ou par un sentiment ambivalent vers la résistance absolue du concret, du matériel ? Laissons Richard (Richard, 1959 : 125) nous donner une réponse : « Dès le premier moment Flaubert a découvert en lui le mouvement de la nausée : dégoût fondamental qu'il essaiera plus tard d'oublier ou de dominer en se jetant sur les choses ». Comme un enfant, s'attache à des objets, à des poupées, à des soldats de plomb, à des morceaux d'étoffe ou de bois, pour contrôler son univers en le matérialisant, Flaubert se passionne pour la collection d'objets qui servent de rempart à sa sécurité. Ce sera d'abord la possession concrète du monde qui lui permettra de passer à sa possession des idées.

Le passage de l'objet à la matière n'est pas difficile. Par définition, comme nous l'avons déjà vu, l'objet possède un caractère matériel. Chez Flaubert aussi, comme Danger le souligne (Philippot, 1997 : 32), « les objets semblent s'offrir au regard ou au dialogue, mais ils finissent toujours par démentir le sens qu'on leur conférerait pour mener leur vie propre ou retourner à l'indistinction de la matière ». Dans les descriptions d'intérieurs chez Flaubert, la minutieuse précision des indications de matière renvoie à une tentation de saisir les objets dans leur épaisseur. C'est ainsi que Charles remarque, dans le hangar, les équipages de charrues « dont les toisons de laine bleue se salissaient à la poussière fine qui tombait des greniers », puis, dans la salle du rez-de-chaussée, les murs « dont la peinture verte s'écaillait sous le salpêtre » (Flaubert, 1967 : 42). Aussi lorsqu'il se trouve seul avec Emma : « Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides » (Flaubert, 1967 : 43). En ce qui concerne Frédéric quand il se trouve avec Rosanette au château de Fontainebleau, il remarque que « de la poussière ternissait légèrement les poignées des espagnolettes, le pied de cuivre des consoles » (Flaubert, 1967 : 350).

Les objets, donc, chez Flaubert, décrits dans l'épaisseur de leur matière, peuvent échapper à toute autre signification pour devenir des fragments de celle-ci. Selon Richard, « le détail, qui accrochait à chaque objet une attention chaque fois différente, n'apparaît plus que comme un grain superficiel d'une seule substance homogène. Ce qui s'étend devant moi, ou plutôt ce qui me submerge, ce n'est

plus le monde des objets, mais l'océan de la matière » (Richard, 1959 : 126). L'anéantissement de l'homme dans la matière, ne cesse pas d'être pour Flaubert une angoisse qui s'exprime par Saint Antoine comme suit : « Je voudrais me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous les formes, pénétrer chaque atome, circuler dans la matière, être matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense » (Flaubert, 1922 : 417). Plusieurs fois Flaubert se met en route pour la conquête de la matière. Son écriture romanesque est toujours déterminée par le rapport qu'il établit entre ses personnages et le monde extérieur. « Les personnages de Flaubert sont en effet sans cesse écartelés par un double mouvement qui les porte d'une part à se fondre dans la matière pour devenir la matière, d'autre part à s'arracher à elle dans un héroïque effort d'abstraction pour la dominer et la comprendre » (Danger, 1973 : 328). Ainsi, la mort d'Emma peut être vue comme l'anéantissement de son être dans la matière elle-même : les sensations et les objets. Elle se fond dans la matière pour devenir la matière, mais en y pénétrant, elle s'y enfonce et s'y perd. La matière punit son imprudence.

De même, les perspectives de Bouvard et de Pécuchet peuvent être considérées comme une voie vers la conquête de la matière. La seule différence est que cette fois-ci les armes des deux bonshommes sont différentes. Ils ne mobilisent pas les sensations mais l'esprit. Malgré tout, « la matière contient un pouvoir de métamorphose qui la rend impénétrable à l'esprit...on aperçoit dans les choses, sous les choses une force de résistance, un pouvoir démoniaque, un refus, une rébellion anarchique que fait éclater l'ordre que les hommes veulent imposer ». « Les enfants pullulèrent, les cousins, les cousines, les oncles, les belles soeurs »... « Les boutures ne reprirent pas, les greffes se décollèrent, la sève des marcottes s'arrêta... Le vent s'amusait à jeter bas les racines des haricots »...« Bouvard tâcha de conduire les abricotiers. Ils se révoltèrent » (Levaillant, 1969 : 202-209). Par *Bouvard et Pécuchet*, on voit que Flaubert sent l'existence d'un Absolu menaçant : « Penser le monde c'est connaître la lourdeur de la terre » (Flaubert, 1966 : 199).

Quel est donc l'espoir ? Flaubert nous renvoie à deux objets. À deux objets symboles : la « croix d'honneur », et le « grattoir ». Deux objets qui, en incarnant le sens de la répétition, celle des idées reçues et celle de la copie, aident le temps vers son trajet cyclique. Contentons-nous donc de la répétition, de la surface, de la forme comme Bouvard et Pécuchet qui recommencent à copier, mais cette fois-ci en accordant une plus grande attention à la rondeur de leurs lettres, à la qualité de leur papier. La forme sert donc d'alibi à Flaubert. Pour lui, maîtriser la matière veut dire, donner forme à l'informe.

Comme nous l'avons vu, le passage de l'objet à la matière n'est pas difficile. Pourtant il reste un « passage » et notre sujet à traiter n'est que celui des objets. Mais dans notre tentative de suivre la pensée flaubertienne dans son unité, nous avons essayé de pousser son fil jusqu'à un extrême possible. La matière, en possédant les deux dimensions fondamentales de l'existence, celle de l'espace et celle du temps, est totale et par la force de cette totalité, incontestable. L'objet, comme matière limitée, perd sa propre totalité et par

conséquent, sa force. C'est là que l'on peut situer sa conquête par l'homme. C'est là que réside sa passivité. En essayant donc de récupérer sa totalité, il essaie de gagner tout ce qu'il a perdu en espace par le temps. Pour ne pas se perdre dans l'infini du temps, il essaie de s'y accrocher, de l'arrêter, de se l'approprier. Et il y est arrivé : il est devenu symbole.

Nous en avons pris conscience à travers la réalité de l'uvre flaubertienne. Non que sa valeur fonctionnelle n'y existe plus, mais elle n'y soit pas mise en valeur. Il est vrai que dans les romans étudiés nous l'avons rarement vu être passif, être utilisé par l'homme. La plupart du temps, il est actif. Tantôt pour parler, tantôt pour agir. Tantôt sa fonction est celle de *catalyse*, tantôt elle est *cardinale* selon la terminologie de Barthes. Mais quelquefois aussi il pousse jusqu'à l'effacement du récit. Chez Flaubert « tout se passe au niveau des choses. Leur description même pousse vers l'effacement du récit », souligne Philippot (Philippot, 1997 : 79).

Si cette émancipation de l'objet était suivie de la libération de l'homme aussi, l'aboutissement de leur relation serait heureux. Mais l'être, dans une relation sans réciprocité où il ne joue que le rôle de receveur, est imposé par les choses. Il subit leur invasion, leur viol. Qui peut ignorer la valeur projective d'un symbole, son regard pétrifiant qui effraie ? À cette extrémité, comme le dit Richard (Richard, 1959 : 129), « la voracité se confond avec une forme du sacrifice de soi. Reste à assimiler ». Mais hélas, on parle déjà de cette assimilation de l'homme à l'objet, de la transformation de l'être en chose, de sa « réification ». Est-ce que Flaubert a eu la clairvoyance du prophète ? C'est cette réification qui, à un niveau encore plus radical, fait l'objet du troisième roman de Robbe-Grillet, *La Jalousie*. Chez Robbe-Grillet, les objets n'ont aucune fonction. Pas de symboles, pas de métaphores ne font à l'homme aucun signe familier (Goldman, 1963 : 77). Ils sont autosuffisants, ils ne s'offrent à rien, à aucune communication. Ils ne sont qu'une « résistance optique » comme le dit Barthes.

Étape donc postérieure à celle de Flaubert. Les objets de celui-ci restent encore une « résistance significative », qui exige au moins un receveur, ils ne sont pas réduits à l'opacité de la résistance optique qui exige l'assimilation. C'est dans ce sens que l'uvre flaubertienne nous intéresse, comme une étape, comme un maillon d'une chaîne tendue vers l'avenir.

Notes

¹ Selon Barthes (1985 : 179-180), « fonctions et indices recouvrent une autre distinction classique : les fonctions impliquent les relata métonymiques et les indices les relata métaphoriques ; les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l'être ». Les unes sont appelées *cardinales* et avancent l'histoire, « ouvrent une alternative conséquente pour la suite de l'histoire », tandis que les autres sont appelées *catalyses*, eu égard à leur nature complétive remplissant l'espace narratif qui sépare les fonctions cardinales.

² « Let us be magnifying mirrors of external truth » extrait de la correspondance de Flaubert avec L. Colet.

Bibliographie

- Auerbach, E. 1966. *Madame Bovary dans Madame Bovary and the critics*. Edited By B. F. Bart, New York: University Press.
- Barthes, R. 1985. *L' aventure sémiologique*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. 1968. *Les systèmes des objets*. Paris : Gallimard.
- Baudrillard, J. 1969. « *La morale des objets* ». *Communication*, n° 13.
- Bollème, G. 1964. *La Leçon de Flaubert*. Paris : Les lettres Nouvelles.
- Danger, P. 1973. *Sensations et objets dans l' uvre de Flaubert*. Paris : Arman Colin.
- Duchet, C. 1969. « *Roman et objets Europe* », n° 485, pp.179-202.
- Flaubert, G. 1966. *Bouvard et Pécuchet*. Paris : Flammarion.
- Flaubert, G. 1967. *Madame Bovary*. Paris : Flammarion.
- Flaubert, G. 1922. *La tentation de Saint Antoine*. Éditions de France.
- Flaubert, G. 1968. *L' Education sentimentale*. Paris : Bordas.
- Goldman, L. 1963. « Nouveau roman et réalité ». *Revue Sociale*, n° 2.
- James, H. 1966. *Gustave Flaubert dans Madame Bovary and the critics*. Edited By B. F. Bart, New York: University Press.
- Levaillant, J. 1969. « Flaubert et la matière ». *Europe* sept. -oct. -nov. pp.202-209.
- Moles, A. 1969. «*Eberhard Wahl, Kitsch et objet*». *Communication*, n° 13.
- Philippot, D. 1997. *Vérité des choses mensonge de l'homme*. Paris : Honoré Champion Editeur.
- Richard, J. P. 1959. *La création de la forme chez Flaubert dans Littérature et sensation*. Paris : Seuil.
- Turnell, M, 1966. *Madame Bovary dans Madame Bovary and the critics* Edited By B. F. Bart, New York: University Press.
- Zenkine S. 1996. *Madame Bovary et l'oppression réaliste*. Association des publications de la faculté des lettres de Clermont-Ferrand.