



HAL
open science

”L’œil hors de la tête” : savoir voir chez Flaubert

Juliette Azoulai

► **To cite this version:**

Juliette Azoulai. ”L’œil hors de la tête” : savoir voir chez Flaubert. Arts et Savoirs, 2017, Savoir voir, 8, 10.4000/aes.1035 . halshs-01512317

HAL Id: halshs-01512317

<https://shs.hal.science/halshs-01512317v1>

Submitted on 5 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'œil hors de la tête »

Savoir voir chez Flaubert

Juliette Azoulai



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aes/1035>

DOI : 10.4000/aes.1035

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Juliette Azoulai, « « L'œil hors de la tête » », *Arts et Savoirs* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 04 mai 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aes/1035> ; DOI : 10.4000/aes.1035

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Centre de recherche LISAA (Littératures SAvoirs et Arts)

« L'œil hors de la tête »

Savoir voir chez Flaubert

Juliette Azoulai

- 1 Dans son article « Les tableaux de Flaubert », Bernard Vouilloux¹ montre comment la critique littéraire et picturale de la deuxième moitié du XIX^e siècle, à la faveur de l'avènement d'un paradigme réaliste-naturaliste, distingue deux régimes ophtalmiques de perception et d'écriture : la vision myope et la vision presbyte, c'est-à-dire une vision rapprochée du réel qui distingue chaque détail successivement et une vision d'ensemble, en perspective, qui échelonne et hiérarchise les éléments au sein d'une totalité. Flaubert se trouve ainsi constamment associé à la vision myope, qui, si elle représente un « progrès » de la « littérature moderne »² selon les Goncourt, est également considérée comme une décadence par de nombreux critiques – ainsi de Barbey d'Aurevilly, stigmatisant la « singulière conformation microscopique »³ de l'œil flaubertien ou de Sainte-Beuve dénonçant « cette description trop continue, cette tension perpétuelle qui faisait que chaque objet venait saillir au premier plan et tirer le regard »⁴ ; les Goncourt eux-mêmes à propos de *Salammô* considèrent que la miniaturisation du regard flaubertien nuit à l'unité du tableau d'ensemble, qui implique une forme de hiérarchisation. Cette vision de (trop) près est reliée à une « tendance picturalisante »⁵, qui confine au matérialisme, voire au panthéisme, et néglige la dimension spirituelle de la littérature. Ce qui est reproché à Flaubert est donc de ne savoir voir et de ne donner à voir qu'un pan de l'existence, celui de la matière et du sensible : « l'œil de Flaubert ne va guère au-delà de la surface des choses »⁶, écrivait ainsi Brunetière. Tel est le portrait à charge d'un Flaubert réaliste, auquel vient s'opposer l'éloge par Gautier d'un Flaubert visionnaire, au sujet de *Salammô* : « Il voit (nous soulignons exprès le mot pour lui donner toute sa signification spirituelle) les choses qui ne sont plus dans le domaine de l'œil humain avec une lucidité toute contemporaine. »⁷ Et si la critique taxe Flaubert « d'enluminure, de papillotage, de clinquant », c'est parce que « les yeux modernes sont peu habitués à de telles splendeurs »⁸.
- 2 On voit que la question du regard et de sa compétence est au cœur de l'appréciation de l'art flaubertien. Que sait voir l'écrivain et que sait-il faire voir à son lecteur ? L'œil de l'auteur et par conséquent l'œil du lecteur sont-ils captifs du visible, sans cesse « tirés » à

lui, aux dépens de l'intelligibilité du tableau ? Le diagnostic critique de « myopie descriptive » implique un déséquilibre entre la sensation et la pensée, entre l'œil et la tête, ce qu'indique d'ailleurs la mention de « l'étourdissement⁹ » provoqué chez le lecteur par « le côté descriptif exorbitant »¹⁰ – l'adjectif *exorbitant* étant à entendre au double sens de ce qui fait saillie hors de l'ornière et hors de l'orbite (oculaire). Mais ce qui semble exorbitant aux uns n'est peut-être que le signe d'une acuité visuelle supérieure, d'un savoir voir spécial : « je *sais voir*, revendique ainsi Flaubert, comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses. »¹¹ C'est cette articulation entre le voir et le savoir, entre le percept et le concept, qu'il s'agit d'étudier chez un auteur, qui en expose lui-même de multiples déclinaisons dans son œuvre : du regard novice au regard contemplatif, en passant par le regard pédant ou le regard expérimenté, Flaubert explore divers rapports plus ou moins déséquilibrés entre la connaissance et la perception, interrogeant ainsi la définition du regard savant.

Les bévues du regard candide

- 3 Si le roman d'apprentissage montre traditionnellement un apprentissage des signes du monde et de leur déchiffrement, soit une éducation du regard qui prend la forme d'une démystification, il n'en va pas de même dans *L'Éducation sentimentale*. En effet, le personnage de Frédéric est constamment représenté comme un personnage à qui fait défaut le don d'observation, ou plutôt à qui manque la capacité d'articuler le visible à l'invisible. Il ne sait pas comprendre, faute d'expérience, ce qui pourtant est conçu narrativement pour sauter aux yeux du lecteur. Ainsi par exemple des infidélités de Jacques Arnoux, dont les signes sont disséminés tout au long d'une scène au cours de laquelle Frédéric témoigne d'un total aveuglement, se montrant incapable de relier entre elles les informations visuelles collectées, ou, comme on dit, de *faire le rapprochement* :

Il monta vivement l'escalier, tira le cordon de la sonnette ; elle ne sonna pas ; il se sentait près de défaillir.

Puis il ébranla, d'un coup furieux, le lourd gland de soie rouge. Un carillon retentit, s'apaisa par degrés ; et l'on n'entendait plus rien. Frédéric eut peur.

Il colla son oreille contre la porte ; pas un souffle ! Il mit son œil au trou de la serrure, et il n'apercevait dans l'antichambre que deux pointes de roseau, sur la muraille, parmi les fleurs du papier. Enfin, il tournait les talons quand il se ravisa. Cette fois, il donna un petit coup, léger. La porte s'ouvrit ; et, sur le seuil, les cheveux ébouriffés, la face cramoisie et l'air maussade, Arnoux lui-même parut.

– « Tiens ! Qui diable vous amène ? Entrez ! »

Il l'introduisit, non dans le boudoir ou dans sa chambre, mais dans la salle à manger, où l'on voyait sur la table une bouteille de vin de Champagne avec deux verres ; et, d'un ton brusque :

– « Vous avez quelque chose à me demander, cher ami ? »

[...]

Afin de dissimuler son trouble, Frédéric marchait de droite et de gauche, dans la salle. En heurtant le pied d'une chaise, il fit tomber une ombrelle posée dessus ; le manche d'ivoire se brisa.

– « Mon Dieu ! » s'écria-t-il, « comme je suis chagrin d'avoir brisé l'ombrelle de Mme Arnoux. »

À ce mot, le marchand releva la tête, et eut un singulier sourire. Frédéric, prenant l'occasion qui s'offrait de parler d'elle, ajouta timidement :

– « Est-ce que je ne pourrai pas la voir ? »

Elle était dans son pays, près de sa mère malade.

[...]

Ils ne trouvèrent, ensuite, absolument rien à se dire. Arnoux, qui s'était fait une cigarette, tournait autour de la table, en soufflant. Frédéric, debout contre le poêle, contemplait les murs, l'étagère, le parquet ; et des images charmantes défilaient dans sa mémoire, devant ses yeux plutôt. Enfin il se retira.

Un morceau de journal, roulé en boule, traînait par terre, dans l'antichambre ; Arnoux le prit ; et, se haussant sur la pointe des pieds, il l'enfonça dans la sonnette, pour continuer, dit-il, sa sieste interrompue. Puis, en lui donnant une poignée de main :

– « Avertissez le concierge, s'il vous plaît, que je n'y suis pas ! »

Et il referma la porte sur son dos, violemment.¹²

- 4 Flaubert entrelarde son récit de détails éloquentes, qui sont enregistrés par Frédéric sans être compris (la tournure impersonnelle « on voyait » traduit sans doute ce regard superficiel, neutre, qui ne fait l'objet d'aucune appropriation intellectuelle) : pourquoi la sonnette ne sonne-t-elle pas au premier coup ? Le morceau de journal roulé en boule qui traîne par terre est la trace du stratagème utilisé par le sieur Arnoux pour étouffer le tintement de la sonnette. Pourquoi le sieur Arnoux souhaitait-il ne pas être dérangé ? Son « air maussade » et sa « face cramoisie » attestent que Frédéric a interrompu davantage qu'une simple « sieste », de même que le « ton brusque » qu'il prend pour lui parler et la façon qu'il a de refermer la porte « violemment » après le départ du visiteur importun. Et pourquoi Arnoux fait-il entrer Frédéric « non dans le boudoir ou dans sa chambre, mais dans la salle à manger » ? La question ne semble pas effleurer Frédéric, qui ne déchiffre pas non plus le détail de la « bouteille de vin de Champagne avec deux verres », ni celui de l'ombrelle posé sur la chaise, ni le « singulier sourire » d'Arnoux lorsqu'il s'excuse auprès de lui d'avoir « brisé l'ombrelle de Mme Arnoux ». Pourtant il apprend aussitôt que Mme Arnoux est absente mais ne parviendra pas à synthétiser l'ensemble de ces données – et notamment le paradoxe de l'absence de l'épouse et de la multiplication des signes d'une présence féminine – pour tirer la conclusion qui s'impose, à savoir qu'Arnoux a été surpris en flagrant délit d'adultère. La bévue de Frédéric est bien un défaut de savoir voir, attribuable à la fois à la candeur sexuelle du personnage et à son amour pour Mme Arnoux, qui lui donne littéralement la « berlue » : « et des images charmantes défilaient dans sa mémoire, devant ses yeux plutôt ». Pourtant nul besoin d'avoir le « coup d'œil pénétrant »¹³ d'une marquise de Merteuil, c'est-à-dire l'expertise visuelle d'un libertin, pour savoir lire sur les visages les indices de la sexualité et de l'émoi amoureux. Ainsi le père Rouault dans *Madame Bovary* a-t-il suffisamment d'expérience pour s'apercevoir que « Charles avait les pommettes rouges près de sa fille » et en inférer « qu'un de ces jours on la lui demanderait en mariage »¹⁴. Les êtres frustes et incultes semblent d'ailleurs souvent plus capables d'élucider certains éléments du réel que ceux qui se piquent de connaissance et de savoir, mais se montrent particulièrement ingénus dans leur vision des choses. C'est le cas également de la vieille servante de Bouvard et Pécuchet, Germaine, qui dénonce le manège de Mélie et Gorgu, que les deux compères semblent impuissants à déceler :

La vieille éclata.

– Si ce n'est pas une abomination ! que vous passiez des journées ensemble dans le bosquet, sans compter la nuit ! espèce de Parisien, mangeur de bourgeoises ! qui vient chez nos maîtres pour leur faire accroire des farces !

Les prunelles de Bouvard s'écarquillèrent.

– Quelles farces ?

– Je dis qu'on se fiche de vous !

– On ne se fiche pas de moi ! s'écria Pécuchet.¹⁵

5 Les yeux écarquillés de Bouvard, signe de son étonnement, ne lui permettront pas d'y voir plus clair, mais manifestent au contraire *ouvertement* son aveuglement. Pourtant la scène qui précédait immédiatement celle-ci exhibait de manière ironique un ensemble de signes très suggestifs, que le lecteur décrypte par-dessus l'épaule des deux protagonistes :

– Gorju ! Gorju !

Et du grenier, la voix de leur petite bonne répondit hautement :

– Il n'est pas là !

Elle descendit au bout de cinq minutes, les pommettes rouges, en émoi. Bouvard et Pécuchet lui reprochèrent sa lenteur. Elle déboucla leurs guêtres sans murmurer.¹⁶

6 De même le vierge Pécuchet aura beau avoir été instruit par Bouvard des rudiments qu'il faut savoir sur les femmes¹⁷, cette science fraîchement acquise ne lui permettra pas de cerner à qui il a affaire lorsque son « petit ange », Mélie, se donnera à lui dans la cave :

Un tas de fagots se trouvait derrière. Elle s'y laissa tomber, les seins hors de la chemise, la tête renversée ; puis se cacha la figure sous un bras ; et un autre eût compris qu'elle ne manquait pas d'expérience.¹⁸

7 Ces divers textes affichent donc l'incompétence herméneutique des personnages, révélée par une mise en concurrence des regards : celui d'« un autre », narrateur ou lecteur, et celui du personnage.

8 Mais l'interprétation des indices dispersés dans le texte est parfois laissée au soin du lecteur, sans qu'il soit guidé aucunement par le narrateur : c'est le cas notamment dans *L'Éducation sentimentale*, lors de la fête de Mme Arnoux à Saint-Cloud, épisode qui fait suite à la visite impromptue de Frédéric chez Jacques Arnoux. Le jeune homme offre à Mme Arnoux une ombrelle et, lorsque celle-ci le remercie, proteste qu'il s'agissait « presque d'une dette », avant d'être interrompu par la diversion d'Arnoux, qui lui glissera discrètement à l'oreille « vous n'êtes guère malin, vous »¹⁹. Frédéric persiste et signe dans sa maladresse, ajoutant au manque de clairvoyance le défaut de circonspection – son analyse déficiente de la situation le conduisant à une action malavisée. Si Frédéric n'est « guère malin », c'est parce qu'il lui manque l'intelligence des situations, cette forme d'intelligence désignée par les Grecs sous le nom de *mêtis* et au sein de laquelle « la justesse du coup d'œil »²⁰ joue un rôle essentiel. Cela se vérifie et se prolonge lors de la scène du bouquet : Frédéric apporte à Saint-Cloud une missive de la Vatnaz destinée à être remise secrètement à Arnoux et l'enjoignant de rentrer à Paris. Celui-ci, après l'avoir lue, la met dans sa poche et au moment de partir, quelques pages plus loin, cueille des roses de son jardin, les assemble en un bouquet destiné à sa femme, qu'il enveloppe avec un des papiers trouvé *au hasard* dans sa poche et fixe avec une épingle. Mme Arnoux recevant le bouquet se pique le doigt à l'épingle, monte dans sa chambre et redescend un quart d'heure plus tard, l'air furieux :

Enfin elle reparut, enleva Marthe, se jeta dans la voiture.

– « Et ton bouquet ? » dit Arnoux.

– « Non ! non ! ce n'est pas la peine ! »

Frédéric courait pour l'aller prendre ; elle lui cria :

– « Je n'en veux pas ! »

Mais il l'apporta bientôt, disant qu'il venait de le remettre dans l'enveloppe, car il avait trouvé les fleurs à terre. Elle les enfonça dans le tablier de cuir, contre le siège, et l'on partit.

Frédéric, assis près d'elle, remarqua qu'elle tremblait horriblement. Puis, quand on eut passé le pont, comme Arnoux tournait à gauche :

– « Mais non ! tu te trompes ! par là, à droite ! »

Elle semblait irritée ; tout la gênait. Enfin, Marthe ayant fermé les yeux, elle tira le bouquet et le lança par la portière, puis saisit au bras Frédéric, en lui faisant signe, avec l'autre main, de n'en jamais parler.

Ensuite, elle appliqua son mouchoir contre ses lèvres, et ne bougea plus.

[...] une fois, il s'aperçut qu'elle pleurait.

Était-ce un remords ? un désir ? quoi donc ? Ce chagrin, qu'il ne savait pas, l'intéressait comme une chose personnelle [...].²¹

- 9 Le regard, l'action et la pensée de Frédéric dans cette scène sont marqués par la balourdise et l'incompréhension. L'attitude de Mme Arnoux reste une énigme pour le jeune homme, qui ne parvient pas, contrairement au lecteur attentif, à assembler les pièces du puzzle proposé par Flaubert : la missive de la Vatnaz dans la poche d'Arnoux, le papier enveloppant le bouquet pris dans cette même poche, l'irritation de Mme Arnoux contre son mari dans la voiture, le bouquet jeté deux fois ; tout cela semble indiquer que Mme Arnoux a *découvert le pot aux roses*, ayant eu entre les mains dans sa chambre la preuve de l'infidélité d'Arnoux. Frédéric qui retourne dans la chambre chercher le bouquet et le remet dans son enveloppe aurait pu, s'il avait eu le regard plus aiguisé, constater lui-même qu'il s'agissait de la lettre de la Vatnaz. La narration flaubertienne adoptant le regard ahuri de Frédéric ne donne à aucun moment l'enchaînement de causes et de conséquences qui rendrait la scène intelligible et cohérente : c'est au lecteur de repérer les indices, de conjecturer et de tracer la ligne qui relie les pointillés – le regard du lecteur lui-même étant susceptible, s'il est trop distrait, d'être aussi naïf que celui du personnage.
- 10 On est loin ici de la clairvoyance d'un personnage balzacien comme Félix de Vandenesse, qui lorsqu'il s'introduit auprès de la famille Mortsauf comprend d'emblée, en un regard, tout le malheur d'Henriette auprès de son mari :
- Amer comme un pouvoir qui se sait fautif, mais n'ayant pas assez de grandeur ou de charme pour compenser la somme de douleur qu'il avait jetée dans la balance, sa vie intime devait offrir les aspérités que dénonçaient en lui ses traits anguleux et ses yeux incessamment inquiets. Quand sa femme rentra, suivie des deux enfants attachés à ses flancs, je soupçonnai donc un malheur, comme lorsqu'en marchant sur les voûtes d'une cave les pieds ont en quelque sorte la conscience de la profondeur.²²
- 11 Le personnage de Félix, qui fait office de narrateur, possède toutes les compétences du regard narratorial balzacien : il maîtrise parfaitement le paradigme indiciaire, isolant les signes, et les interprétant, inférant l'invisible à partir du visible ; l'œil de Félix de Vandenesse constitue donc une instance de dévoilement du réel, qui est caractéristique du réalisme de Balzac (même si dans ce roman, le personnage se montrera tragiquement aveugle à l'essentiel, à savoir au désir de Mme de Mortsauf). Le réalisme flaubertien de *L'Éducation sentimentale* consiste au contraire à montrer à l'œuvre une absence de savoir voir, un regard candide, superficiel et égaré, qui traduit, de façon ironique, la difficulté de tout regard réaliste, c'est-à-dire capable d'articuler la *présentation* du réel à une *représentation* adéquate.
- 12 Faute de savoir et d'expérience le personnage flaubertien ne parvient donc pas à se représenter correctement le monde qui l'entoure ; mais le savoir lui-même le conduit parfois à ne plus voir ce qui pourtant est de l'ordre de l'évidence. C'est alors la représentation intellectuelle du monde qui prend le pas sur sa présentation sensible – forme inverse d'aveuglement.

Les mirages du regard informé

- 13 Flaubert montre à plusieurs reprises dans son œuvre comment le savoir peut corrompre le voir, au point de couper le sujet du monde visible. C'est le cas notamment dans *Madame Bovary*, lors de l'épisode du bal à la Vaubyessard, où Emma fascinée par le passé glorieux du duc de Laverdière est insensible à la décrépitude actuelle du vieillard :

Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. Il avait les yeux éraillés et portait une petite queue enroulée d'un ruban noir. C'était le beau-père du marquis, le vieux duc de Laverdière, l'ancien favori du comte d'Artois, dans le temps des parties de chasse au Vaudreuil, chez le marquis de Conflans, et qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette entre MM. de Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans le lit des reines !²³

- 14 Le regard d'Emma ne voit pas l'homme mais perçoit la légende, c'est-à-dire étymologiquement ce qui est destiné à être lu (et non vu) : sur le corps du vieux duc Emma lit ainsi les signes de la grandeur et de l'éros aristocratiques et ne voit pas les signes plus évidents de la déchéance. Emma voit ce qu'elle sait, ce qu'elle a appris par la rumeur (il « avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette ») et ne voit pas ce qui est sous ses yeux : son regard informé est un regard déformant, transformant la vision en mirage.
- 15 Il en va de même dans *Bouvard et Pécuchet* lorsque les deux bonshommes, gorgés de leurs lectures d'archéologie celtique, se mettent à voir partout des vestiges de cultes phalliques :

En effet, où il y a des menhirs, un culte obscène a persisté. Témoin ce qui se faisait à Guérande, à Chichebouche, au Croisic, à Livarot. Anciennement, les tours, les pyramides, les cierges, les bornes des routes, et même les arbres avaient la signification de phallus, et pour Bouvard et Pécuchet, tout devint phallus. Ils recueillirent des palonniers de voiture, des jambes de fauteuil, des verrous de cave, des pilons de pharmacien. Quand on venait les voir, ils demandaient :

– À quoi trouvez-vous que cela ressemble ?

Puis confiaient le mystère, et, si l'on se récriait, ils levaient de pitié les épaules.²⁴

- 16 Le comique de ce passage tient à la confrontation de deux points de vue : celui des deux personnages et celui du narrateur, qui nomme les objets collectionnés par Bouvard et Pécuchet, et qui par là révèle l'illusion dont ils sont victimes. Palonniers de voitures, jambes de fauteuils, verrous de cave et pilons de pharmacien sont des objets utilitaires, qui n'ont donc pas d'autre raison d'être que leur fonctionnalité ; pourtant Bouvard et Pécuchet voient en eux des symboles, c'est-à-dire voient en eux autre chose qu'eux-mêmes. « Tout pour moi devient allégorie », formule du poète baudelairien, constitue également la devise comique des deux bonshommes. La folie interprétative (chaque chose « a la signification de phallus ») conduit à une forme de délire hallucinatoire (« tout devint phallus ») ; l'apparaître, traversé par un regard savant qui va droit à l'être, au sens

et au « mystère », est nié en bloc : « ils découvraient cette forme dans des objets qui ne l'ont pas du tout »²⁵ indiquaient les brouillons.

- 17 Mais si le savoir conduit ainsi à défigurer la vision du réel, c'est parce qu'en sa nature même la science est une figuration de la réalité : l'imagination est donc requise pour représenter et schématiser ; et cette représentation intellectuelle du monde s'ajuste parfois difficilement à sa présentation sensible. Ainsi Bouvard se trouve-t-il déconcerté devant la carte du ciel que cherche à lui exposer Pécuchet :

Le ciel très haut, était couvert d'étoiles, les unes brillant par groupes, d'autres à la file, ou bien seules à des intervalles éloignés. Une zone de poussière lumineuse, allant du septentrion au midi, se bifurquait au-dessus de leurs têtes. Il y avait entre ces clartés, de grands espaces vides ; – et le firmament semblait une mer d'azur, avec des archipels et des îlots.

[...] Il avait regardé souvent dans le télescope de la place Vendôme et se rappelait les chiffres. « Le Soleil est un million de fois plus gros que la Terre, Sirius a douze fois la grandeur du Soleil, des comètes mesurent trente-quatre millions de lieues ! » – « C'est à rendre fou » dit Bouvard. Il déplora son ignorance, et même regrettait de n'avoir pas été, dans sa jeunesse, à l'École polytechnique. Alors Pécuchet le tournant vers la Grande Ourse, lui montra l'étoile Polaire, puis Cassiopée dont la constellation forme un Y, Véga de la Lyre toute scintillante, et au bas de l'horizon, le rouge Aldébaran.

Bouvard, la tête renversée, suivait péniblement les triangles, quadrilatères et pentagones qu'il faut imaginer pour se reconnaître dans le ciel.²⁶

- 18 La construction de cet extrait met en valeur le contraste entre deux types de regards sur le ciel : la description initiale, prise en charge par le narrateur, dégagee de tout ancrage savant ; et les observations de Pécuchet, dont l'œil est exercé à reconnaître la géométrie des constellations dans le ciel nocturne (« il avait regardé souvent dans le télescope de la place Vendôme »). Les deux types de regards sont pénétrés d'imaginaire : en effet, la métaphore de « la mer d'azur avec ses archipels et ses îlots », semble bien indiquer que cette première vision (est-ce un regard littéraire ou un regard naïf ?) superpose une image virtuelle sur l'objet perçu ; quant au regard savant, il suppose d'« imaginer » des figures géométriques. Le désarroi de Bouvard semble cependant tenir au décalage qu'il y a entre la vision spontanée, incarnée peut-être par la description initiale, qui renvoie à un imaginaire élémentaire, et la vision informée, qui implique des opérations mentales plus compliquées et plus abstraites. Par ailleurs, le décalage entre ces deux optiques tient également à la question de la dénomination : Pécuchet est en effet celui qui identifie et nomme les constellations, là où le narrateur se contentait d'évoquer vaguement des groupes d'étoiles et utilisait l'expression imagée « zone de poussière lumineuse » pour désigner la voie lactée, évitant délibérément l'appellation savante. Pécuchet, ici en position de maîtrise, fait coïncider avec bonheur les mots et les choses, dans une harmonie de la vision et du langage : c'est la jubilation de l'inventaire, que les deux personnages avaient déjà éprouvée à leur arrivée à Chavignolles, dans le jardin : « Ils avaient plaisir à nommer tout haut les légumes : – Tiens, des carottes ! Ah ! des choux ! »²⁷

- 19 Toutefois cette conjonction entre observation et nomenclature n'est pas toujours aisément atteinte ; lorsque Bouvard et Pécuchet s'intéressent à la météorologie, ils font l'épreuve de la difficulté qu'il y a à accorder l'instabilité des phénomènes à la fixité d'une taxinomie :

Pour se connaître aux signes des temps, ils étudièrent les nuages d'après la classification Luke-Howard. Ils contemplaient ceux qui s'allongent comme des crinières, ceux qui ressemblent à des îles, ceux qu'on prendrait pour des montagnes

de neige, tâchant de distinguer les nimbus des cirrus, les stratus des cumulus ; les formes changeaient avant qu'ils eussent trouvé les noms.²⁸

- 20 Goethe, dans *La Forme des nuages d'après Howard* reconnaît la puissance de la rationalité observatrice du savant météorologue, qui « définit l'indéfinissable »²⁹, mais conclut son cycle de poèmes en l'honneur d'Howard par un avertissement :

Nota bene
 Et quand nous avons distingué,
 Alors il nous faut rendre le don de la vie
 À ce que nous avons ainsi séparé
 Et jouir de la vie, avec ses alternances.
 C'est ce que fait le peintre, ainsi que le poète,
 Qui, familiarisé avec les distinctions de Howard,
 Tôt déjà le matin et tard encore le soir
 Porte sur l'atmosphère un regard scrutateur :
 Il accorde à chaque forme son caractère,
 Mais ces mondes aériens lui donnent à connaître
 Les formes intermédiaires, plus subtiles,
 Afin qu'il les saisisse, les sente, et les figure.³⁰

- 21 La distinction goethéenne entre le regard de l'artiste et le regard du savant recoupe la distinction entre le regard du narrateur et celui de Pécuchet : les comparaisons poétiques des nuages avec les crinières, les îles, ou les montagnes de neige renvoient de manière imprécise aux classifications d'Howard : les crinières font-elles référence aux cirrus ? les montagnes de neige aux cumulus ? qu'en est-il des îles ? cette dernière image est-elle une allusion au « ciel pommelé »³¹ dont il est question dans la documentation utilisée par Flaubert ? Auquel cas, il s'agirait de cirro-cumulus... Les images convoquées appréhendent en tout cas la forme des nuages à travers des figures plus souples que les concepts scientifiques et donc plus ductiles à la mobilité des formes naturelles. Le véritable savoir voir appliqué aux nuages (le « regard scrutateur » évoqué par Goethe) semble donc bien être celui du poète, qui admet la mobilité des phénomènes, contre le regard du faux savant qui souhaite enfermer le monde dans des grilles conceptuelles. C'est là d'ailleurs que le poète rejoint le vrai savant, Howard lui-même selon Goethe, placé sous l'égide de la divinité indienne Camarupa, qui « prend plaisir à ces figures changeantes »³².
- 22 Flaubert met ainsi en lumière la façon dont le regard savant peine parfois à accommoder la rigidité de son binocle à la souplesse du réel ; mais il est pourtant des situations où le regard averti parvient à cerner efficacement ses objets et à capturer dans ses rets les proies qu'il avise.

Les désillusions du regard expérimenté

- 23 De nombreux personnages flaubertiens sont présentés comme des hommes qui « en ont vu d'autres », même si le seul personnage qui le clame haut et fort le fait par pure forfanterie ; Homais prétend ainsi avoir été aguerri par son expérience de carabin, alors qu'il s'évanouit à la vue de son propre sang³³ et tremble à l'idée de toucher un cadavre³⁴ :
- Moi, peur ? répliqua-t-il en haussant les épaules. Ah bien, oui ! J'en ai vu d'autres à l'Hôtel-Dieu, quand j'étudiais la pharmacie ! Nous faisons du punch dans l'amphithéâtre aux dissections ! Le néant n'épouvante pas un philosophe [...].³⁵
- 24 En dehors de cette vantardise grotesque, l'habileté du regard est souvent le fait de personnages prédateurs dans *Madame Bovary*. C'est par exemple le cas de Lheureux, le

commerçant et usurier qui conduira Emma à la ruine et qui se targue, à juste titre, d'être un observateur sagace : « j'ai vu ça, moi, du premier coup, en entrant. J'ai l'œil américain. »³⁶ dit-il à Emma pour lui signifier qu'une nouvelle robe de barège lui serait nécessaire. Lheureux est en effet le seul personnage du roman à voir les signes de l'infidélité d'Emma et jusqu'à la fin il manœvrera avec clairvoyance pour tirer parti de la vulnérabilité et de l'imprudence de l'épouse Bovary :

- Mais où en trouverai-je [de l'argent] ? dit Emma en se tordant les bras.

- Ah bah ! Quand on a comme vous des amis !

Et il la regardait d'une façon si perspicace et si terrible, qu'elle en frissonna jusqu'aux entrailles.³⁷

25 Si le regard de Lheureux est un regard perspicace, c'est avant tout parce que c'est un regard intéressé. À l'image de celui des Indiens d'Amérique campés chez Fenimore Cooper (c'est l'origine de l'expression « l'œil américain »), l'œil de Lheureux a l'expertise du guerrier et du chasseur, qui savent suivre une piste, reconnaître une trace, repérer un ennemi ou un animal. C'est parce qu'il a une visée³⁸, qu'il poursuit un but unique, son propre enrichissement, que le commerçant a développé une habileté du regard. C'est aussi parce qu'il a acquis par l'habitude une certaine expertise dans l'art de conduire ses clients à l'effondrement financier : en effet, il n'en est pas à son coup d'essai avec Emma, comme en témoigne l'exemple du père Tellier, acculé à la banqueroute, « assassiné de billets »³⁹.

26 Autre œil de connaisseur rompu à l'art du braconnage, celui de Rodolphe, qui identifie au premier coup d'œil en Emma une cible potentielle :

- Elle est fort gentille ! se disait-il ; elle est fort gentille, cette femme du médecin ! De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne. D'où diable sort-elle ? Où donc l'a-t-il trouvée, ce gros garçon-là ?

M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans ; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien. Celle-là lui avait paru jolie ; il y rêvait donc, et à son mari.

- Je le crois très bête. Elle en est fatiguée sans doute. Il porte des ongles sales et une barbe de trois jours. Tandis qu'il trotte à ses malades, elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! ce serait tendre ! charmant !... Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ?

Alors les encombrements du plaisir, entrevus en perspective, le firent, par contraste, songer à sa maîtresse.⁴⁰

27 Le savoir voir du séducteur (son « intelligence *perspicace* ») est analytique – évaluant la qualité de sa proie à quelques détails (dents, yeux, pieds) –, synthétique – jugeant la situation de la proie dans son milieu (le mari insuffisant) –, et conjectural – anticipant sa rapide reddition et même un dénouement difficile (vision « en perspective »). Rodolphe voit précisément, il voit tout et il prévoit. D'où tire-t-il cette compétence ? De ses multiples conquêtes : comme dit le texte, il « s'y conna[ît] » ; ses nombreuses expériences lui ont permis de saisir des lois générales sous lesquelles subsumer les cas particuliers qu'il rencontre. Ainsi reconnaît-il en Emma un *type*, celui de la femme passionnée et malheureuse en mariage : les nombreuses énallages (« on s'ennuie » ; « comment s'en débarrasser » ; « cela vous adorerait ») indiquent la façon dont la vision de Rodolphe désindividualise le cas d'Emma. Ce qui est perçu de l'épouse Bovary est rapporté à un ensemble relevant du *déjà-vu*.

- 28 Cette manière de rabattre l'inconnu sur le connu est la condition de la saisie objective de la personne observée, mais Flaubert indique ailleurs que ce type de regard est incapable d'appréhender les êtres dans leur singularité, par exemple lorsqu'Emma s'enflamme pour Rodolphe :

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. [...]

Mais, avec cette supériorité de critique appartenant à celui qui, dans n'importe quel engagement, se tient en arrière, Rodolphe aperçut en cet amour d'autres jouissances à exploiter.⁴¹

- 29 Le regard de Rodolphe est ici en position de « supériorité » par rapport à Emma, parce que c'est un regard désengagé de toute passion, et donc capable d'un recul « critique », se ressaisissant comme sujet en face de l'amante, envisagée, elle, comme un pur objet (en l'occurrence sexuel). Mais ce même regard désabusé, qui voit en Emma un être « rentr [ant] dans la classe ordinaire de toutes les amantes »⁴², selon une expression des brouillons, est pris en défaut : son expertise donjuanesque ne lui permet pas de « distinguer » « la dissemblance [...] sous la parité ». L'œil pourtant aiguisé de Rodolphe, l'homme « plein de pratique », ne voit que sous l'angle de la ressemblance, de la généralité – regard de taxinomiste – et reste aveugle aux différences. Ce point de vue systématique sur le monde, qui est le propre du regard désillusionné, est d'ailleurs aussi celui de Bouvard et Pécuchet lorsqu'ils développent la « faculté pitoyable [...] de voir la bêtise et de ne plus la tolérer »⁴³. Cette perception indifférenciée, qui les conduit à « voir partout la bêtise »⁴⁴, relève de la passion triste (elle conduira les deux personnages au bord du suicide) et d'une approche bornée du réel.

- 30 On voit ici comment la question du regard porté sur le monde débouche sur une question proprement esthétique : en effet le regard de l'artiste sur le monde est également un regard classificatoire, puisque « le roman [...] doit être scientifique, c'est-à-dire rester dans des généralités probables »⁴⁵ et que « l'art n'est pas fait pour peindre des exceptions »⁴⁶. Capable de percevoir des types⁴⁷, le romancier est donc attentif aux récurrences davantage qu'aux exceptions. Mais si le regard réaliste admet que rien n'est exceptionnel, il doit également reconnaître que tout est singulier. C'est tout l'art de l'observation flaubertienne, tel qu'il est présenté par Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* :

Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu.

C'est de cette façon qu'on devient original.

Ayant, en outre, posé cette vérité qu'il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sable, deux mouches, deux mains ou deux nez absolument pareils, il me forçait à exprimer, en quelques phrases, un être ou un objet de manière à le particulariser nettement, à le distinguer de tous les autres êtres ou de tous les autres objets de même race ou de même espèce.

« Quand vous passez, me disait-il, devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe, devant une station de fiacres, montrez-moi cet épicier

et ce concierge, leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent. »⁴⁸

- 31 Le fondement philosophique du réalisme flaubertien semble être, d'après Maupassant, ce qu'on a appelé, avec Leibniz, le principe des indiscernables, mais qui est bien plus ancien dans la tradition philosophique, et que l'on trouve déjà chez les Stoïciens et dans la pensée de Montaigne, particulièrement admirée de Flaubert : aucune chose réelle n'est rigoureusement semblable à une autre ; le réel est toujours particulier et différent. « Et ne fut jamais au monde deux opinions pareilles, non plus que deux poils ou deux grains »⁴⁹ ; « le monde n'est que variété et dissemblance »⁵⁰, écrivait Montaigne. Aussi la distinction entre deux êtres ressemblants passe-t-elle par un exercice du regard, comme l'indiquait Cicéron dans les *Académiques* :

[...] comme leur mère reconnaît des jumeaux grâce à l'accoutumance de ses yeux, tu les reconnaîtras également, si tu t'habitues à eux. Vois-tu à quel point la ressemblance des œufs est proverbiale ? Pourtant, nous avons appris qu'à Délos, au temps de sa prospérité, de nombreux habitants faisaient commerce d'élever une grande quantité de poules : quand ces gens examinaient un œuf, ils disaient généralement quelle poule l'avait pondu.⁵¹

- 32 À l'instar des éleveurs de poules de Délos, l'artiste, selon Flaubert, doit savoir discerner l'indiscernable et faire du « *distinguo* [...] l'universel membre de [s]a logique »⁵² : il lui faut apprendre à voir en chaque chose et en chaque être ce qu'ils possèdent d'incomparable.
- 33 L'œil de l'artiste sait donc combiner la typification et la particularisation. En cela il est proche de l'œil d'un autre personnage « plein de pratique » dans *Madame Bovary*, celui du « praticien-philosophe »⁵³ Larivière, appelé au chevet d'Emma agonisante :

Son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs. [...]

Il fronça les sourcils dès la porte, en apercevant la face cadavéreuse d'Emma, étendue sur le dos, la bouche ouverte. Puis, tout en ayant l'air d'écouter Canivet, il se passait l'index sous les narines et répétait :

– C'est bien, c'est bien.

Mais il fit un geste lent des épaules. Bovary l'observa : ils se regardèrent ; et cet homme, si habitué pourtant à l'aspect des douleurs, ne put retenir une larme qui tomba sur son jabot.⁵⁴

- 34 Le regard chirurgical du docteur, qui autopsie les âmes comme les corps, est en effet proche de ce que Flaubert appelle le « coup d'œil médical de la vie »⁵⁵, qualité indispensable au romancier. Qu'est-ce que ce « coup d'œil médical » ? C'est un regard de démystificateur et de moraliste, capable de traverser les apparences pour mettre l'âme à nu, comme le clinicien devine les lésions internes à partir des signes visibles ; c'est aussi un regard savant qui sait associer divers symptômes pour y identifier des syndromes, c'est-à-dire des formes stéréotypées de maladies dans le cas du médecin ou de caractères⁵⁶ dans le cas du romancier. Mais c'est en outre, comme le montre l'exemple de Larivière, un regard qui n'est pas insensible à ce que les situations peuvent avoir d'atypique : ainsi le chirurgien a beau être accoutumé à voir souffrir les êtres, il sait reconnaître le chagrin sans égal de Charles Bovary, entrevu en un regard.
- 35 Dans son essai consacré à Montaigne, Bernard Sève explique que, pour le philosophe, « la différence généralisée est principe d'impossibilité de l'expérience »⁵⁷ : la dissemblance et la variabilité universelles rendent impossibles la généralisation et l'établissement de

normes transcendantes. Il en va de même chez Flaubert lorsqu'il montre l'insuffisance de l'optique classificatrice. Aucun regard, si expérimenté soit-il, ne peut prétendre enfermer les phénomènes dans une grille conceptuelle pertinente. Savoir bien voir suppose de juger de façon appropriée l'objet observé ; or tout jugement implique de mettre en relation un cas particulier avec une loi générale ; pour le faire de façon adéquate, il s'agit donc d'exercer un jugement réfléchissant et non un jugement déterminant, selon les définitions de Kant⁵⁸. Il faut partir du cas particulier et postuler une loi générale, non donnée – le jugement déterminant consistant au contraire à partir d'une loi générale donnée et à subsumer sous elle un cas particulier. Le véritable savoir voir ne détermine donc pas son objet mais amorce une réflexion en vue d'une détermination toujours ajournée, qui ne constitue qu'un horizon. Les sciences naturelles à ce titre peuvent constituer un modèle pour penser cette forme de regard sur le monde. Ainsi Flaubert écrit-il en 1847 à propos de foetus de cochons siamois exposés au muséum de Nantes :

[...] *quel est celui qui saura voir*, dans ces manifestations irrégulières de la vie, les expressions multiples et graduées de cet art inconnu, qui gît dans son immobilité mystérieuse au fond des océans, dans les profondeurs du globe, dans le foyer de la lumière, y variant les créations successives et perpétuant l'être ? Depuis six mille ans qu'il l'étudie, l'homme commence peut-être à épeler la première lettre de cet alphabet qui n'a pas d'oméga.⁵⁹

- 36 L'œil du romancier, à l'instar de celui du savant tératologue, est en quête de cet « art inconnu », qui constitue la loi de l'être, permettant de comprendre la vie dans toutes ses manifestations, même les plus insolites. Or ce savant regard suppose une « contemplation ardente des choses »⁶⁰, pratique familière à ceux qui sont les moins savants.

Les découvertes du regard hébété

- 37 Le regard réfléchissant sur le monde suppose de mettre de côté, temporairement du moins, les idées préconstruites que nous avons sur lui, afin de se consacrer au pur travail de la vision. C'est ce que Flaubert appelle « se faire prunelle »⁶¹ ou encore « être œil, tout bonnement »⁶², c'est-à-dire renoncer à vouloir mettre des mots (ou des concepts) sur ce que l'on perçoit. Cette contemplation requiert donc une forme d'ascèse, qui est le propre du grand artiste : « Dans la figure des grands artistes tout se concentre dans l'œil, parce qu'ils ne sont peut-être que cela, que des contemplateurs, comme disait Boileau en parlant de Molière. »⁶³ Le grand peintre, comme le grand écrivain, est un contemplateur dans la mesure où il est tout œil : sa pensée ne fait qu'un avec sa perception et son esprit est tout entier situé dans son œil, c'est-à-dire à l'interface de l'intériorité et de l'extériorité, du subjectif et de l'objectif : il ne garde donc aucune pensée par-devers lui, à l'aune de laquelle il pourrait analyser ce qu'il voit, aucun quant à soi auquel rapporter sa perception du monde extérieur ; son for intérieur, à travers son regard « béant », est ouvert sur l'extériorité : « À force quelquefois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer »⁶⁴. Inversement son intériorité, par l'ouverture de son œil, est perméable :

Le génie, après tout, n'est peut-être qu'[...] une plus complète et intense pénétration de l'objectif à travers notre âme. La tristesse de Molière, sans doute, venait de toute la bêtise de l'Humanité qu'il sentait comprise en lui. Il souffrait des Diafoirus et des Tartufes qui lui entraient par les yeux dans la cervelle. Est-ce que l'âme d'un Véronèse, je suppose, ne s'imbibait pas de couleurs continuellement, comme un morceau d'étoffe sans cesse plongé dans la cuve bouillante d'un

teinturier ? Tout lui apparaissait avec des *grossissements de ton* qui devaient lui tirer l'œil hors de la tête.⁶⁵

- 38 Molière et Véronèse sont des contemplateurs dans la mesure où leur cervelle est envahie par ce qu'ils voient (introjection de l'objectif dans le subjectif) et ils ont l'œil hors de la tête (projection du subjectif dans l'objectif). Cet « œil hors de la tête » implique une incapacité de l'observateur à recouvrir sa position de sujet pensant en face de l'objet sensible, une incapacité donc à définir ce qui est perçu – regard décérébré, hébété, béant. Tel est le regard de Flaubert en Orient, de son propre aveu :

Je tombe dans des rêveries et des distractions sans fin. – Je suis toujours un peu comme si j'avais trop bu ; avec ça, de plus en plus inepte et inapte à comprendre ce qu'on m'explique.⁶⁶

- 39 Ce type de regard inepte, qui est au cœur du savoir voir de l'artiste, est également le propre de plusieurs de ses personnages. C'est le cas du mystique saint Antoine, qui contemple avec extase les objets naturels, dans un état semi-somnambulique⁶⁷ et qui est devenu à la fin de sa nuit hallucinée une « machine à regarder, une contemplation vivante »⁶⁸. On pense aussi aux amoureux fervents, fascinés par la femme aimée, qu'ils contemplent éperdument : Charles Bovary devant Emma⁶⁹ ou Mâtho, « béant, presque terrifié »⁷⁰, « tout œil »⁷¹, devant le corps éblouissant de Salammbô. Ce regard se caractérise par l'arrêt (« souvent, à propos de n'importe quoi, d'une goutte d'eau, d'une coquille, d'un cheveu, tu t'es arrêté, immobile, la prunelle fixe, le cœur ouvert »⁷²) et par une certaine durée (« pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps »⁷³). Du fait de sa fixité, c'est un regard circonscrit à une portion limitée du monde, mais qui ouvre sur une « indicible compréhension de l'ensemble irrévélé »⁷⁴. Telle est la portée heuristique de cet œil rêveur et ahuri, détenteur par là d'un savoir voir supérieur à celui du savant ou de l'homme qui *en a vu d'autres*. Celui qui n'a « jamais rien vu » parvient à voir, faculté visionnaire, l'infini dans le fini, l'or dans la boue, tel Justin, abruti d'admiration devant les vêtements d'Emma :

Le coude sur la longue planche où elle repassait, [Justin] considérait avidement toutes ces affaires de femme étalées autour de lui, les jupons de basin, les fichus, les collerettes, et les pantalons à coulisse, vastes de hanches et qui se rétrécissaient par le bas.

– À quoi cela sert-il ? demandait le jeune garçon en passant sa main sur la crinoline ou les agrafes.

– Tu n'as donc jamais rien vu ? répondait en riant Félicité [...].

[...] Et aussitôt il atteignait sur le chambranle les chaussures d'Emma, tout empâtées de crotte, – la crotte des rendez-vous, – qui se détachait en poudre sous ses doigts, et qu'il regardait monter doucement dans un rayon de soleil.⁷⁵

- 40 Le regard novice, aux antipodes du regard blasé qui ne voit que la répétition du même, sait découvrir du nouveau dans les choses les plus éculées. Ainsi Flaubert perçoit-il « dans le bourgeois quelque chose d'infini » et « cet ébahissement-là n'est pas de la bêtise »⁷⁶.

NOTES

1. Bernard Vouilloux, « Les tableaux de Flaubert », *Poétique*, n°135, 2003, p. 259-285.

2. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 5 juin 1863, éd. Robert Ricatte, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 971.
3. Jules Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *Gustave Flaubert*, textes réunis et présentés par Didier Philippot, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 155-162, p. 162.
4. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammô*, par M. Gustave Flaubert », *Gustave Flaubert*, textes réunis et présentés par Didier Philippot, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 197-231, p. 198.
5. Bernard Vouilloux, « Les tableaux de Flaubert », art. cit.
6. Ferdinand Brunetière, « Gustave Flaubert », *Gustave Flaubert*, textes réunis et présentés par Didier Philippot, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 451- 479, p. 473.
7. Théophile Gautier, « *Salammô*, par Gustave Flaubert [extraits] », *Gustave Flaubert*, textes réunis et présentés par Didier Philippot, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 253-263, p. 262.
8. *Ibid.*, p. 263.
9. « [...] il donne bien plus l'étourdissement que la vision. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, 6 mai 1861, t. I, p. 692.)
10. Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammô*, par M. Gustave Flaubert », art. cit., p. 226.
11. Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le tome V, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1973-2007, 5 volumes [Corr.], t. II, p. 29.
12. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 125-127.
13. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], lettres 81.
14. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *Œuvres complètes*, t. III, 1851-1862, publication sous la direction de Claudine Gothot-Mersch avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2013, p. 170.
15. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 189.
16. *Ibid.*, p. 187-188.
17. « Il y en a qui feignent de s'évanouir, pour qu'on les porte sur un canapé ; d'autres laissent tomber par terre leur mouchoir. Les meilleures vous donnent un rendez-vous, franchement. » (*Ibid.*, p. 254-255.)
18. *Ibid.*, p. 258.
19. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 146.
20. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1974, p. 297.
21. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 150.
22. Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Jean-Hervé Donnard, Rose Fortassier et André Lorant, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1978, t. IX, p. 1003.
23. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 192.
24. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 169.
25. *Manuscrits du 1er volume de Bouvard et Pécuchet*, édition génétique en ligne, sous la direction d'Yvan Leclerc, Centre Flaubert, université de Rouen. vol. 4, f°466, URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=7678>
26. *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 128-129.
27. *Ibid.*, p. 65.
28. *Ibid.*, p. 80.
29. Goethe, *La Forme des nuages d'après Howard* [1820], trad. Claude Maillard, Charenton, Premières Pierres, 1999, p. 33.

30. *Ibid.*, p. 34.
31. « Nuages classification proposée par Luke-Howard.
Cirrus nuage en fibres parallèles, onduyantes ou divergentes.
Cumulus = balles de coton, monceaux convexes ou coniques, s'élevant sur une base horizontale
Stratus couche très étendue, horizontale
Cirro-stratus, petites bandes de stratus, séparées les unes des autres, & ayant la forme de cirrus mais étant plus épaisses que ceux-ci. en ordre serré & horizontal
Cirro-cumulus petites arrondies, bien terminées, ayant la forme* C'est ce qui produit ce qu'on nomme ciel pommelé.
Cumulo-stratus = un stratus formé de la réunion d'un gd nombre de cumu
Nimbus = nuage à pluie, teinte uniforme grisâtre, au-dessus de laquelle entrent souvent d'autres couches de cumulus. » (Notes de Flaubert à partir de Cte de Gasparin, *Cours d'agriculture*, Paris, Bureau de la maison rustique, 1845, 2 vol., t. 2, p. 131-132, *Dossiers documentaires de Bouvard et Pécuchet*, édition génétique en ligne sous la direction de Stéphanie Dord-Crouslé, ISH-LYON, CNRS, Cote g226, vol. 1, f°21, URL : http://www.dossiers-flaubert.fr/cote-g226_1_f_021__v____-trd)
32. Goethe, *op. cit.*, p. 32.
33. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 264.
34. *Ibid.*, p. 444.
35. *Ibid.*, p. 442.
36. *Ibid.*, p. 375.
37. *Ibid.*, p. 409.
38. Sur la nature « stochastique » de l'intelligence pratique (de *stochazesthai*, prendre pour cible), voir Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 297.
39. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 269.
40. *Ibid.*, p. 264-265.
41. *Ibid.*, p. 319.
42. Gustave Flaubert, *Manuscrits de Madame Bovary*, vol. 4, f°133v°, édition génétique en ligne sous la direction d'Yvan Leclerc, université de Rouen, Centre Flaubert, URL : http://www.bovary.fr/folio_visu.php?folio=4642&mode=sequence&mot
43. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 305.
44. *Manuscrits du 1er volume de Bouvard et Pécuchet*, éd. en ligne citée, vol. 7, folio 937v°, URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/trans.php?corpus=pecuchet&id=8621>
45. Lettre à Flavie Vasse de Saint-Ouen, 27 décembre 1864, *Corr.*, t. III, p. 418.
46. Lettre à Georges Sand, 5 décembre 1866, *Corr.*, t. III, p. 575.
47. « [...]j'ai voulu reproduire des types. » (Lettre à Emile Cailteaux, 4 juin 1857, *Corr.* II, p.728.)
48. Guy de Maupassant, « Le roman » [1888], *Pour Gustave Flaubert*, préface de Maurice Nadeau, Bruxelles, Complexe, 1986, p. 129-152, p. 149.
49. Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition dirigée par Jean Céard, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochotèque. Classiques de Poche », 2001, livre II, chapitre 37, p. 1229.
50. *Ibid.*, livre II, chap. 2, p. 544.
51. Cicéron, *Les Académiques (Academica)*, trad. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, GF, livre II, 57, p. 183.
52. Michel de Montaigne, *Les Essais*, livre II, chap. 1, p. 540.
53. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 432.
54. *Ibid.*, p. 432-433.
55. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Corr.*, t. II, p. 78.
56. Rappelons le goût de Flaubert pour La Bruyère.
57. Bernard Sève, *Montaigne. Des règles pour l'esprit*, Paris, PUF, 2007, p. 127.

58. Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Introduction », §IV « Du jugement considéré comme faculté législative *a priori* ».
59. Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves*, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2013, t. II, p. 47 (nous soulignons).
60. Lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1859, *Corr.*, t. III, p. 66.
61. Lettre à Alfred Le Poittevin, 26 mai 1845, *Corr.*, t. I, p. 234.
62. Lettre à Louis Bouilhet, 13 mars 1850, *Corr.*, t. I, p. 602.
63. Gustave Flaubert, *Voyage en Italie et en Suisse*, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 2 vol., t. II, p. 463.
64. Lettre à Louise Colet, 26 mai 1853, *Corr.*, t. II, p. 335.
65. Lettre à Louise Colet, 30 septembre 1853, *Corr.*, t. II, p. 444.
66. Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, *Corr.*, t. I, p. 678.
67. « [...] à force de regarder, tu ne voyais plus ; écoutant, tu n'entendais rien, et ton esprit même finissait par perdre la notion de cette particularité qui le tenait en éveil. » (*La Tentation de saint Antoine* [version de 1849], *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Claudine Gothot-Mersch avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Lerclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, p. 503.)
68. Manuscrits de *La Tentation de saint Antoine*, f°207v°, N.A.F. 23671.
69. Charles devant le cadavre d'Emma « se perdait en cette contemplation », de même que « son œil [...] se perdait dans [l]es profondeurs » du regard bleu sombre de sa femme, au réveil, dans le lit conjugal. (*Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 441 et p. 178.)
70. Gustave Flaubert, *Salammbô*, *Œuvres complètes*, t. III, 1851-1862, publication sous la direction de Claudine Gothot-Mersch avec la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2013, p.737.
71. N.a.f. 23660, f°224, transcription par Éric Le Calvez, « Salammbô dévoilée, génétique du portrait », *Flaubert et la théorie littéraire. En hommage à Claudine Gothot-Mersch*, textes réunis par T. Logé et M.-F. Renard, Bruxelles, Facultés universitaires Saint Louis, 2005, p. 153-184, p. 181.
72. *La Tentation de saint Antoine* [version de 1849], *op. cit.*, p. 503.
73. Lettre à Alfred Le Poittevin, 16 septembre 1845, *Corr.*, t. I, p. 252.
74. *La Tentation de saint Antoine* [version de 1849], *op. cit.*, p. 503.
75. *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 316.
76. Lettre à Alfred Le Poittevin, 16 septembre 1845, *Corr.*, t. I, p. 252.

RÉSUMÉS

« Je sais voir, revendique Flaubert, comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses. » C'est cette articulation entre le voir et le savoir, entre le percept et le concept, qu'il s'agit d'étudier chez un auteur, qui en expose lui-même de multiples déclinaisons dans son œuvre : du regard novice au regard contemplatif, en passant par le regard pédant ou le regard expérimenté, Flaubert explore divers rapports, plus ou moins déséquilibrés, entre la connaissance et la perception, interrogeant ainsi la définition du regard savant, en tant que savoir incarné.

« I *know how to see*, writes Flaubert, like a short-sighted man, down to the pores of things ». This paper examines the link between vision and knowledge, between the percept and the concept, in Flaubert's work: by representing ingenuous or contemplative, pedantic or experienced ways of seeing, Flaubert analyses various relations, more or less unbalanced, between knowledge and perception, thus questioning the definition of the learned look, as an incarnated knowledge.

INDEX

Mots-clés : Flaubert (Gustave), regard savant, contemplation, coup d'œil, myopie

Keywords : Flaubert (Gustave), learned look, contemplation, glance, myopia

AUTEUR

JULIETTE AZOULAI

Université Paris-Est Marne-la-Vallée, LISAA (EA 4120)