

Réflexions critiques sur la notion fictionnelle du « comme si »

—— l'exemple de *Madame Bovary* ——

Shiguéhiko HASUMI

voitures à chevaux / chemin de fer

On sait que « le 4 septembre, un lundi¹⁾ » (308) est la seule date dans *Madame Bovary* qui mentionne un jour de la semaine, ce qui permettrait de situer, d'après le calendrier du XIX^{ème} siècle, l'épisode du départ manqué d'Emma en automne 1843. Ernest Bovet proclama le premier en 1911 dans son article « Le réalisme de Flaubert » (Bovet 1911) qu'il ne pourrait s'agir que de l'année 1843. René Dumesnil, Léon Bopp, Roger Bismut, Jacques Seebacher et Gérard Gengembre tentèrent eux aussi de reconstituer à partir de cette année précise une chronologie de *Madame Bovary*. Au nom de quoi pourtant cette démarche est-elle légitime pour un récit de fiction ? L'expression « le 4 septembre, un lundi » indique-t-elle la nécessité de dater dans la logique narrative du roman l'épisode du départ en 1843 ? Cette reconstitution chronologique convient-elle à la réalité textuelle de la fiction de *Madame Bovary* ?

Certes, de toutes les années du milieu du XIX^{ème} siècle où le 4 septembre est un lundi, 1837, 1843 ou 1854, celle de 1843 est la plus plausible pour la narration du roman. On peut déduire, par divers indices repérés au cours du récit, que la plupart des événements se déroulent pendant la Monarchie de Juillet. Flaubert, dans un brouillon pour l'article d'Homais destiné au *Journal de Rouen* sur l'opération du pied-bot, marque le lieu et la date de la rédaction : « Yonville l'abb ce 2 mai 184 — » (Brouillons, vol. 4, folio 69). Ces précisions ne sont pas conservées dans le manuscrit autographe définitif et Flaubert changera plus tard le nom du quotidien en *Fanal de Rouen*.

Rien ne nous prouve cependant que l'héroïne ait été abandonnée par son amant le 4 septembre 1843 ; la durée romanesque de l'œuvre ne correspond pas nécessairement au temps historique de l'époque. Comment, par exemple, Emma et Rodolphe ont-ils convenus de leur départ à cette date-là ? Au chapitre XII de la deuxième partie, on lit : « C'était le mois prochain qu'ils devaient s'enfuir. Elle partirait d'Yonville comme pour aller faire des commissions à Rouen. Rodolphe aurait retenu les places, pris des passeports, et même écrit à Paris, afin d'avoir la malle entière jusqu'à Marseille, où ils achèteraient une calèche et, de là, continueraient sans arrêter, par la route de Gênes » (308).

Ce qui intrigue est la phrase « Rodolphe aurait retenu les places ». De quelles places s'agit-il ? Puisqu'il est question de la malle de poste pour le trajet de Paris à Marseille et de la calèche pour poursuivre leur voyage jusqu'à Gênes, on peut imaginer que les places à réserver sont celles de la malle reliant Rouen à Paris. Il faut cependant signaler que si, comme on le prétend, ce voyage est prévu pour le 4 septembre 1843, il aurait eu lieu tout autrement, car le transport par voie ferrée avait déjà été instauré dans la ville normande le printemps de la même année. Rodolphe aurait pu réserver des places dans un train allant à Paris. Or, dans leur reconstitution du récit, aucun critique n'a pris en considération cette éventualité.

D'après le « Journal de Rouen » du 3-4 mai et le « Journal des chemins de fer » du 6 mai, c'est précisément le 2 mai 1843, c'est-à-dire cinq mois avant la fuite prévue d'Emma et de Rodolphe que le premier train ayant quitté Paris le matin arriva à Rouen après quatre heures dix de voyage, suivi d'un autre un quart d'heure plus tard, amenant des représentants du gouvernement et des membres de la famille royale. Une cérémonie municipale et un office religieux eurent lieu dans la gare²⁾. Gustave, alors étudiant en droit à Paris, n'a pas assisté à cette festivité rouennaise, qui « laissera de profonds souvenirs, non-seulement dans cette cité, mais encore dans toutes les populations environnantes » selon le « Journal de Rouen ». Il envoie une lettre à sa sœur Caroline datée du 12 mai 1843 : « Il est

impossible d'entrer n'importe où sans qu'on entende des gens qui disent : "Ah ! je m'en vais à Rouen, je viens de Rouen, irez-vous à Rouen ?" Jamais la capitale de la Neustrie n'avait fait tant de bruit à Lutèce » (*Corr.* I 159-160). L'inauguration de la ligne Paris-Rouen a donc fait sensation auprès des rouennais et des parisiens. Mais Flaubert n'en parlera nulle part dans *Madame Bovary*.

Il est évident que le récit du roman ne reflète pas nécessairement tous les événements historiques ayant eu lieu à Rouen. Le texte du roman précise que le rêve d'Emma d'un long voyage est toujours associé à l'image d'une malle de poste ; voyager signifie pour elle être assise dans une voiture à quatre chevaux. Elle regrette de n'être pas partie « vers ces pays à noms sonores » (105) emportée par « des chaises de poste ». Il lui arrivera, femme adultère, de chuchoter à son amant : « — Hein ! Quand nous serons dans la malle-poste ! ... Il me semble qu'au moment où je sentirai la voiture s'élancer, ce sera comme si nous montions en ballon, comme si nous partions vers les nuages » (304-305). On peut imaginer que dans l'esprit d'Emma ne figure aucune image de locomotive à vapeur.

La question se pose différemment pour le pharmacien Homais qui, correspondant du *Fanal de Rouen*, en apporte un exemplaire à Charles « tous les matins » (170). Cet apothicaire-journaliste est d'ailleurs un homme de progrès ; dès son apparition au début de la deuxième partie du roman, il déclare qu'« il faut marcher avec son siècle ! » (152). Il est donc étrange qu'il ne parle pas de l'inauguration du 2 mai 1843. Comment interpréter ce silence ? Faut-il conclure que « le 4 septembre, un lundi » ne se rapporte pas dans le roman à la date 1843 ? Ou bien, la logique interne de l'œuvre introduit-elle un espace-temps particulier au village fictif appelé Yonville-l'Abbaye, où la présence matérielle du chemin de fer à Rouen n'influence en rien le comportement des villageois, non plus que celui de Madame Bovary et de M. Homais ?

De ce point de vue, le début de la troisième partie nous surprend, car le narrateur, suivant le parcours du fiacre occupé par Emma et son nouvel amant Léon dans la ville de Rouen, prononce les mots de « gare de chemin de fer », comme si l'inauguration de la voie ferrée

était un fait déjà acquis. Le chemin de fer existe-t-il donc dans cette ville un an après l'abandon d'Emma par Rodolphe ? Le narrateur est affirmatif : « La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer » (371). Emma, cachée à l'intérieur d'« une voiture à stores tendus, ... plus close qu'un tombeau » (372), ne pouvait apercevoir les installations du chemin de fer. Nous comprenons que la voie ferrée a bien été inaugurée à Rouen, sans affecter pour autant les habitants de Yonville.

Comment expliquer cette situation contradictoire ? Faut-il abandonner l'hypothèse de l'année 1843 ? Le romancier est volontairement ambigu ; cela pourrait être 1843, puisque le 4 septembre tombe un lundi, mais il préfère ne pas le préciser. Dès lors, nous pouvons supposer que *Madame Bovary* est conçu comme une œuvre de fiction où l'ambiguïté et l'imprécision doivent créer une signification positive. Jacques Neefs indique fort judicieusement que « loin d'être erreur ou négligence, l'imprécision chronologique est effet de sens concerté » (Neefs 1972 36). Le chemin de fer inauguré à Rouen le 2 mai 1843 est un fait réel indéniable. Mais, à Yonville-l'Abbaye, ce « bourg à huit lieues de Rouen » (145), l'inauguration semble irréaliste. La seule réalité pour les villageois réside dans le moyen de locomotion *l'Hirondelle*, ce « coffre jaune porté par deux grandes roues » et « attelé(e) de trois chevaux » (157) qui les relie à Rouen.

Cette absence de précision fournit la base même de ce que Flaubert appelle les « mœurs de province ». Dans cet espace-temps fictif, le moyen de transport longue distance se limite aux chevaux, ce que montre l'ambition du marchand Lheureux « d'établir un nouveau service de diligence entre Arcueil et Rouen » (326-327). Dans *Madame Bovary*, Flaubert ne fait jamais allusion aux machines à vapeur, symboles de la Révolution industrielle. Il les introduira à partir seulement de *L'Education sentimentale* (1869).

Signalons que d'après Pierre-Marc de Biasi, « de toutes les bêtes qui prolifèrent, de manière plus ou moins fantastique dans la *Correspondance*, les *Carnets* et les œuvres de Flaubert, la figure la plus

fréquente, la plus familière et la plus aimée, c'est *le cheval* » (Biasi 21). Il en compte « (p)lus de soixante-dix dans *Madame Bovary* et toujours à des moments clés ». Il indique pertinemment : « c'est "le bruit d'un cheval" qui sort Charles de son sommeil en pleine nuit quand on vient l'avertir qu'il doit se rendre à la ferme des Bertaux, là où il va tomber amoureux de la jeune Emma. C'est encore à cheval que la même Emma, toute fière d'avoir un amant, aura l'audace de caracolier dans les rues de Yonville, au retour de la fameuse baisade » (id.)

A cette indication parfaitement exacte, nous préférons une autre perspective, puisque ce sont des déplacements en voiture à chevaux qui articulent la vie d'Emma. Tout commence par le voyage de « M. et madame Bovary, montés dans leur boc » (I-7 : 113) pour la Vaubyessard. Ensuite, afin de « la changer d'air » (140), leur départ définitif pour Yonville-l'Abbaye, transportés par *l'Hirondelle*. Plus tard, Emma s'évanouira à la vue d'« un tilbury bleu » (321) conduit par Rodolphe qui s'éloigne d'elle. Puis, le voyage décisif du couple à Rouen, encouragé par l'apothicaire pour « *faire florès* » (338) à l'Opéra, où ils rencontreront Léon. Significativement, le jour où Emma prête à lui céder s'oblige à prendre trois voitures : d'abord, un fiacre, dans les bras de son nouvel amant, elle passe près de « la gare de chemin de fer », sans la voir. Ayant manqué *l'Hirondelle* à cause de la « baisade » prolongée, elle prend un cabriolet et la rattrape à mi-chemin. Arrivée à Yonville en diligence, chez Homais, elle découvre « une bouteille, en verre bleu, cachetée avec de la cire jaune, qui contient une poudre blanche » (376).

Emma n'aura jamais eu connaissance des machines à vapeur. Certes, elle ira encore à Rouen à plusieurs reprises et y passera même « trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel » (385), mais, malgré ces déplacements, la femme adultère ignorera la présence du chemin de fer. Plus tard, Flaubert lui fera découvrir par la fenêtre de *l'Hirondelle* le panorama de la ville : « Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément » (393). Comme le montre une lithographie dans « L'Illustration » du 6 mai 1843, le pont à voûtes en bois de Maisons

Laffite conçu et construit pour le chemin de fer pourrait figurer dans ce paysage. Le romancier pourtant ne mentionnera jamais la voie ferrée, comme s'il ne voulait pas troubler le regard subjectif de l'héroïne.



Le pont de Maisons Laffite (Extrait du journal "L'illustration" du 3 mai 1843, relatant les cérémonies de l'inauguration).

Le pont de Maisons-Laffite (*L'Illustration* du 3 mai 1843)

La notation « le 4 septembre, un lundi » est dans un certain sens un piège. Au lieu de nous inviter à la précision, elle nous laisse dans une imprécision significative. Le récit se déroule dans un espace-temps fictif nommé Yonville où les villageois se comportent comme si le chemin de fer n'avait jamais été inauguré. Ces « comme si » révèlent la réalité ambiguë de *Madame Bovary*, basée sur l'exclusion du chemin de fer, sans pourtant l'éloigner tout à fait au niveau du texte, puisque l'expression « gare de chemin de fer » est inscrite dans la scène où l'héroïne ne peut l'apercevoir.

Comment interpréter ces « comme si », considérés par certains théoriciens comme concepts définissant la fictionnalité ? Les « comme si » de *Madame Bovary* constituent, non la fiction, mais plutôt la réalité incontournable des « mœurs de province ». La pratique fictionnelle de Flaubert nous paraît plus complexe que la plupart des réflexions théoriques récentes basées sur le concept du « comme si ». Un examen nous semble nécessaire.

comme si / comme

Le cas de *Madame Bovary* est exemplaire ; la littérature moderne a évolué sans le concept de fiction en prose. La floraison des genres romanesques dans la dernière moitié du XIX^{ème} siècle n'était fondée sur aucune théorie, ni de prose ni de fiction. Le concept hégélien du roman comme « *épopée bourgeoise* moderne » (Hegel III 368) était loin de maîtriser les pouvoirs des récits en prose. Comme le signale Jacques Neefs dans l'introduction de *Crise de prose*, les combinaisons de la prose ne sont jamais « prescrites par les arts poétiques ou les schémas rhétoriques, impensés par la tradition et toujours en excès par rapport à leurs propres théories » (Illouze Neefs 2002 5). Ce commentaire convient tout à fait à la fiction en prose de l'âge moderne. De son côté, Jacques Rancière écrit : « Le temps de la prose est le temps de la poétique nouvelle » (Rancière 1998 106). Au XIX^{ème} siècle, aucun critique pourtant n'avait été conscient de la nécessité d'établir cette poétique. Dans *L'Art de la prose* (1909), Gustave Lanson note : « La prose se définit négativement : c'est tout ce qui n'est pas vers » (Lanson 9-10), sans s'interroger sur le récit fictionnel en prose. Ce n'est qu'au début du XX^{ème} siècle que Hans Vaihinger entreprit en Allemagne la mise en examen théorique du concept de fiction.

Dans son livre *Philosophie du comme si* publié à Leipzig en 1911³), Vaihinger déplore « l'usage linguistique chaotique et pervers » du terme « fiction ». Il déclare : « même les logiciens l'emploient dans plusieurs sens différents, sans prendre la peine de le définir ou d'établir une distinction entre ses différentes acceptations⁴) ». Ce philosophe allemand post-kantien examine surtout ce qu'il appelle les « fictions scientifiques ». Les récits de fiction en prose qu'il désigne sous le nom de « fictions esthétiques » l'intéressent relativement peu. Personnellement, nous nous attacherons à la réaction assez tardive de la théoricienne allemande Käte Hamburger.

Dans son livre *Logique des genres littéraires* publié en 1957, Hamburger commence la deuxième partie intitulée « Le genre fictionnel ou genre mimétique » par examiner étymologiquement le sens du terme « fiction ». En remontant jusqu'au mot latin *fingere*, elle

découvre les deux sens des adjectifs de langue européenne moderne : « fictif » et « feint ». Elle écrit : « Depuis l'ouvrage de H. Vaihinger, on a pris l'habitude d'expliquer la fiction par la forme du Comme Si, c'est-à-dire par la structuration qui s'attache au fait d'être feint (*das Fingiertsein*). Cela vaut en particulier pour les fictions scientifiques mathématiques, physiques, juridiques, etc. » (Hamburger 70). Elle explique encore en quoi selon Vaihinger les sciences sont considérées comme fictions, en disant que « (l)es mathématiques opèrent avec des points qui n'occupent aucun espace, la physique avec un espace vide, comme si ces entités existaient, le droit avec des cas construits, comme s'ils s'étaient effectivement produits... » (id.). Cette théoricienne s'interroge pour savoir si « les créations artistiques sont également caractérisables par une telle structure en Comme Si » (id.). Retenons sa conclusion foncièrement négative ; la structure du Comme Si s'attachant au fait d'être *feint* s'applique seulement aux « fictions scientifiques ».

Selon Hamburger dont je partage la conviction, la fiction en littérature n'est pas basée sur la notion de *feint*, car pour ce qui est des textes romanesques, l'adjectif « fictif » fonctionne autrement que l'adjectif « feint ». Elle cite la pièce de théâtre de Friedrich Schiller *Marie Stuart*, et écrit : « Or, Schiller... n'a pas composé son personnage de Marie Stuart comme s'il était la véritable Marie Stuart. S'il est vrai pourtant que notre aperception des personnages romanesques ou dramatiques a bien un caractère fictif, cela ne tient pas à une structure en Comme Si, mais, pourrait-on dire, à une structure en Comme. » (Hamburger 71).

Ce terme de « structure en Comme » proposé par Hamburger nous déplaît à cause de son implication au sens comparatif, mais nous approuvons lorsqu'elle dit : « Vaihinger... a échoué dans sa description de la fiction esthétique faute de mettre en jeu la différence sémantique entre feint et fictif » (id.). Elle explique : « Car le Comme Si comporte une dimension de tromperie, et de ce fait, la mise en relation avec une réalité : cette mise en relation est verbalisée au mode subjonctif de l'irréel parce que la réalité en Comme Si n'est pas la réalité qu'elle

prétend être » (id.). Nous reconnaissons avec elle que dans une fiction romanesque, l'apparence de vie ou l'illusion de réalité produites par le langage constituent en elles-mêmes un fait réel, ce que nous appelons la réalité textuelle de la fiction.

feint / fictif

Gérard Genette remarque, dans l'introduction de la traduction française de *Logique des genres littéraires*, que la démarche théorique de Hamburger est « radicale et, ... quelque peu provocante » (Hamburger 7). Ce livre, en effet, depuis sa publication, a suscité plusieurs controverses théoriques. Par exemple, elle ne considère pas comme fiction les romans dont le récit est raconté à la première personne. Elle ne reconnaît pas non plus la fonction de narrateur dans le récit de fiction. Nous n'examinerons pas chacune de ses propositions, car l'important à nos yeux est qu'en distinguant les deux adjectifs « fictif » et « feint », elle exclut celui de « feint » du champ littéraire de la fiction. Il est exact que les fausses assertions ou le faire semblant ne conviennent pas à l'acte de l'écriture du texte, factuel ou fictionnel.

Malgré cette exclusion rigoureuse de la notion de « feint » par Hamburger, les théoriciens de la fiction de la dernière moitié du XX^{ème} siècle ont fondé leur théorie sur cette structure du Comme Si. Il semble par exemple impossible au philosophe américain John R. Searle de définir la fiction sous la forme linguistique d'une proposition. Il écrit qu'« (i)l n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » (Searle 109). Il ajoute : « ce qui en fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle » (id.). Searle conclut qu'il dépend de l'intention de l'écrivain que son œuvre soit ou non une fiction. Mais qu'est-ce qu'en réalité l'intention de l'auteur, qui est extra-textuelle par définition ?

Searle recourt à la notion de « feint », notion reniée par Hamburger. Il écrit qu'« un auteur de fiction feint d'accomplir des actes illocutoires qu'il n'accomplit pas en réalité » (id.). Pour expliquer le verbe « feindre », il propose de discerner deux sens : tromper et jouer.

Quand il dit qu'« un auteur de fiction feint d'accomplir des actes illocutoires », il précise que c'est dans le deuxième sens et explique : « les enfants feignent de conduire une voiture à l'arrêt en s'asseyant vraiment sur le siège du conducteur, en tournant le volant, en actionnant le levier de vitesse, etc. Le même principe s'applique à l'écriture de fiction » (Searle 111). Nous acceptons difficilement cette idée searlienne de « feintise ». Pour un enfant au volant, conduire une voiture est un acte interdit qu'il voudrait, adulte, réaliser. Par contre, pour un romancier de fiction, accomplir un réel acte illocutoire n'est pas du tout ce qu'il voudra réaliser un jour. La notion de « feint » ne nous convainc donc pas. Retenons pourtant de la pensée searlienne que fictionnelle ou factuelle, l'assertion prend exactement la même forme. On peut se demander s'il existe des formes linguistiques particulières à la fiction. De Käte Hamburger à Dorrit Cohn, des théoriciens considèrent qu'il y a des « indices » fictionnels linguistiques. Laissons ce problème de côté pour l'instant, car il ne répond pas à notre interrogation sur la structure du Comme Si.

La réflexion théorique sur le récit dans *Temps et Récit* par Paul Ricœur est méthodologiquement plus rigoureuse, historiquement plus détaillée et philosophiquement plus précise que celle de John R. Searle. On se demande toutefois si la notion de fiction le préoccupe sérieusement. Basé sur l'idée de « la mise en intrigue » tirée d'Aristote et sur la notion du temps chez saint Augustin, le troisième chapitre de la première partie du livre est consacré à l'analyse de ce qu'il appelle « la triple mimèsis ». Il divise *Mimèsis* en trois catégories, non pas synthétiques, mais circulaires. *Mimèsis* I s'applique, avant d'être narré, à l'expérience du temps vécu dans le monde réel, activité humaine fondamentale. *Mimèsis* II se situe au niveau de « la mise en intrigue » des temps vécus, sous forme de récits. *Mimèsis* III est le lieu d'intersections de *Mimèsis* I et II, qui révélera le sens du récit et du monde, et surtout du rapport existant entre eux.

Paul Ricœur déclare : « Avec *mimèsis* II s'ouvre le royaume du *comme si*. J'aurais pu dire le royaume de la *fiction*, en accord avec un usage courant en critique littéraire. Je me prive néanmoins des

avantages de cette expression tout à fait appropriée à l'analyse de *mimèsis* II, afin d'éviter l'équivoque que créerait l'emploi du même terme dans deux acceptions différentes : une première fois, comme synonyme des configurations narratives, une deuxième fois, comme antonyme de la présentation du récit historique à constituer un récit "vrai" » (Ricœur I 125-126). On peut se demander pourquoi Ricœur hésite à employer le terme fiction et préfère utiliser celui de « royaume du *comme si* ». Il se méfie des discours théoriques sur la fiction tenus par les narratologues. Sa méfiance se manifeste sur deux niveaux : il n'accepte pas le défi de certains partisans de la sémiologie narrative qui se prononcent contre la « dimension *référentielle* » du récit, pourtant essentielle, selon lui, à la formation de notre « intelligence narrative ». Il accepte difficilement l'analyse structurale des récits par les formalistes d'inspiration linguistique, car leur démarche, souvent rationnelle mais anachronique, rejette l'idée de « la condition de l'expérience temporelle » qui révèle, pour Ricœur, la signification plénière du récit. Pour le philosophe, « aptitude à communiquer et capacité de référence doivent être posées simultanément. Toute référence est co-référence, référence dialogique ou dialogale » (Ricœur I 148).

Ricœur ne refuse pas toujours le terme « fiction ». Il l'emploie notamment dans la troisième partie du livre intitulée « La configuration du temps et le récit de fiction » où il dira même « l'empire entier de la fiction » (Ricœur II 35). On devine aisément qu'il se désintéresse de la réflexion théorique sur la fiction, car nulle part il ne définit l'appellation du terme. Sa préoccupation est, non pas la fictionnalité des récits, mais les récits eux-mêmes, ou ce qu'il appelle « l'intelligence narrative ». Nous devons supposer que pour l'auteur de *Temps et récit*, la fiction est une évidence qui existe en tant que « royaume du *comme si* », pour laquelle il n'est pas utile de tenir un discours théorique.

Ajoutons que Ricœur ne cache pas son affinité méthodologique avec la thèse proposée par Northrop Frye dans *L'Anatomie de la critique*. Le système des configurations narratives qu'avance Frye, pense-t-il, « relève du schématisme transhistorique de l'intelligence

narrative, et non de la rationalité anhistorique de la sémiotique narrative » (Ricœur II, p.32). Il déclare même qu'« (u)n symbole littéraire est pour l'essentiel "une structure verbale hypothétique", autrement dit une supposition et non une assertion, dans laquelle l'orientation "vers le dedans" l'emporte sur l'orientation "vers le dehors", qui est celle des signes à vocation extravertie et réaliste » (Ricœur II 36). En utilisant des expressions telles que « hypothétique » ou « supposition et non assertion », et que dans *Temps et récit*, il ne fasse allusion à Searle qu'une seule fois, Ricœur se rapproche néanmoins de la pensée searlienne de « feint » en considérant la fiction comme « le royaume du *comme si* ».

jeu / réalité

La plupart des théoriciens de fiction inspirés de la théorie des mondes possibles sont opposés à la pensée searlienne. Mais, personne ne se méfie de la notion du « comme si », rigoureusement écartée par Hamburger. Marie-Laure Ryan estime par exemple dans son livre *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* : « Puisque toutes les interprétations de la fiction par Searle sont fondées sur son propre concept d'actes de langage, elles s'exposent à toutes les objections valides soulevées contre cette théorie*⁵⁾ » (Ryan 62). Elle refuse la distinction entre « assertion sérieuse » et « assertion feinte » proposée par Searle, mais malgré cette attitude, elle adopte son idée de jeux. Elle emprunte celle du « Make-believe », jeu de « faire semblant » pour les enfants, suggéré par Kendall L. Walton dans *Mimesis as Make-Believe*.

Pour définir la fiction, Ryan considère le jeu d'enfants imitant une scène dans une boulangerie. Une vendeuse dit : « Voici un gâteau délicieux » montrant un seau de sable et recevant de son client une coquille comme pièce de monnaie. Elle explique : « Dans le jeu de faire semblant comme dans la fiction, entrer dans le jeu signifie effacer les signes linguistiques en tant que statut de jeux. Même si les enfants *savent* que le seau est plein de sable et couvert de pétales de fleurs, ils agissent *comme si* le sable était de la pâte et les pétales des

glaçages sucrés. De même pour la fiction : nous savons que l'univers du texte, dans son ensemble, est un alternatif imaginaire pour notre système de réalité ; mais pendant le jeu, quand nous y entrons, nous nous comportons comme si le monde actuel de l'univers du texte étaient *le monde actuel** » (Ryan 23).

Nous comprenons que, dans le jeu de faire semblant autant que dans la fiction, un accord doit être conclu entre les participants ; ils reconnaissent leur différence, les considèrent identiques pendant la durée du jeu ou de la fiction. Ryan se sert deux fois de l'expression « comme si » pour consolider la structure du « royaume du Comme Si » proposée par Ricœur. Comme pour l'auteur de *Temps et récit*, la fiction est une évidence pour Ryan, car elle suppose la différence entre fiction et réalité, sans s'interroger sur ce qui les sépare. Or, contrairement au « Make-believe », la fiction pose un problème plus complexe. Il est indéniable qu'il s'agit d'un texte, mais on ignore cependant s'il relate un fait réel ou fictionnel. Une lecture ne peut être comparée à un jeu de faire semblant. Tout texte, factuel ou fictionnel, constitue une réalité de langage, et « le royaume du Comme si » n'est que l'une des figures de cette réalité.

Dans ce « royaume du comme si », Kendall L. Walton s'interroge : « Pourquoi nous soucions-nous d'Anna Karénina et d'Emma Bovary ? Pourquoi nous intéressons-nous aux personnes et aux événements que nous savons fictifs ?* » (Walton 271) Il répond assez naïvement qu'on ne s'intéresse pas à eux puisqu'ils sont fictionnels. « Mais nous sommes attentifs — de manière différente — à l'expérience de souci fictif, et nous sommes intéressés dans les jeux fictionnels où suivre les destins d'Emma ou Robinson Crusoé ou admirer les exploits de Paul Bunyan sont fictionnels* » (id.). Que représente cet acte de suivre le destin fictif d'Emma dans le monde du jeu ? Nous sommes étonnés, car il écrit encore : « Nous n'observons pas les univers fictionnels de l'extérieur. Nous vivons en eux (dans les univers de nos jeux, non dans les univers de l'œuvre), avec Anna Karénina, Emma Bovary, Robinson Crusoé et autres, partageant leur joie et leur peine, nous réjouissant et nous désolant avec eux, les admirant et les détestant* »

(Walton 273).

Il est certain que ce genre de connivence psychologique avec les personnages — réjouissances, désolations, etc. — appauvrit considérablement l'univers de fiction, car il s'agit seulement de l'imitation d'un comportement réel. Quittons le « royaume du comme si » et revenons au texte de *Madame Bovary* qui traite ce « comme si » sous un angle plus enrichissant. Analysons à ce propos l'épisode du suicide d'Emma.

mort volontaire / accidentelle

Tout le monde connaît le sort tragique de l'héroïne de *Madame Bovary*. Jacques Rancière dit que « (m)ême ceux qui n'ont jamais lu *Madame Bovary* savent au moins une chose : personne n'a tué Emma, c'est elle qui s'est suicidée » (Rancière 2007 59). Lubomír Doležal, pour sa part, déclare que la proposition « Emma Bovary s'est suicidée » est vraie comme « un bref paragraphe d'un long segment du roman de Flaubert où cet événement est constitué (Troisième partie, chapitre huit)* » (Doležal 27-28). Ces affirmations sont-elles exactes du point de vue de la réalité textuelle de la fiction ?

Nous considérons qu'ils se trompent sur deux points. Quand Rancière ajoute : « Ceux qui l'ont lu savent qu'avant d'absorber le poison, elle prend soin d'écrire la formule consacrée : "Qu'on n'accuse personne" » (Rancière 2007 59), ce commentaire est erroné, car le texte dit qu'elle l'a émise après avoir avalé l'arsenic, lorsqu'elle regagne sa maison, « presque dans la sérénité d'un devoir accompli » (III-8 : 458). Doležal lui aussi se trompe, puisque l'expression « Emma Bovary » ne figure pas une seule fois dans le roman de Flaubert, comme nous l'avons indiqué dans un article (Hasumi 2010). « Emma Bovary s'est suicidée » ne peut donc pas être « un bref paragraphe d'un long segment du roman de Flaubert » comme il le prétend.

Chez Rancière et chez Doležal, la méconnaissance de la réalité textuelle de la fiction n'est qu'une erreur mineure par rapport à l'incompréhension du sens de l'œuvre. Nous sommes surpris que ni l'un ni l'autre ne semblent reconnaître l'ironie ambiguë du suicide de

l'héroïne. Le texte du roman aux chapitres VIII et IX de la troisième partie montre clairement que les « mœurs de province » n'ont pas accepté la mort d'Emma comme le résultat d'un suicide. Sur le plan textuel, d'ailleurs, le mot « suicide » n'apparaît jamais dans *Madame Bovary*. Sur le plan narratif, la fin d'Emma n'est considérée, ni religieusement ni socialement, comme une mort volontaire. Son suicide est traité dans la communauté rurale d'Yonville comme une mort accidentelle. Quand Françoise Gaillard, dans son article « Qui a tué Madame Bovary ? » (Gaillard 2007) remet en question l'interrogation de Rancière, elle néglige ce fait narratif essentiel du roman.

Récapitulons ce qui se passe aux chapitres VIII et IX de la troisième partie. Certes, nous voyons Emma absorber l'arsenic dans le laboratoire du pharmacien Homais. Flaubert écrit : « La clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et, la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même » (458). Cette description ne laisse aucun doute : Emma s'est empoisonnée. Toutefois, le récit se poursuit comme si elle n'avait pas commis le péché que la religion catholique condamne. De fait, la scène d'agonie est représentée comme si elle n'avait pas tenté de se donner la mort. Nous retrouvons, près du lit d'Emma mourante, M. Bournisien qui prépare l'office religieux avec « cinq ou six petites boules de coton dans un plat d'argent, près d'un gros crucifix, entre deux chandeliers » (469). S'il s'était agi d'un suicide, l'homme d'église ne se serait pas déplacé. Elle-même semble trouver naturelle l'assistance du prêtre, puisque se tournant vers lui, elle est « saisie de joie à voir tout à coup l'étoile violette » (III-8 : 469) et va recevoir comme une fervente croyante la dernière onction. De tous les personnages du roman qui meurent — « madame Bovary jeune », « M. Bovary père » et Charles —, Emma est la seule qui bénéficie des secours de la religion.

Sur le plan social aussi, tout a lieu comme si elle ne s'était pas suicidée. On sait que c'est l'apothicaire qui arrange les affaires, essayant d'éviter le scandale. Nous lisons à propos d'Homais au début

du chapitre IX : « Il avait à écrire deux lettres, à faire une potion calmante pour Bovary, à trouver un mensonge qui pût cacher l'empoisonnement et à le rédiger en article pour le *Fanal*, sans compter les personnes qui l'attendaient, afin d'avoir des informations ; et quand les Yonvillais eurent tous entendu son histoire d'arsenic qu'elle avait pris pour du sucre, en faisant une crème à la vanille, Homais, encore une fois, retourna chez Bovary » (473). Bien sûr, le mensonge de l'apothicaire servait son intérêt ; il fallait cacher que Madame Bovary s'était empoisonnée dans son laboratoire. Emma elle-même en avait conscience, qui ordonna à Justin : « N'en dis rien, tout retomberait sur ton maître ! » (458).

Il est essentiel de constater que le récit de *Madame Bovary* se termine comme si l'héroïne ne s'était pas suicidée, ce qu'exprime la réalité textuelle de la fiction. Ce « comme si », bien que non cité dans le texte, détermine le déroulement narratif, révélant le vrai sujet du roman, c'est-à-dire le « rien ». Effectivement, rien ne se passa à Yonville-l'Abbaye ; le narrateur insiste : « Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. » (150) Si la nouvelle qu'Emma s'était donnée la mort volontairement avait été partagée par tous les Yonvillais, les « mœurs de province » auraient considérablement changés ; ce petit bourg serait devenu célèbre à cause du scandale d'une femme adultère suicidaire. Le rôle d'Homais le journaliste est d'empêcher que la nouvelle ne se répande à Yonville, mais aussi à Rouen. Dans ce sens, on peut dire que le comportement de l'apothicaire est, non seulement dans son intérêt, mais aussi dans celui de la vie rurale d'Yonville. A la différence de « l'affaire Delamare » avec la mort prématurée de Delphine Couturier ou de « l'affaire Loursel » avec l'homicide conjugal à cause de Mademoiselle de Boverly, le suicide d'Emma n'a pas provoqué d'« affaire Bovary ». La réalité textuelle de la fiction dit clairement que ce sont les « mœurs de province » qui ne l'ont pas permis. Dans la vie réelle, nous savons que c'est à Paris qu'un autre scandale éclatera ; dès la publication du roman dans la « Revue de Paris », un procès sera intenté contre l'auteur, le responsable de la rédaction et l'imprimeur du texte.

Nous venons de le voir, le suicide d'Emma est décrit tel un acte ambigu. Sa mort est considérée accidentelle sur le plan social aussi bien que religieux. *Madame Bovary* est le récit contradictoire d'un suicide non reconnu. Les commentaires de Jacques Rancière et de Lubomír Doležal sont loin de ce que dit le texte du roman. Quand l'un déclare : « personne n'a tué Emma, c'est elle qui s'est suicidée » et que l'autre affirme dans la proposition « Emma Bovary s'est suicidée » que ce bref paragraphe est vrai par rapport au « long segment du roman », ils ne parlent pas de *Madame Bovary*, mais de l'image mythique et culturelle formée autour d'une femme appelée Emma Bovary en dehors de la réalité textuelle de la fiction.

Nul n'ignore que la méfiance de Flaubert à l'égard de ce mythe se soit cristallisée dans son projet du *Dictionnaire des idées reçues*. Refusons le piège de certains théoriciens capables d'inventer une rubrique : « *Madame Bovary* : célèbre pour le suicide de son héroïne ». Il est indispensable de lire ce roman en respectant la souveraineté de la réalité textuelle de la fiction. Citons les mots d'Albert Thibaudet pouvant se rapporter à la mort d'Emma : « les raccords logiques sont en art le meilleur moyen de faire du faux » (Thibaudet 104-105).

Notes

- 1) La pagination sans abréviation renvoie à Flaubert, *Madame Bovary*, préface, notes et dossier par Jacques Neefs. « Le livre de poche classique », Paris, Librairie Générale Française, 1999. L'abréviation *Corr. I* et la pagination renvoient au tome I de la *Correspondance* (1830-1851) de Flaubert, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- 2) Selon le « Journal de Rouen » du 3-4 mai 1843, les étudiants en médecine et en pharmacie ont participé au cortège des citoyens rouennais pour féliciter les représentants officiels venant de Paris. On peut supposer que le père de Gustave, le Docteur Achille-Cléophas Flaubert, chirurgien en chef à l'Hôtel-Dieu, a joué un certain rôle dans cette inauguration.

- 3) Ce livre a suscité une première réaction positive à Tokyo. Mori Ogai (1862-1922), romancier japonais moderne, lui rend hommage en publiant en 1912 *Kano you ni*, traduction littérale du titre allemand *Als Ob*, un an après la publication de l'ouvrage. Cet échange germano-nippon du début du siècle dernier est passionnant. En effet, la nouvelle de Mori représente une œuvre originale du point de vue de la pratique fictionnelle.
- 4) Les phrases de Vaihinger traduites et citées par Dorrit Cohn dans son livre *Le propre de la fiction* (p.11) ne se trouvent pas dans *La philosophie du comme si*, la traduction française de *Die Philosophie des Als Ob* (2008). La préface de *La philosophie du comme si* déclare que le livre est la traduction de « l'édition populaire, abrégée, que Vaihinger a donné de son ouvrage en 1922 » (Vaihinger 2008 2).
- 5) Les citations marquées d'un astérisque (*) sont traduites de l'anglais par l'auteur.

ouvrages cités

- Biasi (Pierre-Marc de), *Gustave Flaubert — Une manière spéciale de vivre*, Paris, Bernard Grasset, 2009.
- Bismut (Roger), « Sur une chronologie de *Madame Bovary* », *Les amis de Flaubert*, No 42, mai 1973.
- Bopp (Léon), *Commentaire sur "Madame Bovary"*, Neuchâtel / Paris, À La Baconnière, 1951.
- Bovet (Ernest), « Le réalisme de Flaubert », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-mars 1911, Paris, Librairie Armand Colin, 1911.
- Cohn (Dorrit), *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- Doležel (Lubomír), *Heterocosmica — Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Dumesnil (René), « Plan chronologique de *Madame Bovary* », *Madame Bovary, Œuvres complètes* de Flaubert, tome second, texte établi et présenté par René Dumesnil, Paris, Société les Belles Lettres, 1945.
- Frye (Northrop), *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
- Gaillard (Françoise), « Qui a tué Madame Bovary ? », *Flaubert — Ethique et Esthétique*, sous la direction de Anne Herschberg Pierrot, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

- Gengembre (Gérard), *Gustave Flaubert — Madame Bovary*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Hasumi (Shiguéhiko), "Absence d'Emma Bovary : Réalité textuelle de la fiction", *MLN*, Vol. 125 No. 4, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2010.
- Hamburger (Käte), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), *Cours d'esthétique* I II III, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1995, 1996, 1997.
- Lanson (Gustave), *L'Art de la Prose*, Paris, Librairie des Annales, 1909.
- Illouz (Jean-Nicolas) et Neefs (Jacques), *Crise de prose*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, 2002.
- Neefs (Jacques), "*Madame Bovary*" de Flaubert, Paris, Librairie Hachette, 1972.
- Rancière (Jacques), *La parole muette — Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette-Littérature, 1998
- « La mise à mort d'Emma Bovary : Littérature, démocratie et médecine », *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- Ricoeur (Paul), *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Ryan (Marie-Laure), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Searle (John R.), « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression — études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1982 [1979].
- Seebacher (Jacques), « Chiffres, dates, écritures, inscriptions dans *Madame Bovary* », *La production du sens chez Flaubert*, sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- « Les dates dans *Madame Bovary* »,
http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/etudes/dates.html
- Thibaudet (Albert), *Gustave Flaubert*, Paris, Éditions Gallimard, 1935.
- Vaihinger (Hans), *La philosophie du comme si*, préface et traduction de Christophe Bouriau, Paris, Éditions Kimé, 2008.

Walton (Kendall L.), *Mimesis as Make-Believe — On the Foundation of the Representational Arts*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press, 1990.