

UNE ETUDE SUR GUSTAVE FLAUBERT (I)

— les dispositions innées de Flaubert et son oeuvre *Madame Bovary* —

TOHRU OHNUKI

Introduction

Dès le début de *Madame Bovary* de Flaubert, l'auteur décrit la mort de la première femme de Charles (qui deviendra plus tard le mari de l'héroïne), et quelques lignes plus loin, il évoque celle de la mère d'Emma, héroïne du roman, à travers le long monologue du père de l'héroïne. Après ces deux morts, le narrateur raconte l'amour de Charles pour l'héroïne et leur mariage. L'ensemble des récits dans la deuxième partie s'organise tout entier autour des amours de l'héroïne pour Léon et pour Rodolphe à Yonville. Ce roman, en passant par l'histoire des rendez-vous d'Emma avec Léon à Rouen, se termine par la mort de l'héroïne et celle de son mari. Car entre la mort de l'héroïne et celle de son mari qui est posée tout près de la dernière ligne du livre, il n'y a pas moins de trois chapitres.

Madame Bovary débute ainsi : "Nous étions à l'Etude (. . .)"⁽¹⁾ Depuis cette phrase initiale jusqu'à l'épisode de la défunte femme de Rouault, père de l'héroïne, toutes les scènes, sauf quelques scènes rétrospectives, sont situées dans des espaces clos : la salle des études, la salle de classe, le cabinet et la chambre à coucher des Bovary (Charles et sa première femme), la ferme des Bertaux . . .

Bien après le deuil de Rouault à l'égard de la mort de sa femme, posé au début du chapitre III de la première partie, vient un morceau important où l'amour pour Emma et la pensée du

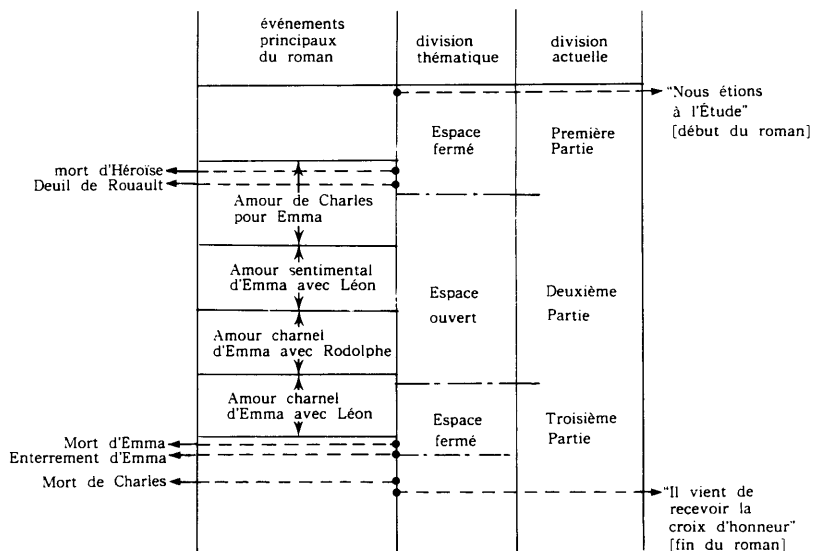
mariage s'éveillent en Charles : "La nuit, il (Charles) ne dormait pas, sa gorge était serrée, (...) et il ouvrit la fenêtre; le ciel était couvert d'étoiles, un vent chaud passait, au loin des chiens aboyaient."⁽²⁾ Dans les cinq lignes qui suivent et qui relèvent aussi de la narration itérative, les sentiments, l'inclination de Charles avancent encore d'un pas : "Pensant qu'après tout l'on risquait rien, Charles se promet de faire la demande quand l'occasion s'en offrirait; mais, chaque fois qu'elle s'offrit, la peur de ne point trouver les mots convenables lui collait les lèvres."⁽³⁾ Nous ne considérons pas les réactions de Charles comme seulement une sorte de description bien réaliste de celui qui aime. De ses actions, peut se dégager une indication principale sur l'amour. Une rêverie dans l'espace ouvert où il voit un ciel "couvert d'étoiles", un "vent chaud" l'entourne, il entend des "chiens aboyer au loin", cette rêverie est exposée ici comme une condition nécessaire pour qu'il ait parfaitement conscience de l'amour. De l'espace fermé à l'espace ouvert, ou plus précisément du lit, en passant par la chambre à coucher et la fenêtre, à la campagne, compte ce passage. Il semble que la notation "ouvrir la fenêtre" ait pour fonction de transformer l'espace scénique. Tout est, de fait, décrit comme si Charles se trouvait au dehors de la chambre. Nous voulons appeler cette technique de description la *disparition de barrière*. C'est là un des procédés caractéristiques qui s'emploient dans la scène d'amour. (Nous y reviendrons plus loin.) En ce qui concerne le rapport entre l'amour et l'espace ouvert, on trouve, vers le milieu du chapitre III de la troisième partie, un passage significatif. A Rouen, Emma et Léon passent "trois jours pleins, exquis, splendides, une vraie lune de miel".⁽⁴⁾ Vers le soir, ils prennent une barque pour aller dîner dans une île, où ils se sentent plongés dans une douce béatitude : "Ce n'était pas la première fois qu'ils apercevaient des arbres, du ciel bleu, du gazon, qu'ils entendaient l'eau couler et la brise soufflant dans le feuillage; mais ils n'avaient sans doute jamais admiré tout cela, comme si la nature n'existait pas auparavant, ou qu'elle n'eût

commencé à être belle que depuis l'assouvisance de leurs désirs."⁽⁵⁾ (c'est nous qui soulignons) Les mots "vraie lune de miel" montrent bien que ni avec Charles ni avec Rodolphe, Emma n'a vécu d'heures semblables à celles qu'elle vit maintenant avec Léon.⁽⁶⁾ Autrement dit, elle éprouve ici profondément des sensations extatiques. La phrase soulignée ne signifie pas des sentiments romantiques de ceux qui aiment, mais un rapport étroit entre l'amour et la nature : la nature n'est pas un décor, mais plutôt une condition indispensable à l'amour. Il s'agit, bien entendu, de l'étendue de la nature. Il convient de noter ici que presque toutes les scènes d'amour sont situées dans la nature : la promenade d'Emma et de Léon chez la nourrice, la scène de séduction en forêt entre Emma et Rodolphe, et leurs rendez-vous au clair de lune . . .

Après cette promenade en barque, le changement d'espace scénique se produit lentement. Un jour, pour rejoindre Léon à Rouen, Emma sort de *l'Hirondelle* (diligence entre Yonville et Rouen), et elle se glisse sur les rues, elle marche . . . : "Elle tournait une rue; elle le (Léon) reconnaissait à sa chevelure frisée qui s'échappait de son chapeau. Léon, sur le trottoir, continuait à marcher. Elle le suivait jusqu'à l'hôtel; il montait, il ouvrait la porte, il entra . . . Quelle étreinte !"⁽⁷⁾ Encore un espace clos ! Après ce rendez-vous, chaque jeudi, ils occupent la même chambre de *l'hôtel de Boulogne* où ils s'étreignent . . . Ainsi ce passage sert à introduire une nouvelle phase : l'espace fermé. Dans les circonstances périlleuses où se trouve Emma, son amour pour Léon est déçu, et son amour pour Rodolphe aussi . . . L'auteur écrit ainsi : "La folie la (Emma) prenait, (. . .) elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent. Elle ne souffrait que de son amour (. . .)"⁽⁸⁾ Alors sa situation lui apparaît comme un "abîme"⁽⁹⁾ Abîme! c'est justement un trou vertical, très profond. Comment ne pas pressentir un fosse où Emma sera inhumée un peu plus tard ? Après avoir vu Rodolphe pour la dernière fois, elle revient à Yonville pour

presque joyeuse, elle descendit la côte en courant (...)⁽¹⁰⁾ Le suicide d'Emma et son enterrement sont à cet egard une conclusion logique.⁽¹¹⁾

Des analyses qui précèdent, on peut être tenté de déduire que la construction thématique de *Madame Bovary* s'exprime par un graphique, que voici :



Cette division ne correspond pas à la division actuelle de l'oeuvre, et de plus, il faut reconnaître que la subdivision offre quelque chose d'assez arbitraire. Car il est difficile d'admettre que tous les récits dans la première partie ne se déroulent que dans les espaces clos, et que toutes les scènes dans la partie suivante ne sont situées que les espaces ouverts, même si l'on exclut les amours d'Emma et de Léon. Pourtant, lire, c'est non seulement suivre le courant logique du récit ou du roman, mais aussi s'en libérer volontairement et se lancer dans un monde où

la thématique seule pourrait éclairer une signification cachée du roman et en même temps la présence de l'auteur lui-même.

Or, qu'est-ce que signifie le fait que la scène d'amour est toujours localisée dans l'espace ouvert ? Il nous semble que cela n'est pas par hasard du point de vue des tendances naturelles de Flaubert. Pour examiner cette hypothèse, tout d'abord, il est nécessaire de connaître son attitude par rapport à l'espace ou à la nature. Il ne s'agit pas ici, précisons-le, des interventions directes de l'auteur à la Balzac, ni des confessions à la Chateaubriand. On dit très souvent qu'Emma, c'est Flaubert lui-même. Nous aussi dirons plus loin qu'il s'est bien utilisé quand il écrivait son "Emma", parce qu'il trouvait dans sa propre vie et son propre coeur un document fort admirable. Il s'est servi certes de lui-même dans son roman, mais ce dont il s'agit dans cet essai, ce sont ses pénétrations créatrices, tout à fait compliquées parce qu'inconscientes, dans son oeuvre. Il est très difficile peut-être d'évaluer l'influence de ses dispositions innées sur son oeuvre. Mais une évidence s'impose : *Madame Bovary* est le résultat d'une genèse intime. En d'autres termes, à travers les structures thématiques, Flaubert se révèle de façon très claire dans le roman. Dans cette perspective, cet essai a pour but de relire *Madame Bovary* à la lumière de ses tendances.

C'est pourquoi les premiers chapitres de cet essai seront consacrés à l'étude des dispositions propres de Flaubert. Après ces chapitres préparatoires, nous allons étudier les manifestations thématiques l'une après l'autre dans *Madame Bovary*.

Chapitre I — les deux tendances naturelles de Flaubert —

De Gustave Flaubert, il y a beaucoup de visages très répandus, pourtant destinés à nous dérober le vrai Flaubert : l'auteur de *Madame Bovary* qui a poussé la fameuse exclamation "Madame

Bovary, c'est moi !", ou le théoricien et le grand maître du réalisme littéraire, ou l'ermite de Croisset qui favorisait la rupture avec la nature, ou au contraire, l'amant passionné de la nature... En général, on dit qu'il faut y regarder avant d'accepter une idée commode et vraisemblable. Ainsi, il est nécessaire, d'abord, d'examiner encore une fois les deux derniers parmi les visages dits plus haut, d'autant plus que nous allons traiter dans ce chapitre ce qui concerne les dispositions innées chez Flaubert.

La *Correspondance* de Flaubert, qui est un document très émouvant concernant les angoisses et les problèmes de l'écrivain-artiste, est, d'un avis presque unanime, une des plus belles oeuvres de la littérature française. Ecrite souvent après de longues heures de travail, elle révèle un Flaubert plus spontané et même débraillé. D'ailleurs, Flaubert y parle beaucoup de lui-même. Nous ne voyons certes de lui que ce qu'il a voulu livrer à sa mère, à sa nièce, à ses quelques amis, et à ses nombreuses amies. Mais il est certain que "Flaubert par lui-même" s'entr'ouvre dans sa *Correspondance* et que sa *Correspondance* est essentielle à la connaissance de l'écrivain. Nous commençons donc par lire minutieusement ses 13 gros volumes de la *Correspondance*.

Section 1. — amour de la nature ou haine de la nature ?

Dans la *Correspondance*, apparaissent très souvent les métaphores de claustration. En 1846, une sixaine d'années avant la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert écrit à Louise Colet : "(...) rien du dehors ne pénètre jusqu'à moi. Il n'y a pas d'ours blanc sur son glaçon du pôle qui vive dans un plus profond oubli de la terre (...) Je me suis creusé mon trou et j'y reste, ayant soin qu'il y fasse toujours la même température."⁽¹⁾ Ayant déjà terminé *Madame Bovary*, il dit dans une lettre à Mme Schlesinger du 14 janvier 1857 : "(...) il faut boucher toutes nos fenêtres et

allumer des lustres dans notre chambre.”⁽²⁾ On doit prendre au sérieux ces métaphores, car elles, nous semble-t-il, correspondent à une des tendances naturelles de Flaubert. C’est peut-être la claustrophilie (la claustromanie), qui s’oppose à la claustrophobie. V. Brombert aussi dit dans sa belle étude : “Flaubert aime les journées d’été qui l’obligent à travailler les volets fermés, les rideaux tirés.”⁽³⁾

D’autre part, on pourrait citer de nombreux passages où il exprime son amour de la nature. En voici trois exemples, qui s’étendent sur presque toute sa vie : “Tu me dit, écrit Flaubert à Alfred Le Poittevin en 1845, que tu deviens de plus en plus amoureux de la nature; moi, j’en deviens effréné. Je regarde quelquefois les animaux et même les arbres avec une tendresse qui va jusqu’à la sympathie; j’éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu’à voir, mais quand je vois bien.”⁽⁴⁾ En 1847, au cours de son voyage en Bretagne avec Maxime Du Camp, il écrit de St. Malo à son ami Chevalier : “(...) nous avons fumé de longues pipes dans mainte douve effondrée, toute couverte d’herbes et parfumée par la senteur des genêts, et puis la mer, la mer ! le grand air, les champs, la *liberté*, j’entends la *vraie liberté* (...)”⁽⁵⁾ (c’est nous qui soulignons) Curieux mélange ! Et cependant, ce n’est pas par hasard que dans l’esprit de Flaubert le mot “liberté” est tout naturellement associé au paysage. C’est là une des caractéristiques de Flaubert : la nature est pour lui un lieu où il peut se sentir intimement délivré. Troisièmement, en 1879, l’année précédente de sa mort, il écrit à sa nièce Caroline : “Aujourd’hui (...) il fait si beau que le spectacle de la Nature me retrempe. J’admire avec volupté (...) le soleil tapant sur la rivière, j’écoute béatement le chant des poules, et je hume la bonne odeur du jardin. Le gazon commence à avoir des primevères, le ciel est tout bleu.”⁽⁶⁾ Ces trois passages nous montrent bien son amour intense de la nature, et en même temps ils (surtout la première lettre et la troisième) nous présentent l’essentiel de la contemplation flaubertienne de la nature :

contemplation extatique. Nous la préciserons dans le chapitre suivant. Et en tout cas, on pourrait admettre que Flaubert aimait passionnément la nature et conservait cet amour tout au long de sa vie. D'où une grande difficulté de la compréhension de Flaubert : amour de la nature, ou au contraire, haine de la nature ?

Section 2. — deux lui-mêmes chez Flaubert —

Y a-t-il chez Flaubert deux "lui-mêmes" ? A propos de ce "deux Flaubert", en 1846, il explique de façon plus claire à Louise Colet : "(...) j'ai fait nettement pour mon usage deux parts dans le monde et dans moi : d'un côté l'élément externe, que je désire varié, multicolore, harmonique, immense, et dont je n'accepte rien que le spectacle, d'en jouir; de l'autre l'élément interne, que je concentre afin de le rendre plus dense et dans lequel je laisse pénétrer, à pleines (sic) effluves, les plus purs rayons de l'Esprit' par la fenêtre ouverte de l'intelligence."⁽⁷⁾ C'est les mots "spectacle" et "concentre(r)" qui sont importants dans ce contexte.

"N'accepter rien que le spectacle (de l'élément externe)", c'est justement "contempler (l'élément externe)". "Contempler", dans le vocabulaire flaubertien, se distingue d'"observer". (Sur ce point, nous reviendrons plus loin.) Il s'agit ici de la contemplation. Et il nous semble que cet acte de contempler pourrait permettre à Flaubert d'atteindre une sorte d'extase et en même temps satisfaire parfaitement un désir tout à fait constant de se fondre entièrement dans l'univers. (Cette hypothèse sera examinée minutieusement dans le chapitre suivant.) Ainsi la contemplation flaubertienne est étroitement liée à l'exigence purement psychologique. Par conséquent, on peut comprendre complètement le mélange très curieux, précédemment mentionné, du mot "liberté" et de la nature (ou du paysage). De fait, Flaubert avait toujours un grand désir de l'expansion dans la nature. Nous en concluons

que la nature, pour lui, est en quelque sorte une ouverture sur la diffusion, peut-être toute cosmique.

De l'autre côté, la concentration. Pour comprendre mieux le terme "concentration" qui revient à tout propos dans sa *Correspondance*, nous citons une autre lettre, écrite en mai 1867. Critiquant un roman d'Amélie Bosquet, il dit ainsi : "Ah ! quel livre c'eût été que le *Roman d'une ouvrière*, avec un peu plus de patience et de concentration !"⁽⁸⁾ La lettre à Louise Colet du 27 août 1846 (déjà citée au début de cette section) peut être complétée par cette citation. Elles suggèrent le mieux le double sens du mot "concentration" dans le contexte flaubertien : l'un est une concentration interne dans un roman lui-même du point de vue des structures romanesques, l'autre une concentration d'esprit essentielle à la création littéraire. Le mot "concentration" nous fait avant tout penser aux structures tout à fait rigoureuses de *Madame Bovary* où une tension dramatique est si puissante. En effet, dans *Madame Bovary*, rien ne semble le fruit du hasard; d'un bout à l'autre s'affirme la volonté fort tendue de l'auteur. Pourtant il s'agit pour nous d'un autre côté : la concentration d'esprit. Ce qui est sûr, c'est que la concentration d'esprit bien nécessaire à l'écrivain et le sentiment de solitude (une des caractéristiques de l'écrivain au I X X e siècle), c'est-à-dire celui de solitude qui remplissait l'âme de l'écrivain-artiste, extrêmement aliéné (nous employons le mot "aliéné" au sens tout marxiste), devant des bourgeois qu'il méprisait toute sa vie, ces deux éléments se rencontrent dans les métaphores de claustration. Mais il y a plus et la concentration flaubertienne va plus avant.

Les métaphores de claustration ne sont pas choisies passivement, c'est-à-dire choisies du point de vue de la stratégie littéraire (ou plus précisément, du point de vue de la condition indispensable à la création du roman), mais bien plutôt activement, c'est-à-dire activement faites du point de vue de l'exigence entièrement intime, car il a avant tout favorisé les lieux clos dès sa prime jeunesse. En 1852, il écrit à Louise Colet :

“Quel beau temps, Louise, comme le soleil brille ! Tous mes volets sont fermés; je t’écris dans l’ombre.”⁽⁹⁾ Et une lettre à la même correspondante du 14 décembre 1853 est plus explicite : “Pourquoi sens-je cet allégement dans la solitude ? (...) Pourquoi tout enfant m’enfermais-je seul pendant des heures dans un appartement ?”⁽¹⁰⁾ C’est ainsi que les images de claustration se proposent à lui tout spontanément : “Je m’étais entouré d’un mur stoïque (...).”⁽¹¹⁾ Des images d’animaux servent souvent à figurer cette tendance plus nettement. En voici trois exemples : “Je vis, écrit-il à son ami Chevalier, comme un ours, comme une huître à écale (sic).”⁽¹²⁾ A la fin de septembre 1853, il dit à Louise Colet : “Il faut se renfermer et continuer tête baissée dans son oeuvre, comme une taupe.”⁽¹³⁾ (c’est Flaubert qui souligne) Et une lettre à Maurice Schlesinger, il écrit : “Il faut fermer sa porte et ses fenêtres, se ratatiner sur soi, comme un hérisson (...).”⁽¹⁴⁾ Ainsi son penchant à la claustration contribue évidemment à protéger son intimité contre l’extérieur. Autrement dit, l’espace fermé joue ici un rôle protecteur chez lui. Et au-delà de cette inclination innée, qu’y a-t-il ? Une lettre à son amie Louise Colet est bien utile à résoudre cette problème : “Tu dis, écrit-il en 1853 d’un épisode de son voyage en Orient avec Maxime Du Camp, que D (u Camp) me croyait mort; d’autres l’auraient pu croire. J’ai des recroquillements si profonds que j’y disparaîs, et tout ce qui essaie de m’en faire sortir me fait souffrir. (...) et alors je ne pense à rien; je suis pétrifié, muet et fort bête.”⁽¹⁵⁾ Dans une sorte de claustration (“J’ai des recroquillements si profonds que j’y disparaîs”), alors peut-être était-il ravi en extase aussi fortement que dans la contemplation devant l’espace. Inutile de souligner que ce ravissement ne s’accompagne pas du désir de s’étendre dans l’immensité : il oblige Flaubert plutôt à se renfermer dans un lieu plus clos. C’est le mot “pétrifié” qui est important dans ce contexte, car cette lettre nous apprend le degré d’extase, c’est-à-dire le plus haut degré que l’on puisse atteindre en claustration : état pétrifié. Il nous semble donc que le terme

“huître”, si cher à Flaubert, signifie non seulement le souhait de claustration, mais aussi celui de pétrification : “Je vis absolument comme une huître.”⁽¹⁶⁾ Par conséquent, il ne serait pas excessif de dire que les métaphores de claustration reflètent au fond sa propension à ce qui est immobile, sinon pétrifié : “Ce que je redoute, écrit Flaubert à Ernest Chevalier en 1845, étant la passion, le mouvement, je crois, si le bonheur est quelque part, qu’il est dans la stagnation (...)”⁽¹⁷⁾

Or, il est clair maintenant que la lettre à Louise Colet en 1846, citée au commencement de cette section, révèle très précisément ses deux exigences intimes, pourtant bien contraires : expansion et immobilisation. En un mot, Flaubert se veut à la fois expansif et immobile. D’où une très grande tension intérieure dans son esprit, qu’il conservera tout au long de sa vie. Et nous voulons ajouter ici que cette tension intrinsèque joue un rôle principal dans la structure thématique de *Madame Bovary*. L’analyse de *Madame Bovary* dans le troisième chapitre de cet essai, nous semble-t-il, éclairera cette affirmation de façon extrêmement nette.

Chapitre II — la caractéristique de la contemplation flaubertienne —

Dans le chapitre précédent, nous avons considéré les tendances naturelles de Flaubert, et nous avons écrit qu’il y a chez lui deux exigences bien intimes, pourtant fort contraires. Mais nous n’avons pas assez examiné son désir de s’étendre, par l’acte de contemplation, dans un monde extérieur. Dans le présent chapitre, nous voudrions analyser l’essentiel de la contemplation faubertienne.

Section 1. — le rôle de l'observation dans l'art de Flaubert

Avant d'étudier dans le détail cette contemplation, il faut commencer par distinguer la "contemplation" d'avec l'"observation". Car Flaubert lui-même semble, à l'usage, confondre ces deux mots qui apparaissent fréquemment dans la *Correspondance*.

Tout d'abord, considérons le rôle de l'observation dans l'art de Flaubert. Bien des critiques disent de façon répétée que l'observation est puissante chez Flaubert qui veut regarder longtemps et bien ce qu'il se propose de rendre ensuite. Il explique plus nettement à Louise Colet : "(...) je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses (...)"⁽¹⁾ L'observation, si utile à l'écrivain, est, de fait, une des dispositions innées de Flaubert; il va de soi que les expériences en voyages développent bien cette faculté. Pour nous et pour les critiques les plus récents, il ne n'agit pas d'une observation documentaire,⁽²⁾ mais d'une observation toute créatrice, car il semble que celle-ci, contrairement à ce que Flaubert dit plus souvent, joue un rôle très important dans l'art flaubertien. Bien sentir (voir) pour être bien écrivain, c'est un leitmotiv de sa *Correspondance* et en même temps il ne fait pas oublier que, pour lui, il n'est pas question de dire ce que l'on sent (voit), mais de sentir (voir) ce que l'on veut dire. D'où la célèbre expression "se faire sentir l'objet".⁽³⁾ Cette expression signifie, croyons-nous, entre l'observation et la création littéraire, une grande nécessité de la distance temporelle, c'est-à-dire une nécessité du temps suffisant pour que la transformation chimique puisse s'opérer dans son cerveau. Rappelons-nous ici un passage final de *Mémoires d'un Fou*, oeuvre écrite à dix-sept ans, que nous croyons trouver un écho de Flaubert lui-même : "(...) je n'aimais pas (Maria) alors, et en tout ce que je vous ai dit, j'ai menti; c'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais (...)" Ces souvenirs étaient une

passion.”⁽⁴⁾ Ici Flaubert découvre-t-il la valeur du souvenir : le souvenir est une source extrêmement vive de son imagination.⁽⁵⁾ C’est pourquoi pour recréer la réalité externe il faut l’éprouver intérieurement. Une lettre à Louise Colet est plus explicite : “Absorbons l’objectif et qu’il circule en nous, qu’il se reproduise au dehors sans qu’on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse.”⁽⁶⁾ Cette lettre révèle certainement, par une série de métaphores alimentaires, son souhait d’une assimilation totale de l’objet. Enfin, selon Flaubert, il ne faut pas se hâter de restituer ce que l’on a vu, mais “digérer”⁽⁷⁾ suffisamment des faits bien observés avant de les transformer en fictif. On pourrait donc dire que les faits ou les sensations, recueillis par l’observation et digérés à travers la distance temporelle, se tiennent, à l’intérieur de l’esprit, comme une collection de signes, où l’on va puiser à volonté pour la création littéraire : “(...) je collais immédiatement, écrit-il à Jules Duplan, tout ce que je voyais et tout ce que je sentais dans un coin de ma mémoire, pour m’en servir en temps opportun.”⁽⁸⁾ Il ne serait plus surprenant que “la caractéristique la plus frappante du phénomène de la mémoire chez Flaubert, comme le dit G. Poulet, est la pluralité”.⁽⁹⁾

Voilà le rôle de l’observation dans l’art de Flaubert. Cela nous autorise à exploiter le fonds autobiographique dans son roman. L’observation est donc un instrument essentiel à la création de son oeuvre, alors que la contemplation est, répétons-le, avant tout, liée à l’exigence tout à fait psychologique. De fait, le 18 mai 1857, Flaubert écrit à Mlle Leroyer de Chantepie : “Il y a un sentiment ou plutôt une habitude (...), à savoir *l’amour de la contemplation*.”⁽¹⁰⁾ (c’est Flaubert qui souligne) Puis, à la même correspondante écrit-il deux ans et demi plus tard : “(...) je ne connais rien de plus *noble* que la contemplation ardente des choses de ce monde.”⁽¹¹⁾ (c’est nous qui soulignons) Flaubert s’attribue lui-même une “faculté de perception particulière”.⁽¹²⁾

Section 2. — la contemplation flaubertienne —

Nous commençons par définir la contemplation flaubertienne. Il faudrait ici citer de nouveau le passage précédemment mentionné : “Je regarde quelquefois les animaux et les arbres avec une tendresse qui va jusqu’à la sympathie; j’éprouve presque des sensations voluptueuses rien qu’à voir, mais quand je vois bien,” Ce texte nous renseigne beaucoup sur un caractère fondamental de la contemplation de Flaubert. D’abord, la notation “voir jusqu’à la sympathie” veut dire, dans ce contexte, trouver, entre l’objet et l’esprit percevant, une parfaite intimité. Au degré de plus, l’expression “voir bien” signifie justement s’oublier si totalement, dans une sorte d’extase, que sa propre existence puisse se confondre avec celle de l’autre. C’est ainsi que la contemplation flaubertienne signifie non seulement “regarder, admirer longuement, en s’absorbant dans la vue de l’objet”,⁽¹³⁾ mais même se fondre, corps et âme, dans l’objet perçu.



Flaubert passe son baccalauréat le 17 août 1840.⁽¹⁴⁾ Pour le récompenser, ses parents lui offrent un voyage, le premier grand voyage de sa vie : il ne connaissait auparavant que la Normandie, Paris et la Champagne. Flaubert part pour les Pyrénées, le Languedoc et la Provence avec trois compagnons. Ce premier grand voyage, surtout le court séjour en Corse (du 22 août au 1^{er} novembre) lui laissait de fortes impressions. C’est sur le golfe de Sagone en Corse qu’il a connu sa première expérience de la contemplation extatique :

C’était alors en plein midi, et nous longions le bord de la mer que le chemin suit jusqu’à l’ancienne ville de Sagone. Elle était calme, le soleil, donnant dessus, éclairait son azur qui parassait plus limpide

encore; ses rayons faisaient tout autour des rochers à fleur comme des couronnes de diamant qui les auraient entourés; elles brillaient plus vives et plus scintillantes que les étoiles. La mer a un parfum plus suave que les roses, nous le humions avec délices; nous aspirions en nous le soleil, la brise marine, la vue de l'horizon, l'odeur des myrtes, car il est des jours heureux où l'âme aussi est ouverte au soleil comme la campagne et, comme elle, embaume de fleurs cachées que la suprême beauté y fait éclore. On se pénètre de rayons, d'air pur, de pensées suaves et intraduisables; tout en vous palpite de joie et bat des ailes avec les éléments, on s'y attache, on respire avec eux, l'essence de la nature animée semble passée en vous dans un hymen exquis, vous souriez au bruit du vent qui fait remuer la cime des arbres, au murmure du flot sur la grève; vous courez sur les mers avec la brise, quelque chose d'éthéré, de grand, de tendre plane dans la lumière même du soleil et se perd dans une immensité radieuse comme les vapeurs rosées du matin qui remontent vers le ciel.⁽¹³⁾

Cette longue citation tirée de *Pyrénées-Corse*, notes de voyage, résume complètement toutes les caractéristiques de la contemplation flaubertienne.

D'abord, le désir profond de se mêler, dans une sorte d'extase, dans la nature. (Il ne serait pas nécessaire de définir l'expression "se mêler dans la nature" à la Spinoza. Certes, cette image, c'est-à-dire celle de panthéisme nous fait penser immédiatement à Spinoza, mais le panthéisme flaubertien n'est pas de source spinoziste, et il est, avant tout, personnelle, un résultat de ses expériences vécues.) Quatre étages du panthéisme flaubertien sont entièrement contenus dans cette description. Au premier degré, Flaubert tourne sa conscience vers le dehors, par son toucher, sa vue, et son odorat... : "l'âme aussi est ouverte au soleil", "nous aspirions en nous (...) la brise marine, la vue de l'horizon, l'odeur des myrtes". Au deuxième stade, il "se pénètre" du dehors : "on se pénètre de rayons, d'air pur, de pensées suaves et intraduisables". Au degré de plus, il s'identifie

avec la nature, non seulement avec l'étendue de la nature, mais aussi avec l'activité des éléments de la nature : "tout en vous palpitez de joie et bat des ailes avec les éléments", "l'essence de la nature animée semble passée en vous dans un hymen exquis". Au paroxysme du panthéisme, il se sent continuellement tout répandu dans l'immensité de l'univers : "quelque chose d'éthéré, de grand, de tendre plane dans la lumière même du soleil et se perd dans une immensité radieuse comme les vapeurs rosées du matin qui remontent vers le ciel". Ainsi, on pourrait dire que ce que l'on peut atteindre à travers les quatre étages du panthéisme flaubertien, c'est une expansion tout à fait continue dans la nature, dans l'univers.

Ensuite, c'est sous le soleil de Corse que Flaubert a éprouvé ces sensations : "c'était (...) en plein midi", "le soleil, donnant dessus, éclairait son azur", "nous aspirions en nous le soleil", "l'âme (...) est ouverte au soleil". En effet, il est très sensible aux effets de lumière, surtout aux lumières délicieusement mobiles : "ses rayons faisaient tout autour des rochers à fleur comme des couronnes de diamant qui les auraient entourés; elles brillaient plus vives et plus scintillantes que les étoiles". C'est sans doute pourquoi la description de la nature dans *Madame Bovary* est pleine de lumières qui se jouent merveilleusement sur les flots de la rivières.

En troisième lieu, cette extase a lieu au bord de la mer calme : "nous longions le bord de la mer", "elle (la mer) était calme". Sans doute la mer éveille-t-elle une idée vague de se mêler dans l'infini, d'autant plus qu'elle est infinie. D'ailleurs, le silence total serait toujours nécessaire pour goûter les moments d'extase. On verra plus loin que le silence, ou plus précisément le silence d'extase, règne sur toutes les scènes d'amour dans *Madame Bovary*.

A la fin de ces analyses, il est intéressant de souligner qu'il a éprouvé cette expérience extatique après "avoir marché longtemps". Juste avant le passage déjà cité, il écrit : "Nous sommes

repartis au bout d'une heure et nous avons marché longtemps dans des sentiers couverts (...).⁽¹⁶⁾ Ce n'est pas après qu'il a regardé le paysage en question très longtemps et très attentivement qu'il a éprouvé cette expérience délicieuse, ou plutôt la longue marche l'épuisait énormément, lorsque ce paysage, revêtu de quelque calme, s'est présenté tout brusquement, presque de façon bien imprévue (inattendue), à ses yeux. De fait, à peine ce spectacle est-il entré dans la vision de Flaubert qu'il est tombé en extase. On peut être tenté d'en déduire que quelques paysages sont, dans son esprit, étroitement liés à son extase, déjà, même avant de partir en voyage. Et on pourrait dire que ce spectacle lui apporte comme un "souvenir de choses que (Flaubert) n'avait pas vues",⁽¹⁷⁾ c'est-à-dire un souvenir de choses qu'il n'a pas vues réellement, mais seulement rêvées pendant son adolescence. Il semble donc que ce spectacle soit celui du passé onirique. Il faudrait citer ici le passage très célèbre de Gaston Bachelard : "On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle consient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve".⁽¹⁸⁾ C'est ainsi que nous retrouverons dans *Madame Bovary* les mêmes paysages que dans *Pyrénées-Corse* (ou dans *Par les champs et par les grèves*, notes de "Voyage en Bretagne").

Les analyses qui précèdent montrent comment la contemplation flaubertienne peut atteindre l'extase panthéiste et en même temps soulignent que ce processus, peut-être bien rapide, s'est passé devant la nature, et particulièrement la mer pleine de lumières (ici celles du soleil). Bien des années plus tard, le désir de se perdre dans l'infini sera indissolublement lié à la présence de la lumière. Autrement dit, cette idée tout à fait fixe fera naître en Flaubert, au moment où apparaît la lumière, l'aspiration vers l'infini.



Le 1^{er} mai 1847, Flaubert part avec Maxime Du Camp pour un voyage en Bretagne et en Normandie, en grande partie à pied. C'est au cours de ce voyage, ou plus précisément à Belle-Isle en mer qu'a lieu sa troisième expérience extatique.⁽¹⁹⁾ Une dizaine de pages, consacrées à cette expérience, de *Par les champs et par les grèves* (récit de ce voyage) montrent plus nettement les quatre caractéristiques de la contemplation flaubertienne.

Les quatre étapes du panthéisme débutent ainsi : "On eût dit que le ciel s'agrandissait et que toute la nature changeait de visage."⁽²⁰⁾ En premier lieu, vient le degré de préparation : " (...) c'était le ciel (...), la lune qui se levait, les étoiles qui se montraient. Nous nous roulions l'esprit dans la profusion de ces splendeurs, nous en repaissions nos yeux; nous en écartions les narines, nous en ouvrons les oreilles."⁽²¹⁾ Au deuxième degré : " (...) quelque chose de la vie des éléments émanant d'eux-mêmes, sous l'attraction de nos regards, arrivait jusqu'à nous (...)"⁽²²⁾ Au degré d'identification : " (quelque chose de la vie des éléments), s'y assimilant, faisait que nous les comprenions dans un rapport moins éloigné, que nous les sentions plus avant, grâce à cette union plus complexe (...). (A force de nous pénétrer [de la nature], d'y entrer), nous devenions nature aussi, nous sentions qu'elle gagnait sur nous et nous en avions une joie démesurée (...)"⁽²³⁾ Au degré d'expansion dans l'univers : "(...) nous aurions voulu nous y perdre, être pris par elle (la nature) (...), dans la sympathie de cette effusion contemplative, nous eussions voulu que notre âme, s'irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ses formes, durer comme elles, et se variant toujours, toujours pousser au soleil de l'éternité ses métamorphoses."⁽²⁴⁾

Quant à la lumière, il s'agit ici du clair de lune : "Le soleil se couchait. (...) du côté d'où la lune allait venir, une clarté pâle montait de dessous les eaux (...), c'était (...) la lune qui se levait (...)"⁽²⁵⁾ Mais il ne faut pas oublier que l'extase se produit après une longue journée de marche où "le soleil dardait" : "(...)

sitôt qu'il fit jour, nous primes la clef des champs (...) Nous nous laissâmes tomber par terre et nous nous endormîmes, épuisés de fatigue (...) Nous étions fatigués (...)”⁽²⁶⁾ De nouveau, le goût profond de Flaubert pour les jeux de lumière : “(la lumière du ciel) reflétée sur les flots le dorait d'une moire chatoyante : se projetant sur le sable, elle le rendait brun et faisait briller dessus un semis d'acier.”⁽²⁷⁾

Quatrièmement, apparaît toujours le silence d'extase : “C'était un silence singulier (...) Nous étions seuls tous les deux dans la tranquillité de cette solitude.”⁽²⁸⁾



Malheureusement, Flaubert lui-même ne peut atteindre ces extases panthéistes que dans des moments rares. Car l'homme “n'est fait pour goûter chaque jour que peu de nourriture, de couleur, de sons, de sentiments, d'idées.”⁽²⁹⁾ D'où une nostalgie des “jours heureux où l'âme est ouverte au soleil”. Dans une lettre à Louise Colet du 24 avril 1852, Flaubert dit plus exactement : “J'ai entrevu quelquefois (dans mes grands jours de soleil, à la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme ainsi supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien, et le bonheur même inutile.”⁽³⁰⁾ De fait, il garderait toute sa vie une grande nostalgie de cet état de l'âme où il se sentait infiniment répandu dans l'univers. Et en même temps il mettrait en oeuvre les impressions inoubliables de ces expériences extatiques dans ses grands romans (*Madame Bovary*, *l'Education Sentimentale*, *Salommbô*...).

Nous terminons l'analyse de la contemplation flaubertienne par citer un passage qui témoigne parfaitement de l'intensité de son désir de l'infini. Au milieu du récit de son voyage en Bretagne, il a placé un passage qui est peu en situation du point de vue de la narration :

Ah ! de l'air ! de l'air ! de l'espace encore ! Puisque nos âmes serrées étouffent et se meurent sur le bord de la fenêtre, puisque nos esprits captifs, comme l'ours dans sa fosse, tournent toujours sur eux-mêmes et se heurtent contre ses murs, donnez au moins à *mes* narines le parfum de tous les vents de la terre, laissez s'en aller *mes* yeux vers tous les horizons !⁸⁰ (c'est nous qui soulignons)

On s'aperçoit ici, au lieu de "nos", d'un emploi très soudain et un peu mystérieux de l'adjectif possessif "mes". Cet emploi imprévu, nous semble-t-il, montre que l'auteur lui-même intervient ici directement dans son oeuvre. Ce n'est pas donc le voyageur en Bretagne, mais l'auteur rédigeant des notes de voyage dans la chambre de Croisset, qui s'est écrié : "Ah ! de l'air ! de l'air ! de l'espace encore !" Ce passage n'appartient évidemment qu'à Flaubert dans son chambre. Les impressions de plaisir éprouvées par "nous" (personnage du récit) dans le paragraphe précédent l'ont très brusquement entraîné lui-même, bien au-delà du courant logique du récit, dans un profond sentiment de peur de l'espace clos, c'est-à-dire dans une aspiration fort vive vers l'infini (l'espace tout ouvert).

[la suite au prochain numéro]

NOTES

— Introduction —

- (1) *Madame Bovary*, édition de Cl. Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, p. 3. Sauf indication contraire, toutes nos références de *Madame Bovary* renvoient à cette édition.
- (2) *Ibid.*, p. 24.
- (3) *Ibid.*, p. 25.
- (4) *Ibid.*, p. 261.
- (5) *Ibid.*, p. 262.
- (6) Au début de la vie conjugale avec Charles à Toste, Emma a tenté

en vain de songer que "c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel" (*ibid.*, p. 41).

- (7) *Ibid.*, p. 269.
- (8) *Ibid.*, p. 319.
- (9) *Ibid.*, p. 320.
- (10) *Ibid.*
- (11) Sur la mort de Charles, voir plus loin.

— Chapitre I —

- (1) *Correspondance* (abrev. *Corr.*), édition Conard, t. I, p. 269, à Louise Colet, le 26 août 1846. Sauf indication contraire, toutes nos références renverront à l'édition Conard, Paris, 1926-1954.
- (2) *Corr.*, t. IV, p. 148.
- (3) Victor Brombert, *Flaubert par lui-même*, Paris, Seuil, collection "Ecrivains de Toujours", 1971, p. 18.
- (4) *Corr.*, t. I, pp. 177-178, le 26 mai 1845.
- (5) *Corr.*, t. II, p. 30, à Ernest Chevalier, le 13 juillet 1847.
- (6) *Corr.*, Supplément t. IV, p. 187, le 9 mars 1879.
- (7) *Corr.*, t. I, p. 278, le 27 août 1846.
- (8) *Corr.*, t. V, p. 302.
- (9) *Corr.*, t. II, p. 463, le 5-6 juillet 1852.
- (10) *Corr.*, t. III, p. 396.
- (11) *Corr.*, t. I, p. 237, à Louise Colet, le 9 août 1846.
- (12) *Corr.*, t. I, p. 187, à Ernest Chevalier, le 13 août 1845.
- (13) *Corr.*, t. III, p. 349. Cette lettre doit être datée entre le 22 et le 26 septembre 1853.
- (14) *Corr.*, t. IV, p. 167-168, à la fin de mars 1857.
- (15) *Corr.*, t. III, p. 154, le 31 mars 1853.
- (16) *Corr.*, t. V, p. 404, à George Sand, le 9 septembre 1868.
- (17) *Corr.*, t. I, p. 187, le 13 août 1845.

— Chapitre II —

- (1) *Corr.*, t. II, p. 343, le 16 janvier 1852.
- (2) Voici un exemple de cette sorte d'observation : "J'avais besoin, écrit

- Flaubert à son amie Colet, de voir une de ces ineptes cérémonies rustiques pour ma *Bovary*, dans la deuxième partie." (*Corr.*, t. II, p. 466, à Louise Colet, le 18 juillet 1852)
- (3) Flaubert explique ainsi : "(...) il faut avoir la faculté de *se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre que le génie (...)" (c'est Flaubert qui souligne) (*Corr.*, t. II, p. 462, à Louise Colet, le 6 juillet 1852)
- (4) *Mémoires d'un Fou* dans *Ecrits de jeunesse (Oeuvre complètes, t. I, p. 311)*, Lausanne, Rencontre, 1964. Comme l'édition Conard de cette oeuvre est épuisée, nous nous reportons à cette édition.
- (5) Albert Thibaudet dit avec justesse : "Pour devenir en lui passion, il faudra d'abord que tout devienne souvenir, que tout passe sur un plan spirituel, subisse un travail intérieur, une transmutation par la solitude". (*Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 27)
- (6) *Corr.*, t. III, p. 383, le 6 novembre 1853.
- (7) Flaubert dit ainsi : "Que de fois, préoccupé ainsi de ce que j'avais sous les yeux, ne me suis-je pas dépêché de l'intercaler de suite dans une oeuvre et de m'apercevoir enfin qu'il fallait l'ôter ! La couleur, comme les aliments, doit être digérée et mêlée au sang des pensées". (*Corr.*, t. III, p. 263, à Louise Colet, le 2 juillet 1853)
- (8) *Corr.*, Supplément t. II, p. 116, le 12 juin 1867.
- (9) Georges Poulet, *Etudes sur le Temps Humain*, t. I, Paris, Union Générale d'Édition, collection "10/18", 1972, p. 353.
- (10) *Corr.*, t. IV, p. 181.
- (11) *Corr.*, t. IV, p. 357, le 18 décembre 1859.
- (12) *Corr.*, t. III, p. 270, à Louise Colet, le 7-8 juillet 1853.
- (13) Cette définition est citée du *Dictionnaire des Synonymes*, Paris, Larousse, 1973, p. 495.
- (14) D'après l'édition Conard (*Correspondance*, t. I, p. 70, note n. 2), Flaubert fut reçu à son examen de baccalauréat le 23 août 1840. Mais cette date est impossible, car il partit pour un voyage le 22. Nous adoptons donc une opinion de Jean Bruneau : c'est le lundi 17 août 1840 que Flaubert a passé son examen. (Cf. *Correspondance*, t. I, éd de J. Bruneau, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque de la Pléiade", 1973, p. 878)

- (15) *Pyrénées-Corse* dans *Par les champs et par les grèves*, Paris, Conard, 1927, p. 424-425.
- (16) *Ibid.*, p. 424.
- (17) *Ibid.*, p. 461.
- (18) Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1964, p. 6.
- (19) D'après Jean Bruneau, la seconde expérience dont Flaubert a toujours gardé le souvenir, se produisit à l'arrivée à Trouville pendant l'été de 1842, "par un beau clair de lune", au bord de la mer. (*Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* [1831-1845], Paris, Armand Colin, 1962, p. 321)
- (20) *Par les champs et par les grèves*, p. 129.
- (21) *Ibid.*, p. 130.
- (22) *Ibid.*
- (23) *Ibid.*
- (24) *Ibid.*, p. 130-131.
- (25) *Ibid.*, p. 128-130.
- (26) *Ibid.*, p. 121-129.
- (27) *Ibid.*, p. 129.
- (28) *Ibid.*, p. 126-127.
- (29) *Ibid.*, p. 131.
- (30) *Corr.*, t. II, p. 395.
- (31) Juste avant le passage cité dans le texte, Flaubert écrit ainsi :
 "N'importe, c'est toujours un plaisir, même quand la campagne est laide, que de se promener à deux tout au travers, en marchant dans les herbes, en traversant les haies, en sautant les fossés, abattant des chardons avec votre bâton, arrachant avec la main les feuilles et les épis, allant au hasard comme l'idée vous pousse, comme les pieds vous portent, chantant, sifflant, causant, rêvant, sans oreille qui vous écoute, sans bruit de pas derrière vos pas, libres comme au désert!" (*Par les champs et par les grèves*, p. 125)

(reçu le 30 juin 1988)