

# Orphée médecin de campagne – Relire *Madame Bovary*

Marc GIRARD

## 1. Un « homme simple » pour un roman complexe

En 1978, Jean Améry publie *Charles Bovary. Landarzt Porträt eines einfachen Mannes*<sup>1</sup>. Il faudra encore une bonne dizaine d'années pour voir l'ouvrage traduit en français sous le titre *Charles Bovary, médecin de campagne. Portrait d'un homme simple*<sup>2</sup>. A rebours d'une critique trop marquée par l'analyse de J. Rousset<sup>3</sup> qui ravalait le personnage de Charles au rang de simple « introducteur » le temps qu'Emma ne se transforme d'« objet » en « sujet », Améry introduit son « homme simple » au moment précis où, dans le roman de Flaubert, le médecin de campagne reprend effectivement la parole – comme par hasard juste après la mort de sa femme : « *Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de nocces (...)* ».

Dès lors et d'emblée, cette parole prêtée à Charles par Améry se développe en un violent réquisitoire contre Flaubert accusé d'avoir violé la réalité, du moins la réalité sociale correspondant à celle du médecin de campagne, et d'avoir dissimulé sous la fallacieuse bannière de l'objectivité romanesque son incapacité viscérale – atavique – d'y *compatir*. La critique sociale se double d'un reproche esthétique, puisque Améry, dans un texte connexe, estimera qu'il est « tout bonnement impossible qu'un époux qui aime passionnément sa femme la livre littéralement à ses amants ». Il s'agit de prendre l'ermite de Croisset au piège de sa dévotion à « l'art pour l'art » et d'en montrer à l'œuvre la radicale inhumanité. D'où l'accusation de Charles-Améry contre l'écrivain :

*Je porte plainte parce que dans votre stupide ermitage vous n'aviez d'oreille que pour vos mots à vous et leur sonorité harmonieuse, et que vous ne m'avez jamais regardé avec les yeux de l'homme compatissant.*

Les mobiles de cette réification assez étrange par rapport aux « personnages » d'une œuvre revendiquée comme « livre sur rien » s'éclairent d'une caractéristique frappante de l'essai, à savoir *l'implication personnelle* d'Améry. La critique du critique ne s'y est d'ailleurs pas trompée, qui a reconnu dans ce livre un règlement de comptes avec celui qui fut longtemps l'objet d'un investissement affectif confinant la vénération, J-P Sartre. Il faudrait sans doute s'interroger aussi sur les motifs proprement biographiques ayant incliné le philosophe autrichien à prêter aussi

---

<sup>1</sup> Stuttgart, Ernst Klett, 1978.

<sup>2</sup> Arles, Actes Sud, 1991.

<sup>3</sup> J. Rousset, « Madame Bovary ou le livre sur rien », *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1969, p. 109 et suivantes.

ardemment sa parole à l'amoureux trompé qui n'a su s'imposer ni au lit, ni dans le discours.

Dans cet enchevêtrement de motifs si distincts de l'œuvre flaubertienne, qui se complique encore des réserves que l'on peut entretenir d'une part quant à la portée du livre de Sartre sur Flaubert, d'autre part quant à l'ambiguïté du rapport entretenu avec le réalisme par l'auteur quasi obsessionnel des multiples versions du *Saint Antoine*, il convient de choisir *un point de vue*. Accompagner Améry au fil de son livre nous ramènerait inmanquablement à ses relations avec Sartre et, pourquoi pas, à sa biographie ; mais outre que, simple flaubertien, je n'étais par l'homme de la situation pour ce type projet, j'ai considéré que quitte à suivre Améry sur le chemin inhabituel qui consiste à focaliser la lecture de *Madame Bovary* sur l'officier de santé, ce serait faire œuvre pie si cette compassion proprement exceptionnelle pour l'« homme simple » du roman pouvait conduire à la réhabilitation du projet esthétique flaubertien, étonnamment méconnu par un siècle et demi de critique<sup>4</sup>.

## 2. Education sentimentale

En faisant de Flaubert le pape du réalisme et en accordant crédit au trop fameux, mais apocryphe<sup>5</sup>, « Madame Bovary, c'est moi », on oublie que, pour pénibles qu'elles soient parfois, les multiples versions du *Saint Antoine* ont toujours été assumées comme « l'oeuvre de [sa] vie »<sup>6</sup> et que, plus encore, il s'est vanté d'avoir écrit la *Bovary* « pour embêter les réalistes<sup>7</sup> ». On oublie qu'outre *la Tentation* ou les *Mémoires d'un fou*, les débuts littéraires de Flaubert ont été une période semi-mystique d'études philosophiques fort approfondies<sup>8,9</sup> (dont on trouvera le souvenir tardif dans *Bouvard et Pécuchet*). Or, pour insurpassable qu'elle soit dans son pouvoir de questionnement, la philosophie effondre sa crédibilité à chaque fois qu'elle s'avise de proposer des réponses – qu'elle base inévitablement sur une appréciation sélective des données disponibles : de ce constat (qui est généralement celui de ceux qui abandonnent la philosophie après l'avoir cultivée), Gustave sort renforcé dans l'idée que les points de vue sont toujours arbitraires et dans le refus d'une vérité qui prédominerait sur les autres.

*[La philosophie] ne tient pas suffisamment compte de la fragilité de son propre point de vue [...]. Seul l'art peut représenter à la fois l'effort pour formuler une idée adéquate du monde, et les aberrations nécessaires de cette idée au niveau de la conscience individuelle<sup>10</sup>.*

La première *Education sentimentale* s'achevait sur le bilan de cette esthétique nouvelle. Le point de départ était banal : la vie ne correspond pas aux désirs de

---

<sup>4</sup> M. Girard. *La Passion de Charles Bovary*. Paris, Imago, 1995.

<sup>5</sup> C'est Amélie Bosquet qui aurait rapporté cette citation supposée de Flaubert, laquelle nous est parvenue, non par A. Bosquet, mais par M. Descharmes qui la tenait d'une personne ... ayant « connu très intimement Mlle Amélie Bosquet » ! (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p.92).

<sup>6</sup> Cité par H. Lottman, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 363.

<sup>7</sup> Cité par H. Lottman, *Gustave Flaubert*, Paris, Fayard, 1989, p. 359.

<sup>8</sup> J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962.

<sup>9</sup> T.A. Unwin, *Art et Infini. L'Oeuvre de jeunesse de Gustave Flaubert*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

<sup>10</sup> T.A. Unwin, *ibid*, p. 96.

hommes, le moi n'est pas en harmonie avec l'univers, et la quête de l'Autre n'est qu'une fausse sortie de soi – achoppant aux désillusions de la consommation sexuelle. Dans cette impasse, Henry représentait l'adaptation-trahison, le triomphe de l'esprit pratique ; d'où la nécessité – tardive<sup>11</sup> – du personnage antagoniste de Jules chargé d'énoncer l'éducation sentimentale encore en cours de l'auteur. A savoir que la "sympathie personnelle [n'ayant] rien de commun avec la contemplation désintéressée du véritable artiste" [321], il ne servait à rien de s'exténuer à vouloir faire du rêve un monde plus *réel* que celui du quotidien sordide : car c'était désormais l'illusion des représentations individuelles qui se trouvait hissée au statut de Réalité essentielle<sup>12</sup>. Cependant, si Jules parvenait à formuler que seul l'Art permettrait d'affronter la Réalité, il n'était jamais en mesure de concevoir *comment*...

Le problème de la première *Education sentimentale*, en effet, c'est qu'elle réunissait au mieux une thématique, mais sans expression intrinsèque, sans *style*<sup>13</sup> : l'herméneutique de ce roman n'entretenait aucun lien organique avec les moyens de la représentation, et requérait, pour devenir intelligible, l'intervention explicite d'un narrateur dogmatique – et insupportablement casse-pieds.

L'interposition de la première *Tentation* entre l'*Education* de 1845 et *Madame Bovary* n'est pas un paradoxe. Outre que Flaubert est, de nature, manifestement porté vers le fantastique, le surnaturel, l'idée cardinale de l'apprenti romancier était la perception aiguë de *la réalité* de l'illusion<sup>14</sup> et, par conséquent, l'horreur du point de vue dominant. Le fantastique permettait d'exprimer cette horreur « au premier degré », en opposant des points de vue exprimés directement et introduits par des acteurs en forme de *deus ex machina*. Ce choix stylistique – qui rend si pénible la lecture de la première *Tentation* – devenait impossible dans un genre gouverné par un tout autre système de contraintes – notamment celle, typiquement réaliste, de la causalité. Restait *la représentation des illusions de la représentation*<sup>15</sup>...

### 3. Stoïcisme esthétique

S'attelant au premier roman qu'il acceptera de publier, Gustave écrit à L. Colet<sup>16</sup> :

---

<sup>11</sup> Flaubert indique bien, dans sa lettre à L. Colet du 16 janvier 1852, que la nécessité du personnage de Jules (comme « repoussoir » d'Henry) n'est apparue que secondairement. Manifestement, l'écriture du roman a accompagné *en temps réel* l'évolution personnelle de l'auteur. Le manque de distanciation, qui frappe tous les critiques, est d'abord une absence de recul chronologique. Le manuscrit étant bouclé depuis quelque six mois, Gustave confirmera d'ailleurs que sa propre "éducation sentimentale" n'est pas encore achevée (Lettre à A. Le Poittevin, 17 juin 1845).

<sup>12</sup> T.A. Unwin, *Art et Infini, op. cit.*, p. 160.

<sup>13</sup> « Par-ci, par-là, une bonne phrase, une belle comparaison. Mais *pas de tissu de style*. Conclusion : *Novembre* suivra le chemin de *L'Education sentimentale* et restera avec elle dans mon carton indéfiniment », lettre à L. Colet, 28 octobre 1853.

<sup>14</sup> « Est-ce que tout n'est pas une illusion? Il n'y a de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets ». (Lettre à G. de Maupassant, 15 août 1878).

<sup>15</sup> T.A. Unwin, *Art et Infini, op. cit.*, p. 194 : « La représentation de l'illusion – ainsi que l'illusion de la représentation- deviennent le vrai centre d'intérêt de son oeuvre. »

<sup>16</sup> Les citations de la *Correspondance* renvoient à l'édition de J. Bruneau (Paris, Gallimard, collection « La Pléiade »). Les chiffres entre crochets renvoient à l'édition des *Oeuvres complètes*, tomes 1 et 2, Paris, Seuil (Collection *l'Intégrale*), 1964.

*[...] qui sait s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale<sup>17</sup> ?*

Il est surprenant qu'on ne se soit pas davantage avisé de chercher à comprendre ce que l'ermite de Croisset, tout à ses méditations sur le point de vue, pouvait bien vouloir signifier par cette interrogation sur le stoïcisme. Parce que le plus clair du message stoïcien sur « la morale » tient en une formule qui devrait frapper tous les flaubertiens : *il faut garder la maîtrise de ses représentations...*

De fait, la réappropriation artistique du Réel désormais invoquée par le jeune Flaubert n'implique-t-elle pas la maîtrise individuelle des représentations esthétiques ?... Et comment en expliciter l'enjeu mieux qu'en confrontant le *point de vue* des différents personnages – leurs différentes représentations ?

## 4. De la psychologie à l'esthétique

Justement, au premier niveau de lecture, platement réaliste, *Madame Bovary* est l'analyse de l'effet produit par "une femme *mariée*" [664] sur toute une galerie d'hommes. Mais passons sur cette *histoire* fort banale qui a malheureusement concentré l'attention de la critique et entrons dans la seule préoccupation de celui qui est désormais parvenu à une formulation très claire de son projet<sup>18</sup> :

*Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style.*

Or, dans cette problématique esthétique – et non plus psychologique – la séduction exercée par Emma tout au long du roman apparaît cette fois tout sauf banal. Quand l'entremêlement des points de vue anéantit toute illusion d'un référent consistant, rien de plus étonnant – ou détonnant – que le consensus autour de la beauté de l'héroïne. Il est patent que dans l'oeuvre flaubertienne, une telle unanimité dans le désir ou l'admiration fait figure d'exception. Madame Arnoux ne fut « comme une apparition » que pour Frédéric Moreau alors qu'elle n'est, aux yeux de Deslauriers, rien de plus que « pas mal » [30], et que ni son « teint couleur de réglisse », ni sa « taille épaisse » n'impressionnent Rosanette [157]. Que dire, toujours dans *l'Education sentimentale*, de Madame Dambreuse, dont l'image – comme l'a bien vu Sherrington<sup>19</sup> – ne cesse de vaciller sous le regard du même homme ? Salammbô, elle, apparaît plus érotiquement troublante qu'incontestablement belle. Quant à Félicité, son échec érotique est, lui aussi, typique de la représentation flaubertienne : si la véhémence pressée de Théodore à son égard autorise les hypothèses les plus optimistes sur les appas de la jeune femme, le non-dit, cependant, prédomine<sup>20</sup>. Rien de tel pour Madame Bovary : le coup de foudre de Rodolphe ressemble, dans son évidence comme dans son

<sup>17</sup> Lettre à L. Colet, 24 avril 1852.

<sup>18</sup> Lettre à L. Colet, 16 janvier 1852.

<sup>19</sup> R.J. Sherrington, *Three Novels by Flaubert, op. cit.*, p. 256.

<sup>20</sup> Le célibat de Félicité tient sans doute en partie aux contraintes, historiquement datées et répertoriées, qui pesaient sur le personnel de service au 19<sup>e</sup> siècle. Il n'empêche qu'il existe un flou notable sur le physique de la servante et donc sur son pouvoir de séduction.

instantanéité, à celui de Léon, et la passion de Charles pour son épouse adorée ne se laisse pas immédiatement distinguer de ce qu'aurait pu être celle du notaire, lui aussi exposé à se laisser entraîner « trop loin » [677] par amour d'elle. Il n'est pas jusqu'à Monsieur Homais qui, dans sa frigidité constitutionnelle et massive, ne se laisse gagner par l'attendrissement [649], avant même de convenir que, décidément, Madame Bovary était bien digne d'amour (« *amabilem* » [691]) !

Cette unanimité est d'autant plus déconcertante que Mademoiselle Rouault est loin, elle, de surgir dans ce roman « comme une apparition ». Elle n'est, dans la brume d'un petit matin d'hiver, qu'une « jeune femme en robe de mérinos bleu » [579], sans la moindre allusion avantageuse. De façon plus surprenante encore, la première indication précise sur son physique est singulièrement négative : ses ongles peuvent être d'une blancheur *surprenante* (et non pas : admirable), « sa main pourtant n'était pas belle » [579]. C'est ahurissant : voilà un livre qui repose sur un exceptionnel effet de séduction, et la *première* chose qui nous est confiée au sujet de celle qui l'exerce c'est, en gros, qu'elle n'était pas belle !... Que s'est-il donc passé entre ce moment où elle n'était qu'une « jeune femme » sans charme manifeste, et celui où son émouvante beauté resplendit aux yeux de tous ? Il s'est passé ceci, simplement : **Charles Bovary l'a regardée, et il a su la voir.** « Sa main, pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi et sans molles inflexions des lignes sur les contours. *Ce qu'elle avait de beau, c'était les yeux* [...] » [579].

## 5. La puissance d'un regard

Qu'on le veuille ou non, Emma *n'existe pas* avant sa rencontre avec le piètre officier de santé appelé au chevet de son père. Simple procédé de composition romanesque, comme l'affirme J. Rousset (cf. note 3) ? Mais dans ce cas, pourquoi le jeune garçon qui, le premier, a parlé de la « demoiselle » en guidant le médecin vers les Bertaux [578] n'a-t-il évoqué ni sa beauté, ni les innombrables prétendants qu'une telle beauté aurait dû lui attirer ? Et lorsque Emma se remémore sa jeunesse, elle n'y retrouve aucun amoureux, ce qui est même surprenant étant donné la « bonne apparence » [579] de la famille (donc les espoirs de dot) et le désir du père Rouault « qu'on le débarrassât de sa fille » [582].

Enfin, rien n'obligeait l'auteur à surenchérir pour imposer comme une évidence le fait suivant : la femme que les autres voient et désirent, c'est toujours *Madame Bovary*, et jamais Emma. La qualité d'épouse est celle qui attire le plus Léon : « [...] jamais, jusqu'alors, il n'avait causé pendant deux heures de suite avec une *dame* » [603] (italiques de Flaubert). Charme essentiel sur lequel il reviendra : « [...] n'était-elle pas [...] une femme mariée, une vraie maîtresse enfin ? » [664]. Quant à Rodolphe, ayant remarqué « cette femme du médecin », il se met à la désirer en rêvant, tout naturellement, à elle « et à son mari » [618]...

Charles n'est donc pas médiateur uniquement par rapport au lecteur, car tout le texte s'organise comme pour faire de son mariage le déterminisme profond

permettant à son épouse de rencontrer les autres personnages du roman<sup>21</sup>. On en arrive ainsi à un paradoxe que J. Rousset n'a pas aperçu : si, à partir du chapitre VI, l'impression prédomine d'un accès direct à Emma ou à sa conscience, il s'agit là d'un privilège réservé au lecteur ; à l'intérieur du roman, les personnages – à commencer par ceux qui la désirent – persistent à considérer Charles comme un intermédiaire obligé...

Introduceur de la beauté, Charles est aussi celui sur lequel le livre va se refermer après la mort d'Emma.

*Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait ; et il se désespérait à sentir cette image lui échapper de la mémoire au milieu des efforts qu'il faisait pour la retenir. Chaque nuit, pourtant, il la rêvait ; c'était toujours le même rêve ; il s'approchait d'elle ; mais quand il venait à l'étreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras [691].*

Or, à partir du moment où « au milieu des efforts qu'il faisait », il ne parvient plus à *se la représenter* comme autrement que pourrie, elle n'existe plus pour personne. Elle n'est plus là pour Léon qui, à peine sorti du lit de cette maîtresse « si expérimentée » [670], affiche sans complexe son mariage avec une Leboeuf [690]. Elle n'est plus là non plus pour Rodolphe qui, parlant « culture, bestiaux, engrais » [692], aligne son discours sur celui par lequel Rouault, à Tostes, avait tant horripilé sa fille [597]. **L'existence d'Emma – pardon : de Madame Bovary – ne tenait qu'à la volonté poétique de Charles.**

## 6. L'impersonnalité flaubertienne

Pour la critique dominante, le drame de Madame Bovary serait qu'elle ne parvient pas à conformer le monde à ses rêves<sup>22</sup> : mais je vois mal comment Emma pourrait chercher à *conformer* une réalité à des fantasmes dont la caractéristique la plus évidente est justement une absence de *forme*.

Héroïne spéculaire se pâmant d'admiration devant un miroir, Emma cristallise sur sa personne les failles esthétiques de tous les personnages masculins qui, la regardant, dévoilent leur propre conception du Beau. Le livre ne cesse de scander les indications qui permettent de relier les préoccupations d'Emma au snobisme de Rodolphe, à l'impuissance de Léon, à la frigidité esthétique de l'apothicaire, au point de vue fondamentalement financier du notaire, etc. Mais examinons, à l'œuvre, la poétique d'un personnage caractérisé, notamment, par une paresseuse esthétique des hauteurs. Remarque-t-on que venant retrouver son amant et apercevant Rouen-Babylone « d'en haut » [603], Madame Bovary est de ce fait obligée de *descendre* pour réaliser ses rêves d'élévation ? Jusqu'où ne descendra-t-elle pas ?

---

<sup>21</sup> Cette prodigieuse cohérence formelle conduit Améry, concentré sur une interprétation psychosociologique, à dénoncer l'in vraisemblance esthétique du personnage (cf. section 1).

<sup>22</sup> C'est, par exemple, l'une des thèses de V. Brombert dans son livre susmentionné. Une opinion semblable est émise par D. Knight dans son livre *Flaubert's characters, The language of illusion*, Cambridge, 1985, p. 79.

Cette descente obligée d'Emma vers les rues rouennaises n'est pas le seul achoppement de son esthétique des hauteurs : les nombreuses images de claustration figurent également – à un niveau plus littéral, presque physique, mais d'une grande cohérence stylistique – l'enfermement auquel elle aboutit immanquablement, nonobstant son aspiration pour les espaces « sans limites » [602]. Ainsi, alors qu'avec Rodolphe, elle se juche *du premier coup* [587] sur « les sommets du sentiment », entourée d'une « immensité bleuâtre » [629], elle n'en est pas gênée pour autant de le retrouver le lendemain dans une hutte dont « le toit descendait *si bas*, qu'il fallait se tenir *courbé* » [629]... Avec Léon, plus tard, elle vivra « volets *fermés*, porte *close* » [661], ira dans « une barque *couverte* » [661], pour se précipiter, enfin, dans une « salle *basse* » – tout cela après lui avoir cédé dans une voiture « plus close qu'un tombeau » [657].

C'est ici que nous voyons le saut stylistique par rapport à la première *Education* et opérer la maïeutique de « l'impersonnalité » flaubertienne. Hors de toute intervention d'auteur aussi juvénile que sentencieux, hors de toute valeur normative, c'est un ratage *objectif* que de se retrouver dans une cage à poules quand on s'est vu planer comme un aigle... Mais cela n'a rien à voir avec la psychologie du mariage.

Pour la première fois, nous appréhendons de façon stylistiquement cohérente cette problématique de stoïcisme esthétique évoquée par Flaubert comme idéal (cf. note 17), puisque tout le destin de Madame Bovary s'articule autour d'une absence de maîtrise dans l'ordre *des représentations* : « d'où venait donc cette pourriture instantanée des choses sur lesquelles elle s'appuyait ? »

Mais qu'il s'agisse de contempler sa femme massacrant des gammes sur un vieux piano désaccordé [588], ou de goûter – "avec plaisir" – "un mets bien simple et que la bonne avait raté" [595], l'officier de santé, lui, toujours, s'émerveille : au contraire de sa femme et de son regard putréfacteur, Charles, c'est **celui qui voit tout en beau**.

Ainsi, « l'homme simple », le protégé d'Améry, n'est pas seulement celui qui donne à l'héroïne son existence *esthétique* dans l'univers de mots constitué par ce livre « sur rien ». Il est aussi l'héritier enfin formellement maîtrisé du personnage de Jules dans ce premier roman publié qui, comme la première *Education sentimentale*, fonctionne sur une dynamique d'un couple d'antagonistes.

## 7. Parole et point de vue

Ce n'est donc pas un hasard si la signification du livre transparait le plus intelligiblement dans une scène de pure représentation : je veux parler de cette nuit paradigmatique située exactement au milieu physique du roman et où, soudain, le rêve d'Emma se juxtapose avec celui de son mari [640]. Il s'agit de la scène la plus essentielle et la plus fulgurante du roman et, dans toute l'œuvre de Flaubert, il serait difficile de trouver plus transparente illustration de son *credo* esthétique : « Il n'y a pas en littérature de beau sujet d'art [...]. Yvetot vaut Constantinople<sup>23</sup>. » L'idée centrale, c'est que l'essence du *travail* poétique – l'extraction du Beau – est approfondissement personnel. L'environnement n'est

---

<sup>23</sup> Lettre à L. Colet, 25 juin 1853

jamais *poétique* en lui-même – et c’est ce que Emma ne parvient pas à comprendre.

Ce soir-là, sa pauvre imagination la porte tout naturellement vers « Constantinople » – une Constantinople à la mode d’Yonville, à dire vrai : les marbres n’y peuvent être que « blancs<sup>24</sup> », les clochers, « aigus », les dalles, « grandes », le corset des femmes, « rouge », et les statues, « pâles » – comme « la société des duchesses » [594], ou comme la pauvre fille qui fascinait Emma en vantant « le Colisée au clair de lune » lors du bal au château [591]. Pour qui sent l’esthétique de Flaubert, l’antipoésie de ce rêve bovaryen est cruelle. Au même moment, le rêve de Charles, lui, se constitue à l’inverse comme la vision d’un certain « Yvetot »... Pour le comprendre, il faut se souvenir que, peu auparavant, Madame Bovary s’était arrêtée à contempler sa fille : « c’est une chose étrange comme cette enfant est laide » [613]. Or, suivons le fantasme de Charles, ce soir-là :

*Ah ! Qu’elle serait jolie, plus tard, à quinze ans quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle dans l’été de grands chapeaux de paille ! On les prendrait de loin pour deux sœurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d’eux, à la lumière de la lampe [640].*

Renouvelant l’acte créateur qui a enclenché toute l’histoire – « ce qu’elle avait de beau... » [579] –, il s’extasie sur leur ressemblance à venir. Insensible aux déplorations d’Emma sur l’« étrange » laideur de l’enfant [613], il ne doute pas, lui, que la petite égalera sa mère en beauté : « On les prendrait de loin pour deux sœurs », car ce qu’il a pu imposer pour l’une à l’univers du roman, il saura bien l’imposer pour l’autre, « plus tard »... Et, tandis que la figure de l’antipoésie s’apprête même à lui dérober cette enfant où s’entrechoquent leurs modes de représentation incompatibles, tandis que la rumeur yonvillaise monte et que les plus malins s’attendent à quelque « grabuge » imminent [641], alors même que la catastrophe finale ne peut plus être évitée en aucune façon, Charles s’absorbe dans l’intuition d’un émerveillement aussi continu qu’à venir : « [...] cela durerait toujours. » « A chaque effondrement des preuves, dit René Char, le poète répond par une salve d’avenir. »

Parole et point de vue... Celui qui ne sait pas *parler* convenablement est **celui qui, le premier, a pu se figurer Emma comme belle et désirable**. La beauté n’est pas chose absolue – on le voit bien à propos de la petite Berthe – et celle de Mademoiselle Rouault n’est pas un donné physique : elle avait à être engendrée et portée dans l’esprit d’un homme avant de devenir une réalité pour les autres. « Dieu a créé la femelle et l’homme a fait la femme<sup>25</sup> » écrit Flaubert dans sa *Correspondance*. « L’homme », c’est Charles ici : il signe son acte créateur d’un mariage qui donne son nom au livre et à celle pour laquelle les autres vont désormais brûler : *Madame Bovary*.

---

<sup>24</sup> La « blancheur Persil » n’est qu’un avatar moderne d’un thème ancien.

<sup>25</sup> Lettre à L. Colet, 27 mars 1853.



Au terme de quoi, l'officier de santé n'est peut-être pas parvenu à placer une seule parole intelligente ou profonde. Mais livrant désormais « Madame Charles » [584] au désir de tous les autres, il fait beaucoup mieux : il soumet l'univers du roman – pour ne pas parler de celui de la critique – à l'évidence de son désir poétique.

## 8. Le lien organique entre forme et fond

Essayez de faire un portrait du médecin : est-il grand, gros, fort ? Ses condisciples ne le trouvent pas large d'épaules [575], alors qu'il a poussé « comme un chêne » [576] ; Rouault regrette qu'il soit « un peu gringalet » [582] quoique ses patients lui reconnaisse généralement une « poigne d'enfer » [595]. Rodolphe, qui l'a d'abord aperçu comme un « gros garçon » [618], se fait fort de s'en débarrasser « d'une chiquenaude » le cas échéant [631]. Emma, quant à elle, oubliant par moments les « allures épaisses » [595] dont elle se plaint, peut juger son mari tout aussi bien « chétif » [659]... La consultation des manuscrits achève de nous convaincre que cette incertitude résulte d'une élaboration consciente : dans les premières versions, Charles était présenté comme beau garçon. Flaubert a donc volontairement biffé toute indication objective sur le physique de son héros. Le mari se situe à l'intersection de *représentations* multiples et contradictoires, tandis que nos aperçus sur ce qu'il pense sont réduits à presque rien. A la variabilité des opinions sur lui s'oppose la remarquable homogénéité des points de vue de *tous* les autres sur sa femme, unanimement reconnue comme belle et désirable ! En parallèle, les représentations d'Emma, dans leur profusion et leur instabilité, tranchent aussi nettement avec la discrétion intérieure de son mari. Mais, dans son intensité, sa constance et sa permanence, *l'unique* représentation personnelle de Charles – sa fascination pour celle qui n'était avant lui que « une jeune femme en robe de mérinos bleu » [579] – attire en son centre fixe *tous* les points de vue sur *Madame Bovary*, et en organise l'unisson...

On voit comment l'enchevêtrement des points de vue permet d'exprimer de façon désormais intrinsèque *l'objectivité de l'illusion*<sup>26</sup> : il est là, le lien organique entre forme et fond qui manquait si cruellement à l'histoire du couple Henry-Jules. Un personnage se définissant par le rapport entre ce qu'il se représente et ce qu'il suscite comme représentations, on saisit l'extraordinaire puissance générative de l'antagonisme entre Charles et Emma, lequel apparaît bien, dans ces conditions, comme *le* principe organisateur du texte. En tout point inverse chez les deux époux, **le rapport façon d'être vu/façon de voir** gouverne la logique du récit et illustre la thèse fondamentale de l'impersonnalité flaubertienne :

*L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers,  
présent partout, et visible nulle part*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> « Plus que jamais auparavant, une présentation progressive de la façon subjective dont les personnages regardent une scène établit une connection intime entre celui qui voit et ce qui est vu. [...] Ce qui est désormais présenté, ce sont *exclusivement* les scènes et les actions qui peuvent atteindre le regard des personnages et qui sont importantes pour eux. » (R.J Sherrington, *Three Novels by Flaubert, op. cit.*, p. 81.).

<sup>27</sup> Lettre à L. Colet, 9/12/52.

De fait, le minable officier de santé se trouve hissé, par son silence et par la puissance communicative de sa vision, au rang du narrateur divin selon Flaubert : « présent partout » – à cause de cette femme dont la splendeur, par lui découverte, constitue la seule source d'unanimité dans le roman – bien que « visible nulle part », puisque principalement muet – ou interdit de parole.

## 9. La passion d'un « homme simple »

La subtilité peut-être insurpassable du premier roman publié de Flaubert consiste en ceci, je crois : le lecteur ne peut pas comprendre la signification du livre sans subir pour lui-même un type d'initiation qui l'amène à un état objectif d'empathie avec le héros. Pour appréhender la portée abstraite du destin de Charles, il faut, comme lui, aller au-delà des apparences. Découvrir tout le positif de l'officier de santé, c'est, forcément, ne pas s'arrêter à son allure médiocre et, le mimant dans sa façon de se représenter le monde, accepter de le voir en beau lui aussi, en se rappelant, bien entendu, que le *Beau varie*, et qu'il faut apprendre à le reconnaître aussi bien à « Yvetot » qu'à « Constantinople ».

Dans son irrépressible compassion pour « l'homme simple », Améry avait donc parfaitement pressenti le subtil ressort du livre : qu'il se passait quelque chose de fondamental autour de ce minable totalement ignoré par la critique quoique formellement traité comme « personnage principal » – puisque, rappelons-le, c'est bien sur lui que s'ouvre et se referme le roman. Cependant, obsédé à cause de Sartre par un présumé contenu socio-psychologique de ce qui n'était qu'une fiction « sur rien » dont les personnages ne sont que des fantômes de mots enserrés dans « le tissu du style »<sup>28</sup>, il n'a pas aperçu la logique *esthétique* qui motive la même compassion de Flaubert pour le même « homme simple », comme attesté par cette citation très peu postérieure à la parution du roman – dont rien ne m'enlèvera de l'idée qu'elle vise Charles Bovary et son exclamation finale sur « la faute de la fatalité » :

*Les mots sublimes ont été dits souvent par des simples. Ce qui n'est nullement un argument contre l'Art, au contraire, car ils avaient ce qui fait l'Art même, à savoir la pensée concrétée, un sentiment quelconque, violent et arrivé à son dernier degré d'idéal*<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> « Le tissu du style » (Lettre à L. Colet, 28 octobre 1853). « Il y a de cruels moments où le fil casse, où la bobine semble dévidée. » (Lettre à L. Colet, 6 avril 1853).

<sup>29</sup> Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 12 décembre 1857.