

Une Petite Analyse de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert

Tohru OHNUKI

Department of Foreign Languages

Madame Bovary (1857), roman de Gustave Flaubert, est certes l'histoire d'Emma Bovary : mariage, désillusion, ennui, rêve d'une passion platonique, ennui, chute, déception, ennui, suicide... Mais ce qui compte pour nous, ce n'est pas ces faits, c'est plutôt la description comme «le soleil traversait d'un rayon les petits globules bleus des ondes», ou la notation comme «elle aperçut la vase». Autrement dit, il importe de prêter attention aux détails apparemment insignifiants. Car c'est notamment eux qui mettent en lumière la présence masquée de l'auteur. Il ne s'agit pas, bien entendu, de l'apparente analogie des détails, et d'ailleurs il faut tenir compte de la chaîne de causalité des faits. Il nous semble tout de même que les tendances très personnelles de l'auteur et la logique toute rigoureuse du roman se rencontrent bien heureusement dans les détails gratuits. Par conséquent, dans cette petite analyse, nous allons tenter de mettre en évidence cette rencontre en quelque sorte toute créatrice.

0. Introduction

Dans notre petit essai, publié en octobre 1988, intitulé «Une Etude sur Gustave Flaubert [1] —les dispositions innées de Flaubert et son œuvre *Madame Bovary*—»¹⁾, nous avons déjà réfléchi sur deux caractéristiques principales des dispositions propres de Gustave Flaubert (1821-1880), qui sont le désir constant d'expansion et celui d'immobilité, et nous en avons conclu que ces deux souhaits correspondent chacun à l'attitude de Flaubert par rapport à l'espace : le premier recherche un espace ouvert et le dernier, par contraste, un espace fermé. C'est bien ainsi qu'il s'agit ici de savoir comment ces deux exigences intimes se manifestent thématiquement et se rapportent l'une à l'autre dans *Madame Bovary*. D'après la subdivision dont nous avons parlé dans notre article mentionné dessus²⁾, nous traitons ce problème dans cette petite étude.

1. Le thème de l'immobilité, ou sur la mort

Pour commencer, apparaissent les manifestations thématiques de la claustration. Ce thème est d'abord suggéré par le début bien célèbre de *Madame Bovary* : «Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui

dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.»³⁾ De fait, cette citation ne nous renseigne ni sur un monde privé d'un personnage principal ni sur un milieu donné, comme chez Balzac, mais elle a pour fonction d'entrer immédiatement dans un drame où la scène initiale est exposée comme un espace fermé : la salle d'études est un décor typique pour ce thème.

Ce qui captive particulièrement notre attention dans l'ouverture de ce roman, c'est d'abord la notation «Ceux qui dormaient». Elle nous révèle une atmosphère soporifique et sans doute tiède de cette salle. En deuxième lieu, c'est la présence du «nouveau» tenant toujours sa casquette ovoïde.

Ce «nouveau» garde son couvre-chef sur ses genoux, alors que d'autres ont déjà jeté ses casquettes par terre. Son professeur lui ayant dit de se lever, sa casquette tombe, il la reprend. Et ensuite un voisin la fait tomber d'un coup de coude, il la ramasse encore une fois. Enfin, le professeur tout à fait indigné lui dit ainsi : «Eh! vous la retrouverez, votre casquette ; on ne vous l'a pas volée!»⁴⁾

Cet attachement extraordinaire, que signifie-t-il? Il nous semble qu'il ne s'agit pas d'interpréter cette casquette, bien significative en elle-même, comme une métaphore de la tristesse humaine.⁵⁾ Générale-

ment parlant, la coiffure est une chose qui sert à couvrir la tête, mais il y a plus dans cet attachement. Elle a, nous semble-t-il, pour rôle primordial de protéger l'existence humaine contre l'extérieur et pour l'enfermer mentalement dans une ambiance toute protectrice. Nous avons déjà écrit que l'espace fermé présente un caractère protecteur chez Flaubert.⁶⁾ Ainsi, cette casquette est, autant que la salle d'étude, un symbole du thème de la claustration. Par conséquent, ce n'est pas par hasard que le professeur irrité, pour se calmer lui-même, s'essuie «le front avec son mouchoir qu'il [vient] de prendre dans sa toque»⁷⁾. Certainement cette toque, qui serait un autre symbole de ce thème, l'aiderait à se quitter de tumultes des élèves et à se tranquilliser. De même, au moment de la visite de Charles au père Rouault (la première visite depuis la mort de sa femme), à cause de sa position de veuf, Rouault le prie de «ne point se découvrir la tête»⁸⁾. Car «découvrir la tête», c'est, selon Rouault, justement se dégager d'une atmosphère douce et se lancer dans un monde extérieur, d'ailleurs très sévère. Il est tout intéressant de noter ici qu'au stade des brouillons, le père Rouault est décrit comme «le bonhomme avec son chapeau toujours sur sa tête» (c'est nous qui soulignons). De fait, cette description est un des objets qui lui attirent le regard le plus fortement lors de cette visite.⁹⁾ D'où vient la ferme des Rouault comme une variation bien merveilleuse de ce thème.

Un gamin est envoyé à la rencontre de Charles (médecin) pour remettre une jambe cassée du père Rouault et il lui montre la route en courant devant lui. On approche de son but, Flaubert continue ainsi : «Les ornières devinrent plus profondes. On approche des Bertaux. Le petit gars, se courant alors par un trou de haie, disparut, puis il revient au bout d'une cour en ouvrant la barrière. Le cheval glissait sur l'herbe mouillée ; Charles se baissait pour passer sous les branches.»¹⁰⁾ (c'est nous qui soulignons)

Il importe de souligner ici que la ferme des Bertaux [=la ferme du père Rouault] est décrite comme un espace fermé, bien différente du jardin de la maison des Bovary à Yonville où auront lieu les rendez-vous nocturnes d'Emma avec Rodolphe. Le

jardin de la maison à Yonville est, en effet, dépeint ainsi : «Par les barreaux de la tonnelle et au delà tout alentour, on voyait la rivière dans la prairie, où elle dessinait sur l'herbe des sinuosités vagabondes. La vapeur du soir passait entre les peupliers sans feuilles. [...] Au loin, des bestiaux marchaient [...]»¹¹⁾

Or la première mort dans le roman, c'est celle de la première femme [=Héloïse] de Charles. La scène de cette mort est brièvement décrite à la fin du chapitre II de la première partie : «[...] comme elle étendait du linge dans sa cour, elle fut prise d'un crachement de sang, et le lendemain, tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la fenêtre, elle dit : «Ah! mon Dieu!» poussa un soupir et s'évanouit. Elle était morte! Quel étonnement!»¹²⁾ Dans ce passage compte la notation «fermer le rideau de la fenêtre». Pourquoi Charles le ferme-t-il? A ce propos, il convient de noter que dans ces endroits le manuscrit autographe se lit ainsi : «[...] et le lendemain tandis que Charles... la fenêtre dont le jour la gênait, elle dit tout à coup : «Ah! mon Dieu» poussa un petit soupir...étonnement.»¹³⁾ (c'est Flaubert qui souligne) Comme nous l'avons déjà indiqué¹⁴⁾, la lumière éveille en Flaubert tout naturellement l'aspiration vers l'infini, c'est-à-dire l'expansion. D'où nous concluons que Flaubert évite non seulement que le jour ne gêne la malade du point de vue de la médecine, mais aussi que la lumière elle-même n'entre dans la scène de mort. En d'autres termes, les personnages flaubertiens ne peuvent mourir sous aucune lumière, en plein air ou non.¹⁵⁾ On comprendrait dès lors pourquoi la métaphore de «trou noir» (pas seulement «trou») apparaît avec une fréquence particulière dans les scènes de mort.¹⁶⁾ De plus, bien après la mort d'Héloïse, est posé l'épisode de la mort de la femme du père Rouault (c'est la deuxième mort dans le roman). A propos de cette mort, il est vrai que l'auteur ne décrit aucunement la scène de mort, mais il raconte avec précision le deuil du père Rouault. Il nous semble donc que la mort d'Héloïse et la douleur du père Rouault peuvent se compléter sur le plan de la mort. Le très long monologue de son deuil, posé au commencement du chapitre III, dont le début : «Quand j'ai eu perdu ma pauvre défunte, [...] j'aurais voulu être comme les taupes, [...] qui avaient des vers leur grouillant dans le ventre, crevé, [...]»¹⁷⁾ Inutile de souligner qu'apparaît ici, de nouveau, le thème de la

claustration. Effectivement, l'expression «comme les taupes» nous fait remettre en mémoire tout spontanément les métaphores d'animaux qui servent à renforcer sa propension à la claustration dans la *Correspondance* de Flaubert. Et ce qu'il entend par les mots «ventre crevé [de la taupe]», c'est moins quelque chose de pourri que seulement un trou, c'est-à-dire un abri creusé contre l'extérieur. Comme nous l'avons déjà remarqué, les métaphores de claustration reflètent chez Flaubert son inclination naturelle à l'immobilité. A ce propos, il faudrait citer ici le reste du monologue fort douloureux du père Rouault. Il ajoute ainsi : «Eh bien, [...] ca s'en est allé, c'est parti, c'est descendu, je veux dire, car il vous reste toujours quelque chose au fond, comme qui dirait...un poids, là, sur la poitrine!»¹⁸⁾ (c'est nous qui soulignons) Les phrases soulignées nous montrent bien la signification de la mort dans *Madame Bovary* : «descendre» et «rester toujours au fond», ou plus précisément la descente et l'immobilité qui la suit, c'est justement une véritable image de la mort flaubertienne. En effet, la mort flaubertienne signifie descendre toujours dans un trou plus profond et rester éternellement dans son fond. Donnons un autre exemple au sujet de l'image de cette sorte de mort. C'est la scène de l'enterrement d'Emma, posée vers la fin du roman. Dans cette scène, Charles tente en vain d'imaginer qu'elle «[est] partie en voyage, bien loin, depuis longtemps», car elle «se [trouve] là-dessous», et que l'on «[l'emporte] dans la terre»¹⁹⁾. Et il regarde Emma «[descendre] toujours»²⁰⁾ dans la fosse. C'est ainsi que la mort flaubertienne, tout spécialement celle dans *Madame Bovary*, est considérée comme le symbole du thème de l'immobilité.

2. Le thème de l'expansion, ou sur l'amour

Sur le plan thématique, la deuxième partie s'ouvre sur la scène où Charles commence à être amoureux d'Emma, que voici : «Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma ; les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au profond. [...] Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un

peu les cendres froides. [...] elle travaillait le front baissé ; elle ne parlait pas, Charles non plus. L'air, passant par le dessous de la porte, poussait un peu de poussière sur les dalles ; il la regarde se traîner, et il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pondait dans les cours.»²¹⁾ (c'est nous qui soulignons une indication de silence. Sur ce point, nous reviendrons plus loin.) Cette scène se situe vers le milieu du chapitre III de la première partie (juste après l'anecdote de Rouault). Voyons ici de près cette scène très importante pour notre étude. Tout d'abord, il convient, croyons-nous, de souligner dans cette description la présence de la lumière. Contrairement à la demi-obscurité de la pièce («[Charles] n'aperçut point d'abord Emma», «les auvents étaient fermés»), les jeux délicieux de lumière sont, à travers les yeux de Charles, décrits avec minutie, comme de grandes raies minces [de lumière] qui se brisent à l'angle des meubles et tremblent au plafond, le jour qui, veloutant la suie de la palque, bleuit un peu les cendres froides. En premier lieu, remarquons que cette précision de détails dépasse évidemment, du point de vue de l'optique, la vraisemblance générale : Charles ne doit pas les regarder si distinctement dans cette circonstance. Une autre singularité de cette description intéresse les effets admirables de lumière vus à travers les yeux de Charles, qui, nous semble-t-il, n'est pas sensible à la beauté ou à la finesse. Cependant, les autres scènes d'amour nous aideraient à résoudre ce problème, car ces jeux de lumière y sont dépeints de la même manière à travers les yeux d'Emma, de Léon ou de Rodolphe. Voici une scène entre Emma et Léon, au bord de la rivière : «Le soleil traversait d'un rayon les petits globules bleus des ondes qui se succédaient en se crevant [...]»²²⁾ Une autre, avec Rodolphe, en forêt : «Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, éblouissait [les yeux d'Emma]. Ça et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes.»²³⁾ Une troisième, encore avec Rodolphe, près de la terrasse : «[...] se ralentissant, elle [=la lune] laissa tomber sur la rivière une grande tache, qui faisait une infinité d'étoiles ; et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond, à la manière d'un serpent sans tête

couvert d'écaillés lumineuses.»²⁴⁾ Une quatrième, avec Léon, en barque, à Rouen : «[...] l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur pourpre du soleil, comme des plaques de bronze florentin, qui flottaient.»²⁵⁾ Citons encore deux exemples : «[...] 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.» Un autre exemple : «[[La lumière du ciel] reflétée sur les flots les dorait d'une moire chatoyante ; se projetant sur le sable, elle le rendait brun et faisait briller dessus un semis d'acier.» Ces deux citations, que nous avons déjà étudiées dans notre essai²⁶⁾, sont tirées des notes de voyage de Flaubert. Celle-là est citée du récit de voyage *Pyrénées-Corse*, celle-ci est citée de *Par les champs et par les grèves*. Ces deux descriptions sont certes gauches, mais on y retrouve les mêmes effets de lumière : les reflets de la lumière qui vacille, les moires, les images qui se réfléchissent... Ce qui est à remarquer ici, c'est que soit dans *Madame Bovary*, particulièrement dans les scènes d'amour, soit dans le récit de voyage, nous pouvons retrouver le même genre de description de la lumière. Nous pouvons en déduire que, contrairement à ce que J. Rousset dit dans sa belle étude, les descriptions dans les scènes d'amour sont liées moins à la vision d'un personnage que celle de Flaubert.²⁷⁾ Par conséquent, on ne doit pas, précisons-le, voir dans la description merveilleuse de la lumière, par exemple, un trait spécifiquement poétique d'Emma ou généralement de ceux qui aiment. Dans cette perspective, on comprendra mieux la raison pour laquelle les jeux de lumière sont décrits avec une netteté extraordinaire, malgré les «auvents clos». Car ce n'est pas Charles, mais Flaubert qui les regarde ; pour mieux dire, en écrivant cette scène, inconsciemment ou non, l'auteur se rappelle avec précision les jeux de lumière qu'il a vus dans les expériences extatiques du voyage en Corse ou en Bretagne.

De plus, en ce qui concerne la présence de la lumière dans la scène d'amour, il est très intéressant de souligner d'abord que Flaubert considère l'amour comme une extension : «Quand j'aime, écrit-il à son amie Louise Colet en 1846, mon sentiment est une inondation qui s'épanche tout à l'entour.»²⁸⁾ Une autre lettre à la même correspondante est plus ex-

plicite : «Le cœur dans ses affection, [...] s'étend sans cesse en cercles plus élargis.»²⁹⁾ En regard de ces textes, il faudrait placer un passage célèbre de *Madame Bovary*, posé au début du chapitre V de la troisième partie : «[...] [le cœur d'Emma] se gonflait abondamment [de quelque chose de vertigineux] [...] Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. Elle le renversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues [...]»³⁰⁾ Les sentiments amoureux d'Emma s'expriment concrètement à travers une série de métaphores de mouvement : gonflement, effusion, expansion. Dans ces images d'amour, ce que l'on atteint finalement, c'est peut-être un état panthéiste où il s'identifie, répétons-le, non seulement avec l'étendue de la nature, mais aussi avec l'activité des éléments. En voici un bon exemple : «[...] quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle [=Emma] sentait son cœur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait.»³¹⁾ Voilà une scène principale dans *Madame Bovary* où une délection voluptueuse l'envahit lentement après qu'elle s'est donnée à Rodolphe. Une émotion d'Emma est ici décrite merveilleusement par un procédé panthéiste : entre Emma et l'extérieur, il n'y a pas d'intervalle, et elle, en quelque sorte, à travers sa sensibilité, se mêle avec les éléments. Ainsi, la nature est un décor idéal pour l'amour. Il s'agit ensuite de la présence de la lumière. Comme nous l'avons vu, elle fait naître en Flaubert le même mouvement de la conscience : au moment où apparaît la lumière, le désir de se fondre dans la nature naît-il tout naturellement en lui. C'est là que l'amour est indissolublement lié à la présence de la lumière. Dans le roman de Flaubert, la lumière éveille, de fait, chez les personnages le désir d'amour. Voilà pourquoi les scènes d'amour se situent en plein soleil ou au clair de lune dans un espace extrêmement ouvert. Revenons ici à la scène où Charles devient amoureux d'Emma. Il importe de noter que la cuisine sombre, qui est, à première vue, considérée comme un lieu fermé, est, en fait, un faux décor, car cette pièce est décrite comme s'il n'y avait pas de barrière entre l'intérieur et l'extérieur : «L'air, [...] poussait un peu de poussière sur les dalles. [...] il entendait seulement le battement intérieur de sa tête, avec le cri d'une poule, au loin, qui pondait dans les cours.» (c'est nous

qui soulignons) C'est ainsi qu'une émotion de Charles aussi est dépeinte sur le plan de l'extase panthéiste.

Après avoir terminé le problème de la «présence de la lumière», il nous reste à étudier celui qui concerne le silence d'extase, qui a déjà attiré notre attention dans notre petit essai.³²⁾ Les rencontres d'Emma, de Charles, de Léon et de Rodolphe, sont presque toujours suivies, ainsi que de la lumière, de ce silence. Voici une scène entre Emma et Rodolphe : «Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leur plumes. Le silence était partout.»³³⁾ Et encore : «[...] se ralentissant, elle [=la lune] laissa tomber sur la rivière une grande tache [...] Emma, les yeux à demi clos, aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'invasion de leur rêverie.»³⁴⁾ (c'est nous qui soulignons) Une troisième, avec Léon : «[...] l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur pourpre du soleil [...] Ils restaient au fond, tous les deux cachés par l'ombre, sans parler.»³⁵⁾ (c'est nous qui soulignons) On dit le plus souvent qu'en amour un silence vaut mieux qu'un langage. D'ailleurs, l'auteur analyse le silence entre Emma et Léon, que voici : «N'avaient-ils rien autre chose à se dire? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; [...] c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix.»³⁶⁾ Il est vrai que les amoureux se prêtent à leur «murmure de l'âme» au moment où ils ne parlent pas (ou même s'ils parlent, ils parlent peu d'importance). Mais même des êtres grossiers comme Charles, Rodolphe, Léon, remarquons-le, se plongent profondément dans les silences d'extase. Il nous semble donc que ce silence, ainsi que la lumière, sont liés à Flaubert seul. Pour lui, il serait une des conditions nécessaires pour goûter les moments d'extase. De ce point de vue, nous pouvons dire que c'est Flaubert lui-même qui s'absorbe dans les silences d'extase.

3. L'immobilité, ou la fausse expansion

Les scènes d'amour entre Emma et Léon à Rouen revêtent une forme bien particulière, car elles, sauf seule la promenade en barque, sont situées dans une

chambre de l'hôtel, et non en plein air. Effectivement, le thème de l'expansion se termine par cette scène tout à fait exceptionnelle où ils passent «trois jours pleins, exquis, splendides», et ensuite le récit reprend le thème de l'immobilité. Ce changement de thème se passe petit à petit sous la forme de la désillusion d'amour. Nous n'allons pas la tenir pour un exemple typique du bovarysme. Ou plutôt, il importe ici de savoir qu'elle a pour fonction de présenter un nouveau motif. En fait, quand même Emma et Rodolphe étaient amants avant qu'elle ne se donne à Léon, elle a quelquefois déjà ressenti cette sorte de déception, que voici : «[...] 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 vase.»³⁷⁾ De ce passage, peuvent se dégager deux images fondamentales. L'une est, comme nous l'avons vu, celle de l'inondation étroitement liée à l'amour flaubertien, comme «grand amour où elle vivait plongée», «l'eau d'un fleuve qui s'absorbe dans son lit». L'autre intéresse une image qui fait penser tout naturellement à l'immobilité, comme la «vase». La vase, c'est justement ce qui ne fait que se déposer sans cesse au fond d'un lieu.³⁸⁾ Mais heureusement (?) Emma ne saurait comprendre parfaitement le vrai sens de la «vase». L'auteur ajoute à juste titre : «Elle n'y voulut pas croire ; elle redoubla de tendresse [...]»³⁹⁾

C'est dans les amours d'Emma et de Léon qu'elle prend complètement conscience de cette désillusion. Au début de leur amour, toutefois, on retrouve la même série de mouvements d'amour : effusion, expansion, mélange... Chaque jeudi, les deux amants occupent la même chambre de l'hôtel où ils se regardent «face à face, avec des rires de volupté et des appellations de tendresse»⁴⁰⁾. Le romancier continue ainsi : «Souvent, en la regardant, il lui semblait que son âme, s'échappant vers elle, se répandait comme une onde sur le contour de sa tête, et descendait entraînée dans la blancheur de sa poitrine.»⁴¹⁾ (c'est nous qui soulignons) Cette tendresse inonde l'âme d'Emma, elle murmure comme «suffoquée d'enivrement» : «Oh! ne bouge pas! ne parle pas! regarde-moi! Il sort de tes yeux quelque chose de si doux, qui me fait tant de bien!»⁴²⁾ Mais la déception se glisse fort doucement entre eux : «Ils en vinrent à parler plus souvent de choses indifférentes à leur amour [...] Elle se

promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde ; puis elle s'avouait ne rien sentir d'extraordinaire.》⁴³⁾ Un jour, après s'être séparée de Léon de bonne heure, par lassitude ou satiété sans doute, elle aperçoit les murs de son couvent, et assise près de ce couvent, elle songe : «Quel calme dans ce temps-là! [...] Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres. [...] elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. [...] Oh! quelle impossibilité! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait!》⁴⁴⁾ C'est, remarquons-le, devant les murs du couvent qu'elle se rend compte clairement de la fragilité de l'amour et commence à souhaiter cette fois la tranquillité. Ce décor n'est pas choisi par hasard, car il a pour rôle essentiel de faire pressentir la mort d'Emma. En effet, si le couvent éveille en elle tout spontanément le désir de la stabilité, c'est qu'il est avant tout circonscrit par les murs : cet édifice présente une image bien précise du thème de la claustration, ou plus précisément de la mort flaubertienne. Il ne faut pas oublier, bien entendu, qu'Emma fait un retour, à cause de «son couvent», et non de l'édifice lui-même du couvent, sur son passé où elle croit avoir été calme et heureuse. Mais cela n'est pas trop important, car elle s'imagine une fois de plus qu'elle le fut au couvent et qu'elle a coutume, d'ailleurs, de considérer son passé comme une sorte de bon vieux temps. A cet égard, la mort d'Emma, qui suit un monologue intérieur cité plus haut, croyons-nous, est, ainsi que pour Emma, pour Flaubert lui-même (si l'on tient compte des tendances naturelles de Flaubert) en quelque sorte une conclusion tout à fait logique.

Après la description précise et dramatique des progrès de l'empoisonnement, le romancier écrit ainsi : «Une convulsion la [=Emma] rebattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.》⁴⁵⁾ Quelques heures après, Charles entre dans la chambre mortuaire, regardant le cadavre d'Emma, il pense que «des masses infinies, qu'un poids énorme [pèse] sur elle》⁴⁶⁾. Il importe ici de souligner qu'il tient la mort d'Emma, malgré la confirmation de son immobilité⁴⁷⁾, pour toute fausse. De fait, à ses yeux, quelque chose de lourd semble arrêter les mouvements propres à l'amour, comme effusion, expansion, mélange... Un peu plus tard, Charles entre, de nouveau, dans cette chambre : «[...] Il y avait quelques étoiles, et la nuit était

douce. La cire des cierges tombait par grosses larmes sur les draps du lit. Charles les regardait brûler, fatiguant ses yeux contre le rayonnement de leur flamme jaune. Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous ; et il lui semblait que, s'épandant au dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient.》⁴⁸⁾ Dans ce passage, tout est décrit comme si le décor revenait tout à coup aux premières scènes d'amour entre Charles et Emma. Cette description, effectivement, comporte toutes les caractéristiques de la scène d'amour. D'abord, la disparition de barrière. Contrairement à la notation «Charles, entrant [dans la chambre mortuaire], ne les [=Homais et Bournisien] réveilla pas》⁴⁹⁾, il semble que cette scène soit située en plein air où la lune paraît et les étoiles scintillent. C'est là justement le paysage romantique, comme la «nuit douce» propice à la tendresse. La nuit douce nous rappelle la scène d'amour, près de la terrasse, avec Rodolphe : «La nuit douce s'étalait autour d'eux [=Emma et Rodolphe] ; des nappes d'ombre emplissaient les feuillages, [...] —Ah! la belle nuit! dit Rodolphe.》⁵⁰⁾ Puis, la lumière et ses jeux délicieux : «Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune». La lumière des étoiles, des cierges et ses reflets commencent à entraîner Charles dans un état extatique. Et une série de mouvements d'amour : «s'épandant au dehors d'elle-même, elle se perdait confusément». Dans ce contexte le prénom personnel «elle» nous semble désigner évidemment la tendresse d'Emma pour Charles, car jusqu'à la découverte des billets doux de Léon (posée à la troisième page avant la dernière), il croit qu'il est intimement aimé d'elle. Dans une sorte d'hallucination, il regarde son amour s'étendre infiniment sur la nature. Alors, «tout à coup», il voit Emma elle-même «dans le jardin de Tostes, sur le banc, contre la haie d'épines, ou bien à Rouen dans les rues, sur le seuil de leur maison, dans la cour des Bertaux》⁵¹⁾. Dans la nature! En plein air! Cet élan extrêmement singulier de l'espace-scène semble justifier notre hypothèse. Et cependant, cette fausse mort prend fin avec sa deuxième vérification : «Il eut une curiosité terrible : lentement, du bout des doigts, en palpant, il releva son voile. Mais il poussa un cri

d'horreur [...]》⁵²⁾ Son cri annonce définitivement la vraie mort d'Emma. La scène d'enterrement sert à renforcer sa confirmation de l'immobilité d'Emma.⁵³⁾

4. Conclusion

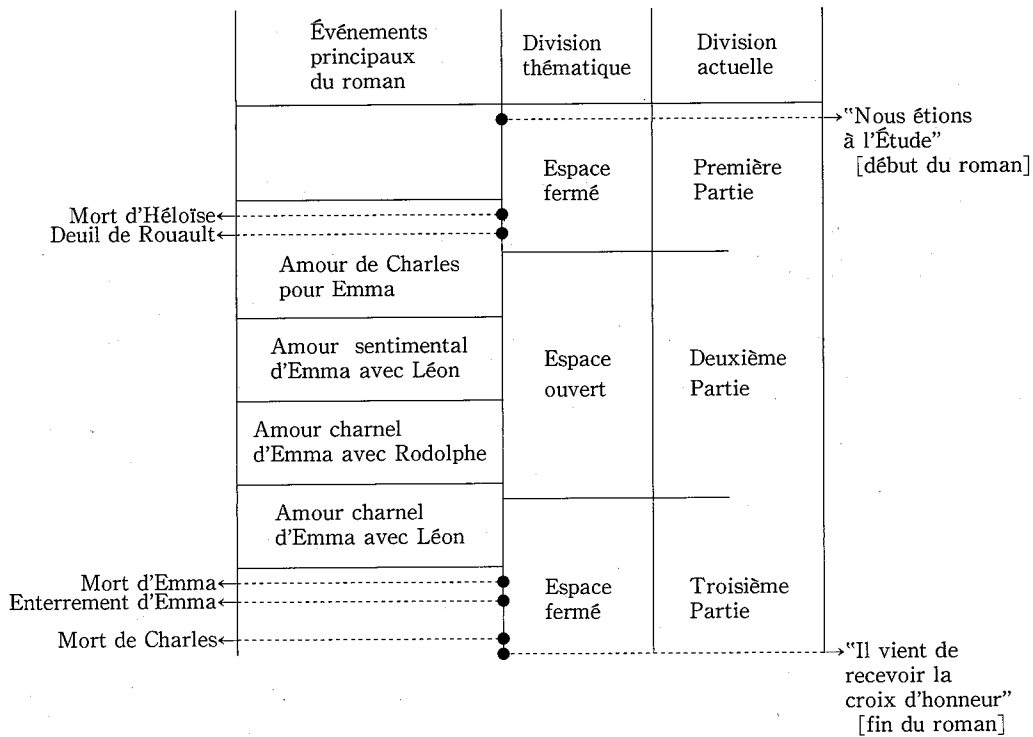
Les détails gratuits en apparence, que nous avons examinés jusqu'ici, nous semble-t-il, montrent bien que les tendances très personnelles de Flaubert et la logique toute rigoureuse du roman se rencontrent sur le plan thématique. Considérons, par exemple, la scène de la rencontre de Charles et d'Emma dans la cuisine des Rouault. La description des jeux de la lumière dont nous avons parlé à la deuxième section, elle nous révèle subtilement la sensualité d'Emma ainsi que l'émotion de Charles. Le silence, comme «elle ne parlait pas, Charles non plus», aussi suggère le moment où elle entreprend de le séduire, le séduit. Dans cette sympathie silencieuse, ils commencent à s'aimer. L'auteur même la désigne ici, pour la première fois, par son seul prénom «Emma», alors qu'auparavant elle était appelée «Mlle Rouault» ou «Mlle Emma». Sans doute, le lecteur prévoit-il leur mariage, ou même l'adultère d'Emma... Cependant la lumière et la silence sont, répétons-le, étroitement liés à Flaubert, ou plus précisément aux tendances innées de Flaubert. Une étude plus soignée éclairerait davantage encore le monde inconscient de Flaubert et son reflet dans son œuvre. Ainsi, l'expression «ce n'est pas par hasard» peut s'employer sous les deux points de vue : l'un est le point de vue dramatique dans le roman, l'autre celui des dispositions naturelles de Flaubert.

D'autre part, il nous semble que les analyses mettent en lumière la structure intérieure du roman. Comme nous l'avons souvent indiqué, le roman se divise en trois parties sur le plan narratif : la mort, l'amour, et la mort. Sur le plan de la scène aussi, il se sépare en trois parties : l'espace clos, l'espace ouvert, et l'espace clos. Et la composition narrative correspond presque totalement à celle de la scène. Trois parties de cette subdivision ont chacune une atmosphère thématique. Le thème de l'immobilité domine la thématique de la première partie et celle de la troisième partie, et le thème de l'expansion joue un rôle primordial dans la domaine thématique de la deuxième partie. On peut en déduire que *Madame*

Bovary est un roman de mouvement qui va de l'immobilité à l'expansion, puis revient de l'expansion à l'immobilité. Cependant ce mouvement n'est pas celui de va-et-vient, mais celui de cercle. Une fois refermé, il n'est jamais ouvert...

NOTES

- 1) Tohru Ohnuki, «Une Etude sur Gustave Flaubert [1] —les dispositions innées de Flaubert et son œuvre *Madame Bovary*—», in *Litteratura*, Department of Foreign Languages, Nagoya Institute of Technology, vol.9, 1988, p.1-23.
- 2) Ibid. D'après ma subdivision, la construction thématique de *Madame Bovary* se figure à la page suivante.
- 3) Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (en abrégé, M. B.), Edition établie et présentée par Claudine Gothot-Mersch, Garnier, «Classiques Garnier», 1971, p.3.
- 4) M.B., p.5.
- 5) Beaucoup de flaubertistes, dont A. Thibaudet, par exemple, s'accordent à considérer la casquette de Charles comme une métaphore de la tristesse humaine. En effet, Thibaudet dit dans son étude bien merveilleuse : «Avec ses «profondeurs d'expression muette comme le visage d'un imbécile», la casquette contient déjà tout Yonville-l'Abbaye.» (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, p.96.)
- 6) Op. cit., p.8-11.
- 7) M.B., p.5.
- 8) M.B., p.22.
- 9) Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Ebauches et Fragments inédits*, Recueillis d'après les manuscrits par Mlle G. Leleu, Conard, 1936, t.1, p.89. (Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Nouvelle version précédée des scénarios inédits, Textes établis sur les manuscrits de Rouen par J. Pommier et G. Leleu, José Corti, 1949, p. 163.)
- 10) M.B., p.14.
- 11) M.B., p.113.
- 12) M.B., p.21.
- 13) Op. cit., p.82.
- 14) Op. cit., p.17.
- 15) Cela mettrait en relief la mort tout à fait exceptionnelle de Charles. A ce propos, voir plus loin.

la construction thématique de *Madame Bovary*

16) Nous prenons par exemple la scène de la mort d' Emma. Son cadavre est dépeint ainsi : «Emma avait la tête penchée sur l'épaule droite. Le coin de sa bouche, qui se tenait ouverte, faisait comme un trou noir au bas de son visage [...]» (M.B., p. 336.) (c'est nous qui soulignons)

17) M.B., p.21.

18) M.B., p.21-22.

19) M.B., p.343.

20) M.B., p.345.

21) M.B., p.23.

22) M.B., p.97.

23) M.B., p.165.

24) M.B., p.203.

25) M.B., p.261.

26) Op. cit., p.15 et p.19.

27) J. Rousset dit ainsi : «Il arrive que les brouillons nous permettent de prendre sur le fait l'effort de Flaubert pour épouser cette vision et en respecter le caractère [...]» (J. Rousset, *Forme et Signification*, José Corti, 1964, p.115.)

28) Gustave Flaubert, *Correspondance* (en abrégé Corr.), Edition Conard, 1926, t.1, p.252, [12 août

1846]

29) Corr., 1926, t.2, p.374. [A Louise Colet, 20-21 mars 1852]

30) M.B., p.268-269.

31) M.B., p.165.

32) Op. cit., p.16.

33) M.B., p.165. (c'est nous qui soulignons les marques de silence)

34) M.B., p.203-204.

35) M.B., p.261-262.

36) M.B., p.97.

37) M.B., p.175.

38) Nous nous remémorons un passage de la Corr., déjà cité dans notre petit essai mentionné dessus : «[...] je crois, si le bonheur est quelque part, qu'il est dans la stagnation.» (Corr., 1926, t.1, p.187. [A Ernest Chevalier, 13 août 1845]) (Op. cit., p. 11.)

39) M.B., p.175.

40) M.B., p.269.

41) M.B., p.271.

42) Ibid.

43) M.B., p.288.

- 44) M.B., p.289-290.
- 45) M.B., p.333.
- 46) M.B., p.336.
- 47) L'auteur écrit ainsi : «Il y a toujours après la mort de quelqu'un comme une stupéfaction qui se dégage, tant il est difficile de comprendre cette survenue du néant et de se résigner à y croire. Mais, quand il s'aperçut pourtant de son immobilité, Charles se jeta sur elle [=Emma] en criant :—Adieu! adieu!» (M.B., p.333.) (c'est nous qui soulignons)
- 48) M.B., p.339-340.
- 49) M.B., p.339.
- 50) M.B., p.203-204.
- 51) M.B., p.340.
- 52) Ibid.
- 53) La mort de Charles est décrite comme la scène d'amour. Il est évident que sa mort n'est pas fausse. De plus, du stade des brouillons jusqu'au manuscrit définitif, la mort de Charles est située en plein air, que voici : «Le lendemain, Charles alla s'asseoir sur le banc, dans la tonnelle. Des jours passaient par le treillis ; les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sable, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur [...]» (M.B., p.356.) Et voici un passage cité d'un brouillon :
- «Charles, le lendemain, alla vers une heure de l'après-midi, s'asseoir dans la tonnelle, sur le banc. Des jours passaient par le treillis, entre les intervalles de la verdure. L'ombre des feuilles de vigne se dessinait sur le sable. La rivière en murmurant battait d'un flot tranquille le pied de la terrasse, le jasmin embaumait, des cantharides... en fleur, et un immense ennui s'abattait du ciel bleu.» (*Madame Bovary, Ebauches et Fragments inédits*, t.2, p.587-588.) Comment, donc, interpréter la mort de Charles qui «suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux» (M.B., p.356.)? Comme le dit Sh. Hasumi⁵⁴⁾, il semble que la conscience de l'espace de Charles, bien différente de celle d'Emma par exemple, dépasse entièrement le courant textuel de ce roman, et, par là même, notre subdivision thématique, car elle correspond presque totalement à la division actuelle du texte. C'est ainsi que nous n'avons pas suffisamment traité dans cette analyse le problème de la mort de Charles. La conscience de l'espace de Charles, y compris la scène de sa mort, ferait, donc, l'objet de notre étude suivante.
- 54) Voir Shigehiko Hasumi, «*Madame Bovary ni okeru kukan no kôzô ni kansuru hitotsu no kôzatsu*», in *Meijigakuin ronsô*, vol.146, 1968, p.27-61.