

Édition avec dossier

Flaubert

Madame Bovary

suivi des Actes du procès

Présentation
par Bernard Ajac

Dossier
par Yvan Leclerc



GF

FLAUBERT

Madame Bovary
Mœurs de province
suivi des Actes du procès



INTRODUCTION

NOTES

APPENDICE

BIBLIOGRAPHIE

par Bernard Ajac

DOSSIER

par Yvan Leclerc

CHRONOLOGIE

par Stéphanie Dord-Crouslé

GF Flammarion

Madame Bovary

Mœurs de province
suivi des Actes du procès

GF Flammarion

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr

© Flammarion, Paris, 1986, 2006 et 2014.

Dépôt légal : juin 2014

ISBN Epub : 9782081352551

ISBN PDF Web : 9782081352568

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081337237

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Présentation de l'éditeur

En 1857, au terme de plusieurs années de labeur, Flaubert fait paraître *Madame Bovary*. Aussitôt c'est le scandale : l'histoire d'Emma – cette fille de paysans qui, pour fuir la médiocrité de son époux et la routine provinciale, se réfugie dans ses lectures puis dans l'adultère – choque la censure. Flaubert est poursuivi pour outrage aux mœurs et à la religion ; on lui reproche ses « tableaux lascifs », ses « images voluptueuses mêlées aux choses sacrées ». Le succès, immense, est à la mesure du tapage judiciaire. Mais cette œuvre est bien plus qu'un roman sulfureux, car elle ébranle les fondements mêmes du genre romanesque.

Du même auteur
dans la même collection

BOUVARD ET PÉCUCHE suivi du DICTIONNAIRE DES IDÉES REÇUES (édition avec dossier)

L'ÉDUCATION SENTIMENTALE (édition avec dossier)

LES MÉMOIRES D'UN FOU. NOVEMBRE ET AUTRES TEXTES DE JEUNESSE

SALAMMBÔ (édition avec dossier)

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

TROIS CONTES

Madame Bovary

Mœurs de province
suivi des Actes du procès

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 la fortune et à la légende qui entoura longtemps la genèse du chef-d'œuvre. Un jour de la fin du mois 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 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, 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 Cousin Pons*, de Balzac, et astreins-toi à le traiter sur un ton naturel, presque familier, en rejetant ces digressions, ces divagations, belles en soi, mais qui ne sont que des hors-d'œuvre inutiles au développement de la conception et fastidieuses pour le lecteur. »

« Nous étions tristes, poursuit Maxime Du Camp, en pensant à la déception de Flaubert et aux vérités que nous ne lui avions point ménagées. Tout à coup Bouilhet dit : « Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de Delaunay ? » Flaubert redressa la tête, et avec joie, s'écria : « Quelle idée ! »

« Delaunay était un pauvre diable d'officier de santé qui avait été l'élève du père Flaubert et que nous avions connu. Il s'était établi médecin près de Rouen, à Bon-Secours. Marié en premières noces avec une femme plus âgée que lui qu'il avait crue riche, il devint veuf et épousa une jeune fille sans fortune qui avait reçu quelque instruction dans un pensionnat de Rouen. C'était une petite femme sans beauté dont les cheveux d'un jaune terne encadraient un visage piolé de taches de rousseur. Prétentieux et dédaignant son mari, qu'elle considérait comme un imbécile, ronde et blanche, avec des os minces qui n'apparaissaient pas, elle avait dans la démarche, dans l'habitude générale du corps, des flexibilités et des ondulations de couleuvre ; sa voix, déshonorée par l'accent bas-normand, était plus que caressante et dans ses yeux de couleur indécise et qui, selon les angles de lumière, semblaient verts, gris ou bleus, il y avait une sorte de supplication perpétuelle. Delaunay adorait cette femme, qui ne se souciait guère de lui, qui courait les aventures et que rien n'assouvissait. Elle était la proie d'une des formes de la grande névrose qui ravage les anémiques. Atteinte de nymphomanie et de prodigalité maniaque, elle était peu responsable, et, comme on ne la soignait que par de bons conseils, elle ne guérissait pas. Accablée de dettes, poursuivie par ses créanciers, battue par ses amants, pour lesquels elle volait son mari, elle fut prise d'un accès de désespoir et s'empoisonna. Elle laissait derrière elle une petite fille que Delaunay résolut d'élever de son mieux ; mais le pauvre homme, ruiné, épuisant ses ressources sans parvenir à payer les dettes de sa femme, montré au doigt, dégoûté de la vie à son tour, fabriqua lui-même du cyanure de potassium et alla rejoindre celle dont la perte l'avait laissé inconsolable¹. »

La prudence s'impose quant aux assertions de Du Camp, et plus encore lorsque s'ébauche sous sa plume le mythe d'un Flaubert à ce point habité de son projet qu'il en aurait été indifférent aux séductions de l'Orient où l'auteur des *Souvenirs littéraires* l'accompagne de novembre 1849 à la mort en avril 1851 : « Il me disait : J'en suis obsédé. [...] Aux confins de la Nubie inférieure, sur le sommet du Djebel-Aboucir, qui domine la seconde cataracte, pendant que nous regardions le Nil se battre contre

les épis de rochers en granit noir, il jeta un cri : J'ai trouvé ! Eurêka ! Eurêka ! je l'appellerai Emma Bovary². »

Récit romancé certes, mais l'enjolivement *a posteriori*, qui fait du témoignage un miroir déformant, retrouve ici ou là un fond de réel. La scène de la lecture de *La Tentation* a bien eu lieu et Flaubert fut très affecté de l'accueil réservé à son œuvre comme l'atteste la Correspondance du romancier³. De même, s'il est aujourd'hui certain que « l'histoire de Delaunay » n'a pu être proposée au romancier avant son départ pour l'Orient⁴, puisque la mort de l'officier de santé, Delamarre de son nom véritable, lui est postérieure de quelques mois, il n'en est pas moins vrai que c'est sur elle que s'est portée définitivement, durant l'été de 1851, le choix de Flaubert. Deux lettres de Maxime Du Camp sont ici précieuses, l'une du 23 juillet alors que la décision n'a pas encore été prise : « Que fais-tu ? que décides-tu ? que travailles-tu ? Qu'écris-tu ? as-tu pris un parti ? est-ce toujours *Don Juan* ? est-ce l'histoire de Mme Delamarre [*sic*] qui est bien belle ? » ; l'autre du 2 août où Du Camp confie à Flaubert, avant d'entreprendre un voyage : « – je pars [...] avec la mort dans l'âme. Enfin ce peut être curieux, et je vais prendre ça comme un *sujet de notes* : je te donnerai 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 : deux événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde et 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 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 se 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 toute œuvre de jeunesse, est impraticable. Peu à peu s'impose la nécessité d'une fiction qui permet peut-être d'écrire sans s'écrire. Tel est bien le point premier de la généalogie de *Madame Bovary* qui 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 avions 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'abo

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 maîtrise. 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, resplendissant 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 » ! L'effacement 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 premiers 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. Écrire 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 d'une première importance. Il suffit, pour en apprécier la portée, de se référer aux projets de Flaubert pendant son voyage en Orient : « À propos de sujets, écrit-il à Louis Bouilhet le 14 novembre 1851, 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° 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 lui enfin, qu'il a découvert *La Femme de trente ans*, cette création immortelle ! »

Outre 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 ». Comme 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 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 successives 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 *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 de *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. » Comme 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

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 de 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 se 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 trivialités. 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 de 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 n'

s'épousent. J.-P. Sartre a montré comment la pensée de Flaubert joue sur des concepts ambigus, au 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 ne 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 originaires, 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. À 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 » ou « 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 de théorie : « *observons*, tout est là. Et, après des siècles d'études, il sera peut-être donné à quelqu'un d'en 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 nous 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'approprier, 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 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'objectivité*, 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 vision qui donne une présence au cœur du monde : pour représenter la réalité extérieure, il faut d'abord « 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 l'œuvre de reproduire les espèces d'une nature « sereine d'aspect, incompréhensible ». L'illusion de la 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 ». Le passage célèbre de la correspondance livre l'illustration de cette esthétique de l'intuition : « Voilà un 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 de belles feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient, et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer 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 d'impersonnalité 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 de 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 se 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. » À la fois dit et dépossédé par la transformation esthétique du 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 attachement

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 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 force vive... 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. » « À 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 labile 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 plus que moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon⁶⁸. »

À 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 gueulardes, 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 fonce 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 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 perd 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 par les *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* de 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 une 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 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 secrétait 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 de l'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 contiguïté ou 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 sa 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 rues 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 de l'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 Guillaumin à Yonville, « deux vases en fonte sont à chaque bout du perron (135) » ; au 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. Rousset⁷⁸, représentent des lignes de fuite vers l'horizon, c'est 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 pots 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 et 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 mouvements qui animent la matière et qui fournit une illustration. Chacun d'eux adresse au regard une sollicitation originale ; il permet d'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 anémique 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). » Frisson 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 qui le touche et exigerait de l'écriture qu'elle se fasse témoin synoptique et instantanée 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'échantillon, 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 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-Mersier 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 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 *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. Je 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 quelquefois j'ai senti à mes meilleurs moments le froid du scalpel qui m'entraîne 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 « vieil homme 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,

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'écrit 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 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 « saisît 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 dehors⁹⁴ » ne laisse d'avoir, en matière psychologique, de 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 d'en 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 sentir humiliée de la bassesse d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par corruption (364). » C'est 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 en 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 l'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 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 de grandes 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, 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 Charles Vaubyessard se pose sur ce « porte-cigares tout bordé de soie verte » qu'Emma conserve pieusement « dans l'armoire, entre les plis du linge ». À 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. À 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*⁹⁵ (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 n'en 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 sa 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 dessus⁹⁶. »

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 l'

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, 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 tout⁹⁷. »

L'objet, traditionnel médiateur de l'amour (« et je courais après tous les fiacres où flottait une 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 métaphores⁹⁸, celles qu'il conserve ont les 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 démeublée⁹⁹ ».

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 souterrain¹⁰⁰ (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 de son 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'empporte 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'elle¹⁰¹. 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 ennui¹⁰² ». Ailleurs, dans les temps heureux de sa liaison avec Rodolphe : « l'amour si longtemps contenu, jaillissait tout entier avec de brusques 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 vase¹⁰³ (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 cédrat¹⁰⁴. »

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 gauche¹⁰⁵ ».

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'impénétrabilités, 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 antéprédicative 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 mollesse 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 hâlés par le soleil, avaient la couleur du cidre doux, [...]. (207) »

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

complicité 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 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 « [l]es rideaux de son alcôve se gonflaient mollement, autour d'elle, en façon de nué (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 courbes 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 son 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 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 une 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 pour 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. Cette 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 voracité, englobement 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. L'extase 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 dévorer¹⁰⁶ », 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 le mouvement tout en l'accélération et l'affolant¹⁰⁷. » 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 de nouvelles sensations multiples naît ici de la conscience douloureuse d'une finitude, celle de la distance.

- [read Winter Prey \(Lucas Davenport, Book 5\) here](#)
- [Valued Fields \(Springer Monographs in Mathematics\) pdf, azw \(kindle\)](#)
- [download online City Boy: A Novel](#)
- [download online The Positive Thinking Secret](#)
- [click Letters to a Young Scientist](#)
- [click Cassidy Jones and the Seventh Attendant \(Cassidy Jones Adventures, Book 3\)](#)

- <http://pittiger.com/lib/Winter-Prey--Lucas-Davenport--Book-5-.pdf>
- <http://patrickvincitore.com/?ebooks/The-Fragments-of-Parmenides--A-Critical-Text-With-Introduction-and-Translation--the-Ancient-Testimonia-and-a-Co>
- <http://cavalldecartro.highlandagency.es/library/City-Boy--A-Novel.pdf>
- <http://schroff.de/books/Large-Scale--Fabricating-Sculpture-in-the-1960s-and-1970s.pdf>
- <http://patrickvincitore.com/?ebooks/The-Accidental-Superpower--The-Next-Generation-of-American-Preeminence-and-the-Coming-Global-Disorder.pdf>
- <http://www.celebritychat.in/?ebooks/Lonely-Planet-Pocket-Hong-Kong--5th-Edition-.pdf>