

## Compte rendu

---

### Ouvrage recensé :

R. J. Sherington, *Three novels by Flaubert*, Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, 1970, X + 363 p.

par Jean-Pierre Duquette

*Études littéraires*, vol. 4, n° 2, 1971, p. 240-242.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500191ar>

DOI: 10.7202/500191ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Il analyse ce roman en termes d'un idéal balzacien, et après avoir donné une explication biographique de l'échec qu'est *la Muse du département* il conclut que ce roman de la femme supérieure en province « n'a pas été vraiment écrit. Il lui manque cette chair, cette épaisseur, cette vie qui sont les signes de la grande, de l'authentique création romanesque » (*Ibid.*, p. 94). Après avoir dit *pourquoi* Balzac n'a pas réussi, il ne nous dit *comment* que d'une façon très générale — « cette chair [...] cette vie » — qui ne nous aide nullement à comprendre ce roman-ci en fonction de sa propre structure. Ainsi il se permet de déclarer dans la conclusion de *l'Introduction à la Muse du département* que c'est un livre « mal composé [...] mal surveillé, imparfaitement dominé », mais « pourtant l'un des plus riches fragments de l'œuvre balzacienne » (p. 147). Un roman en somme où il manque les qualités de la perfection et du beau idéal.

Il est frappant que M. Guyon analyse d'une manière bien nuancée le problème de l'adultère et des mœurs de la société dans *la Muse du département* et chez Balzac en général. Mais il reproche à Balzac le réalisme avec lequel il dépeint cet adultère en l'accusant de dépasser les normes du bon goût par « un certain « défolement » érotique », qui reflète des excès d'ordre personnel chez le romancier (p. 144).

En somme, c'est une édition indispensable et sans reproche sur le plan scientifique, politique, historique et biographique où l'éditeur réussit à bien camper tous les faits à sa disposition dans leur époque et dans la vie de Balzac. Mais c'est aussi un excellent exemple de cette critique tradi-

tionnelle qui persiste à rendre des jugements d'ordre littéraire — et des jugements de valeur — sans tenir compte de l'évolution de la critique moderne.

David W. STEEDMAN

McGill University

□ □ □

R. J. SHERINGTON, *Three novels by Flaubert*, Oxford, Clarendon Press, Oxford University Press, 1970, X + 363 p.

Cet ouvrage porte en sous-titre : *A Study of Techniques*. L'auteur nous présente en effet l'étude très approfondie d'une technique (une seule) et des diverses utilisations qu'en fera Flaubert dans ses trois grands romans : *Madame Bovary*, *Salammô* et *l'Éducation sentimentale*. Analyse patiente, fouillée, qui pourrait s'avérer sèche et ennuyeuse ; mais très bien illustrée, par ailleurs, et qui devient rapidement passionnante à suivre. M. Sherington nous indique dès l'abord qu'il s'agit d'une vérification et d'un prolongement des études de Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*) et de Jean Rousset (*Forme et signification*) sur le point de vue chez Flaubert. Il veut montrer comment et pourquoi le point de vue restreint prendra peu à peu le dessus sur les autres techniques romanesques, à mesure que Flaubert constatera les limites du narrateur omniscient, et comment cette technique du témoin privilégié respectera toujours les deux exigences essentielles de l'esthétique flaubertienne : l'impersonnalité et l'unité de structure.

En précisant que la critique n'a jamais été beaucoup plus loin que les affirmations de Flaubert

lui-même dans sa *Correspondance*, à propos de l'application de ses théories littéraires, M. Sherrington indique son intention de revenir aux œuvres pour les examiner de plus près, tout en nous rappelant du reste qu'on ne trouve dans la *Correspondance* presque aucune mention de cette technique du point de vue. Et bien que ce soit avant tout l'orientation de la pensée créatrice qui permette à Flaubert d'en arriver à la conception d'une telle forme romanesque, il s'agit là uniquement d'un problème d'écriture et de technique littéraire.

Mais alors que le choix d'un personnage-témoin devrait répondre au désir d'impersonnalité de Flaubert, cette technique ne lui permet qu'en partie d'atteindre son but : ce personnage risque de n'être qu'un porte-parole, et son langage étant forcément unique, il devient celui de tout le roman. Comment concilier cette univocité avec l'exigence du Beau, de la qualité du style ? Le personnage élu devrait être aussi un grand écrivain ? . . .

Voici donc Flaubert en quête d'un témoin convenable. M. Sherrington note que dès les œuvres de jeunesse, dans des textes aussi personnels que les *Notes de voyage*, Flaubert adopte spontanément le biais d'un observateur, un lui-même devenu personnage. Il respecte déjà la séparation implicite entre son travail d'observateur et celui de l'écriture. Et presque toujours, les faits observés sont accompagnés d'impressions subjectives de l'observateur (effets de perspective, de grandeurs, de couleurs et de lumière à tel moment précis) : la transcription en acquiert alors une immédiateté exemplaire et traduit comme une simultanéité de la vision et de la description. Ainsi, Flaubert ne se souvient pas d'une scène, pour la décrire, mais de

lui-regardant-la-scène en question ; la sensation et les motifs ne sont donc pas ceux du moment de l'écriture, mais de la perception. Cet impressionnisme constitue le point de départ de la technique du point de vue.

Dans les *Œuvres de jeunesse*, on note diverses tentatives : le personnage qui lit une lettre ou qui raconte sa vie ; le héros qui écrit un récit déjà « dit » à un autre personnage ; le héros qui tient son journal, compte tenu de la convention selon laquelle tout est consigné dans l'ordre même des événements ; l'éditeur qui découvre un vieux manuscrit et décide de le publier ; ou, plus simplement, le récit à la première personne. Le témoin de la scène décrite est donc souvent un autre que l'auteur : ceci annonce l'usage du point de vue restreint ; encore que nous sentions jusqu'à la première *Éducation sentimentale* la présence constante du romancier, dans diverses interventions ou digressions.

C'est avec *Madame Bovary* que la technique du point de vue restreint deviendra partie intégrante de la structure romanesque, à un point tel qu'on en arrive à oublier qu'il y a un auteur, un transcritteur entre le personnage et nous. Flaubert intègre ici les descriptions à l'action de façon plus intime : il ne subsiste que ce qui peut être perçu par les personnages — et ce qui est important pour eux. Nous passons ainsi de Charles à Emma, puis de Léon à Rodolphe ; ces déplacements fréquents viendront enrichir la trame et permettre la vision critique d'un personnage par un autre, avec possibilité de corroboration ou d'infirmité. La réussite est d'emblée considérable : le lecteur est peu sensible aux changements constants de point

de vue, tant l'unité de ton est préservée dans le déroulement du récit.

Pour *Salammbô*, Flaubert adoptera une technique combinée de points de vue multiples et d'interventions du narrateur (faits objectifs, explications archéologiques, etc.). Mais c'est avec *l'Éducation sentimentale* que l'utilisation du témoin unique sera la plus riche et la plus complexe. Frédéric Moreau est bien le pivot de l'œuvre : M. Sherrington estime que soixante-dix pour cent de la matière romanesque passe par son point de vue, et les épisodes où nous retrouvons Frédéric, mais où Flaubert fait intervenir des points de vue multiples, constituent quatre-vingts pour cent de l'œuvre.

Dans *Madame Bovary* nous avons l'histoire d'un personnage, à travers des points de vue individuels ; *Salammbô* était l'histoire d'une société à un moment de crise, perçue dans des points de vue combinés : *l'Éducation sentimentale* est une organisation résultant de l'agencement des deux registres, le point de vue unique résumant la vision d'ensemble, échec personnel et échec d'une société tout entière. Ce que Flaubert veut exprimer au sujet de Frédéric Moreau n'est pas contenu dans une scène particulière, mais dans l'inconsistance qui flotte entre deux scènes (et que Frédéric lui-même est incapable de saisir). Et, à la fois, le bovarysme de toute une génération est perçu, lui, par Frédéric, tout en laissant l'évaluation du bilan au seul lecteur. Le personnage est donc investi du point de vue universel, technique qui préserve néanmoins la complexité des registres, et qui assure en même temps la richesse infinie et, bien sûr, l'unité de l'œuvre.

M. Sherrington prend constamment ses distances vis-à-vis de ses inspirateurs ; cela peut même devenir parfois agaçant. Il n'était pas nécessaire de toujours marquer le chemin parcouru puisque nous avons là une étude extrêmement riche et convaincante, qui tient absolument ses promesses et nous satisfait pleinement.

Jean-Pierre DUQUETTE

McGill University

□ □ □

Thomas A. WILLIAMS, *Mallarmé and the language of mysticism*, Athens, University of Georgia Press, 1970, 99 p.

Grâce à M. Thomas Williams, la littérature critique mallarméenne s'enrichit d'une contribution non négligeable. Non seulement l'A. propose une nouvelle lecture de quelques poèmes-clés<sup>1</sup>, mais il élabore une réflexion sur la nature du mysticisme en littérature. Si le livre est donc mince, c'est par le nombre de pages, non par l'ampleur du sujet abordé. Voir en Mallarmé un mystique de type « introverti », et dans son œuvre le « yantra » de l'hindouisme, plaira à tous ceux qui ont accoutumé de dépister le « sens profond » sous le « littéral » et d'opposer l'herméneutique à la sémiologie, comme l'exégèse à la grammaire.

Est-il judicieux de sortir de leur contexte proprement psychologique les notions d'*introversion* et d'*extraversion* : dès que le mysti-

<sup>1</sup> Citons « Une dentelle s'abolit » ; « Sainte » ; « Petit Air I » ; « Tout orgueil... » ; « Ses purs ongles... » ; « Hérodiade » ; « L'Après-midi d'un faune » ; « Igitur » ; « Un coup de dés ».

<sup>2</sup> « The pure poem is the one that exists solely on the yantric level » (p. 50).