

Bernard Ajac : introduction à
Madame Bovary de Gustave Flaubert,
Garnier-Flammarion, 2014, isbn
9782081337237.

INTRODUCTION

L'anecdote est la première voie imposée pour qui se penche sur la généalogie de *Madame Bovary*. Le premier roman d'un inconnu vient en 1857 dans le vacarme d'un procès, les remous d'un scandale que ne calme point la sentence d'acquittement, marquer d'une empreinte durable le paysage littéraire de ce milieu de siècle. Toutes les conditions sont réunies pour la naissance d'un mythe.

On sait que les *Souvenirs littéraires* (1882) de Maxime Du Camp contribuèrent pour beaucoup à sa fortune et à la légende qui entoura longtemps la genèse du chef-d'œuvre. Un jour de la fin de septembre 1849, Flaubert mande à Croisset ses deux fidèles amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp. Il vient de mettre la dernière main à *La Tentation de saint Antoine*, pour laquelle il retarde depuis mai son départ pour l'Orient et sollicite leur avis. La lecture de l'œuvre dure quatre jours et le jugement est sévère : « Nous pensons qu'il faut jeter cela au feu et n'en jamais reparler ! », accompagné d'un conseil engageant à de déchirantes révisions : « Du moment que tu as une invincible tendance au lyrisme, il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine, quelque chose comme *La Cousine Bette*, comme *Le*

pour ta Bovary tout ce que j'ai eu dans le corps à cet endroit, ça pourra peut-être te servir⁵ ».

Si l'anecdote contribue à fonder une chronologie précise, elle ne suffirait pas à elle seule à justifier que l'on s'attarde sur un épisode fort connu.

Il nous semble, plus avant, que la contingence des faits révèle un enjeu plus profond où se dessinent les premiers traits d'un projet d'écriture qui conduira à la perfection esthétique de *Madame Bovary*. Le jugement de Bouilhet et Du Camp sur *La Tentation de saint Antoine* invite sans ambages Flaubert à donner congé à son penchant pour la « gueulade métaphysique » ; l'épanchement lyrique d'un moi hypertrophié cher à la tradition romantique ne peut plus tenir lieu de seul principe d'écriture. Flaubert pressent cette rupture qu'il exprime d'abord en termes autobiographiques : « Celui qui vit maintenant et qui est moi ne fait que contempler l'autre qui est mort. J'ai eu deux existences bien distinctes : des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde ; tout cela est mathématique⁶. » Distance et étrangeté à l'intérieur même de soi, coupure biographique, dont *Madame Bovary*, si proche et si lointaine à la fois de *Novembre* (1842) et des *Mémoires d'un fou* (1838), donne une illustration esthétique. Vivre ce trouble de l'identité, être à la fois le même et un autre, c'est aussi dire obscurément l'intuition d'une coupure dans l'ordre esthétique, d'une transition : « Nous sommes venus, nous autres, ou trop tôt ou trop tard. Nous aurons fait ce qu'il y a de plus difficile et de moins glorieux : la transition. Pour établir quelque chose de durable, il faut une base fixe : l'avenir nous tourmente et le passé nous retient. Voilà pourquoi le présent nous échappe⁷. » Le « désir de s'établir » en littérature rencontre d'abord un sol qui se dérobe. Le romantisme avait substitué au modèle classique de l'imitation le schéma égocentrique de l'expression, dont Flaubert sent confusément la péremption. L'ère d'une voix poétique ou narrative, qui trouve son fondement dans l'émanation, spontanée et facile, du

Moi, commence sa fin. L'effusion lyrique, devenue dans l'univers romantique, la norme de toute œuvre littéraire, est désormais suspecte et, avec elle, la relation naguère transparente d'une conscience et d'un *dire*. Dès lors, la forme autobiographique, qui avait été celle de mainte œuvre de jeunesse, est impraticable. Peu à peu s'impose la nécessité d'une fiction qui permettra peut-être d'écrire sans s'écrire. Tel est bien le point premier de la généalogie de *Madame Bovary* que désigne implicitement le glacis de l'anecdote. L'*incipit* du roman scandé par le retour d'un « nous » qui ne laisse de surprendre dans une œuvre qui tend vers une écriture de l'impersonnalité

(« Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra »

« Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre »

« Nous le vîmes qui travaillait en conscience »

« Il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui »)

montre assez comment la narration naît de l'autobiographie. L'écriture flaubertienne choisit d'abord la voix qui lui est familière avant de s'établir insensiblement dans la mise à distance propre au roman. L'examen des états antérieurs du texte révèle combien cette tendance, à l'œuvre dans les premiers écrits, est chère au romancier et à quel point il s'emploie, sans y parvenir pleinement, à la maîtriser. Tel passage sacrifié dans la version définitive est significatif : « il [Charles] ne lisait pas tous les drames nouveaux, il ne faisait pas de vers ! [...] et enfin ne voyait pas comme nous au bout de sa dix-septième année, ainsi qu'au fond d'une avenue funèbre, dont chaque classe serait un cyprès, resplendir avec des magnificences inexplicables, je ne sais quel grand soleil de liberté à rayonnements d'amour. Jamais à la lueur jaune du quinquet qui file, en chemise, assis sur son lit, la tête baissée, le dos courbé, il n'a passé les heures des nuits d'hiver à dévorer immobile quelque gras roman d'un cabinet de

lecture, qui vous ravageait le cœur. Mélancolie des dortoirs de *mon collègue*, il ne t'a pas connue⁸ » ! Le glissement à la première personne corrobore s'il en est besoin l'hypothèse d'une rémanence autobiographique à l'origine d'un récit d'abord vécu comme conquête : « Les livres que j'ambitionne le plus de faire sont justement ceux pour lesquels j'ai le moins de moyens. *Bovary* en ce sens, aura été un tour de force inouï et dont moi seul jamais aurai conscience : sujet, personnage, effet, etc., tout est hors de moi⁹. » Le caractère abrupt du propos auquel on aurait beau jeu d'opposer le fameux « Madame Bovary, c'est moi ! — D'après moi » que Flaubert aurait lancé à Mlle Amélie Bosquet¹⁰ (le romancier dit toujours tout ensemble son attraction et sa répulsion pour le modèle autobiographique), révèle encore une fois la volonté d'exorciser la tentation de se dire. Par réaction à ses premières amours, à ce goût invétéré pour la confession d'un moi hyperbolique, Flaubert choisit un sujet qui, comme le souligne Du Camp, ne laisse pas de prise au lyrisme et à l'expressivité. Mais cette rupture est douloureuse à assumer ; elle fait de l'écriture une lente et régulière ascèse. Ecrire ce qui est hors de soi, c'est aller contre soi.

Rupture et transition. Quoi d'étonnant si ces termes reviennent souvent pour caractériser l'œuvre d'un romancier que d'aucuns considèrent comme l'initiateur des tendances les plus modernes de la littérature contemporaine ? Pourtant *Madame Bovary* est aussi le produit d'une longue continuité. Revenons encore à Maxime Du Camp proposant à Flaubert un sujet bourgeois, « quelque chose comme *La Cousine Bette*, comme *Le Cousin Pons*, de Balzac ». La référence à Balzac est ici de première importance. Il suffit, pour en apprécier la portée, de se référer aux projets de Flaubert pendant son voyage en Orient : « A propos de sujets, écrit-il à Louis Bouilhet le 14 novembre 1850, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même [...] 1° *Une nuit de Don Juan* [...] 2° l'histoire d'*Anubis*, la

femme qui veut se faire aimer par le Dieu. [...] 3^o mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'Eau de Robec¹¹. » On notera d'abord la présence d'éléments qui constitueront plus tard un peu du décor de *Madame Bovary*, le jardin, la petite rivière où J. Pommier a reconnu « le jardin de Tostes avec la rivière d'Yonville ». L'imagination de Flaubert invente, quitte puis retrouve les mêmes motifs au gré des résurgences d'une continuité souterraine. Mais on sera sensible surtout à l'unité d'inspiration des trois projets que Flaubert souligne lui-même : « Ce qui me turlupine, c'est la parenté d'idées entre ces trois plans. Dans le premier, l'amour inassouissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second, même histoire ; mais on se donne, et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est plus précis. Dans le troisième, ils sont réunis dans la même personne et l'un mène à l'autre ; seulement mon héroïne crève d'exaltation religieuse après avoir connu l'exaltation des sens¹². » Un peu plus tard, dans une lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, lectrice qui avait cru se reconnaître en Emma Bovary, Flaubert précise : « L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée. J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysages et personnages assez noirs), la couleur enfin¹³. » Soit une passion qui grandit au fond d'une province, une « couleur », c'est-à-dire la relation nécessaire d'un caractère à un milieu : nous sommes déjà dans *Madame Bovary* et encore... dans l'univers balzacien. « Mœurs de province » le sous-titre du roman, même s'il n'apparaît que dans le manuscrit du copiste, indique assez ce que Flaubert doit au thème balzacien de la vie de province. Le récit d'un voyage en Touraine dans *Par les champs et par les grèves* dit la fascination du romancier pour ces âmes

passionnées qui languissent à l'ombre des « longs murs gris » : « On se plaît à rêver, dans ces paisibles demeures, quelque profonde et grande histoire intime, une passion malade qui dure jusqu'à la mort, amour continu de vieille fille dévote ou de femme vertueuse [...] Ces réflexions [...] nous ont fait nous demander si M. de Balzac, qui est de ce pays, y a puisé ses héroïnes, si c'est là, enfin, qu'il a découvert *La Femme de trente ans*, cette création immortelle ! »

Outré cette atmosphère, le roman gardera à son héroïne certains traits de la jeune vierge du « roman flamand », depuis les premières ferveurs du pensionnat qui la voient « s'assoupi[r] doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges » jusqu'à son heure dernière où elle retrouve « au milieu d'un apaisement extraordinaire la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de béatitude éternelle ». On sait qu'entre-temps Emma avait connu, après le départ de Rodolphe, les mêmes emportements religieux : « Il existait donc à la place du bonheur des félicités plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroît éternellement. Elle entrevit, parmi les illusions de son espoir, un état de pureté flottant au-dessus de la terre, se confondant avec le ciel, et où elle aspira d'être. Elle voulut devenir une sainte. »

Le personnage glisse par soif d'absolu d'un amour terrestre pauvrement borné à l'espace infini des passions célestes, retrouvant par accès les ardeurs métaphysiques des héroïnes de Balzac. Mme Cl. Gothot-Mersch, prolongeant les travaux de J. Pommier, a mis en lumière¹⁴ tout ce que le roman de Flaubert doit à l'influence de son illustre prédécesseur, en rapprochant notamment *Madame Bovary* et *Physiologie du mariage*. On sait que Flaubert admirait beaucoup Balzac d'avoir « si bien étudié les femmes¹⁵ ». Il cite, sur ce point très tôt ses sources, lorsqu'il écrit dans *Smarh* en 1839 : « Lune de miel (Voyez la *Physiologie du mariage* du sire de Balzac, pour les phases succes-

sives de la vie matrimoniale). La femme s'aperçoit que son mari est beaucoup plus bête qu'elle ne le croyait¹⁶. »

La connaissance intime de la psychologie féminine, dont témoigne aux yeux de Flaubert la *Physiologie du mariage* a pu sans doute inspirer la trame d'un roman, où les mésaventures conjugales sont un peu plus qu'un simple canevas anecdotique.

Ainsi cette œuvre qu'on se plaît à considérer comme l'aube du roman moderne est d'abord le produit d'une continuité, d'une filiation. Héritier d'une tradition romanesque illustrée par Balzac, Flaubert conçoit un décor, une atmosphère, un milieu dans lequel se développent un caractère, une psychologie. L'histoire d'une passion proprement mystique que seul un éternel ailleurs pourrait assouvir, nourrie et condamnée à la fois par la monotonie écrasante de la vie de province : telle est à l'origine *Madame Bovary*.

Tenons-nous-en toutefois à cette conception d'ensemble. La dette de Flaubert est plus générique qu'anecdotique et il serait vain de vouloir préciser à l'excès l'influence balzacienne qui joue surtout, comme l'écrit R. Dumesnil, de façon « souterraine » et « diffuse¹⁷ ». D'étranges coïncidences viennent, de façon salutaire, relativiser l'étude des sources du roman, telle cette curieuse analogie dont sa mère avertit Flaubert entre la scène de la visite à la nourrice dans *Madame Bovary* et semblable passage du *Médecin de campagne* que Flaubert n'a pas lu : « Ce sont les mêmes détails, mêmes effets, même intention, à croire que j'ai copié, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter¹⁸. » Ou encore cette similitude de rencontre que Flaubert évoque dans la même lettre : « *Louis Lambert* commence, comme *Bovary*, par une entrée au collège, et il y a une phrase qui est la même. »

Il faut ici laisser sa gratuité au hasard et se garder de conclure hâtivement. Les deux écrivains se rencontrent autour de thèmes communs.

Ainsi encore de celui de la femme mal mariée qui justifie aux yeux de J. Pommier un rapprochement

entre *Madame Bovary* et *La Muse du département*¹⁹. Mais ce motif retrouve bien davantage les fantasmes intimes de Flaubert qu'une quelconque filiation, aussi essentielle soit-elle. Les œuvres de jeunesse ne laissent guère d'équivoque sur ce point : « Il y eut dès lors pour moi un mot qui sembla beau entre les mots humains : adultère, une douceur exquise plane vaguement sur lui, une magie singulière l'embaume ; toutes les histoires qu'on raconte, tous les livres qu'on lit, tous les gestes qu'on fait le disent et le commentent éternellement pour le cœur du jeune homme, il s'en abreuve à plaisir, il y trouve une poésie suprême, mêlée de malédiction et de volupté²⁰. » On aura remarqué que la passion de Flaubert est une passion du mot : le désir se dit chez lui d'abord dans sa cristallisation littéraire. La liaison avec Rodolphe sera de même, pour Emma, l'occasion de s'identifier à ses lectures de jeunesse : « Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. » C'est qu'il est une autre continuité, interne cette fois, qui préside à l'œuvre. Unité thématique très profonde qui nous conduit des *Œuvres de jeunesse* au premier roman. L'imaginaire flaubertien retrouve inlassablement les mêmes motifs et les mêmes figures. Répétitive parfois jusqu'à l'obsessionnalité, l'œuvre affiche une cohérence très forte. Le thème de l'adultère est présent déjà dans *Passion et Vertu* (1837) inspiré d'un fait divers que Flaubert put connaître par le *Journal de Rouen*. Une femme empoisonne mari et enfants pour rejoindre en Amérique un amant dont elle reçoit une lettre de rupture alors qu'elle est sur le point de s'embarquer. Au dernier désespoir, elle s'empoisonne à son tour. La critique a justement souligné combien cette œuvre préfigure déjà *Madame Bovary*²¹ : même exaltation romanesque chez les deux héroïnes Mazza et Emma, même désillusion ; « elle pensait aux sensations qu'elle avait éprouvées, et ne trouvait, en y pensant, rien que déception et amertume. « Oh ! ce n'est pas là ce que

j'avais rêvé ! » disait-elle²² », même suicide final par le poison. Quant au séducteur, Ernest Vaumont, il partage bien des traits²³ avec Rodolphe Boulanger : semblables effets, vestimentaires ou rhétoriques chez cet « homme à bonnes fortunes » : « Il y a tant de moyens de s[e] faire aimer [...] le négligé d'une cravate, la prétention à être désespéré, quelquefois la coupe de votre habit, ou la finesse de vos bottes²⁴ ! » « Ernest lui fit croire à la phrénologie, au magnétisme²⁵ », même détermination cynique : « C'est une sottise, je l'aurai²⁶ », même incapacité à vivre une passion : « il était ennuyé et fatigué de cette femme, qui prenait le plaisir au sérieux, qui ne concevait qu'un amour entier et sans partage²⁷ », un jour, je le vis avec les yeux rouges, d'où l'on pouvait conclure qu'il avait pleuré... ou mal dormi²⁸ », enfin une même lettre de rupture. On trouverait aussi dans un autre écrit de jeunesse, *Agonies* (1838), dédié par Flaubert à son ami Alfred Le Poittevin, une première ébauche de la scène entre Emma et Bournisien, où l'héroïne bouleversée par son amour pour Léon vient chercher secours auprès du prêtre qui ne lui donne en retour qu'incompréhension et trivialités²⁹. Outre cet épisode précis, l'œuvre baigne dans une atmosphère d'ennui désespéré dont *Madame Bovary* portera la marque : « Pourquoi donc tout m'ennuie-t-il sur cette terre³⁰ ? » « Et qu'est-ce le malheur ? la vie³¹. » De même, les *Mémoires d'un fou* (1838), *Novembre* (1842) et la première *Éducation sentimentale* (1845) offrent bien des exemples d'épisodes ou de motifs que l'on retrouverait, trait pour trait, dans *Madame Bovary*³². Intrigue, thèmes, motifs et personnages du roman sont le produit d'une longue maturation qui modèle, corrige, reprend et remodèle les mêmes figures, à la confluence d'une tradition littéraire et de fantasmes intimes.

Mais l'ordre de la filiation et de la continuité n'épuise point les origines du roman. Le cheminement qui conduit lentement Flaubert de l'autobiographie à la fiction est contemporain de la construction d'une esthétique qui s'élabore sous les espèces de la rupture.

De 1851 à 1856, la correspondance du romancier propose un long commentaire critique de l'œuvre en gestation. L'espace théorique qui s'ouvre s'accommode parfois de l'incohérence. Les propositions se heurtent ici ou là plus qu'elles ne s'épousent. J.-P. Sartre a montré comment la pensée de Flaubert joue sur des concepts ambigus, aux contours indécis. Mais à l'origine de ces remarques éparses, de ce discours d'allure antisystématique, volontiers dissolvant, qui se refuse explicitement à élaborer une pensée esthétique cohérente, se trouve une assurance, celle de la nécessité d'une forme romanesque nouvelle. Pendant son voyage en Orient, Flaubert qui vient d'apprendre la nouvelle de la mort de Balzac, écrit le 14 novembre 1850 à Louis Bouilhet : « Pourquoi la mort de Balzac m'a-t-elle *vivement affecté*? Quand meurt un homme que l'on admire on est toujours triste. On espérait le connaître plus tard et s'en faire aimer. Oui, c'était un homme fort et qui avait crânement compris son temps. — Lui qui avait si bien étudié les femmes, il est mort dès qu'il a été marié, et quand la société qu'il savait a commencé son dénouement. Avec Louis-Philippe s'[en] est allé quelque chose qui ne reviendra pas. Il faut maintenant d'autres musettes³³. » Remarque qui corrobore une intuition vague formulée un peu auparavant : « Est-ce que je touche à une période nouvelle? ou à une décadence complète? [...] Ah! bonnes époques tranquilles, bonnes époques à perruques, vous viviez d'aplomb sur vos hauts talons et sur vos cannes. Mais le sol nous tremble. Où prendre notre point d'appui, en admettant même que nous ayons le levier? [...] D'où partir et où aller³⁴? »

Dans ce vide provisoire, l'esthétique flaubertienne hésite entre deux horizons : un modèle organique, total, hérité du romantisme, où le moi et le monde, manifestations d'une même puissance originaire, participent d'une seule totalité métaphysique, et un modèle dont la prétention est également exhaustive, mais qui doit se contenter, pour l'heure, d'objets partiels : la science. A chacun de ces pôles correspond un mode de

connaissance ou de représentation : au premier intuition et pénétration, au second mise à distance et observation. L'ambition originelle du projet littéraire, « montrer », « exposer », se dit souvent chez Flaubert dans l'idéal d'une distance au monde, dont la visée scientifique donne peut-être plus qu'une approximation métaphorique. La première exigence est d'« observer » sans interposer entre le sujet et le monde la moindre impureté, volonté de système ou théorie : « *observons*, tout est là. Et, après des siècles d'études, il sera peut-être donné à quelqu'un de faire la synthèse. La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. [...] Homère, Shakespeare, Goethe, tous les fils aînés de Dieu (comme dit Michelet) se sont bien gardés de faire autre chose que *représenter*³⁵. » La référence à l'histoire naturelle s'impose à ce stade : « L'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres³⁶. » « C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver [...] il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles³⁷. » La mise à distance est ici constitutive de l'art d'écrire. Elle frappe tout objet d'étrangeté : « Il y a maintenant un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples³⁸. » L'éloignement dissout les contours familiers des choses et replonge les formes du monde dans leur indifférenciation première. Cet état préalable à toute identification souligne l'arbitraire du « beau sujet » en esthétique : « Yvetot vaut bien Constantinople³⁹ », et plus avant, ébauche en creux une nouvelle hiérarchie des objets d'expression : « Il n'y a que les lieux communs et les pays connus qui soient d'une intarissable beauté⁴⁰. » Le vieux projet du *Dictionnaire des idées reçues*⁴¹ resurgit ici dans l'esquisse d'une esthétique du lieu commun, dont *Madame Bovary* sera une première incarnation.

Mais tout autant que s'abstraire pour mesurer un

écart, observer c'est aussi s'appropriier, abolir cet écart. Le rapport de pure extériorité à l'objet est intenable. Aussi le regard du romancier doit-il s'assigner la tâche d'une peinture totale⁴² qui mette à jour une épaisseur du monde : « Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus⁴³. » Intuition précubiste, pourrait-on dire, où l'œil n'est plus seulement sens de la distance à l'objet, mais instrument de pénétration : « Pas si rêveur que l'on pense, je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses parce qu'ils se fourrent le nez dessus⁴⁴. » De façon significative, les métaphores scientifiques changent de registre, glissant de l'observation à la dissection : « Je dissèque sans cesse : cela m'amuse⁴⁵ », écrit Flaubert, dès l'âge de dix-sept ans, pour reprocher beaucoup plus tard à Lamartine de manquer du « coup d'œil médical de la vie⁴⁶. » C'est que l'idéal de reproduction passe par une pénétration au gré de laquelle l'on s'ouvre et s'offre au monde pour se laisser habiter par lui : « Le relief vient d'une vue profonde, d'une *pénétration, de l'objectif* ; car il faut que la réalité extérieure entre en nous, à nous en faire presque crier, pour la bien reproduire⁴⁷. » Cet impératif engage une démarche où la science le cède à ce qu'il faut bien nommer une métaphysique. Il y va d'une sympathie avec les choses, d'une communion avec ce que la tradition romantique nommerait l'« âme universelle » : « Je me suis toujours efforcé d'aller dans l'âme des choses [...] ⁴⁸. » Car il faut « être *âme* le plus possible, et c'est par ce détachement que l'immense sympathie des choses et des êtres nous arrivera plus abondante⁴⁹ ». La distance impersonnelle propre au modèle scientifique se double, on le voit, d'une pénétration intuitive : « L'observation artistique [est] une chose bien différente de l'observation scientifique : elle doit être surtout instinctive et procéder par l'imagination, d'abord⁵⁰. » L'écrivain doit « se faire [...] le centre de l'humanité, [...] tâcher enfin d'être son cœur général où toutes les veines éparses se

réunissent⁵¹ ». Infinité de visions que donne une présence au cœur du monde : pour représenter la réalité extérieure, il faut d'abord la « sentir » intérieurement. Pour Flaubert qui s'imprègne des *Préceptes du style* de Buffon, « bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire⁵² ».

Souterraine pénétration, où un sens intime conduit au principe intrinsèque du monde et permet à l'œuvre de reproduire les espèces d'une nature « sereine d'aspect, incompréhensible ». L'illusion de présence du réel ne peut être donnée que du dedans : le détour par une féconde épaisseur, où se joue l'efficace des choses et des êtres, est l'itinéraire obligé de la représentation. Ainsi l'idéal flaubertien d'impersonnalité peut s'exprimer sans contradiction : « l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant : qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas⁵³ ». Tel passage célèbre de la correspondance livre l'illustration de cette esthétique de l'intuition : « Voilà une des rares journées de ma vie que j'ai passée dans l'illusion, complètement, et depuis un bout jusqu'à l'autre. Tantôt à six heures, au moment où j'écrivais le mot attaque de nerfs, j'étais si emporté, je gueulais si fort et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une. Je me suis levé de ma table et j'ai ouvert ma fenêtre pour me calmer. La tête me tournait. J'ai à présent de grandes douleurs dans les genoux, dans le dos et dans la tête [...] N'importe, bien ou mal, c'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient, et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour⁵⁴. » Écriture de l'hallucination où le romancier peut à l'infini mourir à soi-même et s'épancher dans l'être. Paradoxe imperson-

nalité où l'écrivain se laisse voir en tous ses personnages, comme l'a souligné une critique attentive à la part autobiographique et personnelle des créations flaubertiennes. Il y a de Flaubert en Emma comme en Charles, en Léon ou même en Justin⁵⁵. Mais l'œuvre impose à la biographie une nouvelle syntaxe : le moi se dilate ou se disperse et son identification n'est possible qu'au prix de son éclatement et de sa reconstruction. Le trajet qui conduit de *Novembre* à *Madame Bovary* montre assez comment la fiction décompose et recompose ; l'alchimie de l'œuvre fait de la vie une nouvelle combinatoire rêvée où le moi se perd tout autant qu'il se retrouve : « Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j'en ai mis beaucoup. [...] J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné. Ce que tu as lu n'est le souvenir de rien⁵⁶. » A la fois dit et dépossédé par la transformation esthétique, le moi, comme toute autre matière, doit idéalement s'anéantir dans la visée fameuse du « livre sur rien » : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière⁵⁷. » Il ne faut pas se méprendre sur le sens de ce passage célèbre. Flaubert ne fait pas ici l'apologie du style en soi, d'une « écriture artiste » qui dirait une profonde affinité avec les tenants de l'Art pour l'Art. Le choix pour *Madame Bovary* d'un sujet banal entre tous dont il exècre la platitude bourgeoise et la « couleur cloporte », indique certes que « le style est tout⁵⁸ », mais un style où la forme ne fait qu'un avec le fond. Pour affirmer cette solidarité indéfectible, l'idéal flaubertien retrouve un vieux fond platonicien :

« Où la Forme, en effet, manque, l'idée n'est plus. [...] Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'Art est la vérité

même⁵⁹. » Profonde unité de la représentation littéraire qui condamne comme désormais caduques « ces divisions de la forme et du fond, de l'âme et du corps, qui ne mènent à rien ; — il n'y a que des faits et des ensembles dans l'univers⁶⁰ ». « [L]'affranchissement de la matérialité » dont parle Flaubert s'exprime dans ce qu'on pourrait appeler un schéma énergétique de l'écriture : « ce qui fait la force d'une œuvre, c'est la *vesée*... c'est-à-dire une longue énergie qui court d'un bout à l'autre et ne faiblit pas⁶¹ ». Cette force réside dans la coïncidence intime de l' « idée », l' « âme de la chose » et de cette enveloppe sensible que l'on nomme forme et qui se définit, chez Flaubert, en une plastique sonore : « Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore⁶². » « A force de chercher, je trouve l'expression juste, qui était la seule et qui est, en même temps l'harmonieuse⁶³. » Une telle esthétique, qui baigne tout entière dans un platonisme diffus, laisse à imaginer les fameuses « affres du style⁶⁴ ». Le défaut du langage est inacceptable car il renvoie à un impossible : un défaut de l'Être. Il faudra donc, en toute occurrence, remonter à l'idée pour en voir découler la juste représentation, car, émanation facile, « la forme sort du fond comme la chaleur du feu⁶⁵ ». Mais cette transparence idéale où il suffit de dire le monde (« pas un atome de matière qui ne contienne la pensée⁶⁶ ») ne va pas sans apories. On connaît la formule fameuse de Thibaudet à propos de *La Tentation de saint Antoine*, selon laquelle la vie est pour Flaubert « une réalité qui se défait⁶⁷ ». Comment trouver la forme adéquate, si le monde qu'elle tente de désigner se dérobe ? La « pourriture instantanée des choses sur lesquelles elle s'appuyait » vient dire l'échec de la quête d'Emma ; elle livre, en même temps, l'image de cette évanescence labilité du réel qui exaspère désormais la difficulté d'écrire. Il faut donc redoubler d'efforts pour extraire du désordre des apparences un principe d'ordonnement, auquel s'arrime la représentation. Flaubert le trouve dans ce qu'il nomme invariablement la « conception » : « La difficulté capitale, pour moi,

n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon⁶⁸. »

A Baudelaire qui vient de lui envoyer *Les Fleurs du Mal*, il confirme : « L'originalité du style découle de la conception⁶⁹. » Souci du plan d'ensemble, de la Vérité du sujet, qui s'exprime très souvent sous les espèces du continu :

« La continuité constitue le style comme la constance fait la vertu⁷⁰. »

« Les perles composent le collier mais c'est le fil qui fait le collier⁷¹. » Pour un romancier à la fois « épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée » et qui « fouille et creuse le vrai autant qu'il peut, [...] aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand », l'œuvre pose un problème aigu de mise en perspective, d'équilibre du tout et de la partie, d'harmonie du détail et de l'ensemble. La critique contemporaine de Flaubert fut d'emblée sensible à cette difficulté. G. Merlet écrit dans la *Revue européenne* du 15 juin 1860 :

« Y a-t-il un roman, sous cette surcharge d'illustrations qui étouffent le texte ? Oui, sans doute, et même toutes les parties en sont fort habilement ajustées. Cependant l'esprit se trouble, la vue se brouille, le lecteur est comme assailli par des souvenirs tumultueux qui se dérangent et s'encombrent. Loin de s'éclairer mutuellement par leur rapprochement, les images trop pressées se superposent, se confondent, se gênent les unes les autres. Nous ne pouvons les classer, car chacune d'elles nous a saisis avec la même vivacité. L'accessoire nous dérobe le principal.

« C'est que le réalisme méconnaît les lois les plus élémentaires de la perspective. »

Comment traiter les superfluités parasites, tant aimées parce qu'elles offrent à l'œil la même résistance matérielle et donc le même intérêt que les grandes

masses, tout en respectant les proportions de l'ensemble ? Comment équilibrer la peinture individuelle et celle des rapports qui subordonnent les éléments à l'ordonnance d'une conception générale ? Que l'on se souvienne encore ici du conseil de Maxime Du Camp de « rejet[er] ces digressions, ces divagations, belles en soi, mais qui ne sont que des hors-d'œuvre inutiles au développement de la conception ». Barbey d'Aurevilly, dans un article publié dans *Le Pays* du 6 octobre 1857, voit en Flaubert « un *descripteur*, jusqu'à la plus minutieuse subtilité » et pressent, lui aussi, la difficulté d'articuler la passion de l'infime et la vue d'ensemble :

« Son style a, comme son observation, le sentiment le plus étonnant du détail, mais de ce détail menu, imperceptible, que tout le monde oublie et qu'il aperçoit, lui, par une singulière conformation microscopique de son œil. Cet homme, qui voit comme un lynx dans l'âme *ombrée* de sa Madame Bovary, et qui nous fait le compte des taches qui bleuissent ici, noircissent là, cette belle pêche tombée aux velours menteurs, est un entomologiste du style qui décrirait les éléphants comme il décrirait des insectes. Il fait des tableaux de grandeur naturelle, au pointillé, dans lesquels rien ne se fond et où tout se détache. Certes, pour peindre ainsi, il faut une main dont on soit sûr, mais la largeur vaut mieux que la finesse. Tant de subtiles observations finissent par donner des bluettes ! La lumière se met à papilloter sur toutes ces nervures inutiles, sur tous ces linéaments rendus perceptibles et *heurtants* par le relief trop marqué de dessin, comme elle papillote intersectée par les angles des pierres précieuses et nous éblouit. Un détail aussi enragé détruit l'effet même projeté par l'écrivain. Que M. Flaubert prenne garde à cela ! Il a peut-être un superbe avenir, mais son succès d'aujourd'hui force la critique à plus de rigueur dans la vérité. Grand talent, qui penche vers les petites choses et qui peut s'y perdre, s'y noyer, comme s'il était petit ! »

On trouvera un écho comparable plus tard, après la

publication de *Salammbô*, dans le *Journal* des Goncourt : « Je relis vingt lignes de *Madame Bovary* [...] le procédé matériel de la description infinitésimale de toutes choses, d'un reflet comme d'un petit pain dans une serviette, me saute aux yeux avec son ridicule, son effort, ses faux effets, sa misère⁷². »

Quoi qu'il en soit des jugements de valeur, l'écriture de Flaubert trouve dans la description du monde une de ses épreuves majeures. J. Levaillant a même pu parler du « drame flaubertien des rapports avec le monde⁷³ » ; difficulté paradoxale pour un romancier dont on fait souvent par simplification abusive le père du réalisme. Mais il est juste de parler de drame et Flaubert montre un véritable acharnement à pénétrer l'épais mystère de la matière. La tâche est en effet ardue, et si P. Danger évoque la « douce et lente pénétration de la conscience dans les choses⁷⁴ », il sait que cette douceur n'est que l'image trompeuse d'une grande douleur car la matière résiste longtemps, en son opacité, à l'écriture. Plus que le bloc, ou la masse qui, peu à peu, prendra forme par l'efficace d'une intelligente soustraction, elle est cette pâte molle qu'il est peut-être impossible d'informer, sur laquelle, en tout cas, le langage ne trouve pas d'abord d'angle d'attaque. Il va falloir d'abord tracer une esquisse, dessiner une épure qui contraigne le monde à exhiber un ordre, lui faire porter la trace éphémère ou l'empreinte durable d'une géométrie. Mais il est malaisé de préciser la nature de ce repérage : c'est souvent l'écriture elle-même qui fixe souverainement un haut et un bas, distribue les positions réciproques, organise l'espace en nombres et proportions ; parfois aussi, pourtant, il nous est suggéré que l'espace de la représentation se structure de façon autonome, comme si la matière sécrétait ses propres repères cartésiens.

La perception se fixe toujours chez Flaubert des pôles entre lesquels le regard cesse d'être nomade pour devenir géomètre ; on touche ici à une première donnée essentielle de l'écriture descriptive dans *Madame Bovary* : l'urgence d'organiser dans l'espace toute la

série des voisinages. Cette urgence donne naissance à une technique où il est permis de reconnaître une véritable combinatoire : chaque objet, chaque lieu n'est pas décrit pour lui-même en tant qu'il occupe une place privilégiée dans l'espace, mais fait constamment signe vers tous les autres objets ou tous les autres lieux par le jeu d'un écart ou d'une mise à distance. J. Levaillant évoque, quant à lui, l'abondance, dans *L'Éducation sentimentale*, des expressions adverbiales telles que « plus loin », « à gauche », « de l'autre côté », et conclut qu'« à la conscience vivante et globale du sujet percevant se substitue une conscience analytique, séparatrice, celle de l'auteur. Car les choses ont beau encombrer, emplir ou envahir, elles sont ordonnées, maîtrisées par l'écrivain⁷⁵ ». Cette analyse se vérifie largement dans *Madame Bovary*. Aux Bertaux, « la bergerie était longue, la grange était haute », la cour « plantée d'arbres symétriquement espacés » (73), tandis qu'à l'extérieur, « le long des bâtiments s'étendait un large fumier ». L'intérieur nous montre que « le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine » (73). Même effet dans la description de Tostes, où « la façade de briques était juste à l'alignement de la rue, ou de la route plutôt » (91) ; le texte est ensuite littéralement jalonné de repères tels que « derrière la porte », « à droite », « de l'autre côté du corridor », « au milieu du cadran solaire⁷⁶ ».

Si l'on prend soin de relire la description du jardin à Tostes, on constate qu'elle se réduit pratiquement à une série de repères essentiels : le jardin est « plus long que large », trois sortes de clôtures apparaissent (« entre deux murs de bauge », « jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs », « quatre plates-bandes [...] entouraient symétriquement le carré plus utile des végétations sérieuses (92) »). Flaubert porte non seulement un vif intérêt à la précision topographique, mais s'attache de surcroît à établir des proportions et symétries⁷⁷.

Avant donc de se fixer sur son objet et de l'investir, le regard du narrateur pratique l'esquive et glisse vers la généralisation topographique ; entité abstraite, chaque point de l'espace se refuse provisoirement à être un foyer de représentation pour n'être encore qu'un lieu de contiguité, d'adjacence ou d'éloignement. Cette généralisation topographique implique le plus souvent une détermination à multiples entrées, qui prend les allures d'un « relevé » au sens technique, donc accumulatif, du terme : « L'église est de l'autre côté de la rue, vingt pas plus loin, à l'entrée de la place (135). »

Tout se passe donc comme si Flaubert, avant d'aborder l'aspect strictement matériel de la description, en bornait, délimitait ou balisait l'espace avec une étonnante méticulosité. Les premières maisons d'Yonville « sont encloses de haies, au milieu de cours pleines de bâtiments épars (134) », leurs toits de chaume « descendent jusqu'au tiers à peu près des fenêtres basses (134) », et « les rez-de-chaussée ont à leur porte une petite barrière tournante pour les défendre des poussins, qui viennent picorer, sur le seuil, des miettes de pain bis trempé de cidre (134-135) ».

Toutes ces frontières, naturelles ou artificielles, venant borner le regard ou quelque autre mouvement physique, ont sans doute une double fonction : préciser d'emblée la matérialité d'un espace original, au topo unique, et réduire ainsi la part que tout roman laisse à l'imagination du lecteur en imposant à la vision des repères incontournables. Donner à voir ne signifie donc pas faire des concessions à une esthétique du pittoresque, mais implique que l'on arrache l'espace à une native indistinction en sacrifiant à une orientation générale qui permettra au lecteur de « s'y reconnaître ».

La bordure joue ici un rôle primordial : elle est ce qui assoit l'objet dans son milieu, ce qui permettra peut-être plus tard de le reconnaître. Elle est garante d'une symétrie : devant la maison de Maître Guillau-

min à Yonville, « deux vases en fonte sont à chaque bout du perron (135) » ; aux Comices, « ce que l'on admirait surtout, c'étaient deux longs ifs couverts de lampions qui flanquaient une estrade où s'alliaient tenir les autorités (198) » ; devant le théâtre de Rouen, « la foule stationnait contre le mur, parquée symétriquement entre des balustrades (290) ». Elle est aussi garante du principe de transitivité de la perception : « Pour arriver chez la nourrice, il fallait, après la rue, tourner à gauche, comme pour gagner le cimetière, et suivre, entre des maisonnettes et des cours, un petit sentier que bordaient des troènes (156). »

Si les ouvertures, comme l'a souligné J. Rousset ⁷⁸, représentent des lignes de fuite vers l'horizon et aussi la promesse d'accéder à un ailleurs vapoureux, la clôture participe, à un degré supérieur, de la même technique de géométrisation de l'espace : avec elle, Flaubert parcellise, et donc autonomise une entité vague, comme le petit cimetière qui entoure l'église d'Yonville, « clos d'un mur à hauteur d'appui (135) ». La clôture amenuise le champ de vision, fige le regard qui s'abandonnait jusque-là à des divagations de surface et le concentre progressivement sur un point unique : « Des bourrées, debout contre la clôture d'épines, entouraient un carré de laitues, quelques pieds de lavande et des pois à fleurs montés sur des rames (156-157). »

Ces quelques exemples indiquent que l'espace est bien, d'abord, la forme privilégiée de la sensibilité au monde et que, partant, il impose au langage romanesque un parcours optique infini, en tous sens.

Mais si une géométrie en repères et figures précède ou accompagne toute vision, elle n'en constitue en aucun cas le terme ultime. En effet, l'attribut essentiel de la matière est d'échapper à toute mesure, de contester pied à pied au langage une rationalité durable ; en imposant aux mots de n'être que les supports contingents de sa profusion première. Si le texte donne à voir, la représentation, en retour, accuse parfois quelque retard sur son objet. La multitude des mouve-

ments qui animent la matière en fournit une illustration. Chacun d'eux adresse au regard une sollicitation originale ; il permet d'en apprécier la mobilité, l'extensibilité et la rapidité. Son incarnation élémentaire, omniprésente dans le roman, est figurée par le vent, invisible, impalpable, tantôt arrivant par rafale, « brises de la mer [...], roulant d'un bond sur tout le plateau du pays de Caux (105) », tantôt agitant les « longues dentelles de la coiffure cauchoise (90) » de la mère d'Emma. Agitation dont le caractère anomique premier attire le regard vers des pistes contingentes, éphémères, le vent représente aussi cette quantité minimale de mouvement qui froisse la surface des choses, les anime doucement d'un vibrato infime. Le lendemain du bal masqué de la mi-carême, alors même qu'Emma est en proie à toutes sortes d'agitation intérieure, Flaubert note que la nature hésite entre l'immobilité et son contraire : « La rivière livide frissonnait au vent ; il n'y avait personne sur les ponts ; les réverbères s'éteignaient (365). » Frissons posés sur les objets et oscillation molle du regard : le vent excite la vision plus qu'il ne prête à sentir, mais en exerçant une insinuante hypnose par laquelle les passions de l'âme s'évanouissent au bénéfice d'un tremblé visuel, d'un brouillage rétinien ; encore pleine des étourdissements de l'adultère, Emma, seule dans sa chambre, « voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient (229) ».

Parce qu'il est ample et « roulant d'un bond », le vent anime presque en même temps tout ce qu'il touche et exigerait de l'écriture qu'elle se fasse témoin synoptique et instantané de l'agitation créée. Mais l'écriture, par nature sélective, n'a pas cette vertu et doit donc suggérer la concomitance des états nouveaux en juxtaposant par exemple deux éléments hétérogènes qui, ayant valeur d'échantillons, suggèrent tout ce qui n'est pas dit : « le vent frais de la prairie faisait trembler les pages du livre et les capucines de la

tonnelle (189) »... Il faut alors parler d'un étrange unanimité du vent par lequel chaque point de l'espace sollicite une notation visuelle, mais qui, alors même qu'il accentue l'impossibilité d'un regard idéalement présent au monde, semble priver chacun de ces points de l'espace de son identité, ou de son principe d'individuation.

Le vent apparaît donc comme cette quantité indéfinie de mouvement qui subvertit déjà la représentation en la désignant comme tardive et inadéquate. On pourrait ici multiplier les exemples, mais l'essentiel est de souligner que le regard flaubertien tend à oublier — ou à transgresser — l'épaisseur propre du monde pour n'en scruter que les lois du mouvement. Peu à peu matière et espace aspirent le regard pour en miniaturiser le champ d'application, le happent pour en faire l'organe de la promiscuité aux choses, de la présence optimale aux changements de place et aux modifications de forme. Ce n'est plus l'œil qui voit, qui mesure, quantifie, apprécie ; c'est le monde qui dicte sa propre visibilité, qui signale, sans médiation perspectiviste, à l'attention du roman la plus infime de ses transformations. Si l'on peut encore parler de « réalisme » à propos de Flaubert, il serait donc vain de se représenter par là un art exclusivement soucieux de netteté, de précisions, ou des techniques descriptives ayant pour objet commun de saisir chaque détail dans son authenticité. Tout se passe comme si le langage tendait de façon originale à s'effacer devant le monde pour mieux en reproduire les espèces. On se souvient de l'intention du romancier d'agir à la façon de la nature : « Les chefs-d'œuvre sont bêtes ; ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes⁷⁹. »

Même privilège à l'extériorité dans un autre champ romanesque traditionnel, la peinture de l'âme. Dans sa conclusion à l'étude qu'elle consacre à la genèse de *Madame Bovary*, Claudine Gothot-Mersch souligne qu'il convient d' « admirer dans l'œuvre, plutôt que le roman "réaliste", le roman "classique" d'analyse

psychologique ». « C'est dans le heurt, poursuit-elle, d'un caractère avec un autre et avec tout son milieu que se situe le nœud de l'action. *Madame Bovary* est, d'abord, un roman de la désillusion⁸⁰. » Tel apparaît bien, mais sous des formes singulièrement nouvelles, l'un des centres d'intérêt essentiels du roman. C'est que le labyrinthe de l'intériorité fascine Flaubert, comme la *Correspondance* en témoigne abondamment. Très tôt, ses projets littéraires de jeunesse le portent vers des sujets psychologiques. Il propose, le 22 janvier 1842, à Gourgaud-Dugazon de lui montrer l'une de ses œuvres — sans doute *Novembre fragments de style quelconque*, que Flaubert terminera le 25 octobre 1842⁸¹ : « Au mois d'avril je compte vous montrer quelque chose. C'est cette ratatouille sentimentale et amoureuse dont je vous ai parlé. L'action y est nulle. Je ne saurais vous en donner une analyse, puisque ce ne sont qu'analyses et dissections psychologiques⁸². » Avant même l'écrivain, c'est l'homme Flaubert qui fait son apprentissage de l'âme humaine en pratiquant sans cesse l'introspection. Ainsi, dans une aspiration déjà étrangement bovaryenne, il écrit à son ami Alfred Le Poittevin le 17 juin 1845 : « As-tu réfléchi quelquefois, cher et tendre vieux, combien cet horrible mot " bonheur " avait fait couler de larmes ? Sans ce mot-là, on dormirait plus tranquille et on vivrait plus à l'aise. Il me prend quelquefois d'étranges aspirations d'amour, quoique j'en sois dégoûté jusque dans les entrailles. Elles passeraient peut-être inaperçues, si je n'étais pas toujours attentif et l'œil tendu à épier jouer mon cœur⁸³. »

La période pendant laquelle Flaubert compose *Madame Bovary* coïncide précisément avec l'affirmation la plus marquée d'une volonté d'approfondissement psychologique : « Quant à l'amour, écrit-il à Louise Colet le 3 juillet 1852, ç'a été le grand sujet de réflexion de toute ma vie. Ce que je n'ai pas donné à l'art pur, au métier en soi, a été là ; et le cœur que j'étudiais c'était le mien. Que de fois j'ai senti à mes meilleurs moments le froid du scalpel qui m'entraînait dans la chair ! *Bovary* (dans une certaine mesure, dans

la mesure bourgeoise, autant que je l'ai pu, afin que ce fût plus général et humain) sera sous ce rapport, la somme de ma science psychologique et n'aura une valeur originale que par ce côté⁸⁴. »

Et pourtant, même pour ce « vieux roquentin qui connaît le cœur humain⁸⁵ », ce « vieux psychologue⁸⁶ », l'entreprise est malaisée. L'introspection amène très tôt Flaubert à l'incertitude de celui qui, pour trop avoir observé, finit par perdre tout repère : « J'ai cru me connaître dans un temps, mais à force de m'analyser je ne sais plus du tout ce que je suis ; aussi j'ai perdu la sottise prétention de vouloir se diriger à tâtons dans cette chambre obscure du cœur⁸⁷. » La peinture de l'âme, aussi exercée soit-elle, retrouve enfin l'opacité qui entoure les motivations humaines. Puisque « l'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite », que la science psychologique n'en est qu'à son commencement⁸⁸, la tâche du romancier sera là encore de reproduire les espèces de la nature, soit l'impénétrabilité. L'examen des versions antérieures de l'œuvre est révélateur de ce point de vue : les analyses psychologiques y étaient beaucoup plus longues et détaillées ; elles livraient d'abondance explications et interprétations. Tout se passe comme si Flaubert avait voulu rendre plus flous, plus opaques, les ressorts de l'âme dans l'état définitif du roman : « Je tourne beaucoup plus à la critique, confie-t-il à Louise Colet. Ce roman que j'écris m'aiguise cette faculté. — Car c'est une œuvre surtout de critique, ou plutôt d'anatomie⁸⁹. Le lecteur ne s'apercevra pas (je l'espère) de tout le travail psychologique caché sous la Forme mais il en ressentira l'effet⁹⁰. » Sous l'épiderme de la forme, se cache la masse musculaire, ce que Flaubert appelle ailleurs l'âme ou l'idée dont l'auteur ne doit montrer que l'hypostase ou « l'effet ». Paradoxal art de l'ellipse où l'absence seule donne à voir et où l'écriture s'assigne pour champ d'exercice une mince frange à la surface de l'être. La fameuse visée flaubertienne de l'impersonnalité trouve ici, dans l'infime épaisseur du mouvement ou du phénomène, son accomplissement.

La profondeur ou l'intériorité sera donc cette présence par défaut, cette illusion d'optique où le fil continu du style fait signe vers le véritable centre de gravité de la représentation, qui, comme dans la nature, se dérobe à la vue. Dans l'ordre psychologique aussi, la parole est au monde, la prime à l'extériorité : « Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en dissertations explicatives, écrit Maupassant, il la faisait simplement apparaître par leurs actes. Les dedans étaient ainsi dévoilés par les dehors, sans aucune argumentation psychologique⁹¹. » La critique fut très tôt sensible à ce trait original. En 1861, dans son article pour la *Revue européenne*, Gustave Merlet relève qu'il n'y a pas dans *Madame Bovary* « un sentiment qui ne soit ramené à une sensation ». Déjà Charles de Mazade, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1^{er} mai 1857, après avoir reconnu à Flaubert « un certain don d'observation vigoureuse et âcre », avait regretté qu'il « saisit les objets pour ainsi dire par l'extérieur sans pénétrer jusqu'aux profondeurs de la vie morale ». Plus tard, Brunetière note, dans son étude sur le naturalisme, ce qu'il nomme la « transposition systématique du sentiment dans l'ordre de la sensation⁹² ». « [O]n dirait [...] que les faits eux-mêmes viennent parler, souligne encore Guy de Maupassant, tant il attache d'importance à l'apparition visible des hommes et des choses⁹³. » Ce parti de révéler « les dedans par les dehors⁹³ » ne laisse d'avoir, en matière psychologique, des conséquences originales. Dans cette esthétique du montrable l'âme se donne comme suite de phénomènes observables, « collection de petits faits », pour reprendre la formule de Taine, entre lesquels le romancier se refuse à établir de façon didactique un lien d'interprétation. Au lecteur de s'employer à le reconstituer. Dès lors l'accès à l'intériorité cesse d'emprunter les voies de la transparence et se donne comme relevé d'hypothèses, comme si la qualification psychologique hésitait devant les comportements. Ainsi de Léon, à Rouen, tentant de séduire Emma : « Pour se faire valoir, ou par une imitation naïve de

cette mélancolie qui provoquait la sienne, le jeune homme déclara s'être ennuyé prodigieusement tout le temps de ses études (305). » Ou d'Emma qui retrouve avec son amant « toutes les platitudes du mariage » : « comment pouvoir s'en débarrasser ? Puis, elle avait beau se sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par corruption (364). » Ou encore de Charles, qui après la mort d'Emma procède à des recherches, dont il espère retrouver quelque chose de celle qu'il aime : « Par respect, ou par une sorte de sensualité qui lui faisait mettre de la lenteur dans ses investigations, Charles n'avait pas encore ouvert le compartiment secret d'un bureau de palissandre, dont Emma se servait habituellement (422). » On pourrait ici multiplier les exemples dont l'enseignement est invariable : l'analyse psychologique choisit, chez Flaubert, de montrer sans démontrer, de donner à voir sans interpréter ou conclure.

Mais ce privilège donné à l'extériorité a encore un autre corollaire original. L'âme se dit bien souvent chez Flaubert dans les termes du monde. Ainsi, l'imaginaire d'Emma lie constamment dans ses représentations les états d'âme et leur décor ; dans les romans et keepsakes du couvent, le bonheur ou l'amour apparaissent comme mécaniquement associés à des détails concrets, qui finissent par les résumer. Ces « formes convenues », faites des voitures et des chaises de poste, de « postillons qu'on crève à tous les relais », de « vieux manoir[s] », de lagunes, de balcons, de jeunes filles « rêvant sur des sofas près d'un billet décacheté », hanteront les rêves de bonheur de Madame Bovary, et seront, pour elle, liées à l'amour comme la cause à l'effet. Les souvenirs de lecture figés en images-clichés secrètent ainsi comme une théorie sommaire du bonheur : « Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de

velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes ! (100) »

« Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée (119-120). » Vite déçue de son mariage avec Charles et s'employant à refouler sa passion naissante pour Léon, Emma retrouve cette conception qui fait du bonheur le catalogue des objets, des lieux ou des attributs, qui l'accompagnent nécessairement : « Elle [...] gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite (173). » La symétrie accusée entre l'abstrait et le concret souligne vigoureusement les liens essentiels qui unissent le bonheur à ses auxiliaires matériels. Plus tard, dans la rêverie où la plongent ses projets de fuite avec Rodolphe, l'héroïne imaginera une existence « facile et large comme leurs vêtements de soie ». Comme par contagion, la psychologie se fixe tout au long du roman sur l'objet, médiation nécessaire des états d'âme. Ainsi le mirage mondain de la Vaubyessard se pose sur ce « porte-cigares tout bordé de soie verte » qu'Emma conserve pieusement « dans l'armoire, entre les plis du linge ». A l'heure où, déjà, le temps a commencé d'effacer les contours précis de la mémoire, l'objet s'érige en médiateur et s'anime pour devenir une véritable métaphore de l'amour :

« Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il ?... Au Vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que

l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s'étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; *chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse*⁹⁴ (117). »

Dans un mouvement comparable, Léon conservait amoureusement, dans une version antérieure du texte, un gant égaré par Emma, un soir, chez les Homais : « Chez le pharmacien, un soir, Madame Bovary en cousant, laissa tomber son gant par terre. Léon le poussa sous la table sans que personne y prît garde. Mais quand on fut couché, il se releva, descendit les marches à tâtons, le trouva sans peine et revint dans son lit. C'était un gant de couleur jaune, souple, avec des rides sur les phalanges, et la peau semblait soulevée davantage, au grand morceau du pouce, à cet endroit de la main, où il y a le plus de chair. Il sentait un parfum vague, quelque chose de tendre comme les violettes fanées. Alors Léon cligna les yeux, il l'entrevit au poignet d'Emma, boutonné, tendu, agissant coquettement dans mille fonctions indéterminées. Il le huma ; il le baisa ; il y passa les quatre doigts de la main droite et s'endormit la bouche dessus⁹⁵. »

Avant la possession de l'être aimé, l'amour procède par approches successives, qui investissent tout ce qui l'entoure. Rodolphe, justifiant à Madame Bovary son absence de six semaines, après les Comices :

« — Mais, si je ne suis pas venu, continua-t-il, si je n'ai pu vous voir, ah ! du moins j'ai bien contemplé ce qui vous entoure. La nuit, toutes les nuits, je me relevais, j'arrivais jusqu'ici, je regardais votre maison, le toit qui brillait sous la lune, les arbres du jardin qui se balançaient à votre fenêtre, et une petite lampe, une lueur, qui brillait à travers les carreaux, dans l'ombre (223). »

De même, Léon, quittant Yonville, cherche, dans sa dernière entrevue avec Emma, à fixer dans sa mémoire les objets qui l'entourent : « Il jeta vite autour de lui un

large coup d'œil qui s'étala sur les murs, les étagères, la cheminée, comme pour pénétrer tout, emporter tout⁹⁶. »

L'objet, traditionnel médiateur de l'amour (« et je courais après tous les fiacres où flottait à la portière un châle, un voile pareil au vôtre... » (306) dira Léon à Emma), vaut aussi comme substitut de l'être aimé et Léon peut prêter à la robe d'Emma une épaisseur presque charnelle : « Son vêtement, ensuite, retombait des deux côtés sur le siège, en bouffant, plein de plis, et s'étalait jusqu'à terre. Quand Léon parfois sentait la semelle de sa botte poser dessus il s'écartait, comme s'il eût marché sur quelqu'un » (163).

La fonction signifiante de l'objet dans la psychologie flaubertienne imprègne profondément l'écriture même du roman. Les comparaisons ou métaphores qui expriment l'intériorité associent ainsi fort souvent un comparé abstrait et un comparant concret. La considération à la fois des versions antérieures et de la version définitive du texte met en lumière une tendance profonde de l'écriture de Flaubert. Même si ce dernier, conformément au parti pris, dont il s'ouvre fréquemment dans sa correspondance, sacrifie bon nombre de comparaisons ou de métaphores⁹⁷, celles qu'il conserve ont mêmes caractéristiques. Ainsi l'intériorité s'exprime volontiers en termes d'espace, comme à Tostes, où dans les premiers temps de son mariage, Emma rêve d'un autre destin, fait du « bourdonnement des théâtres » et des « clartés du bal » : « Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur (105). » Auparavant, le père Rouault, assailli de souvenirs, après avoir marié sa fille, s'était senti « triste comme une maison démeublée⁹⁸ ».

Ainsi encore, après la rupture avec Rodolphe, lorsque Emma se livre au mysticisme et tente d'enfouir au fond d'elle-même l'image de son amant, Flaubert note : « Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur ; et il restait là, plus solennel

et plus immobile qu'une momie de roi dans un souterrain⁹⁹ (283). »

Aussi le cœur finit-il lui-même par se chosifier. Par simple frottement mécanique, le monde lui imprime sa marque. Au retour de la Vaubyessard, Emma « serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux : au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas (116-117) ».

Dans un registre métaphorique analogue, la mémoire obéit à un processus comparable ; avant d'écrire sa lettre de rupture, Rodolphe, qui cherche à ressaisir quelque chose d'Emma, tombe sur une miniature qu'elle lui avait donnée : « à force de considérer cette image et d'évoquer le souvenir du modèle, les traits d'Emma peu à peu se confondirent en sa mémoire, comme si la figure vivante et la figure peinte, se frottant l'une contre l'autre, se fussent réciproquement effacées » (269). Tout comme la colère ; lorsque Emma s'emporte contre Léon que le bavardage de Homais tient intempestivement éloigné d'elle, Flaubert remarque : « le dénigrement de ceux que nous aimons toujours nous en détache quelque peu. Il ne faut pas toucher aux idoles : la dorure en reste aux mains (355) ».

Des solides, le sentiment possède donc poids, étendue, épaisseur, surface, mais il peut aussi emprunter aux liquides. Dans les versions antérieures, Flaubert évoque le « flot de colère » qui monte chez Emma, à la vue de Charles ou la « tristesse liquide » qui s'empare d'elle¹⁰⁰. Le cœur se fait alors matière spongieuse comme dans ce passage où Madame Bovary s'enferme dans une passion muette pour Léon : « elle traînait son cœur comme une éponge sur toutes les parties de sa vie, elle le tordait avec acharnement, elle en faisait couler un continuel ennui¹⁰¹ ». Ailleurs, dans les temps heureux de sa liaison avec Rodolphe : « l'amour si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec des bouillonnements joyeux. Elle le savourait sans

remords, sans inquiétude, sans trouble (230) ». Puis dans son repli : « leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase¹⁰² (238) ».

Jusqu'à ce que liquides et solides se mêlent dans cette image de la passion, sacrifiée dans la version définitive : « Réminiscences de lecture, vellétés mystiques, délires charnels et tendresses en poudre, tout ainsi se confondait dans la largeur de cette passion. Un tas de choses petites et grandes, communes ou rares, insipides ou savoureuses s'y résumaient en la diversifiant et c'était comme ces salades d'Espagne, où l'on voit flotter dans l'huile blonde des fruits et des légumes, des quartiers de bouc et des tranches de cédrat¹⁰³. »

Dotée de tous les attributs de la matière, l'intériorité a aussi un volume, comme dans cette flânerie de Rodolphe parmi ses souvenirs : « ces femmes, accourant à la fois dans sa pensée, s'y gênaient les unes les autres et s'y rapetissaient, comme sous un même niveau d'amour qui les égalisait. Prenant donc à poignée les lettres confondues, il s'amusa pendant quelques minutes à les faire tomber en cascades, de sa main droite dans sa main gauche¹⁰⁴ ».

La tradition critique présente souvent *Madame Bovary* comme un roman de l'échec, de la désillusion et de l'incommunicabilité. Mais dans cet univers romanesque où les rencontres subjectives ne sont que le fruit d'un entrecroisement contingent et comme accidentel — qu'il s'agisse de la non-rencontre d'Emma et de Bournisien, ou des joutes si stéréotypées qu'on en vient à douter de leur « réalité » entre Homais et Bournisien — le lien profond de l'âme aux choses semble ouvrir la voie à une possible connivence qui mettrait pour un temps en suspens la loi de la juxtaposition, du parallélisme absolu, qui régit jusqu'à l'absurde *Madame Bovary*. Si les relations intersubjectives offrent le spectacle d'une succession infinie d'impenétrabilités, où l'opacité et l'étrangeté sont de

règle, il semble que le monde puisse offrir la chance d'une fusion qui transcende les discordances et les fragmentations.

Ainsi la perception qu'ont les personnages non seulement du monde dans lequel ils sont immergés, mais aussi de leur propre vie intérieure, paraît soumise *a priori* à des catégories dont l'origine spécifiquement matérielle est patente. Ce que la phénoménologie nommerait leur « intentionnalité » porte l'empreinte native d'une évidente matérialité. Il devient alors difficile d'opposer, avec Schelling et la tradition romantique, le « moi » et le « non-moi » chez des êtres qui, le plus souvent, présentent les apparences d'une profonde consubstantialité avec la matière. Ainsi Emma souvent s'abandonne au monde et se l'approprie en un mouvement d'où la réflexivité s'absente pour laisser place à une sensibilité diffuse, à une connivence antépédicative avec les choses.

Flaubert installe ainsi d'emblée Emma dans le statut d'un personnage qui « sent » l'univers matériel par un instinct de communion aveugle, ressemblant du reste en cela à toutes les femmes, « inerte et flexible à la fois », ayant « contre elle les molleses de la chair ».

C'est que cette mollesse — et avec elle les états d'âme qu'elle engendre — est aussi un attribut du monde, comme l'indiquent clairement le sol que foule Emma et qui « sous ses pieds était plus mou qu'une onde » et la boue où les rêves de la jeune femme tombent « comme des hirondelles blessées (252) ». On pourrait dire que la mollesse est l'accident de la substance le plus répandu, en tout cas le plus familier à Flaubert dont on sait les obsessions plastiques. Elle évoque avant tout une ressemblance et comme une consanguinité à la matière, en suggérant que matière et chair ne sont pas distinctes : « Tous ces gens-là se ressemblaient. Leurs molles figures blondes, un peu hâlées par le soleil, avaient la couleur du cidre doux, [...]. (207) »

Mais elle implique aussi que l'univers matériel sollicite davantage, pour être bien « senti », la compli-

cité du toucher. Ainsi, le regard se double maintes fois d'une sensorialité tactile et, lorsqu'il pourrait se contenter de rendre compte de rondeurs ou de sinuosités, choisit d'être plus sensuel en se faisant plus caressant : pour varier sa coiffure, Emma « se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées (190) » ; au moment de recevoir dans sa chambre la communion des mains de l'abbé Bournisien « [I]es rideaux de son alcôve se gonflaient mollement, autour d'elle, en façon de nuées (282) » ; plus loin encore, alors que Charles et Emma flânent dans les rues de Rouen avant d'entrer à l'Opéra, « un vent tiède, qui soufflait de la rivière, agitait mollement la bordure des tentes en coutil suspendues à la porte des estaminets (290) ». Si la description est, dans chaque cas, relativement pauvre en éléments réalistes, si l'information visuelle peut sembler uniformément répétitive, c'est que le regard perd sa fonction analytique pour n'être plus que palpation de son objet. Butant sur une matière et des variations matérielles ineffables, il devient un sens autre dont la force prédicative s'est émoussée et qui ne produit plus que des impressions vagues, quoique prégnantes : « quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied (263) ». De même, l'emprunt de l'analyse psychologique au registre du monde témoigne de la force d'extension des éléments matériels et de leur application à l'écriture flaubertienne. Ainsi, évoquant l'effet produit par les paroles de Rodolphe, Flaubert use, pour rendre compte du sentiment d'Emma, de l'image physique d'un corps se modifiant sous l'action thermique d'un autre corps : « et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage (222-223) ».

Ailleurs, la présence du monde influe sur les mécanismes de l'âme. C'est en retrouvant dans la chevelure de Rodolphe une « odeur de vanille et de citron » qu'Emma se rappelle le bal de la Vaubyessard et qu'« une mollesse la saisit (213) ». L'odorat devient

dès lors souvent le sens privilégié d'une fusion avec l'univers des objets. Le premier rapport de Madame Bovary au monde n'est pas de reconnaissance visuelle, ou d'analogie contemplative, mais une sorte d'*anima*, de souffle vital qui confère d'abord à son personnage quelque existence. Flaubert nous la montre tour à tour aux Comices ouvrant les narines « pour aspirer la fraîcheur des lierres autour des chapiteaux (214) », au théâtre de Rouen aspirant « de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs (291) », à la cathédrale respirant « le parfum des juliennes blanches épanouies dans les grands vases (313) », ou encore dans *L'Hirondelle* qui la conduit à Rouen pour ses rendez-vous avec Léon, se penchant « des deux mains par le vasistas, en humant la brise (336) ».

Il s'établit ainsi une fusion entre l'héroïne et une nature non encore chargée de signes romanesques, fusion si intime qu'elle fait apparaître une matière antéprédicative, socle sur lequel s'érigent tous les autres éléments du récit. Palpation, respiration prolongent un regard qui lui-même se fait voration, engloutissement de l'objet lorsqu'il s'agit de dépasser sa propre incomplétude. L'univers est trop riche, la diversité des lieux et des expériences trop grande pour être embrassés par la contemplation. La frénésie est le pendant de la frustration, et si Emma souhaite un fils, que ce soit du moins un homme, être « libre » par excellence, qui « peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains (153) ». « Percevoir, penser, aimer, c'est d'une certaine façon dévorer¹⁰⁵ », écrit J.-P. Richard qui parle de « quête frénétique » et de « sadisme », en suggérant que le regard se fait pénétration aveugle : « La seule chance de passer à travers les formes sera d'épouser leur mouvement tout en l'accélération et l'affolant¹⁰⁶. » Lorsque le spectacle du monde est si foisonnant ou si attrayant qu'il invite à une consommation immédiate et entière, l'œil est d'un pauvre secours : « Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les

arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques de velours, les manteaux, les épées, [...]. » (292)

« Emma pensait qu'il y avait quarante-huit heures à peine, ils étaient ensemble, loin du monde, tout en ivresse, et n'ayant pas assez d'yeux pour se contempler (325). » L'élan infrangible vers des sensations multiples naît ici de la conscience douloureuse d'une finitude, celle de la distance spéculaire aux choses, qui devra se résoudre en appétit. D'autre part, l'analyse psychologique ne nous révèle pas un sujet s'enfermant sur soi et développant un monologue intérieur ; elle nous signifie, au contraire, que l'âme n'est rien si on la prive de ses fantasmes matériels et de son violent désir d'union avec le monde. L'interpénétration des deux instances se révèle tout particulièrement dans les fréquents vertiges, hébétudes ou stupeurs des personnages flaubertiens : « Tout sentiment ici tend à se liquéfier en sensation, et toute sensation à son tour s'immobilise en stupeur, note Charles Du Bos. Il existe chez Flaubert comme une intensité de la stupeur, et, en général, une prodigieuse intensité de tous les états, dits négatifs. Il part, si l'on peut ainsi s'exprimer, de la positivité du négatif. La pesanteur de la sensation, et l'absorption que cette pesanteur engendre, telle me paraît sa " constante " ; c'est par le degré même de la prostration et par la durée de celle-ci que la sensation finit par acquérir la dignité d'un sentiment. » On songe ici à tous les instants où la contemplation hébétée du monde extérieur tient lieu d'intériorité : revenue à Tostes le lendemain du bal à la Vaubyessard, Emma se promène « dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien (116) ». De même, la fixation du regard sur un détail ou un objet est contemporaine d'une rêverie vague, d'une sorte d'état hypnotique ; attendant Emma à la cathédrale de Rouen, Léon fixe son attention sur un des vitraux : « Il le regarda longtemps, attentivement, et il comptait les écailles des

poissons et les boutonnières des pourpoints, tandis que sa pensée vagabondait à la recherche d'Emma (313) ». C'est la même torpeur vague qui s'empare d'Emma venue chercher refuge chez la mère Rolet : « Couchée sur le dos, immobile et les yeux fixes, elle discernait vaguement les objets, bien qu'elle y appliquât son attention avec une persistance idiote. Elle contemplait les écaillures de la muraille, deux tisons fumant bout à bout, et une longue araignée qui marchait au-dessus de sa tête, dans la fente de la poutrelle. »

C'est cet échange permanent entre l'univers matériel et l'intériorité des personnages qui confère sa singularité à la fois au « roman des choses » et au roman d'analyse psychologique. L'enjeu ici est d'importance : l'avènement du monde extérieur n'est pas en effet chez Flaubert, comme nous l'avons esquissé, un épisode d'écriture ni une enclave narrative, mais une exigence première et absolue. Ce que P. Danger désigne comme « la glorification de l'objet pur¹⁰⁷ » est, en même temps, le parcours initiatique à l'ensemble du roman, cette présence muette sans laquelle, à coup sûr, le « livre sur rien » ne serait pas.

Bernard AJAC.

NOTES

Nous citons *Madame Bovary* d'après la présente édition (GF Flammarion, 1986). Les références au roman sont indiquées dans le corps même du texte, à la suite des citations, par le seul numéro de la page placé entre parenthèses.

Quant aux références à la *Correspondance*, elles sont empruntées à l'édition Conard (1926) et, dans quelques cas particuliers que nous indiquerons, à l'édition J. Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade (t. I, 1973 ; t. II, 1980).

Nous nous référons aussi aux versions antérieures du texte de *Madame Bovary* dans deux de ses états successifs : les brouillons (1800 feuillets écrits *recto* et *verso*, se trouvant à la Bibliothèque de Rouen sous la cote Ms.g 223¹⁻⁶) et le manuscrit autographe (487 feuillets se trouvant à la Bibliothèque de Rouen sous la cote Ms.g 221). Nous recourons, à cette fin, aux éditions de G. Leleu, *Madame Bovary, Ébauches et fragments inédits*, Paris, Conard, 1936, 2 vol., et de J. Pommier et G. Leleu, *Madame Bovary, Nouvelle version précédée des scénarios inédits*, Paris, Corti, 1949, que nous indiquerons sous la forme simplifiée Pommier-Leleu.

1. *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1962, p. 107-113.

2. *Ibid.*, p. 140.

3. A sa mère, 5 janvier 1850, *Correspondance* (II, 146-147), et à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, *ibid.*, II, 237.

4. Cf. Claudine Gothot-Mersch, *La Genèse de Madame Bovary*, Paris, Corti, 1966, p. 19-60.

5. *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, II, 859. La première allusion au début de la rédaction de *Madame Bovary* nous est livrée par une lettre de Flaubert à Louise Colet du 20 septembre 1851 : « J'ai commencé hier au soir mon roman. » (II, 5.)

6. *Correspondance*, I, 277.

7. *Ibid.*, II, 279.

8. *Madame Bovary*, éd. Pommier-Leleu, Paris, Corti, 1949, p. 142. C'est nous qui soulignons.

9. *Correspondance*, III, 3.

10. Cité par R. Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, p. 103, note 3.

11. *Correspondance*, II, 253-254.

12. *Ibid.*, p. 254.

13. *Ibid.*, p. 168.

14. *Op. cit.*, p. 50-60.

15. Flaubert s'en ouvre, dans une lettre à Louis Bouilhet du 14 novembre 1850, où il fait part de sa profonde émotion à la nouvelle de la mort de Balzac.

16. *Œuvres de jeunesse*, éd. Conard, Paris, 1910, t. II, p. 72.

17. *Madame Bovary*, Paris, Société Les Belles-Lettres, 1945, Introduction, p. LXXVIII.

18. *Correspondance*, III, 78.

19. « *La Muse du département* et le thème de la femme mal mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert », *L'Année balzacienne*, 1961, p. 191-221. On pourrait voir encore une filiation balzacienne dans le thème des embarras financiers qui accablent Madame Bovary, si les travaux de J. Pommier et de G. Leleu n'avaient mis au jour une autre influence sans doute décisive. En étudiant le dossier de *Bouvard et Pécuchet*, Mlle Leleu découvrit, en 1947, un document intitulé *Mémoires de Madame Ludovica* : l'écriture en était gauche, l'orthographe incertaine. Il apparut bien que Madame Ludovica n'était autre que Louise Pradier, épouse en secondes noces du sculpteur, et que ces « mémoires » avaient été rédigés d'après ses confessions par la femme d'un menuisier parisien (cf. J. Pommier et G. Leleu, « Du nouveau sur *Madame Bovary* », R.H.L.F., 1947, p. 211-244). Flaubert qui avait connu au collège Charles d'Arcet, frère de Louise, était devenu un ami de Pradier et était parfaitement au courant de la vie d'aventurière de Louise-Ludovica. Il trouva probablement dans ses *Mémoires* des éléments essentiels à son récit : les embarras financiers qui poussent la femme adultère à l'extrémité du suicide, la fin subite du mari trompé incapable d'affronter son infortune.

20. *Novembre, O.J.*, II, 193.

21. Cf. notamment Cl. Gothot-Mersch, *op. cit.*, p. 61.

22. *O.J.* I, 250.

23. *Ibid.*, p. 242.

24. *Ibid.*, p. 243.
25. *Ibid.*, p. 243-244.
26. *Ibid.*, p. 243.
27. *Ibid.*, p. 254.
28. *Ibid.*, p. 253.
29. *Ibid.*, fragment VI, p. 409 et fragment IX, p. 411.
30. *Ibid.*, fragment II, p. 403.
31. *Ibid.*, fragment XIX, p. 417.
32. Nous renvoyons pour plus de détails à Edouard Maynial, *La jeunesse de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1913, à Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Paris, Colin, 1962, et à Claudine Gothot-Mersch, *op. cit.*, p. 62-69.
33. *Correspondance*, II, 256-257.
34. *Ibid.*, 201 et 202.
35. *Ibid.*, V, 111.
36. *Ibid.*, III, 368.
37. *Ibid.*, 154.
38. *Ibid.*, I, 192.
39. *Ibid.*, III, 249.
40. *Ibid.*, IV, 74.
41. Cette œuvre est chez Flaubert une idée ancienne. On peut remonter à *La Leçon d'histoire naturelle* (1837). Puis, pendant le voyage en Orient, le projet resurgit. Le 4 septembre 1850, Flaubert écrit à Louis Bouilhet : « Tu fais bien de songer au *Dictionnaire des idées reçues*. Ce livre, *complètement fait*, et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangé de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité... Où le bourgeois a été plus gigantesque que maintenant ? » On se reportera aussi à la lettre du 14 novembre 1850 et à celle du 17 décembre 1852. Il importe ici seulement de souligner que ce vieux projet ne quitte pas Flaubert et qu'il continue de cheminer en lui pendant qu'il rédige *Madame Bovary*. (Le roman en porte la marque, comme nous le verrons. Cf. Appendice, *Madame Bovary et les idées reçues*, p. 500-510.)
42. On se reportera également à la *Correspondance*, II, 384 ; IV, 62, 243 ; VII, 285.
43. *Correspondance*, III, 158.
44. *Ibid.*, II, 343.
45. *Ibid.*, I, 39.
46. *Ibid.*, II, 398.
47. *Ibid.*, III, 269.
48. *Ibid.*, VII, 281.
49. *Ibid.*, III, 328. C'est nous qui soulignons.
50. *Ibid.*, 230.
51. *Ibid.*, 225.
52. *Ibid.*, VII, 290. C'est nous qui soulignons.
53. *Ibid.*, IV, 164.
54. *Ibid.*, III, 406.

55. On se reportera notamment pour plus de détails à *Madame Bovary*, Société Les Belles-Lettres, Paris, 1945, Introduction, p. LXXXIII à LXXXV et à Cl. Gothot-Mersch, *op. cit.*, p. 61-81.
56. *Correspondance*, I, 254.
57. *Ibid.*, II, 345.
58. *Ibid.*, IV, 10.
59. *Ibid.*, II, 416.
60. *Ibid.*, IV, 357.
61. *Ibid.*, III, 164.
62. *Ibid.*, IV, 243.
63. *Ibid.*, VII, 290. Cf. aussi V, 241.
64. *Ibid.*, III, 423.
65. *Ibid.*, II, 423.
66. *Ibid.*, III, 138.
67. A. Thibaudet, *Gustave Flaubert, sa vie, ses romans, son style*, Paris, Plon, 1922, p. 206.
68. *Correspondance*, IV, 164-165.
69. *Ibid.*, IV, 205. On se reportera également à III, 21, 140.
70. *Ibid.*, III, 401.
71. *Ibid.*, III, 322.
72. 18 décembre 1862, éd. Ricatte, t. V, p. 230.
73. J. Levaillant, « Flaubert et la matière », *Europe*, sept.-oct.-nov. 1969, p. 202-209.
74. P. Danger, « La Perception du monde extérieur dans l'œuvre romanesque de Flaubert », *L'Information littéraire*, n° 5, 1972, p. 209-212.
75. Art. cit., p. 206.
76. On remarquera également combien, d'une part, la description du château de la Vaubyessard est scandée par des motifs purement topographiques (« au bas d'une immense pelouse », « entre des bouquets de grands arbres espacés », « par-dérrière, dans les masifs, se tenaient, sur deux lignes parallèles, les remises et les écuries », « en face », « à gauche » (106-107) et combien, d'autre part, Flaubert y a sacrifié quantité de détails annexes (ormes, platane, poulains, cascade, moulin) dont le pittoresque alourdisait la version antérieure (*Madame Bovary*, cf. *Ébauches et Fragments Inédits*, Paris, Conard, 1936, t. I, p. 203). De même la description d'Yonville-L'Abbaye est rythmée par des expressions comme « au bout de l'horizon », « au bas de la côte », « de l'autre côté de la rue », « en face de l'auberge du *Lion d'Or* ».
77. Les versions antérieures du passage cité, consignées dans les brouillons et le manuscrit autographe, font déjà apparaître cette minutieuse description de type cadastral ; Flaubert en a pourtant retranché les éléments non binaires (« un triangle de pieux » ; les « longues plates-bandes étroites » ont été remplacées par « quatre plates-bandes ») et y a ajouté l'élément de symétrie final.
78. « Madame Bovary ou le livre sur rien », dans *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1966, p. 109-133.
79. *Correspondance*, II, 451.
80. *Op. cit.*, p. 283.

81. Cf. J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Paris, Colin, 1962, p. 306-343.

82. *Correspondance*, I, 95.

83. *Ibid.*, 185. Datation J. Bruneau.

84. *Ibid.*, II, 457.

85. *Ibid.*, éd. J. Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, I, 737.

86. *Ibid.*, éd. Conard, III, 100.

87. *Ibid.*, Pléiade, I, 246.

88. « Ce sera l'unique gloire du XIX^e siècle que d'avoir commencé ces études » (*Correspondance*, IV, 314).

89. L'insistance avec laquelle Flaubert recourt au registre métaphorique de l'anatomie autorise l'imagerie classique — on songe naturellement à la caricature de Lemot parue dans *La Parodie*, 5-12 septembre 1869 — dont la critique de l'époque semble d'ailleurs à l'origine. Sainte-Beuve terminait en effet ainsi son article dans *Le Moniteur universel* du 4 mai 1857 : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout. » Paulin Limayrac, dans *Le Constitutionnel* du 10 mai 1857, reprend la même formule : « Le roman devait arriver, de guerre lasse, à se servir de la plume comme du scalpel, et à ne voir dans la vie qu'un amphithéâtre de dissection. » Pour la place de l'anatomie dans le roman lui-même, on se reportera à la description de Larivière représentant de « la grande école sortie du tablier de Bichat » ; « son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs (395) ». Ou encore, à la mort de Charles envisagée à la lumière des conseils des *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* de Bichat (1800) qui cherche dans le cadavre les secrets de la vie et de la maladie. Flaubert avait-il lu ou entendu d'autre part la *Leçon inaugurale au Collège de France sur les effets des substances toxiques et médicamenteuses* de Claude Bernard (1856) qui propose pour cette même investigation de remplacer ou de seconder le scalpel par le poison : « Les agents toxiques [...] peuvent être envisagés comme des instruments physiologiques plus délicats que les moyens mécaniques, et destinés à disséquer les propriétés anatomiques de l'organisme vivant : ce sont de véritables réactifs de la vie » ?

90. *Correspondance*, Pléiade, II, 497.

91. Guy de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert en introduction aux Lettres de G. Flaubert à G. Sand*, Charpentier, 1889, p. XVI-XVIII.

92. F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, s.d., p. 156.

93. *Op. cit.*, p. XVII.

94. C'est nous qui soulignons.

95. Pommier-Leleu, p. 282-283. De même, Justin, l'aide de Homais, éprouve pour les atours d'Emma une fascination : « il considérait avidement toutes ces affaires de femmes 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 » (255-

256). Jusqu'à ses bottines qu'il contemple avec un respect religieux. Cette fixation, qu'il faut bien dire « fétichiste » sur l'objet, est très fréquente chez Flaubert comme l'atteste, souvent, la *Correspondance*. On se reportera notamment à *Pléiade*, I, 273, 284.

96. Dans le manuscrit autographe, l'investissement par le regard se faisait plus minutieux et plus complet : « Alors, il jeta vite autour de lui un large coup d'œil rapide, qui l'enveloppa [la chambre] depuis les fissures du plafond jusqu'aux raies noires du tapis, à la manière d'une inondation » (*Ébauches et Fragments inédits*, t. I, p. 474-475).

97. Flaubert écrit à Louise Colet, le 27 décembre 1852 : « Je crois que ma Bovary va aller ; mais je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en grouillent » (*Corr.*, *Pléiade*, II, 220). On se reportera aussi à la lettre à Louis Bouilhet du 26 décembre 1852, où Flaubert, dans le même registre de comparaison — emprunté à Plutarque (*Les Vies des hommes illustres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 1067) — pastiche la langue du XVI^e siècle, en s'inspirant notamment de Rabelais, Amyot et Montaigne : « Par affinité d'esperits animaux et secrète coniunction d'humeurs absconses, ie me suys treuvé estre ceste septmaine hallebrené de mesme fascherie, à la teste aussy, au dedans, voyre ; pour ce que toutes sortes grouillantes de papulles, acmyes, phurunques et carbons (allégories innombrables et métaphores incongrues, ie veux dire) tousiours pousoyent emmy mes phrases, contaminant par leur luxuriance intempestive, la nice contexture d'icelles ; ou mieux, comme il advint à Lucius Cornelius Sylla, dictateur romain, des poulx et vermine qui issoyent de son derme à si grand foyson que quant et quant qu'il en escharbouylloit, plus en venoyt, et estoyt proprement comme ung pourceau et verrat leperoseux, tousiours engendrant corruption de soy-même, et si en mourut finalement » (*Corr.*, *Pléiade*, II, 215). On se reportera aussi à *Pléiade*, *Corr.* VII, 250, 350, 512, 573, 752 et Conard, IV, 390.

98. A Tostes, encore, où après le bal à la Vaubyessard, Mme Bovary s'enferme dans l'ennui des existences uniformes : « L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée (124). »

99. Flaubert avait d'abord écrit : « Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu depuis longtemps tout au fond de son cœur et il y restait immobile et solennel comme une momie de roi dans un souterrain fermé. Elle avait chanté dessus la complainte funèbre de sa jeunesse perdue. Elle avait entendu derrière elle retomber l'un après l'autre *comme des portes de bronze* tous les empêchements du passé, toutes les *résolutions du désespoir*. Entre elle et lui il y avait maintenant pour l'en séparer *comme une enfilade de douleurs* inconnues toutes *pleines d'ombre, de poussière et d'or* » (Pommier-Leleu, p. 455). (C'est nous qui soulignons.) On peut constater que, dans la version définitive, Flaubert sacrifiera deux comparaisons sur trois envisagées d'abord, mais que chacune présente la même structure rapprochant un comparé abstrait dési-

gnant un état d'âme (souvenir, résolutions du désespoir, douleurs) et un comparant concret (souterrain fermé, portes de bronze, enfilade, ombre, poussière et or). Soulignons que le mécanisme du refoulement entraînait déjà la chosification de l'être aimé — et de l'amour même —, dans le premier épisode amoureux avec Léon : « Léon se tenait en sa pensée, toujours plus immobile qu'une chose inerte » (*ibid.*, p. 297), tout comme les rêveries amoureuses d'Emma figeront Rodolphe en une représentation pétrifiée : « Puis l'image de Rodolphe se rapprochant, restait là tout immobile comme une statue vivante et comme une apparition » (*Ébauches et Fragments inédits*, t. II, p. 31).

100. « Cela montait, comme une marée ; les forces défaillaient ; comme un nageur qui baisse la tête sous la vague, pour la mieux couper, elle s'avancait de plus en plus dans les sujets de dégoût. Mais le flot la roulait, après celui-ci, un autre, et un infini autour, et l'amertume à la bouche » (Pommier-Leleu, p. 298).

101. Pommier-Leleu, p. 298. Dans un brouillon, Flaubert avait écrit : « Il en sortait une eau sale où se noyait sa vie. »

102. Le deuil de Charles après la mort d'Emma est aussi évoqué par des comparaisons du même type : « Après un désespoir il en venait un autre, et toujours, intarissablement, comme les flots d'une marée qui déborde (408). » Tout comme son attendrissement devant sa petite fille Berthe : « une délectation infinie l'envahissait, plaisir tout mêlé d'amertume comme ces vins mal faits qui sentent la résine (418) ».

103. Pommier-Leleu, p. 383. Doit-on s'étonner que l'âme ait aussi une odeur, comme dans ce passage d'une version antérieure : « Puis elle répandait autour d'elle une odeur sainte et froide par ses vertus » (*Ébauches et Fragments inédits*, t. I, p. 423).

104. C'est nous qui soulignons.

105. J.-P. Richard, *Littérature et Sensation*, Paris, éditions du Seuil, 1954, p. 122.

106. *Ibid.*, p. 167.

107. P. Danger, art. cit., p. 212.

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

L'établissement du texte de *Madame Bovary* pose un problème particulier. La tradition voudrait que l'on prit pour référence la dernière édition publiée du vivant de Flaubert, soit l'édition Lemerre (1874), cinquième réimpression autorisée par le romancier. Il se trouve cependant que cette édition représente, dans l'histoire du texte, un cas assez curieux. Au lieu, en effet, de tenir compte des corrections apportées par les éditions successives (1862, 1869, 1873) qui furent l'objet des soins minutieux de Flaubert, le texte de 1874 semble méconnaître cette tradition et revenir brutalement en arrière sur bien des points ; aussi doit-on admettre que Flaubert accorda à Lemerre l'autorisation d'imprimer un texte que, pour des raisons restées obscures, il ne put revoir. Il est donc plus sage de reprendre le texte de l'édition Charpentier (1873) à laquelle le romancier accorda tous les soins d'une patiente minutie au point qu'elle put être qualifiée d' « édition définitive ».

Nous nous sommes fixé pour règle de reproduire le texte de cette édition, sous réserve d'en corriger certaines erreurs manifestes. Il nous a paru intéressant aussi de porter à la connaissance du lecteur les leçons du manuscrit autographe dans son dernier état, chaque fois du moins que ce rappel pouvait mettre en lumière les tendances de l'écriture flaubertienne, ses goûts, ses choix et ses sacrifices.