

L'article suivant a été publié dans *Le Miroir et le Chemin*, Mélanges offerts à Pierre-Louis Rey, sous la direction de Vincent Laisney, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

Il s'agit ici d'interpréter le titre du plus célèbre roman de Flaubert.

QUI EST « MADAME BOVARY » ?

Qui est-ce, finalement, « Madame Bovary »? Cette question-stimulus suscite immédiatement des (au moins trois) mythologies de l'*identification*. La première réveille le démon de la lecture « à clés », la manie des « applications ». Les réponses sont alors variables et combinables *ad libitum* : Delphine Couturier (l'épouse d'Eugène Delamare), Marie Lafarge, Louise Pradier, Elisa Schlesinger, Louise Colet, etc., etc. – de ce genre d'enquête objectale, « objective », il ne sera pas question ici. Notons seulement que la contamination des modèles, si l'on en admet le principe, s'accompagne d'une impression de « brouillage ». Même impression de brouillage si l'on passe de la cleidomanie à la critique génétique : l'immense dossier des brouillons donne de l'héroïne une image mouvante, altérée par de très nombreux « effets de bougé ». Il ne s'agira pas davantage d'en tenter l'analyse. Un troisième type d'investigation confond Madame Bovary et Flaubert, renvoie au mythe éculé de « l'identification », au sens subjectif cette fois. Mais même dans le champ étroit du psychologique, le mot reste malheureux, imprécis : il vaut aussi pour le lecteur (Leroyer de Chantepie dit aussi : Mme Bovary, c'est moi¹). On parlera ici, pour rendre compte de la fameuse équation Mme Bovary = Flaubert, d'une « auctorialisation » de l'héroïne, ou, plus simplement d'une « autorisation », et ce sera, ce ne sera qu'un point de départ.

L'héroïne autorisée

La trop fameuse phrase : « Madame Bovary, c'est moi, d'après moi ! », comme on sait, n'a jamais été écrite par Flaubert :

¹ « Je me suis identifiée à son existence au point qu'il me semblait que c'était elle et que c'était moi ! » (lettre à Flaubert du 18 décembre 1856).

Il faudrait plutôt parler de tradition orale au quatrième degré : le critique René Descharmes cite le mot d'après un certain E. de Launay qui le tiendrait d'Amélie Bosquet qui l'aurait entendu dire par Flaubert².

Il est certain, en revanche, que Flaubert a écrit le contraire (à Leroyer de Chantepie) :

Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée ; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence [...]. C'est un de mes principes qu'il ne faut pas s'écrire³.

Cependant, bien qu'elle soit (ou parce qu'elle est) tranchée, cette position peut à tout moment s'inverser, et Flaubert tomber dans la palinodie : « Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau »⁴. Sans compter que l'emploi du pluriel (« les personnages »), contrarie ou empêche ici l'idio-projection, et que le « – ou plutôt » donne à la thèse inverse une vectorisation indécidable : on ne sait trop s'il s'agit de mettre sa vie dans son œuvre, ou son œuvre dans sa vie. Ajoutons qu'il existe, pour Flaubert, une autre façon, et bien plus radicale, de nier ou de brouiller « l'autorisation », comme le montre cette confidence à Louise Colet :

C'est une délicieuse chose que d'écrire ! que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour⁵.

L'imbroglio actoriel-auctorial forme un dossier bien connu, dont il reste à tirer quelques conséquences. L'autocritique flaubertienne prévient la formation d'une « idée reçue » en récusant trois fois la confusion de l'héroïne et de l'auteur : ou bien en l'annulant (lettre à Leroyer de Chantepie), ou bien en brouillant le « sens » de l'opération (lettre à Taine), ou encore en l'étendant à l'extrême (lettre à Louise Colet) : le mot de Flaubert redevient vrai (mais d'une vérité tautologique) quand il désigne, non plus l'héroïne éponyme, mais le livre tout entier. L'auteur-démiurge est, comme saint Antoine, soumis à la tentation « d'être la matière » (c'est le cri qui termine la *Tentation*). De là, cette suggestion de Pierre-Louis Rey : « (Et si l'on jouait à croire que Flaubert a déclaré à Amélie Bosquet, non pas « Madame

² Yvan Leclerc, « Comment une petite femme devient mythique », in *Emma Bovary, Figures mythiques*, dirigé par Alain Buisine, Ed. Autrement, 1997, p.21-22.

³ Lettre du 18 mars 1857.

⁴ Lettre à Taine du 20^e novembre 1866.

⁵ Lettre du 23 décembre 1853.

Bovary, c'est moi », mais « *Madame Bovary*, c'est moi »?) »⁶. Flaubert, comme Montaigne, comme tout auteur, est, de fait, « la matière de son livre »⁷. *Ubicumque auctor*.

Au problème du repérage « locatif » de l'auteur, aux hésitations qu'il soulève (« dans » Emma, ou omniprésent, ou absent), il n'est pas impossible de donner des enjeux théologiques, de parler de « dieu caché », de panthéisme ou d'hylozoïsme. A l'évidence, le mélange des règnes peut être favorisé, voire « commandé » par certains troubles psychiques, comme le défilé des « visions » dans la *Tentation de saint Antoine* :

j'aurais pu être autre chose. Si j'étais né un autre homme par exemple [...]. Si j'étais arbre, par exemple, je porterais des fruits, j'aurais un feuillage, des oiseaux, je serais vert ; oui, tout aussi bien j'aurais pu être arbre, ou caillou, ou le cochon, ou n'importe quoi⁸.

On gagnerait à distinguer ici (ou, en tout cas, à ne pas confondre trop vite) la psychopathologie et l'analyse textuelle, et à substituer au diagnostic d'une vision « psychotique »⁹, l'hypothèse d'une écriture dysmimétique¹⁰. D'autant que l'« animation » flaubertienne est susceptible de toucher tout énoncé, peut frapper le fragment en apparence le plus « raisonnable », le plus « réaliste », comme, par exemple, le « il » supposé impersonnel de la phrase d'attaque de *Bouvard et Pécuchet*¹¹.

Le plus souvent, quand la littérature conteste la mimésis, elle le fait en avouant un double jeu assez fruste, en soulignant l'opposition brutale de « l'illusion » (mimétique) et du « travail » (amimétique) qui la produit ou la détruit : elle réduit les « choses » à des « mots ». L'effet dysmimétique, lui, en tant que trouble « moyen » de la représentation (une distorsion a moins de prestige qu'une « grande crise »), en tant qu'il est déjà « catalogué », réduit à des principes explicatifs connus (il dépend d'une « mythologie » de la métamorphose-métempsychose ou d'une « pathologie » de la perception), en tant qu'il peut surgir partout (c'est-à-dire nulle part), retient moins l'attention que la dissipation pure et simple de

⁶ Pierre-Louis Rey, « *Madame Bovary* » de *Gustave Flaubert*, Gallimard, « Foliothèque », 1996, p.67.

⁷ Stendhal, par exemple, est, lui aussi, en proie au complexe de Protée (dans les *Privilèges du 10 avril 1840*).

⁸ *Œuvres* I, Ed. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p.212.

⁹ Grande est la tentation de rapprocher la tentation d'« indifférenciation » de la psychose, comme le fait Evelyne Grossman pour Michaux, Beckett ou Artaud (voir « Écritures du suspens », in *Où en est la théorie littéraire? Textuel*, Université Paris 7, n°37, p.18).

¹⁰ Flaubert a d'ailleurs déclaré écrire mi-mimétique mi-onirique, au plus près d'« hallucinations hypnagogiques »: « L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de *fugacité* –, ça vous passe devant les yeux, – c'est alors qu'il faut se jeter dessus avidement » (lettre à Taine du 20^e novembre 1866). Flaubert écrit entre rêve et réveil, ou, pour le dire en un mot, écrit le « réveil ».

¹¹ Le « il » de : « Comme il faisait une chaleur de trente-trois degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert » peut notamment s'interpréter comme un substitut de « Dieu » ou comme un pronom qui pré-représenterait le boulevard Bourdon (voir Georges Kliebenstein, « L'encyclopédie minimale », *Poétique* n° 88, 1991, p.458-459).

l'impression référentielle. En outre, si l'aveu de Flaubert à Louise Colet paraît transgressif, c'est qu'il viole un contrat générique, celui du roman « réaliste ». En régime « poétique », en revanche, l'âme-paysage ou le moi-réifié règnent, au XIX^e siècle. La métamorphose du poète est, de fait, contradictoire, à la fois audacieuse et encouragée par toute une rhétorique. La métamorphose du romancier, quant à elle, inverse le paradoxe : à la fois discrète (censurée par la mimésis réaliste) et directe, sauvage : aucun code ne la prend en charge, rien ne la *garantit*.

Cependant, le texte lui-même propose une troisième manière, plus subtile, d'invalider le cliché Emma = Flaubert (encore peu explorée) : le brouillage interne.

« Mesdames Bovary »

Le titre du roman est un piège (mais non le sous-titre « élargissant » : *Mœurs de province*), au sens où Sartre en signale et souligne la polyfocalisation :

Madame Bovary est-elle un *Erziehungsroman* [roman d'éducation] ? Oui, si le suicide apparaît comme conclusion d'une vie. [...] *Erziehungsroman* : un seul héros, un seul point de vue. Dans *Madame Bovary*, le point de vue de Charles est aussi important (biographie complexe), et les autres aussi.¹²

Le titre du roman reste un piège quand on essaie de savoir qui est « Madame Bovary ». La tentation est grande d'entendre le titre comme une semi- ou pseudo-focalisation, c'est-à-dire comme une (triple) « dépossession »¹³, voire comme une protestation (« féministe »)¹⁴. L'éponymie limitée au nom marital serait la marque même d'une aliénation sexo-sociale qui condamne la « femme » (*mulier*) à être « femme de » (*conjux*). Emma (ou plutôt celle qui ne serait même pas ou même plus Emma), désubjectivée par le discours civil, se réduirait au « concept » d'épouse, à « une épouse qui ne serait qu'épouse » (comme Deleuze fait de la vierge Marie « une mère qui ne serait que mère »). L'assujettissement semble d'autant plus fort que « Madame », comme l'a noté Marie-Thérèse Mathet, est l'objet et l'enjeu d'un « flou d'écriture » : c'est, à la fois, un « titre appellatif » qui ressortit au discours (prononcé à l'adresse d'Emma par l'un des personnages) et un « désignatif » d'Emma qui relève du récit¹⁵. Discours et récit convergent et conspirent pour enfermer la protagoniste dans sa

¹² *L'Idiot de la famille*, III, Gallimard, NRF, 1988, p.667-668.

¹³ Comme l'a bien dit Philippe Hamon, en passant d'Emma Rouault à « Madame Bovary », l'héroïne est victime d'une « triple dépossession » : elle perd un nom, un prénom et une histoire (voir « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, coll. « Points », 1977).

¹⁴ Comme le veut Chantal Liborel.

¹⁵ « Madame (Bovary) », *Poétique* 43, 1980, p.346-353.

« conjugalité ». Mais cette analyse ne s'intéresse symptomatiquement qu'à une « Madame Bovary » (Emma). Pourtant il existe, dans l'écriture, d'autres flous, d'autres troubles. « Ce n'est pas votre nom, d'ailleurs ; c'est le nom d'un autre! »¹⁶. Mais aussi : le nom d'une autre, et même : de plusieurs autres. Madame Bovary, laquelle ? Il y en a trois : la mère de Charles, sa première épouse (Héloïse Dubuc), et, enfin, Emma Rouault¹⁷. On célèbre souvent, et à bon droit, la « puissance "mimétique" de l'œuvre »¹⁸, il reste à insister un peu sur les forces dysmimétiques qui la travaillent.

Le nom-titre n'est pas un « désignateur rigide » mais une désignation mouvante. Comme en avertit, à sa façon, le titre même du roman, « Madame Bovary » varie¹⁹, fait l'objet de variations, au sens quasi-musical, et forme une espèce de Trimorphe (comme il y a un Tétramorphe chez Ezéchiel). Le titre constitue une sorte de leurre en inaugurant une histoire dont la focalisation essentielle reste plus incertaine qu'il n'y paraît. Et c'est dans l'homonymie qui brouille – jusqu'à quel point ? – l'individuation des acteurs, dans le jeu des coïncidences et des interférences qu'elle orchestre, que se manifeste peut-être le mieux la « présence » de l'auteur « présent partout, visible nulle part »²⁰. Le titre permet de confondre ou de fondre trois « femmes » (mot justement ambigu qui cumule le sexué et le sexuel, le familial et le conjugal). On sait que, très tôt, Flaubert a voulu percer le secret du mot « femme » : « Certains mots me bouleversaient, celui de femme, de maîtresse surtout », comme il l'avoue dans *Novembre*. « Je cherchais l'explication du premier dans les livres, dans les gravures, dans les tableaux ». L'ambiguïté titulaire s'oppose autant à la lecture mimétique qui ferait des « femmes » des « êtres » distincts, qu'à la lecture amimétique qui rappellerait qu'elles ne sont que des « mots »²¹. « Madame Bovary », n'invite pas seulement à une identification « externe », qu'elle soit objective (à partir de clés) ou subjective (en fonction de l'auteur ou du lecteur), elle pose le problème, elle fait un problème de l'identification interne. Il faut donc démonter le piège éponymique que contient le titre apparemment simple de Flaubert. La figure de l'aveugle, dans *Madame Bovary*, ne symbolise pas seulement

¹⁶ *Madame Bovary* [désormais: *MB*], Préface, notes et dossier par Jacques Neefs, Le Livre de Poche, 1999, p.257.

¹⁷ La critique a parfois relevé ce trait, et notamment Michel Butor: « ce nom [...] concerne trois personnages différents » (« A propos de Madame Bovary », *Improvisations sur Flaubert* [1984], Agora, Pocket, 1996, p.82-83). Mais il ne s'agit ici que d'un simple constat.

¹⁸ Pour parler comme Jacques Neefs (*MB*, p.37).

¹⁹ Le « Beau », pris ici dans une esthétique de la variation, est « salué » ailleurs, dans une autre héroïne éponyme : *Salammbô*.

²⁰ Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852.

²¹ On sait que les mots peuvent être « mimétisés », et traités comme des personnages : « Il faut retourner tous les mots [...] et faire comme les pères Spartiates, jeter impitoyablement au néant ceux qui ont les pieds boiteux ou la poitrine étroite » (lettre à Louise Colet du 25 mars 1854).

l'aveuglement d'Emma, elle pourrait symboliser aussi l'aveuglement devant « Madame Bovary ». La véritable résistance que le texte oppose n'est pas l'hermétisme, le signifié opaque, mais le signifiant évident, « aveuglant ». Le nom absorbe trois personnages, affiche (c'est-à-dire, selon le principe de la lettre volée, masque) une homonymie piégeante – dans le roman, d'ailleurs, l'homonymie cache un mensonge : « Mais il y a peut-être plusieurs mademoiselle Lempereur »²² – et chacun peut prétendre à l'éponymie.

Certes, des trois candidates à l'éponymie, Héloïse Dubuc paraît la moins probable : elle n'occupe le récit qu'une douzaine de pages²³ – même si rien n'empêche, en théorie, la focalisation du roman sur un personnage décentré. D'autant que (pour en rester à des considérations quantitatives) les douze pages couvrent tout de même un laps de quatorze mois. En outre, et au-delà de ces calculs « positivistes », c'est la présence même d'Héloïse qui lui donne de l'importance. La faire apparaître n'est pas une façon « économique » d'entamer la fiction, comme le rappelle bien le premier brouillon dans lequel Charles est « veuf déjà » : « Charles Bovary officier de santé 33 ans quand commence le livre / veuf déjà d'une femme plus vieille que lui épousée par / speculation ou plutôt par bêtise et dont il a été dupe ». De simples effets d'analepses ou d'anamnèse auraient suffi, et l'on sait que le souci de remonter *ab ovo*, le viol du principe d'économie constitue une anomalie, joue comme un déclencheur herméneutique. De fait, fonctionnellement, « symboliquement », rien n'empêche de considérer l'actrice comme un double, une « figure » (au sens de l'exégèse biblique) de la seconde femme de Charles : Héloïse représente le « type » d'Emma. Emma, son « antitype », a d'ailleurs, des « vénération enthousiastes » pour Héloïse, l'héroïne médiévale²⁴. Le destin d'Héloïse Dubuc, comme le veut une antique tradition, est inclus dans l'onomastique même, dans la tension qui associe un prénom « romantique » et un nom tiré du bestiaire. Héloïse est à Dubuc ce qu'Emma est à Bovary. Quant à la mort d'Héloïse, elle est liée à une catastrophe pécuniaire, comme celle d'Emma (dont on sait le rôle qu'y joue Lheureux). En outre, la micro-histoire de Dubuc se solde par une oraison funèbre dérisoire : « elle était morte! quel étonnement ! », d'une ironie terrible quand on songe au métier du mari – il est vrai seulement « officier de santé ». Et c'est cette même impéritie qui revient sur le devant de la scène quand Charles ne comprend rien à l'agonie de sa seconde femme. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que les récriminations d'Héloïse se révèlent prophétiques (proleptiques) : « il l'oubliait, il en

²² *MB*, p.404.

²³ *MB*, p.67-78 (sans compter quelques rappels, p.79-80 et 489).

²⁴ « Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnès Sorel, la belle Ferronnière et Clémence Isaure, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire » (*MB*, p.101).

aimait une autre ! »²⁵. Ces plaintes ne sont pas seulement affectives. Le procès intenté à Flaubert a été l'occasion, parmi d'autres, d'un contresens de l'avocat impérial, M^e Pinard, sur Dubuc : « elle est vertueuse »²⁶, – elle est grivoise. Elle réclame « un peu plus d'amour »²⁷. Elle porte un nom cratylien qui la rapproche du bouc, et un prénom antiphrastique qui fait écho grotesque à l'histoire d'Abélard et à Rousseau. Le jeu des désignatifs fait de cette nouvelle nouvelle Héloïse « Madame Bovary jeune »²⁸, non sans une certaine ironie (puisqu'elle a 45 ans). Ce qu'il faut comprendre à Dubuc, la génétique le confirme : « pr M^e Dub. motif cochon, pas fâchée d'avoir un jeune hom. »²⁹. Héloïse est libidineuse, comme elle est, on l'a vu, le « type » de la mort surprenante – elle fonctionne, à ce double titre, comme une préfiguration d'Emma. Mieux encore, elle fait aussi, d'un autre côté, et contrairement à Emma³⁰, bloc avec Bovary mère :

La mère de Charles venait les voir de temps à autre; mais, au bout de quelques jours, la bru semblait l'aiguiser à son fil ; et alors, comme deux couteaux, elles étaient à le scarifier par leurs réflexions et leurs observations³¹.

Là encore, les notes de Flaubert ne font que souligner la chose : sa mère « lui trouve une femme à Dieppe [...] C'est une seconde maman »³². L'effet de glissement entre « épouse » et « mère » est confirmé, d'une certaine façon, par le jeu des « pilotis », puisque « Dubuc », qui est le nom de la première femme de Charles, est aussi (et d'abord) le nom que porte la mère de la première femme d'Eugène Delamarre³³. Aussi courte que soit l'apparition d'Héloïse, – figure d'Emma, doublure de la mère –, elle condense de nombreux enjeux. Elle pourrait alors prétendre, sans nul paradoxe, non pas incarner le plus, mais incarner le mieux « madame Bovary ».

En termes de fréquence, cependant, c'est Emma, évidemment, que le texte désigne le plus largement comme « Madame Bovary » (plus de soixante-dix occurrences). Et c'est elle, à ce compte, la véritable héroïne éponyme. Ainsi, le roman aurait pour but de produire ce monstre, ce « bathos » : Emma / Bovary, mixte de romantisme et de rusticité. Ce que

²⁵ MB, p.68.

²⁶ Flaubert, *Œuvres I, op. cit.*, p.616.

²⁷ MB, p.68.

²⁸ MB, p.69, 75.

²⁹ *Plans et scénarios de « Madame Bovary »*, Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, CNRS Editions, 1995, p.21.

³⁰ A une exception près, au moment de la crise religieuse: « Madame Bovary mère ne trouvait rien à blâmer [...]. Outre la compagnie de sa belle-mère, qui la rafermissait un peu par sa rectitude de jugement et ses façons graves, Emma... » (MB, p.332).

³¹ MB, p.77.

³² *Plans et scénarios, op. cit.*, p.20.

³³ Comme l'a noté Jean Pommier (dans « Du nouveau sur *Madame Bovary* », *RHLF*, juillet-septembre 1947).

confirmerait l'anecdote de Du Camp relatant l'enthousiasme de Flaubert à la découverte du nom : « J'ai trouvé, Eurêka ! Eurêka ! je l'appellerai Emma Bovary »³⁴. De fait, tout le roman est traversé par deux voix cacophoniques, qu'il s'agisse d'état civil (comme le montrent Irma, Napoléon, Athalie / Homais), ou de comices agricoles (qui mêlent amour et « fumier ») ou encore d'agonie (scandée par une chanson qui télescope éros et thanatos). Cependant, il y aurait de quoi douter de l'anecdote colportée par Du Camp. Non pas (ou pas seulement) parce que « Emma » n'est pas le prénom donné d'emblée à l'héroïne (on y reviendra), mais parce que « Emma Bovary », dans le roman, *n'existe pas*, malgré les commentaires que cette suite onomastique a suscités. Par une curieuse liponymie (et comme l'annonçait le titre), le texte n'utilise jamais la séquence /prénom + nom marital/, alors que Charles, au contraire, est pourvu d'un holonom : *charbovari*. Ce nom total a ses raisons : l'apocope du prénom, en isolant « char », réveille les « bœufs » (char à bœufs). D'un autre côté, « charbovari » appelle (déclenche un) « charivari », c'est-à-dire contient le « programme narratif » de Charles : le « charivari » étant, comme le note Littré, un « concert ridicule, bruyant et tumultueux de poêles, de chaudrons, de sifflets, de huées, etc. » qu'on donne, notamment, « aux veufs qui se remarient »³⁵. Et, au-delà du destin conjugal, le nom commande de nombreuses micro-séquences, comme celle du pied bot (varus) par exemple, à en croire Jean Morel et Florence Emptaz³⁶. Charles, donc, bénéficie d'un « nom global », au point d'être amalgamé, à la différence d'Emma. Cette dissymétrie est d'autant plus troublante que la loi (ou du moins la tendance) de l'écriture romanesque est bien de donner l'état civil « total » des personnages féminins, comme suffisent à le montrer « Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux »³⁷, « Berthe Bovary »³⁸, ou « Léocadie Lebœuf »³⁹. Ajoutons que n'existe pas davantage la séquence « Emma Rouault », mais seulement, d'un côté, « mademoiselle Emma »⁴⁰, et de l'autre, « mademoiselle Rouault »⁴¹. Emma est, manifestement, désancrée, pas plus « rattachable » à un nom originel qu'à son nom matrimonial. L'aventure se joue, discrètement mais

³⁴ *Souvenirs littéraires*, Aubier, 1994, p.314-315.

³⁵ Sur le rôle (essentiel et complexe) que joue le « charivari », voir Jean-Marie Privat, *Bovary, Charivari, Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Editions, 1994.

³⁶ Voir Florence Emptaz, *Aux pieds de Flaubert*, Paris, Grasset, 2002. F. Emptaz y signale (p.25) le « séduisant jeu de mots » de Jean Maurel : « Madame Beau (pied bot) varus », in « Une dame bête comme ses pieds. Le coup de patte de Flaubert », *RSH*, n°181, 1981, p.108. Le nom même de monsieur (et madame) Bovary fait d'Hippolyte une victime désignée.

³⁷ *MB*, p.249.

³⁸ *MB*, p.277.

³⁹ *MB*, p.491.

⁴⁰ *MB*, p.72, 74, 75.

⁴¹ *MB*, p.73, 75, 84.

obstinément, dans une « disjonction » entre prénom et noms⁴². Tout tient ici, peut-être, dans cette façon dont Homais lit le titre du livre à gravure du petit Justin : « L'amour / conjugal », « dit-il en séparant les deux mots »⁴³, faisant de la rencontre du désir et du « joug » du mariage un irréductible oxymore – d'autant que la métaphore de l'« attelage » hante le roman⁴⁴. Cette figure de la séparation, du suspens, se retrouve à des moments nodaux, pathétiques et dérisoires : dans la lettre de rupture de Rodolphe : « À / Dieu »⁴⁵, ou dans l'épithète composée par Homais : *Sta viator / amabilem conjugem calcas* »:

Quant à l'inscription, Homais ne trouvait rien de beau comme: *Sta viator*, et il en restait là ; il se creusait l'imagination ; il répétait continuellement : *Sta viator...* Enfin il découvrit : *amabilem conjugem calcas* ! qui fut adopté⁴⁶.

Le recours au latin signifie beaucoup (outre le pédantisme d'Homais) : le pharmacien s'arrête, piétine sur le début obligé « *sta* » (= arrête-toi), ce qui signale la dangereuse vérité, l'efficiencia prophétique de la formule ; il n'y a pas loin des ambiguïtés du discours à la parole oraculaire⁴⁷. Pseudo-antique, l'épithète, à sa façon, dit tout, l'amour (ou le désir) : *amabilem*, et son envers noir : le « joug » du mariage (*conjugem*). Quant à *calcas*, il condense, par syllepse, un sens physique et un sens moral, confond « marcher sur » et « fouler aux pieds ». Sans compter la contradiction absurde – le *double bind* – que forme l'injonction à rester (*Sta*) et le fait de fouler (*calcas*). Les suspens séparatifs à l'œuvre dans le titre de Venette, la clausule-rupture de Rodolphe, l'épithète de Homais, forment une figure de l'ironie amère. Ce qui compte, ici, c'est le « détachement », les césures, les coupures du discours : « Je veux (et j'y arriverai) te voir t'enthousiasmer d'une coupe, d'une période, d'un rejet, de la forme en elle-même »⁴⁸.

Ainsi donc, Emma reste définitivement étrangère à « ce nom de Bovary » qui est (et n'est pas) « le sien »⁴⁹, mais, d'un autre côté, « Emma » semble entièrement absorbée, prise

⁴² A la fin, la petite Berthe, dépossédée de son prénom, devient « mademoiselle Bovary ». De « madame Bovary » à « mademoiselle Bovary » la malédiction continue.

⁴³ *MB*, p.377. Ce titre, comme on sait, n'est pas une invention de Flaubert. Le livre a été écrit par le docteur Nicolas Venette (en 1686) et qualifié par Flaubert de « production inepte » (dans une lettre à Louise Colet, du 22 novembre 1852).

⁴⁴ « M. Bovary père [...] accusa sa femme d'avoir fait le malheur de leur fils en l'attelant à une haridelle semblable [Héloïse Dubuc] » (*MB*, p.77).

⁴⁵ « Et il y avait un dernier adieu, séparé en deux mots À Dieu ! ce qu'il jugeait d'un excellent goût » (*MB*, p.316).

⁴⁶ *MB*, p.496.

⁴⁷ Et, peut-être, de *calcas* à Calchas.

⁴⁸ Lettre à Louise Colet du 13 septembre 1852. Flaubert lui avoue aussi, un plus tard, ce souci : « les coupes à varier » (lettre du 3 janvier 1853).

⁴⁹ *MB*, p.133, 257 et 266.

dans le jeu anagrammatique et fatal qui inclut son prénom dans « Madame »⁵⁰. Cette tension ne joue évidemment pas contre l'accession d'Emma à l'éponymie, au contraire. Mais d'autres indices poussent à contester l'évidence de sa fonction titulaire. Car en termes de couverture diégétique, d'amplitude chronologique, c'est la mère qui prend le plus d'importance. Dans une espèce de chiasme étouffant et mortifère, c'est elle, la mère, qui est la première⁵¹ et qui est la dernière⁵² à s'appeler « Madame Bovary ». Si l'on décide que l'éponymie ne prend son sens (en dehors des problématiques « intentions de l'auteur ») qu'en fonction de l'accomplissement d'un destin, alors il faut se rappeler que la mort de la mère est annoncée, par prolepse, dès le début⁵³ et qu'elle ne devient effective qu'à la dernière page – tandis que le récit survit trois chapitres à Emma. Sur le plan onomastique, enfin, la mère est « madame Bovary » *par excellence* : la désignation ne supporte aucune épreuve de commutation, le personnage n'a pas d'autre état civil (pas de nom de jeune fille, pas de prénom), contrairement au père de Charles, « M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary »⁵⁴. C'est ici l'occasion d'insister sur un épisode du « roman (onomastico-)familial » : quand Charles veut prénommer sa fille « comme sa mère », Emma s'y oppose⁵⁵. Mais le possessif reste un peu ambigu : comme Emma? ou comme la mère (non prénommée) de Charles ? Ce désir embrouillé – et la résistance qu'il suscite – en dit long sur la tendance à la crase des personnages. On peut certes supposer qu'il s'agit de prénommer l'enfant « Emma », mais ce glissement générationnel mère-fille a quelque chose de funèbre⁵⁶.

Autour du nom de la mère, qui reste fixe (malgré une analepse⁵⁷), gravitent deux appellatifs : « madame » et « mère » qui s'excluent ou se combinent pour donner « madame Bovary mère » ou « la mère Bovary ». Notons que cette dernière appellation, qui est réservée, dans le texte, à la mère de Charles désigne, dans le paratexte, Emma⁵⁸. Quand il y a concurrence, co-présence de la mère et d'une épouse (Héloïse ou Emma), « madame Bovary » désigne toujours la mère : c'est un titre primitif (primordial) et chaque fois reconquis, non

⁵⁰ Sans compter que « madame » peut se désagglutiner et (re)devenir « ma / dame », dans une apostrophe injurieuse de Lheureux qui ressemble, compte tenu du titre, à une tmèse : « ma petite dame » (*MB*, p.432).

⁵¹ *MB*, p. 61.

⁵² *MB*, p. 489.

⁵³ *MB*, p.60. Dans l'édition du « Livre de poche », le roman débute à la page 55 et se termine à la page 501.

⁵⁴ *MB*, p.60.

⁵⁵ *MB*, p.172.

⁵⁶ Quand Caroline Hamard, la sœur de Flaubert, meurt le 23 mars 1846, sa fille, Désirée-Caroline, est appelée Caroline en souvenir de la morte. Quant à la mère de Flaubert, elle se prénommait déjà Caroline (Anne-Justine-Caroline Fleuriot).

⁵⁷ *MB*, p.60.

⁵⁸ Un exemple au hasard : « Que l'on pleure moins à la mort de ma mère Bovary qu'à celle de Virginie, j'en suis sûr d'avance » (lettre à Louise Colet du 16 septembre 1853).

seulement après la mort des épouses, mais même pendant leur vie. Dans la scène où l'on voit Charles écartelé entre sa mère et sa seconde femme : « Emma ! Maman ! » (Emma l'appellera « madame »⁵⁹) se joue peut-être, comme un destin qui a été annoncé, l'indécidable éponymie – « Emma » est dangereusement proche de « maman », et la (belle-)mère de « madame ».

Un critique du *Figaro* (dans un article du 28 juin 1857) a vu dans Madame Bovary mère la seule figure morale du livre. C'est faire bon marché de la rivalité affectivo-érotique qui l'oppose et la lie à Emma : « Non, non ! Tu l'aimes mieux que moi, et tu as raison, c'est dans l'ordre »⁶⁰. Rien d'étonnant, finalement, à ce que la mère de Charles se mette à rêver d'une espèce de vie incestueuse :

Elle viendrait habiter Yonville, elle tiendrait son ménage, ils ne se quitteraient plus. Elle fut ingénieuse et caressante, se réjouissant intérieurement à ressaisir une affection qui depuis tant d'années lui échappait. Minuit sonna. Le village, comme d'habitude, était silencieux, et Charles, éveillé, pensait toujours à elle.⁶¹

La dernière occurrence du « elle » en dit long. Certes, ce dernier « elle » renvoie sans doute, par « saillance » (convenances et conventions), à Emma ; il n'empêche que le cotexte brouille, au moins fugitivement, l'objet du désir. Le *mundus muliebris* ne se construit qu'au prix d'un trouble de la représentation. Pierre-Louis Rey a bien montré que le « elle » est par excellence, chez Flaubert, le pronom de l'« ambiguïté grammaticale »⁶². D'ailleurs, le roman nous en avertit : n'importe quel « elle » est susceptible de renvoyer à Emma : « Elle était [...] le vague *elle* de tous les volumes de vers »⁶³. Officiellement, cependant, Flaubert résiste à la « confusion » des sentiments. A Louise Colet, qui désire rencontrer madame Flaubert, il répond : « je n'aime pas cette confusion, cette alliance de deux affections d'une source différente »⁶⁴. Il veut – il veut croire à – une étanchéité absolue des désirs. Dans la vie, il n'y a qu'une « Madame Flaubert », la mère ; mais, quand on parle à Flaubert de Louise Colet, il note qu'on lui demande des nouvelles « de Madame »⁶⁵. Ne pas se marier, de fait, revient à conjurer « l'étrange familiarité » des appellatifs et des noms (tout se passe comme si Flaubert s'amusait et s'inquiétait d'une homonymie potentielle).

⁵⁹ *MB*, p.303.

⁶⁰ *MB*, p.410.

⁶¹ *MB*, p.490.

⁶² Voir ses microlectures de *L'Education sentimentale* et d'*Un cœur simple* (dans Pierre-Louis Rey, « *L'Education sentimentale* » de Gustave Flaubert, Gallimard, « Foliothèque », 2005, p.100-102).

⁶³ *MB*, p.397.

⁶⁴ Lettre du 13 janvier 1854.

⁶⁵ Lettre à Louise Colet, du 16 novembre 1852.

Il n'est pas très surprenant, dans l'univers trouble du roman, que la mère de Charles en vienne à vouloir porter le châle d'Emma⁶⁶. Du châle, objet-fétiche, et de ses métamorphoses, Pierre-Louis Rey a suivi les déplacements d'une aventure l'autre, de la « pelisse rouge à raies noires » des *Mémoires d'un fou*, au « voile vert » (évoqué pour Louise Colet le 2 septembre 1853), et jusqu'au « long châle à bandes violettes » de Mme Arnoux⁶⁷. Liste qui pourrait s'augmenter d'autres accessoires érotisés, comme le « voile bleuâtre » de Salomé dans *Hérodias*, ou encore la « gaze d'un violet foncé » de Kuchouk-Hanem, l'almée d'Esneh, et son « châle brun à raies d'or »⁶⁸. Dans *Madame Bovary*, le « voile » flotte entre érotisme et mysticisme, ce que suggèrent le voile marial (« un voile de tulle semé d'étoiles d'argent »⁶⁹) ou les « voiles blancs » du couvent qu'a hanté Emma. Hésitant entre pornographie et pureté, entre voilé et dévoilé, comme un zaïmph dérobé et remis en place, le châle-voile flaubertien est l'objet même qui brouille ou embrouille les désirs. Il sert même explicitement à désindividualiser qui le porte, comme le prouve un souhait d'Emma : « Elle aurait voulu, comme autrefois, être encore confondue dans la longue ligne des voiles blancs »⁷⁰.

Si « Madame Bovary » veut « être confondue », c'est aussi parce qu'elle-même « confond » plusieurs personnages. Elle est, à la lettre, un « monstre »⁷¹. De là, peut-être, les variations physiques, la prosopographie flottante : on le sait, les yeux d'Emma changent de couleur. Tantôt il est question de « ses grands yeux noirs »⁷², tantôt de « ses yeux bleus »⁷³. Parfois, le texte tente de « rationaliser » les différences : les yeux sont « noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour »⁷⁴. Mais c'est justement cet effort de « gradation » qui contribue à brouiller les cartes : « quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils »⁷⁵. Il ne s'agit pas ici simplement d'inadvertance, des à-peu-près d'un camaïeu, mais d'un symptôme, ou d'un symbole de triplication. Les yeux sont *précisément* de trois couleurs – bleus, bruns, noirs – comme « Madame Bovary » condense trois acteurs⁷⁶. Et il faut sans doute ici, de façon

⁶⁶ MB, p.497.

⁶⁷ « *L'Éducation sentimentale* », *op. cit.*, p.11, 17-18.

⁶⁸ Quand Michel Schneider « reconstitue » la mort de Flaubert sur son ottomane, il imagine que Kuchiouk-Hânem revient danser pour lui (voir *Morts imaginaires*, Grasset, 2003, p.191).

⁶⁹ MB, 148.

⁷⁰ MB, p.199.

⁷¹ Elle incarne bien, à ce titre, « l'éternel féminin, c'est-à-dire la vague créature pernicieuse, la sirène, le monstre, qui habite fantasmatiquement les profondeurs de l'amour ».

⁷² MB, p.164.

⁷³ MB, p.359.

⁷⁴ MB, p.95.

⁷⁵ MB, p.72.

⁷⁶ Il n'est pas indifférent, de ce point de vue, que la trichromie soit aussi, dans le roman, un objet officiel de commentaire (sous l'alibi du politique). Le narrateur parle du « drapeau tricolore », de « rubans tricolores » : « Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-

plus générale, rapprocher la dysmimésis d'Emma et l'iconoclastie de Flaubert. Le romancier en tient pour l'irreprésentable, l'infigurable, l'écriture « antiphysique » :

Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes⁷⁷.

A mille, ou trois. Rien de moins « unique » qu'une femme-écrite, rien de moins évident que le titre du roman, contrairement à ce que semble croire M^e Pinard (au début de son réquisitoire⁷⁸). Le plus grand piège qui peut être tendu à la « titrologie » est sans doute l'apparente simplicité d'un titre réduit à un Nom⁷⁹, et il faudrait (r)ouvrir ici le dossier des titres condensatoires de Flaubert. Dans *Hérodias*, par exemple, quatre acteurs auraient pu (et, parfois, ont pu) prétendre à l'éponymie : Jean-Baptiste-Iaokanann, d'un côté, et le triangle Hérode, Hérodias, Salomé, de l'autre⁸⁰. Apparemment, le choix d'Hérodias fait pencher la balance en faveur de « l'Histoire nue » (dégagée de l'hagiographie et de la mythologie). Mais le titre est, visiblement, « cumulatif ». D'abord, et à l'évidence, Hérodias « contient » graphophonologiquement Hérode. De fait, c'est l'interrelation des acteurs qui « excite » Flaubert : « La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite ». D'Hérode à Hérodias, il y a parenté, inceste onomastique. Et c'est bien l'inceste qui insiste, dans un résumé iconoclaste (voltairien) de la Bible : « N'importe! On est pour moi bien injuste ! disait Antipas, car, enfin, Absalon a couché avec les femmes de son père, Juda avec sa bru, Ammon avec sa sœur, Loth avec ses filles »⁸¹. Notons ensuite qu'Hérodias « contient » (non plus graphiquement, mais physiquement) Salomé, ce que souligne l'apparition de la danseuse : « C'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse ». L'héroïne éponyme est une « dyade ». Ajoutons, enfin, qu'*Hérodias* « contient » Jean-Baptiste, « héros (héraut) de Dieu », et qu'il dit le combat entre « Eros » et « Dieu ». *Hérodias* est un titre « holosémique », un nom pour trois ou quatre. La clause du conte, à sa façon, le confirme, qui met en scène la rotation de trois porteurs de tête: « Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement ».

blanc tourne toujours au haut du clocher de l'église » (*MB*, p.150). / « Attaché à la poutelle du pignon, un bouquet de paille entremêlé d'épis faisait claquer au vent ses rubans tricolores » (*MB*, p.188). La trichromie politique sert à donner une image paradoxale de la permanence. Entre rigidité (fer-blanc) et plasticité (rubans), il s'agit toujours de « faux mouvements » (tourner en rond, claquer), de fausses variations, déterminés par une cause (symboliquement) dérisoire: le « vent ».

⁷⁷ Lettre à Ernest Duplan du 12 juin 1862.

⁷⁸ « C'est un titre qui ne dit rien par lui-même » (Flaubert, *Œuvres I, op. cit.*, p.616).

⁷⁹ Quoi qu'en dise Umberto Eco, qui considère comme « neutres », « respectueux du lecteur », les titres « qui se réduisent au seul nom du héros éponyme » (dans *Apostille au « Nom de la rose »*, *Le livre de poche*, « biblio essais », 1985, p.7-8).

⁸⁰ La critique génétique, ici comme ailleurs, enregistre les hésitations de Flaubert. Il s'agit, au début, d'écrire « l'histoire de saint Jean-Baptiste », qui manque d'abord s'intituler : *La Décollation de saint-Jean Baptiste*, puis *Iaokanann* ; le titre hésite, enfin, entre *Hérodias* et *Hérodiade*, avant de se fixer.

⁸¹ *Œuvres II*, Ed. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p.666.

« Madame Bovary », de son côté, est un Monstre tricéphale. En elle, se conjoignent la Mère, l'Épouse-veuve et l'Épouse-vierge. Il n'y a pas loin de ce spectre à la statuette de la vérité dans *Salammbô*⁸² : « Enfin Hamilcar tira de sa poitrine une petite statuette à trois têtes [...]. C'était l'image de la Vérité, le génie même de sa parole ». Flaubert a parfois besoin de trois têtes pour donner l'image de la Vérité. Ou de trois porteurs pour une tête, comme dans l'explicit d'*Herodias*. On le voit : en écrivant l'histoire d'un « monstre », Flaubert n'est pas passé de l'imaginaire délirant (celui de *La tentation de saint-Antoine*) à un pensum « réaliste », malgré le tribunal Du Camp-Bouilhet. L'écriture dysmimétique est une façon de continuer, par d'autres voies, à explorer hallucinations, métamorphoses et croisements génétiques⁸³. Comme elle est une façon de questionner la religion⁸⁴, en forgeant une espèce d'équivalent laïc, érotique, du mystère de la Trinité et des hypostases. Le sensualisme d'Emma, de fait, porte à la fois sur le « corps du Sauveur » et sur « Dieu le Père », sans compter les « anges aux ailes de flammes » qui doivent « l'emporter dans leurs bras »⁸⁵. Quant à la cathédrale de Rouen, elle est comme une concrétisation architecturale du mystère de la Trinité : « Le grand jour du dehors s'allongeait dans l'église en trois rayons énormes, par les trois portails ouverts »⁸⁶. Et, plus loin : « la foule s'écoulait par les trois portails, comme un fleuve par les trois arches d'un pont »⁸⁷. La tripartition, on le voit, est ce qui permet de donner forme à l'informe: la lumière, l'eau, la divinité – la femme.

Ainsi, *Madame Bovary* met en scène, au risque de l'oxymore, une « hallucination disciplinée »⁸⁸, autorisée, en un sens, par les dogmes religieux, et rationalisée par le code de l'Etat Civil (qui « oblige » à l'homonymie entre la mère, la première femme et la seconde). Ce

⁸² Bien commentée par Philippe Dufour, dans *La pensée romanesque du langage*, Ed. du Seuil, 2004, p.299-301.

⁸³ On sait que le héros de *Quidquid volueris* (1837), Djaliouh, est un adolescent-singe, fils d'une Brésilienne noire violée par un orang-outang (pour les besoins d'une expérience scientifique).

⁸⁴ Il n'est pas besoin de rappeler les obsessions hagiographiques de Flaubert-Saint Polycarpe: outre saint Antoine, il s'est attaqué à saint Jean-Baptiste, à saint Julien, au Saint-Esprit même (sous les espèces d'un perroquet): « Après saint Antoine, saint Julien, saint Jean-Baptiste, et même sainte Félicité ! [...] Un peu plus et on me lira dans les sacristies ! ». Chez Flaubert, les saints sont partout, à commencer (sous l'alibi de l'objectivité toponymique) par les incipit des univers romanesques, à preuve le « quai saint Bernard » dans *L'Education sentimentale*, ou le « canal Saint-Martin » de *Bouvard et Pécuchet*...

⁸⁵ *MB*, p.328-329. C'est une façon, pour Flaubert, d'accomplir une part de son projet trimorphe, et de raconter « l'histoire d'*Anubis*, la femme qui veut se faire baiser par le Dieu » (*MB*, p.23).

⁸⁶ *MB*, p.366.

⁸⁷ *MB*, p.438.

⁸⁸ Pour reprendre une expression de Pierre-Louis Rey: « Après avoir, dans une première version de la *Tentation de saint Antoine*, donné libre cours à ses hallucinations, Flaubert accepte de les discipliner en se pliant au récit d'un banal fait divers » (« *Madame Bovary* », *op. cit.*, p.13).

qui compte, ici, c'est le rôle que jouent les « combinaisons du hasard »⁸⁹ ou les « combinaisons d'aventures »⁹⁰. Mais tout se passe comme si le texte signalait, à sa manière, *in extremis*, la condensation des héroïnes, quand il accorde à Emma « trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb »⁹¹. A en croire Jane E. Kairer, « ces trois femmes qui se confondent dans le nom Bovary symbolisent la triple expérience féminine de Charles et renvoient aux trois Parques »⁹². A la mère-Clotho irait le cercueil en chêne, à Héloïse-Lachésis celui d'acajou (bois précieux convoité sous l'Empire, qui sert à recouvrir le sapin), à Emma-Atropos, celui de plomb. Une telle interprétation a le mérite, et l'inconvénient, de se calquer d'un peu trop près, de se plaquer sur une théorie de Freud⁹³. On pourrait aussi bien, en tout cas, rapprocher la « chimère » tricéphale de Flaubert du monde pictural, et plus précisément de *la Tentation de saint Antoine* de Breughel, vue au palais Balbi, à Gênes, en 1845. Flaubert a vingt-quatre ans, et vient de rencontrer une idée qui va le tenir pendant vingt-sept ans (et trois versions). Flaubert, on le sait, s'est lancé, en différé, dans l'*ekphrasis*⁹⁴. Il a décrit : « Au bas, à gauche, saint Antoine entre trois femmes, et détournant la tête pour éviter leurs caresses »⁹⁵. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le début de sa *Tentation* mette en scène une triade féminine (mère-sœur-amante) :

Ma mère s'affaissa mourante, ma sœur de loin me faisait des signes pour revenir; et l'autre pleurait, Ammanoria, ...⁹⁶

Plus loin, Antoine est tiraillé dans un entre-deux-femmes, dont chacune déclenche des troubles de perception : d'un côté, « Une vieille femme » (« Il croit voir sa mère ressuscitée »), « de l'autre côté », « Une autre femme » (« jeune et belle, merveilleusement. – Il la prend d'abord pour Ammanoria »)⁹⁷. Le texte dévoilera, plus loin, l'« identité » des deux visions : la Mort et la Luxure. Mais l'entre-trois-femmes de *Madame Bovary* relève autant de l'allégorie hallucinée que de l'histoire mythifiée. Le « triple cercueil » donne à l'appareil funèbre quelque chose d'antique (qui renforce l'effet produit par l'épithaphe latine), lui confère

⁸⁹ « Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu un moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme » (*MB*, p.111).

⁹⁰ « quelle combinaison d'aventures le replaçait dans sa vie? » (*MB*, p.347). « Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons qu'aura demandées un livre si simple? » (lettre à Louise Colet, du 6 avril 1853).

⁹¹ *MB*, p.475.

⁹² Jane E. Kairer « Sur la signification mytho-poétique du motif des "trois cercueils" de *Madame Bovary* », *The French Review*, LXX, 5, avril 1997, p.677.

⁹³ Voir « Le thème des trois coffrets » dans les *Essais de psychanalyse appliquée*.

⁹⁴ Comme l'a rappelé Claudine Gothot-Mersch, « la fameuse description de "La Tentation de saint Antoine" de Brueghel, qu'il a vue à Gênes, il la rédige, beaucoup plus tard, à Milan ».

⁹⁵ *Œuvres I, op. cit.*, p.4-5.

⁹⁶ *Ibid.*, p.26.

⁹⁷ *Ibid.*, p.150-151.

même un air « égyptien » (on sait l'importance de la pyramide chez Flaubert). De fait, le « triple cercueil », à suivre Gautier dans *Le pied de momie*, renvoie aussi à un topos d'antiquaire :

qui aurait dit au vieux Pharaon que le pied de sa fille adorée servirait de serre-papier l'aurait bien surpris, lorsqu'il faisait creuser une montagne de granit pour y mettre le triple cercueil peint et doré, tout couvert d'héroglyphes avec de belles peintures du jugement des âmes⁹⁸.

Chez Flaubert, la symbolique du (ou des) cercueil(s) vient de loin, comme suffisent à le montrer quelques titres tirés des « œuvres de jeunesse » : *Matteo Falcone ou Deux cercueils pour un proscrit*, *Deux amours et deux cercueils*, *La Grande Dame et le joueur de vielle ou la mère et le cercueil* (1835-1836). Dans *Madame Bovary*, le fétichisme des cercueils est lié à toute une scénographie de la triplication. Il y a non seulement les « trois cercueils »⁹⁹, et leurs « trois couvercles [...] rabotés, cloués, soudés »¹⁰⁰, mais aussi « trois » hommes de chaque côté de la bière¹⁰¹, et « trois bâtons sous la bière »¹⁰². Cette insistance entre en écho un peu terrible avec les cadeaux de Homais parrain : « trois coffins de pâte à la guimauve »¹⁰³. En fait, c'est tout le cérémonial funèbre qui, dans une espèce de contagion, est placé sous le signe du « trois », comme le montrent « les trois chantres qui psalmodiaient »¹⁰⁴, les « trois volumes » qu'emporte Homais pour la veillée funèbre¹⁰⁵, les « trois poules noires » que croise le père Rouault, les « trois chasubles » qu'il promet à la Vierge pour l'église et les « trois cafés » qu'il boit « l'un sur l'autre » pour se donner du courage¹⁰⁶. En fait, le trois est partout, tourne à l'obsession. Au point que la multiplication des signes de la triplication l'emporte sur la « maladie de la duplication » qu'a diagnostiquée la critique¹⁰⁷. Cette omniprésence du trois pourrait aussi, en même temps, s'interpréter comme une prégnance taxique (les scénarios ont toujours prévu une division en trois parties¹⁰⁸) ou une rémanence génétique (« A propos de sujets, j'en ai trois, qui ne sont peut-être que le même, et ça m'emmerde considérablement »¹⁰⁹). De cette triple possibilité d'écriture (au sens thématique), il reste peut-être des traces quand le roman évoque trois types d'écriture (au sens graphique) : la

⁹⁸ Théophile Gautier, *Le pied de momie*, dans *Récits fantastiques*, GF, 1981, p.182.

⁹⁹ *MB*, p.475.

¹⁰⁰ *MB*, p.483.

¹⁰¹ *MB*, p.486.

¹⁰² *MB*, p.486.

¹⁰³ *MB*, p.173. En anglais, *coffin* signifie « cercueil ».

¹⁰⁴ *MB*, p.485.

¹⁰⁵ *MB*, p.476.

¹⁰⁶ *MB*, p.484.

¹⁰⁷ Claude Mouchard, Jacques Neefs, *Flaubert*, Balland, 1986, p.145.

¹⁰⁸ Comme l'a rappelé Jacques Neefs (*MB*, p.511).

¹⁰⁹ *MB*, p.23.

maison d'Homais « placardée d'inscriptions écrites en anglaise, en ronde, en moulée »¹¹⁰. En fait, un coup d'œil panoramique, même hâtif, confirme que le trois régent tout le roman. A commencer par les acteurs humains. Mentionnons ici, au hasard des rencontres (et sans compter les figurants des manuscrits, comme les « trois officiers » qu'on y croise¹¹¹) : « trois hommes »¹¹², « trois personnes »¹¹³, une « troisième personne » (fictive)¹¹⁴, « trois meuniers »¹¹⁵, « *Trois Frères* »¹¹⁶, « trois vauriens »¹¹⁷, « trois garçons qui haletaient à tourner la grande roue »¹¹⁸, le deuil silencieux (« ils se taisaient tous les trois »¹¹⁹), et, évidemment, la clause (à valeur traditionnellement sursignifiante) : « Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé »¹²⁰. Naturellement, dans l'univers zoanthropique de Flaubert, ce qui arrive aux /animés humains/ arrive aux animaux. Rien d'étonnant à ce que l'on y trouve régulièrement « trois chevaux » (ceux de l'*Hirondelle*)¹²¹, ceux d'une berline de poste (dans laquelle arrive à Yonville et repart le docteur Larivière)¹²², ou que les chevaux de la poste, à Tostes, traversent la rue « trois par trois »¹²³. Le trois, outre son application aux acteurs, informe aussi le « cadre » dans lequel ils évoluent – le temps, comme l'espace. Du côté chronométrique, le trois sert à scander le temps, qu'il s'agisse d'une marque ponctuelle (il est souvent « trois heures » dans *Madame Bovary*)¹²⁴, ou d'indiquer une durée (de « trois heures »¹²⁵, de « trois jours »¹²⁶, ou de « trois ans »¹²⁷). Le refoulé génétique confirme, en tout cas, l'importance du trois dans le comput chronologique, aussi bien dans le premier scénario que dans le premier incipit. Le premier scénario précise : « Charles Bovary officier de santé 33 ans quand commence le livre »¹²⁸. De même qu'il prévoit (après une hésitation) de donner à l'héroïne un « second amant de 33 ans »¹²⁹. Mais il y a (symboliquement) mieux. Trois, ou

¹¹⁰ MB, p.149.

¹¹¹ MB, p.516.

¹¹² MB, p.435.

¹¹³ MB, p.437.

¹¹⁴ MB, p.452.

¹¹⁵ MB, p.151, 153.

¹¹⁶ MB, p.190.

¹¹⁷ MB, p.332.

¹¹⁸ MB, p.418.

¹¹⁹ MB, p.489.

¹²⁰ MB, p.501.

¹²¹ MB, p.157, 395.

¹²² « Enfin les trois chevaux détalèrent » (MB, p.469)

¹²³ MB, p.136.

¹²⁴ MB, p. 438, 450, 524, par exemple, et sans compter les indications censurées, comme le « trois heures du soir » des repentirs (MB, p.524).

¹²⁵ MB, p.69, 163.

¹²⁶ MB, p.74, 139, 385, 405.

¹²⁷ MB, p.453, 491.

¹²⁸ MB, p.507.

¹²⁹ MB, p.508.

l'un de ses multiples, est le troisième mot censuré d'un incipit censuré : « Une heure [tren] et demie venaient de sonner »¹³⁰ : *Madame Bovary* commençait peut être, primitivement, à une heure trente-trois. Il n'y aurait rien d'incongru à le supposer. D'un côté, le roman, quand il marque les heures, tend à remplacer « trente » par « et demie » (comme le confirme le « onze heures et demie » qui termine la deuxième partie), d'un autre côté, la scansion est tentée par la microchronologie, comme le montrent les « cinquante-trois » minutes qui mesurent l'attente d'Hyvert : « Hivert, qui l'avait attendue cinquante-trois minutes, avait fini par s'en aller »¹³¹. On pourrait interpréter les « trente-trois degrés » qui inaugurent *Bouvard et Pécuchet* comme une décensure des « trente-trois » minutes qui auraient pu (ou dû) ouvrir *Madame Bovary*¹³².

Quoi qu'il en soit, le 3 ne se contente pas de mesurer le temps, il découpe l'espace. Qu'il suffise ici d'évoquer pêle-mêle : « trois marches de pierre »¹³³, « trois moulins »¹³⁴, « trois colonnes ioniques »¹³⁵, « trois acres » (pour agrandir le cimetière)¹³⁶, « trois pas en arrière »¹³⁷, « trois rues » remontées¹³⁸, « trois cours » de château¹³⁹, la « troisième tablette » où se trouve l'arsenic¹⁴⁰, ou encore le « vaisseau à trois ponts » qui sert de métaphore au hasard¹⁴¹ (mais il n'y a pas de hasard dans la métaphore).

Outre l'espace-temps, on découvrira sans surprise que l'argent, qui joue ici un rôle crucial, a à faire avec le trois : qu'il s'agisse de « trois francs »¹⁴², de « trois mille francs »¹⁴³, de « trois mille écus »¹⁴⁴, ou de « trois billets »¹⁴⁵ (à quoi s'ajoutent les « trois liards »¹⁴⁶ des repentirs). De fait, l'emprise du trois est telle qu'il constitue à lui seul une « marque » du réel, comme le prouvent les « trois tabourets »¹⁴⁷ des comices (commentés par Philippe Dufour¹⁴⁸),

¹³⁰ *MB*, p.52.

¹³¹ *MB*, p.373.

¹³² Si l'on admet que l'initiale même du patronyme de Charles constitue un écho graphique du trois: B = 3, le choix du prénom de sa fille « Berthe Bovary » confirmerait cette obsession.

¹³³ *MB*, p.72.

¹³⁴ *MB*, p.145.

¹³⁵ *MB*, p.148.

¹³⁶ *MB*, p.149.

¹³⁷ *MB*, p.364.

¹³⁸ *MB*, p.364.

¹³⁹ *MB*, p.456.

¹⁴⁰ *MB*, p.458.

¹⁴¹ « Elle ne savait pas quel serait ce hasard [...] s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts » (*MB*, p.134).

¹⁴² *MB*, p.225.

¹⁴³ *MB*, p.437, 454, 456.

¹⁴⁴ *MB*, p.170.

¹⁴⁵ *MB*, p.450.

¹⁴⁶ *MB*, p.535.

¹⁴⁷ *MB*, p.239.

¹⁴⁸ Dans *La pensée romanesque du langage*, op. cit., p.301.

mais aussi les « trois pains à cacheter »¹⁴⁹, les « trois volants » de robe¹⁵⁰, les « trois écharpes algériennes »¹⁵¹, les « trois coupons »¹⁵², les « trois aunes de guipure »¹⁵³, les « trois mèches blondes »¹⁵⁴ qu'on trouve parmi les tri-objets de *Madame Bovary*, sans compter les repentirs, où il est question de « trois journaux »¹⁵⁵ ou de « trois pieds de fonte »¹⁵⁶, par exemple. Le trois est si présent qu'il rend nécessaire son masquage – masquage qui constitue à la fois un brouillage et la confirmation de l'importance du chiffre. Tantôt le trois est estompé par le recours à des multiples (tels six¹⁵⁷, neuf¹⁵⁸ ou trente-six¹⁵⁹), tantôt par une rhétorique de l'approximation, comme dans : « deux ou trois » ans¹⁶⁰ / « deux ou trois petites romances »¹⁶¹ / « deux ou trois charrettes neuves »¹⁶² / « elle sourit deux ou trois fois »¹⁶³ / « Homais donna deux ou trois grands coups [de ciseaux] au hasard »¹⁶⁴ / « M. Bournisien lui fit même deux ou trois visites »¹⁶⁵.

L'omniprésence du 3 constitue, au risque du paradoxe, un « effet obsessionnel de réel », comme si le nombre ne visait pas le réel « extérieur », mais commentait le réel-du-livre, ce qui se passe réellement dans le livre. De fait, au-delà de toutes les triplications plus ou moins contingentes, plus ou moins essentielles, un signe précoce montre que l'héroïne tend, dès le début, à former une triade. Au moment où le manuscrit ne la nomme pas encore Emma, mais « Marie », la protagoniste se démultiplie : « M^e Bovary Marie (signe Maria, Marianne ou Marietta) »¹⁶⁶. L'héroïne ne peut décidément pas se contenter d'un seul nom ; d'un prénom, elle en fait trois. Le choix primitif de « Marie », d'ailleurs, contenait virtuellement une triplication, si l'on veut bien se rappeler les *Évangiles*, les trois Marie au pied de la croix (Marie, Marie-Madeleine, Marie de Magdala), et il n'est pas indifférent, de ce

¹⁴⁹ *MB*, p.63.

¹⁵⁰ *MB*, p.71.

¹⁵¹ *MB*, p.191.

¹⁵² *MB*, p.434.

¹⁵³ *MB*, p.424-425.

¹⁵⁴ *MB*, p.443.

¹⁵⁵ *MB*, p.513.

¹⁵⁶ *MB*, p.528.

¹⁵⁷ « M. Homais [...] battait Charles à plein double-six » (*MB*, 185), « Il attendit jusqu'à six heures du soir » (*MB*, p.459).

¹⁵⁸ « – Il est encore trop tôt ! pensa-t-il en regardant le coucou du perruquier, qui marquait neuf heures » (*MB*, p.364).

¹⁵⁹ « Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire [...] » (*MB*, p.501).

¹⁶⁰ *MB*, p.59.

¹⁶¹ *MB*, p.61.

¹⁶² *MB*, p.147.

¹⁶³ *MB*, p.460.

¹⁶⁴ *MB*, p.482.

¹⁶⁵ *MB*, p.497.

¹⁶⁶ *Plans et scénarios, op. cit.* Manuscrit, p.1. De même, le nom de jeune fille a varié aussi (Lestibougois), *ibid.*, p.5.

point de vue, que « Madeleine » soit un prénom envisagé et censuré pour la fille d'Emma¹⁶⁷. Enfin, le prénom même d'« Emma » en dit long sur sa vocation à « l'embrassement », si on l'interprète à la lumière de l'intertextualité. « Emma » semble renvoyer, d'un côté, au genre du « roman psychologique », à l'*Emma* de Jane Austen (1816) – et cet affichage éponymique serait une autre façon d'expliquer l'absence (ou l'anamorphose) du prénom dans le titre de Flaubert. Mais, d'un autre côté, « Emma » est un prénom qu'on rencontre chez Sade¹⁶⁸ :

rien n'était joli comme Emma ; vingt et un ans, la figure de la volupté même, une taille de nymphe, les plus beaux yeux noirs, la bouche la plus fraîche, la mieux ornée, la plus belle peau, la gorge et les fesses moulées, libertine d'ailleurs au suprême degré¹⁶⁹.

L'histoire de cette Emma-là pourrait s'intituler, pour pasticher un autre titre de Flaubert, *L'Education sexuelle*. De fait, l'Emma sadienne est une épouse déçue : « je fus sacrifiée fort jeune, à un époux que je ne pouvais souffrir »¹⁷⁰ ; elle se révèle une vraie « Messaline » et finit punie (suppliciée)¹⁷¹. « Emma » qui oscille, à ce compte, entre roman psychologique et aventure pornographique, fonctionne comme un prénom « total ». L'étymologie même d'« Emma » – si l'on retient l'hypothèse qui le fait dériver du germanique *erm-* ou *irm-* = « qui englobe tout, universel »¹⁷² – confirmerait cette tendance à l'embrassement des possibles. Sans compter la graphie du prénom : la gémiation du « m » est une marque récurrente de l'onomastique flaubertienne (Emma-Ammanoria-Salammbô) et ce « double m » dit peut-être l'impossible amour réciproque – quoique (ou parce que) il se rapproche dangereusement de « maman ». Quant au « a » du prénom, outre les « terminaisons italiennes » auxquels il fait songer¹⁷³, et malgré la mode « romantique » qui le galvaude¹⁷⁴, il

¹⁶⁷ « Mais la mère Bovary se récria bien fort sur ce nom de pécheresse » (*MB*, p.172).

¹⁶⁸ On sait que Flaubert n'aimait pas que l'on épinglât son côté Sade, comme le montre sa réaction aux articles de Sainte-Beuve sur *Salammbô*: « franchement je vous avouerai, cher maître, que *la pointe d'imagination sadique* m'a un peu blessé. Toutes vos paroles sont graves. Or un tel mot de vous, lorsqu'il est imprimé, devient presque une flétrissure. Oubliez-vous que je me suis assis sur les bancs de la Correctionnelle comme prévenu d'outrage aux mœurs » (lettre du 23-24 décembre 1862).

¹⁶⁹ *Histoire de Juliette*, in *Œuvres*, III, Ed. établie par Michel Delon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p.945.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.946.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.968.

¹⁷² Dans les dictionnaires étymologiques, « Emma » est souvent donné pour une altération de « Imma » (attesté au VII^e siècle), diminutif lui-même altéré d'un ancien nom composé avec l'élément *erm(in)* ou *irm(in)*. Le prénom revient en force à partir du XVIII^e siècle et se répand (la mode des finales en -a aidant), au point de devenir un pseudonyme désirable et érotisé (une actrice se fait appeler « Mille Emma »). Mais rien n'empêche le prénom de renvoyer aussi, comme l'a suggéré Christine Herzog, à l'étymologie « fautive »: Emma(/nuelle) et d'imaginer une Emma à la fois proche et « coupée » de Dieu (« Emmanuelle » étant traditionnellement traduit par « Dieu avec nous ») ou de donner à la partie « censurée » une signification sexuelle (« nue + elle »). Comme rien n'empêche « Emma » d'être perçue homonymiquement (« aïma ») ou comme une anagramme d'« amme », de « mame » ou de « ma(da)me ».

¹⁷³ « D'abord, elle passa en revue tous ceux qui avaient des terminaisons italiennes, tels que Clara, Louisa, Amanda, Atala » (*MB*, p.172).

est un morphème féminin absolu. Signer « Maria, Marianne ou Marietta », c'est ajouter un « a » à « Marie », c'est-à-dire la re- ou la sur-sexualiser.

« On s'y embrouille »

« Madame Bovary », donc, condense dangereusement plusieurs désirs, plusieurs destins. Certes, « souvent femme varie », mais c'est, ici, au prix d'un cumul mortifère que le « beau varie », accouche d'un monstre tricéphale. « Madame Bovary », grosse de trois destins différents, ressemble à une vache qui a « l'enfle »¹⁷⁵. L'effort pour additionner le sublimé et le pornographique, l'abstrait et le concret, suffirait, à lui seul, à expliquer la multiplication des attelages rhétoriques dans le roman. De là, chez Léon, la diplopie du désir : « Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe »¹⁷⁶, ou les giries d'Héloïse : « elle finissait en lui demandant quelque sirop pour sa santé et un peu plus d'amour »¹⁷⁷. Les brouillons, quant à eux, orchestrent des rapprochements plus tonitruants, en révélant qu'Emma est « noyée de foutre & de larmes de cheveux & de champagne »¹⁷⁸. De même, *mutatis mutandis*, M. Bovary père apprend à Charles à « boire de grands coups de rhum et à insulter les processions ». En fait, l'attelage essaime partout, comme l'a bien noté Pierre-Louis Rey : « Parfois l'incongruité d'une série relève du zeugma, comme dans : "ils parlaient tous à la fois, demandaient des nouvelles, des explications et des bourriches" »¹⁷⁹. Cette espèce de cacophonie est consubstantielle à l'esthétique flaubertienne : « *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateur »¹⁸⁰.

C'est justement parce que *Madame Bovary* tend à la conjonction des incompatibles que le corps d'Emma, finalement, se réduit à « rien », à un devenir-fantôme dans les cauchemars de Charles : « quand il venait à l'étreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras »¹⁸¹. Cependant, comme le dit le titre condensatoire, *Madame Bovary* n'est pas un livre sur rien, mais sur « trois fois rien », il dit la consistance, l'épaisseur du rien. Et il n'est pas

¹⁷⁴ Pensons à Eloa, Velléda, Lélia, Indiana, Lavinia, Metella, Mattea, Graziella, Séraphita, Sanseverina, Esmeralda, etc.

¹⁷⁵ *MB*, p.202.

¹⁷⁶ *MB*, p.397.

¹⁷⁷ *MB*, p.68.

¹⁷⁸ *Plans et scénarios, op. cit.*, p.10.

¹⁷⁹ « *Madame Bovary* », *op. cit.*, p.97.

¹⁸⁰ Lettre à Louise Colet du 12 octobre 1853.

¹⁸¹ *MB*, p.497.

étonnant, dans cette perspective, que l'une des « belles idées » qui traverse Homais « à propos du tombeau d'Emma » soit « un amas / de ruines »¹⁸². *Madame Bovary* n'est pas le roman de la « vie elle-même apparue », le roman où les personnages « se dressent sous les yeux » (comme le voulait Maupassant), mais celui où ils tendent à se confondre, et à mourir. « Madame Bovary » meurt trois fois : *mors repentina*, suicide à l'encre-arsenic, mort de vieillesse. La variation des héroïnes sert moins à « faire avancer » l'histoire qu'à marquer, comme l'a dit J.-P. Richard de la métamorphose, un « piétinement de l'être »¹⁸³. Ce piétinement est accompagné, au sens musical du mot, non seulement par les grandes cacophonies des attelages, mais aussi par un bourdonnement insidieux, en basse continue. Certes, le bourdonnement peut représenter, au figuré, un mythe, tel est le cas lorsque Paris résonne aux oreilles d'Emma « comme un bourdon de cathédrale »¹⁸⁴. Mais il implique, en même temps, les effets de sens les plus physiques, comme « les bourdonnements vagues » de la ville de Rouen¹⁸⁵, le « bourdonnement des théâtres »¹⁸⁶, ceux causés par la « musique » de l'orgue à manivelle¹⁸⁷, une « cloche »¹⁸⁸, un « poêle »¹⁸⁹, « un essaim de mouches »¹⁹⁰, et, *in fine*, par « des cantharides »¹⁹¹. Tout finit, dans *Madame Bovary*, par « bourdonner ». Tout y est fait pour favoriser les troubles de la sensation, de l'intelligence. Tout est fait pour « embrouiller »: Emma « s'embrouillait vite »¹⁹²; « on s'y embrouille »¹⁹³.

De fait, le trouble mimétique va plus loin qu'on ne l'a dit jusque-là. C'est que le Trimorphe des « Madame Bovary » tend à devenir Tétramorphe, à inclure Charles. Au prix d'un brouillage du sexe. Comme l'a noté Jean Bellemin-Noël : « *Madame Bovary* subvertit la répartition commune des sexes »¹⁹⁴; Emma est une *non-mère*¹⁹⁵. Il y a de quoi être frappé, de fait (comme Baudelaire) par la virilité de l'héroïne, et les indices de masculinité ne manquent pas, à preuve son goût du transvestisme (elle porte un lorgnon « comme un homme »¹⁹⁶, le

¹⁸² *MB*, p.496.

¹⁸³ *Littérature et sensation*, Le Seuil, coll. « Points », 1970, p.180.

¹⁸⁴ Cité par Pierre-Louis Rey, « *Madame Bovary* », *op. cit.*, p.126.

¹⁸⁵ *MB*, p.394.

¹⁸⁶ *MB*, p.111.

¹⁸⁷ *MB*, p.137.

¹⁸⁸ *MB*, p.200.

¹⁸⁹ *MB*, p.398, 442.

¹⁹⁰ *MB*, p.176.

¹⁹¹ *MB*, p.500.

¹⁹² *MB*, p.426.

¹⁹³ *MB*, p.424.

¹⁹⁴ « Le sexe d'Emma », dans *Figures mythiques*, *op. cit.*, p.71.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.68.

¹⁹⁶ *MB*, p.73.

gilet « à la façon d'un homme », s'affiche la « cigarette à la bouche »¹⁹⁷). Ce que confirment l'idéologie d'Emma (le regret d'être une femme¹⁹⁸, le désir d'avoir un garçon¹⁹⁹) et, pour couronner le tout, l'inversion des sexualités, lorsque Léon devient la « maîtresse » d'Emma²⁰⁰ – et surtout lors de la nuit de noces avec Charles : « Le lendemain, en revanche, il semblait un autre homme. C'est lui plutôt que l'on eût pris pour la vierge de la veille »²⁰¹. Le titre du roman – d'autant plus que « Madame Bovary » *laisse son nom* à une histoire qui est aussi et surtout (si l'on en croit le début et la fin) celle de Charles – doit aussi s'entendre comme : *Monsieur Bovary*. Sans compter que le premier prénom de l'héroïne, « Marie », avait aussi pour fonction (ou en tout cas pour effet) d'inclure le « mari ». L'enjeu est bien ici l'inversion des sexes et le transfert des imaginaires, comme en témoigne Charles, perversi (ou converti) « par-delà le tombeau »²⁰². Il y a, entre Charles et Emma, mais décalée dans le temps, « une sympathie (sympathie veut dire qui souffre ensemble) »²⁰³. A la fin, Madame Bovary, c'est lui – ce qui explique que le roman continue après la mort d'Emma. Qu'il se convertisse « mais un peu tard », dans un effet d'hystérésis, est annoncé dès les premières lignes. Charles, dès le début, est en retard. Il est, si l'on peut dire, « immédiatement en retard ». Et c'est ce retard qui donne son rythme à l'histoire, qui constitue le rythme par excellence (Casals : « Le rythme, c'est le retard »).

Il est temps de le noter : les morts d'Emma et de Charles se ressemblent étrangement. Quand, au moment où Emma meurt, l'aveugle fait immixtion en voix off, il fait planer sur l'agonie la menace des ténèbres éternelles, et sa chanson assimile l'âme d'Emma qui s'envole à un jupon : « *Il souffla bien fort ce jour-là. / Et le jupon court s'envola ! / Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus* »²⁰⁴. La scène, dans un effet d'attelage, mélange « l'âme et le jupon »²⁰⁵, assimile la psyché au sexe, fait écho à l'antique verdict religieux du *tota mulier in utero*. La mort de Charles se déroule selon le même principe de conjonction : « des cantharides bourdonnaient auprès des lys en fleur »²⁰⁶. D'un côté la pureté des lys, de l'autre les insectes aphrodisiaques. On sait que Homais s'intéresse aux stimulants érotiques dans *Madame Bovary* : « vous n'êtes pas sans savoir l'effet

¹⁹⁷ MB, p.301.

¹⁹⁸ MB, p.357.

¹⁹⁹ MB, p.171-172.

²⁰⁰ MB, p.413.

²⁰¹ MB, p.90.

²⁰² MB, p.493.

²⁰³ Lettre à Louise Colet du 4 septembre 1852.

²⁰⁴ MB, p.472.

²⁰⁵ On se rappelle le: « Il admirait l'exaltation de son âme et les dentelles de sa jupe » (MB, p.397).

²⁰⁶ MB, p.500.

singulièrement aphrodisiaque que produit le *nepeta cataria*, vulgairement appelé herbe-au-chat, sur la gent féline »²⁰⁷. Et que Flaubert connaît bien les effets des cantharides, comme l'atteste leur apparition dans une définition du style (à propos de Gautier) : « On sent un cerveau qui a pris des cantharides. Erection de mauvaise nature »²⁰⁸.

On le voit : Emma et Charles tendent à se ressembler, jusque dans leur façon de mourir.

Cependant, la « dysmimésis » à l'œuvre dans le roman tend à se généraliser, au point que la multiplicité des glissements en vient à masquer le Tri- ou le Tétramorphe. De fait, le roman a tendance à faire glisser les prénoms : Léon épouse, à la fin, « Léocadie Lebœuf, de Bondeville »²⁰⁹, mais « Léocadie » a été un prénom envisagé pour la fille d'Emma²¹⁰. Autre indice : le prénom du père d'Emma, « Théodore »²¹¹, sert aussi au domestique de M. Guillaumin²¹² (qui va finir par « enlever » Félicité au moment où Charles a l'illusion qu'elle remplace Emma²¹³). Le déplacement des prénoms n'est qu'un symptôme de la confusion des rôles et des discours. Ainsi, par exemple, la formule qui énonce la mort d'Héloïse (« elle était morte ») est strictement la même que celle qui sert pour Charles (« Il était mort »). Autre exemple : dans *Madame Bovary*, la fille tend à se confondre avec la mère (fût-ce sous la forme d'un fantasme funèbre) :

Elle [Emma] se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte [sa mère], et, dans une lettre qu'elle envoyait aux Bertaux, [...] elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau.²¹⁴

De même, le père tend à remplacer le fils (fût-ce sous la forme d'une plaisanterie) : « Charles, prends garde à toi! »²¹⁵. La règle générale est le dérèglement, et les manières de penser et de dire passent insidieusement d'un acteur à l'autre. Ce que Léon pense de Charles : « Son mari, n'était-ce pas quelque chose d'elle? »²¹⁶, Charles va le penser de Rodolphe : « Il lui semblait revoir quelque chose d'elle »²¹⁷. De même, l'excuse que Charles trouve finalement à Rodolphe : « C'est la faute de la fatalité ! »²¹⁸, outre qu'elle évoque une mythologie d'opéra

²⁰⁷ *MB*, p.323.

²⁰⁸ Cité par J.-P. Richard, *Littérature et sensation*, *op. cit.*, p.236.

²⁰⁹ *MB*, p.491.

²¹⁰ *MB*, p.172.

²¹¹ *MB*, p.277.

²¹² *MB*, p.297.

²¹³ *MB*, p.491.

²¹⁴ *MB*, p.103-104.

²¹⁵ *MB*, p.174.

²¹⁶ *MB*, p.187.

²¹⁷ *MB*, p.500.

²¹⁸ *MB*, p.500.

(« les amoureux parlaient des fleurs de leur tombe, de serments, d'exil, de fatalité »²¹⁹), n'est qu'une reprise de l'excuse donnée à Emma par Rodolphe (dans sa lettre de rupture) : « n'en accusez que la fatalité ! »²²⁰. Ainsi, le vœu de Charles (« Il aurait voulu être cet homme »²²¹) est ironiquement exaucé : il le devient (il parle comme lui). On le voit : la seule, la vraie « fatalité », c'est celle que produit ou que provoque le langage, conformément au sens de *fatum*. *Madame Bovary* est le lieu des glissements de répliques, des hypallages de discours²²², de la confusion des rôles.

C'est ici l'occasion de revenir sur l'incipit du roman, sur le fameux « Nous » inaugural, rajouté, *in extremis*, sur la copie du copiste. Dès le premier mot, tout est dit. « Nous » est la marque de la crase actorielle, le pronom pluriel qui hésite entre inclusion et exclusion : d'un côté, le « nous », de l'autre le « nou(s)-veau ». Contrairement à ce que dit souvent la critique, le « nous », ensuite, ne disparaît pas. Il se diversifie, « explique », déplie et déploie, comme une moire, le miroitement de ses sens. Sautent aux yeux quelques usages remarquables, quand un acteur « universel » (Homais-*homo*) se met en position de narrateur. Le « nous » oscille alors entre « savoir collectif » : « Nous avons, sous le rapport médical, à part les cas ordinaires d'entérite... »²²³ et individualité volée et violée : « – Nous avons eu d'abord un sentiment de siccité au pharynx, puis... »²²⁴. Ce dernier « nous », qui est une énième autorisée par le discours médical – « nous » au lieu d'« elle » (ou « nous » pour « elle » qui meurt et « moi » qui décrie-récrite sa mort) – va jusqu'à constituer le mime obscène de l'agonie. Le « nous » est, en fait, du début à la fin, un témoin empathique-antipathique, qui tient un discours omniscient-ignorant. La preuve en est donnée aux premières lignes du roman : le narrateur prétend tenir un discours testimonial, dire ce qu'il voit, rapporter ce qu'il entend, alors que les paroles sont « à demi » audibles (« lui dit-il à demi-voix »), et la scène « à peine » visible (« si bien qu'on l'apercevait à peine »). « Nous » est, dès le départ, sous le signe des demi-impossibilités, des artefacts et des truquages. Rien d'étonnant à ce qu'il devienne, pour finir, le pronom de l'alliance canaille, « contre-nature » : Bournisien à Homais : « – Nous finirions par nous entendre ! »²²⁵

²¹⁹ *MB*, 315.

²²⁰ *MB*, p.315.

²²¹ *MB*, p.500.

²²² Sans compter les « éléments recyclés » d'une fiction l'autre. Comme l'a noté Claudine Gothot-Mersch, on trouve, par exemple, dans la bouche de madame Renaud, dans la première *Education sentimentale*, des discours qui passent à Rodolphe dans *Madame Bovary*.

²²³ *MB*, p.160.

²²⁴ *MB*, p.467.

²²⁵ *MB*, p.483.

Le bovarysme

Il faut alors, pour finir, revenir au nom de « Bovary ». Ce nom a eu vocation précoce (quasi immédiate) à induire ou à produire un « système », ce qu'atteste l'histoire de sa suffixation. Comme l'a souligné Pierre-Louis Rey²²⁶, bien avant que Jules de Gaultier ne parle de « bovarysme »²²⁷, Flaubert a appelé lui-même « bovarystes » (dès 1857), des auteurs qui ont pris sa défense, et Barbey d'Aurevilly a qualifié de « bovarysme » (en 1865) le comportement d'un personnage féminin d'*Antoine Quérard*. Qu'est-ce donc, pour finir, que le « bovarysme »? C'est, d'abord, l'alliance mortifère d'un nom, supposé singulier et pourtant démultiplié, porté par plusieurs (comme l'annonce sa connotation « grégaire »), et d'un suffixe qui parachève la généralisation : le signe d'une résistance, ridicule ou pathétique, à la fatalité. Dans une sorte de « complaisance linguistique » (comme on parle en psychanalyse de « complaisance somatique »), le nom de « Bovary », absorbe, contient déjà le [i] de « -isme ». Dès qu'il y a « système », l'individu, l'individuation se perdent. C'est peut-être aussi cela, le « bovarysme » : la tentation de faire entrer plusieurs vies dans un nom.

Flaubert a souligné lui-même, à sa manière, les confusions qu'entretient (sauvagement ou savamment) *Madame Bovary*, en assimilant le roman à un monochrome : l'essentiel aurait été de « donner l'impression de la couleur jaune ». Cette analogie a frappé Gracq²²⁸, avec quelque raison : le jaune rayonnant, solaire, dit le papillotement, l'éblouissement, l'aveuglement. Certes, la couleur unique est parfois niée ou déniée, par la tentation de la polychromie²²⁹, ou au nom de la nuance qui permet de peindre « couleur sur couleur »²³⁰. Cependant, à la relecture, tout peut sombrer dans le « noir »²³¹. Mais, finalement, c'est peut-être le gris qui, sur la palette du style, métaphorise le mieux l'écriture : « Dans *Madame Bovary*, je n'ai eu que l'idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissure d'existence de

²²⁶ « *Madame Bovary* », *op. cit.*, p.26.

²²⁷ En 1892 (« Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert », Léopold Cerf), puis en 1902 (*Le Bovarysme*, Mercure de France). Le mot-titre y est défini comme une « faculté »: « *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est* ». Flaubert lui-même l'a mieux défini en disant qu'il s'agit d'une vision « glissante » du monde, de « chercher à sentir le parfum du citronnier sous un pommier » (cité par Pierre-Marc de Biasi, *Flaubert, L'homme-plume*, Gallimard, « Découvertes », 2002, p.51).

²²⁸ *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, p.138.

²²⁹ « Sais-tu à quoi j'ai passé tout mon après-midi avant-hier? à regarder la campagne par des verres de couleur. J'en avais besoin pour une page de ma *Bovary* qui, je crois, ne sera pas des plus mauvaises » (lettre à Louise Colet du 15-16 mai 1852).

²³⁰ « Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant [Léon]. Ce sont deux médiocrités, dans le même milieu, et qu'il faut différencier pourtant. Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés » (lettre à Louise Colet du 15 janvier 1853).

²³¹ « Je n'y vois rien que du noir » (lettre à Louis Bouilhet du 5 octobre 1856).

cloportes »²³². Le « ton gris » procède pleinement de la dysmimésis, d'abord parce que cette non-couleur, qui hésite, comme disent les dictionnaires, « entre » blanc et noir, qui est un « mélange » de blanc et noir, a pour effet (voire pour fonction) d'encourager les confusions, de favoriser les équivoques (« La nuit, tous les chats sont gris »). En outre, le comparant lui-même en dit long : la moisissure dénote un « état d'altération », un « signe de décomposition ». Sans compter les sèmes chronologiques de la stagnation, de l'écrasement que contient « moisir ». Quant aux « cloportes », ils « égalisent » fantastiquement les acteurs (comme seront « égalisés » Bouvard et Pécuchet), et les ramènent fantasmatiquement au bestiaire flaubertien, au cochon de saint Antoine (à en croire O. de Serres, cité par Littré) : « Cloportes, autrement pourcelets de Saint Antoine, petites bestes qu'on treuve es caves humides sous les pierres ». De fait, une étymologie supposée, alléguée par Saumaise et Ménage, reprise par Littré, fait dériver « cloporte » de *claudere* + *porcus* (it. *porcelletto*). C'est peut-être cela l'enfer pour Flaubert : du désir porcin, interchangeable, désindividuant, en huis clos. Le roman enferme trois femmes (et un mari ou un fils) en un Nom, et les fait glisser vers quelques autres. Il déroule le rêve (ou le cauchemar) du continuum, de la totalité. Et ce qui vaut pour l'écriture vaut pour la lecture :

Je suis en train de recopier, de corriger et de raturer toute ma première partie de *Bovary*. [...] Je voudrais d'un seul coup d'œil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée²³³.

Le sens est dans le *totum simul*. *Madame Bovary* n'est pas un « livre sur rien » – à l'instar de Charles autopsié : « Il [M. Canivet] l'ouvrit et ne trouva rien »²³⁴ – mais un livre sur tout, sur le tout. Un livre qui cherche le secret du « tout » : « Mais un infini de passion peut tenir dans une minute, comme une foule dans un petit espace »²³⁵. Même quête pour *l'Education sentimentale* : « Je veux faire tenir tout l'Océan dans une carafe »²³⁶. Flaubert est, décidément, l'homme de la condensation. De là, aussi, la « belle idée » des œuvres complètes « d'un seul coup » :

Sais-tu que ce serait une belle idée que celle du gaillard qui jusqu'à 50 ans n'aurait rien publié et qui d'un seul coup ferait paraître, un beau jour, ses œuvres complètes et puis qui s'en tiendrait là?²³⁷

²³² Ed. et J. de Goncourt, *Journal*, à la date du 17 mars 1861.

²³³ Lettre à Louise Colet du 22 juillet 1852.

²³⁴ *MB*, p.501.

²³⁵ *MB*, p.421.

²³⁶ Ed. et J. de Goncourt, *Journal*, à la date du 11 février 1863.

²³⁷ Lettre à Maxime du Camp de mai 1846.

Au « j'ai tout lu » d'Emma²³⁸ répond un « j'ai tout écrit ». Le fantasme de tout publier « d'un seul coup », Flaubert, d'une certaine façon, l'a accompli, – à chaque fois, dans chaque texte.

Georges KLIEBENSTEIN

²³⁸ *MB*, p.135.