

XX^e SIÈCLE

- 1919 COLETTE. — *Mitou ou Comment l'esprit vient aux filles.*
 1936 MONTHERLANT. — *Les jeunes filles.*

* *

On complètera, pour l'Angleterre, à l'aide de l'ouvrage de F. G. Black, *The Epistolary Novel in the late 18th Century*, Eugene, 1940 ; pour l'Allemagne, avec E. Schmidt, Richardson, *Rousseau und Goethe*, Iena, 1875.

La thèse de Ch. Charrier, *Héloïse dans l'histoire et la légende*, Paris, 1933, fournit une bibliographie détaillée des nombreuses adaptations, traductions ou versifications des lettres d'Héloïse et d'Abélard parues au XVIII^e siècle, de Bussy-Rabutin à Pope et à Colardeau.

MADAME BOVARY

ou

LE LIVRE SUR RIEN

*Un aspect de l'art du roman chez Flaubert :
le point de vue*

On parle aujourd'hui d'*anti-roman*. On en parlait déjà au XVIII^e siècle, Sorel appliquait le terme aux romans anti-romanesques conçus dans la tradition du *Don Quichotte*. Sartre a contribué à remettre le terme à la mode par sa préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute : « Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman... Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier... » ; il y a là un signe que « le roman est en train de réfléchir sur lui-même ».

Si on étend un peu le sens, on dira qu'il y a anti-roman quand le roman se sent mauvaise conscience, qu'il se fait critique et auto-critique, qu'il se met en état de rupture avec le roman existant ; le roman entre en crise ; crise aujourd'hui du personnage, crise de la « psychologie », crise enfin du sujet, qui tend de plus en plus à se distinguer de l'œuvre elle-même, ou à disparaître purement et simplement, — si l'on appelle sujet l'histoire, l'intrigue, le tissu d'événements, ce qui se passe. Robbe-Grillet l'avouait récemment : « Il y avait dans mon premier livre, *Les Gommes*, une intrigue de convention, calquée d'ailleurs sur *Oédipe-Roi*, et qui

n'avait pour moi aucune importance; elle ne visait ni à la vraisemblance ni à l'authenticité. Les lecteurs de *La Jalouse* n'ont pas eu, eux non plus, à se demander ce qu'un tel roman contenait d'autobiographique; mais cette fois, c'était pour une raison encore plus évidente : il ne s'y passe rien — ou à peu près...¹ »

Mais, avant Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, par ailleurs si différents l'un de l'autre, il y a eu le Gide des *Faux-Monnayeurs*, dont le protagoniste et le double, Edouard, déclarait : « Mon roman n'a pas de sujet »², et Virginia Woolf, que George Moore mettait en garde : « Mrs Woolf, croyez-moi, vous ne parviendrez jamais à écrire un bon roman complètement dépourvu de sujet »; tel était pourtant son rêve, et qui dira qu'elle n'y est point parvenue ?

Peut-on remonter plus haut ? Les naturalistes semblent afficher d'analogues préentions quand Goncourt déclare à Huret : « Ma pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le *romanesque*, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire ? » Mais ce qui est condamné ici, et l'est en termes semblables par Zola et Huysmans, c'est l'intrigue et la fiction de la littérature antérieure, plutôt que le sujet, référence au monde réel, dont la doctrine naturaliste est fort éloignée de prononcer l'exclusion; il y eut pourtant des lecteurs à l'époque, pour se plaindre d'une absence de sujet, comme on reprochait aux peintres impressionnistes de faire une peinture sans sujet.

En revanche, on a le droit d'invoquer ici l'impact pur romancier critique, nourri dès l'enfance du grand ancêtre de tous les anti-romans, *Don Quichotte*. On connaît son ambition déclarée dès l'époque où il travaillait à *Madame Bovary* : « Ce qui me semble beau, ce

(1) *Préface*. Nouvelle série, n° 1, janvier 1958, p. 100

(2) Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1901, p. 108

que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure...; un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » (16.1.1852.) Et un peu plus tard : « Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, à savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. » (25-26.6.1853.)

Cette guerre déclarée au sujet depuis un siècle³ montre assez que le roman n'a pas attendu 1950 pour se sentir en état de crise et de rupture; quand le « nouveau roman » de nos jours s'insurge contre le « roman traditionnel », il s'en prend à un roman qui était lui-même insurgé. Certes, les différences existent, non seulement entre les créations qu'abritent ces refus, ce qui est évident, mais aussi entre les modèles condamnés; le non-sujet des uns devient souvent le sujet que rejetteront les romanciers ultérieurs.

Il n'empêche que la recherche de Flaubert est aujourd'hui d'actualité; il est le premier en date des non-figuratifs du roman moderne. Même si le sujet — et la psychologie — de *Madame Bovary* jouent leur partie, en sourdine, dans le concert du roman, et n'en peuvent plus être détachés, on a le droit et peut-être le devoir de les mettre entre parenthèses et de dire, comme Flaubert à Goncourt : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal ». Quand on se souvient de cette profession de foi si moderne : « Les œuvres d'art qui me plaisent par-dessus toutes les autres sont celles où l'art excède. J'aime dans la peinture, la Peinture; dans

(3) Qui nous empêcherait de remonter plus haut encore, au septième siècle, à Mme de La Fayette présentant la *Princesse de Clèves* comme un roman sans romanesque, parce qu'il renonce aux procédés du roman antérieur : « Il n'y a rien de romanesque et de grimé; quel qu'il soit ce pas un roman; c'est proprement des mémoires... » ? (Lettre à Lamoignon, 13 avril 1678).

les vers, le Vers ⁴ », on est en droit de compléter : dans le roman, l'art du roman, le style du roman ; et l'on se sent invité par Flaubert lui-même à lire *Madame Bovary* comme une sonate. Peut-être échappera-t-on alors au reproche qu'il adressait aux grands critiques de son temps : « Ce qui me choque dans mes amis Sainte-Beuve et Taine, c'est qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte de l'Art, de l'œuvre en soi, de la composition, du style, de ce qui fait le Beau... ⁵ »

Il y a un fait de composition dont Flaubert ne parle pas expressément, mais qui a dû le préoccuper, à un degré de conscience difficile à évaluer, c'est le point de vue pris par le romancier sur les événements et les personnages à l'intérieur du roman. Impartialité et vue panoramique du témoin idéal ? Ce serait la solution attendue, pour qui se rappelle la volonté affichée par l'auteur de se faire, dans *Madame Bovary*, impersonnel et objectif : au surplus, c'était le mode de présentation normal dans le roman balzacien. Mais Flaubert ne croit pas à la connaissance impersonnelle : il n'y a pas de réalité objective, toute vision, toute perception est l'illusion propre à chacun, autant de « verres colorés » que de regards. Une telle expérience n'est-elle pas de nature à mettre en cause la position privilégiée de l'auteur omniscent doué du regard absolu de Dieu ?

I. — Un personnage introducteur : Charles Bovary.

On s'étonne d'abord de l'ordonnance générale du livre, qui exclut Phérodine de l'ouverture et de l'épilogue ; cet étonnement nous mène droit au problème du point de vue, des points de vue adoptés par Flaubert. La disposition qui donne à Charles Bovary un poste central au début et à la fin était prévue dès les premiers scénarios, la seule modification survenue en cours de route concernant l'importance croissante prise par Homais dans les dernières pages. Or, ces deux person-

nages, présentés de loin et de l'extérieur, personnages objets, consciences opaques, assurent au roman une entrée et une sortie où règne souverainement le point de vue de qui se met en lisière du spectacle, le considère de haut et à distance, et ne veut rien savoir des motivations secrètes de figures qu'il traite en pantins : l'entrée de Charles dans la classe, qui est son entrée dans notre champ visuel, assimilée à celui de ce curieux « nous » appelé à disparaître rapidement ; et, à l'autre extrémité, en une symétrie savoureuse qui suffit à justifier l'adjonction aux plans initiaux, la sortie triomphalement bouffonne de l'apothicaire. Flaubert a placé là, aux deux portes de l'ouvrage où il prend contact et congé, le maximum d'ironie et de sarcasme triste, parce que c'est là qu'il regarde du regard le plus étranger. Le roman s'ordonne ainsi en un mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur, de la surface au cœur, de l'indifférence à la complicité, puis revient de l'intérieur à la périphérie. Chez Flaubert, le premier regard sur le monde est porté de loin, et n'en retient d'abord que le dehors, la croûte, le mécanique, le « grotesque » ⁶.

Mais il ne tarde pas à sinsinuer sous l'écorce. Si Homais, d'un bout à l'autre, reste vu du dehors, ce qui permettra de l'utiliser pour l'épilogue, il n'en est pas de même de Charles, dès ce préambule où, faisant avec lui un assez long chemin, l'auteur, et à sa suite le lecteur, se rapprochent du pantin, qui devient homme ; un bref retour en arrière éclaire ses origines, son enfance, son adolescence ; c'est le moyen d'entrer en relations de sympathie ; on est cependant un peu surpris de se trouver soudain introduit dans son intimité, et réveillant avec lui : « Dans les beaux soirs d'été... il ouvrait la fenêtre et s'accoudait. La rivière... coulait en bas, sous lui... En face, au delà des toits, le grand ciel pour s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la

(4) *Corr.*, IV, 397.

(5) *Lettres à Tourgueneff*, février 1869, Monnet, 1916, p. 11.

(6) *Par ex.*, l'arrivée en Egypte, *Corr.*, II, pp. 119, 121-2 : « Je suis monté dans la hune et j'ai aperçu cette vieille Egypte, etc... »

hétérée...⁷ » Pour un peu, on croirait à une méprise : cette aspiration devant la fenêtre, cette rêverie dans l'espace ouvert, Flaubert les attribuera normalement à son héroïne. Il n'a pu s'abstenir de cette menue preuve de complicité, de ce bref instant où il épouse la perspective de son personnage, qui prend figure provisoire de protagoniste et en retire quelques-uns des bénéfices. A vrai dire, cette pénétration est furtive, l'auteur reprend aussitôt ses distances; mais les brouillons donnent à cette place plusieurs pages de souvenirs et de rêves; presque tout en a été retranché; c'était nous rendre le personnage décidément trop proche et trop intérieur. Mais il n'a pas réussi à le traiter absolument en objet. Peut-être ne l'a-t-il pas voulu. C'est ici qu'apparaît la fonction de Charles Bovary et l'explication de sa présence dominante dans le préambule.

En effet, c'est dans le champ visuel de Charles que va surgir Emma; Charles servira de réflecteur jusqu'au moment où l'héroïne, progressivement introduite et acceptée, passera à l'avant-scène et deviendra centre et sujet; mais elle doit commencer, comme l'a fait son futur époux, par la condition subalterne de personnage objet et connu du dehors, avec cette différence qu'elle surgit sous un regard non pas critique mais ébloui, et dans le miroir d'une sensibilité avec qui le lecteur est familiarisé, en qui même il a été admis sporadiquement à pénétrer, en particulier à l'occasion des somnolences du médecin et de ses perceptions doubles lorsqu'il chevauche au petit matin vers la ferme des Bertaux, immédiatement avant la première apparition d'Emma. Flaubert se sert donc de Charles pour présenter Emma, et la faire voir telle que celui-ci la voit, épousant écartèlement sa perspective, adoptant son angle de vue limité et sa vision subjective pour accompagner pas à pas la découverte qu'il fait de cette femme inconnue; se met tant derrière et parfois dans son personnage, il renonce à l'optique privilégiée de l'auteur omniscient pour en

donner de son héroïne qu'une image provisoire, superficielle et successive⁸.

Charles arrive à la ferme : « Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison... »; une robe bleue, voilà ce qu'il aperçoit d'abord, et c'est aussi tout ce qui est donné à voir; une page plus loin, il remarque la blancheur de ses ongles, puis ses yeux; un peu plus tard, quand il cause avec elle, ce sont « ses lèvres charnues »; quand elle se tourne, c'est son chignon sur son cou, dessinant un mouvement « que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie »; au lieu du portrait à la manière de Balzac, ou, avant lui, de Marivaux, impliquant une vue globale et intemporelle exprimant le savoir non du personnage mais de l'auteur, Flaubert fait, ou plutôt fait faire par les perceptions pointillistes de son personnage en émoi, un portrait fragmentaire et progressif. D'autres entrevues viendront y ajouter d'autres touches, mais toujours aussi dispersées, parce que toujours dans la perspective confuse du soupirant.

Il arrive que les brouillons nous permettent de prendre sur le fait l'effort de Flaubert pour épouser cette vision et en respecter le caractère; ainsi, il écrit d'abord : « Elle n'avait pas de fichu, ni colletterie, ses *épaules blanches étaient roses* ». Belle notation impressionniste d'un effet de lumière dans une cuisine, en été, mais trop subtile pour Charles Bovary; Flaubert, s'effaçant comme auteur, en fait le sacrifice et la remplace par un constat mieux à la portée du personnage derrière lequel il se retranche : « on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur. » (I, 23.) Il faut dire toutefois que cette prise en charge des bornes ou des myopies du personnage n'est pas rigoureuse, qu'on est

(7) *Madame Bovary*, I, p. 9. Toutes les références au roman ont voient à l'édition Dumesnil, Paris, Les Belles Lettres, 1948, 2 vol.

(8) On aurait avantage, si différentes et indépendantes l'une de l'autre que soient les méthodes de Flaubert et de Stendhal, à lire l'admirable *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954, de Georges Blin, en sa deuxième partie : « Les restrictions de champ ». (9) *Madame Bovary, Nouvelle version*, éd. Pommier-Lévy, Paris, Corti, 1949, p. 166.

assez loin du parti d'un Faulkner s'enfermant hermétiquement dans le monologue intérieur d'un idiot et que Flaubert — in conséquence ou refus d'un système — ne craint pas d'effacer la vision normale de Charles, de même qu'il mettra parfois dans l'esprit d'Emma des réflexions ou une nuance d'ironie qui ne sauraient venir d'elle; le résultat obtenu sera souvent un compromis où se fondent de manière difficilement discernable les éclairages contradictoires de l'observateur externe et du regard intérieur. Flaubert n'hésitera même pas à commettre la « faute » si aigrement reprochée par Sartre à Mauriac, comme s'il était le premier coupable, de se tenir simultanément en dehors et à l'intérieur de la conscience de son personnage : « Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. » (I, 17), ou bien : « Etait-ce sérieusement qu'elle parlait ainsi ? Sans doute qu'Emma n'en savait rien elle-même... » (II, 81.)

Ce qui demeure indéniable, et visiblement intentionnel, c'est que, durant tout le préambule, Charles forme centre et projecteur, qu'on ne le quitte pas un instant et qu'Emma n'est vue qu'à travers lui, qu'on ne sait d'elle que ce qu'il en apprend, que les seuls mots qu'elle prononce sont ceux qu'elle lui dit et que nous n'avons pas la moindre idée de ce qu'elle pense ou sent réellement. Emma nous est montrée systématiquement de l'extérieur : ainsi le veut le point de vue de Charles. A cet égard, Flaubert procède avec la dernière rigueur. Il nous en donne même un signe extrême : au moment où la jeune fille prend la décision capitale de se marier, qui va engager son pauvre destin et tout le livre que nous allons lire, le romancier nous la cache; son dialogue avec son père, ses mouvements intimes, sa réponse, tout cela nous est présenté indirectement et à très grande distance, la distance à laquelle se tient Charles attendant derrière la haie que l'aveugle de la fenêtre soit poussé contre le mur. Ce qu'elle pense de Charles et du mariage, ce qu'elle en attend, ce qui a dû se passer en elle durant cette demi-heure, nous ne le saurons un peu que par décalage et réfraction, plus

tard, lorsque Flaubert se rapprochant d'elle nous ouvrira sa pensée. Mais, pour l'instant, elle reste encore le personnage objet contemplé de loin par Charles Bovary et dont nous ne connaissons, comme lui, que quelques traits d'un visage, quelques gestes, une robe. Ce qu'il y a derrière cette apparence, ce qu'est en réalité cette jeune femme, nous le saurons bientôt, car l'opacité va changer. Mais Charles n'en saura jamais beaucoup plus, elle sera toujours pour lui cette inconnue indéchiffable qu'elle va cesser d'être pour nous, il continuera d'ignorer ce qui se cache derrière ce voile opaque, lui qui n'a pas le pouvoir du romancier de s'immiscer en elle. Dès le chapitre V, le pivot tourne lentement, celle qui était objet devient sujet, le foyer passe de Charles à Emma et le lecteur entre dans cette conscience qui jusqu'alors lui était close comme elle l'est pour Charles.

C'est là probablement qu'est la raison profonde du poste central concédé dans les premiers chapitres à l'officier de santé, ainsi que du respect constant de son point de vue, jusqu'aux plongées insolites dans son intimité : non seulement on voit ainsi surgir Emma à travers une sensibilité immergée dans le flux de la durée; mais, plus encore, cette disposition permet au lecteur d'éprouver de l'intérieur la forme de connaissance que Charles a, et aura toujours, de sa femme; le souvenir que ce lecteur prévenu en gardera par la suite, une fois Emma promue au centre, contribuera à éclairer et à épaissir l'univers romanesque où il s'enfonce.

**

II — L'art des modulations.

Dans le chapitre VI, Emma glisse au centre, et ne le quittera plus, si ce n'est pour de brèves interruptions, bien la d'exceptionnel. Balzac, adepte du traitement global et panoramique, se sert d'un personnage central, désigné par exemple, et développe son action autour de lui. L'originalité de Flaubert sera dans la combi-

raison du point de vue de l'auteur et du point de vue de l'héroïne, leur alternance et leurs interférences, et surtout dans la prédominance accordée à la vision subjective du personnage en perspective. Dès lors, le problème sera d'assurer les déplacements de point de vue et les passages d'une perspective à une autre sans casser le mouvement, sans rompre le « tissu de style ».

Témoin le passage de Charles à Emma, l'introduction graduelle, par paliers insensibles, du point de vue de l'héroïne. Le point de départ et le point d'arrivée de cet itinéraire sont indiqués par le retour d'un même objet soumis à deux regards différents : le jardin de Tostes. « Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de baugé... jusqu'à une haie d'épine qui le séparait des champs. Il y avait, au milieu, un cadran solaire en ardoise...; quatre plates-bandes... Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire. » (I, 36.) Simple état des lieux, constat objectif des surfaces et des matériaux, tel qu'il peut émaner d'un tiers observateur¹⁰, d'un regard sans vibration, — Robbe-Grillet dirait : sans complexité anthropomorphique avec les choses —; c'est qu'Emma vient d'entrer dans sa nouvelle maison et qu'elle n'est pour nous que l'étrangère en qui Flaubert ne nous a pas encore donné accès. Ce sera chose faite depuis long temps quand, trente pages plus loin, il nous livrera du même jardinet la vision affective qu'en a son héroïne désenchantée, sensible maintenant à tout ce qui, dans les choses mêmes, trahit le dégoût, l'inertie, le défillement, le dépérissement : « La rosée avait baigné sur les choux des guipures d'argent avec de longs fils blancs qui s'étendaient de l'un à l'autre. On n'entendait pas d'oiseaux, tout semblait dormir, l'espahier convert de paille et la vigne comme un grand serpent malade sous le chaperon du mur, où, l'on voyait, en s'approchant, se traîner des cloportes à pattes nombreuses. Dans les

(10) « Un tiers, qui les eût observés, vis-à-vis l'un de l'autre, lit-on dans le brouillon, à ce moment-là. Edition *Pommes*, t. I, p. 182.

sapinettes, près de la haie, le curé en tricorne qui lisait son bréviaire avait perdu le pied droit et même le plâtre, s'écaillant à la gelée, avait fait des gales blanches sur sa figure. » (I, 73.)

Entre temps, tout a changé, non seulement dans la condition et l'humeur de l'héroïne, mais dans la position du lecteur par rapport à l'héroïne. En un savant pivotement, le point de vue a tourné et le foyer visuel s'est progressivement confondu avec celui d'Emma : premier regard dans ses songes, puis analyse de sa formation sentimentale par retour en arrière, mais non encore telle qu'elle eût pu la faire elle-même, la main de Flaubert est partout visible; nouveau regard plus appuyé dans ses rêves d'une autre lune de miel : « Elle songeait quelquefois... », jusqu'à la longue rêverie sous la hêtrée (I, 49), cette fois toute subjective, avec tous les caractères de l'extase flaubertienne¹¹.

Henry James parle, à propos de l'un de ses romans, d'une « savante rotation d'aspects »; on pourrait appliquer l'expression à Flaubert. Il s'agit d'un art de la modulation des points de vue où il est passé maître, et dont il fait un constant usage. En effet, si Emma ne cesse d'occuper le foyer central du roman, Flaubert ne renonce pas cependant à lui substituer, parfois, pour de brefs intermèdes, un autre personnage dont il adopte un instant l'éclairage. Or, ces déplacements du point de vue ne sont pas une chose simple pour un auteur sensible à la moindre rupture de courant et bien décidé à ne pas recourir aux ficelles du romancier régisseur, qui abondent dans la première *Education*. C'est pour quoi, lorsque Flaubert abandonne momentanément le point de vue d'Emma pour prendre celui de Charles ou de Rodolphe, ou simplement pour faire venir à l'avant-scène l'un ou l'autre de ses comparses, il s'arrange à le faire sans couper le courant, par un système de liaisons en circuit fermé. Il faut donner un exemple de la méthode.

(11) Que Georges Poulet a merveilleusement analysée dans *La pensée circulaire de Flaubert*, N.R.F., 1^{er} juillet 1956.

Au chapitre III de la deuxième partie, après l'arrivée à Yonville, Emma entre dans sa nouvelle maison; le lecteur l'y accompagne, il sent avec elle « tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre... »; ici, le romancier a diverses informations à fournir sur des personnages récemment introduits, Léon, Homais; pour cela, il faut se dégager de l'héroïne; comment le faire sans casser le fil? En utilisant un regard d'Emma: « Le lendemain, à son réveil, elle aperçut le *clerc* sur la place... Léon attendit pendant tout le jour, etc... »; on a glissé de la sorte sur le *clerc*, que l'on accompagne un moment; du *clerc*, que M. Homais « considérait pour son instruction », on passe sans heurt au pharmacien, à ses moeurs, à son comportement à l'égard du nouveau médecin, ce qui permet d'enchaîner sur celui-ci: « Charles était triste; la clientèle n'arrivait pas... », en revanche, la grossesse de sa femme le réjouit; et c'est par le regard de Charles sur sa femme enceinte que Flaubert, bouclant le circuit, revient à Emma et achève heureusement sa ronde des points de vue: « Il la contemplant tout à l'aise... Emma, d'abord, sentit un grand étonnement. » Par la même occasion, en juxtaposant les pensées des conjoints, Flaubert souligne leur divergence. Il pourra être amené à renouer à sa méthode des glissements insensibles pour mieux manifester, par une sorte de bond exceptionnel, ce strabisme de leurs regards, cette distance infinie qui les sépare, bien qu'assis ou couchés côte à côte: « Il se voyait déshonoré... Emma, en face de lui, le regardait; elle ne partageait pas son humilité, elle en éprouvait une autre... » (II, 22; cf. aussi II, 34-35.) Mais, en règle générale, Flaubert met tous ses soins à moduler. Ainsi lorsque Rodolphe et Emma achèvent leur dernier dialogue nocturne, que le lecteur a vécu à travers la jeune femme: « A demain, donc dit Emma dans une dernière caresse.

Et elle le regarda s'éloigner.

Il ne se détournait pas... Il était déjà de l'autre côté de la rivière et marchait vite dans la prairie.

Au bout de quelques minutes, Rodolphe n'entra

(II, 39.) Porté de nouveau par le regard d'Emma, le lecteur la quitte pour l'objet de ce regard, et accompagne dès lors Rodolphe, l'écoute penser, le voit écrire la lettre de rupture.

Cet art des modulations, ce goût si manifeste pour le fondu et les glissements¹² traduisent, sur le plan particulier qu'on examine dans ces pages, l'effort général de Flaubert vers ce qu'il appelle le *style*. Car le style, pour Flaubert, c'est un principe agglomérant, c'est la réduction à l'homogène. Ce qu'il prétend obtenir, c'est un « tissu » aussi serré, aussi uni que possible, c'est la continuité: « La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu¹³. » Quand il malmène un poème de Louise Colet ou de Lecomte de Lisle, c'est sur les inégalités, les « disparates de ton » ou de couleur que portent ses critiques. Ce qui fait à ses yeux la qualité d'une oeuvre, ce ne sont pas les perles, mais le fil qui les tient ensemble; c'est le mouvement unifiant, la coulée. Travaillant à *Madame Bovary* et se relisant, il écrit à Louise Colet: « J'ai relu tout cela avant-hier, et j'ai été effrayé du peu que ça est... Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints...¹⁴ » C'est sur les joints que se concentre l'artiste, ces joints qui doivent être forts et souples, mais invisibles. Flaubert cimente avec un soin infini, et ne met pas moins de soin à enlever toute trace de ciment: « J'ai eu bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres, pour que les joints ne paraissent pas là. »

(12) Cf. par exemple: « J'ai fait, je crois, un grand pas, à savoir la transition *insensible* de la partie psychologique à la dramatique... »

(13) *ibid.*, III, p. 420.

(14) *ibid.*, III, p. 401.

(15) *ibid.*, III, p. 92.

(16) *ibid.*, III, p. 264.

Les grosses roches, les grands ensembles pierreux ont toujours séduit l'imagination de Flaubert. En terminant son bel essai, J.-P. Richard montre bien qu'à la fluidité profonde de l'être flaubertien répond chez lui, dans la création, un effort vers la sédimentation, vers la pétrification qui sera réussi dans la mesure où il ne desséchera pas l'humidité, le plasma originel. Flaubert est fidèle à lui-même quand il se sert, pour désigner ce qui fait à ses yeux « la beauté », de l'image de la paroi entièrement lisse, du *mur nu* ; on la rencontre dans une lettre de 1876, mais elle remonte à une expérience de jeunesse : « Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu... Eh bien ! je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet ? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le *poli de la surface*, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine... ?¹⁶ » Et ailleurs : « La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur... » Ce qui fascine Flaubert dans le mur, c'est le bloc sans fissure, la masse immobile et compacte, la « grande ligne unie » que ne rompt aucun accident, cette perfection du continu qu'assure, on vient de le voir, le fondu des passages modulés. Cet idéal de la « ligne droite » et de la maçonnerie massive n'exclut pas, dans le tissu du roman, des variations de tonalité et de mouvement, des zones de plus ou moins grande vibration qui font le rythme, la palpitation du livre.

A cet égard, et pour s'en tenir toujours aux seules questions de foyer optique et de champ visuel, on remarquera le rôle joué dans *Madame Bovary* par les fenêtres. La présence fréquente de l'héroïne devant une fenêtre, que Léon Bopp a justement relevé, ménage de remarquables effets de perspective longitudinale et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité.

(16) *Corr.*, VII, p. 294.

III. — Les fenêtres et la vue plongeante.

La Marie de *Novembre*, déjà, passait ses journées devant sa fenêtre : lieu de l'attente, vigie sur le vide d'où peut surgir le client, l'événement. La fenêtre est un poste privilégié pour ces personnages flaubertiens à la fois immobiles et portés à la dérive, englués dans leur inertie et livrés au vagabondage de leur pensée ; dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuser dans l'espace, sans avoir à quitter son point de fixation. La fenêtre unit la fermeture et l'ouverture, l'entrave et l'envol, la clôture dans la chambre et l'expansion au dehors, l'illimité dans le circonscrit ; absent où il est, présent où il n'est pas, oscillant entre le resserrement et la dilatation, comme l'a si bien montré Georges Poulet, le personnage flaubertien était prédisposé à fixer son existence sur ce point limitrophe où l'on peut se fuir en demeurant, sur cette fenêtre qui semble le site idéal de sa rêverie.

On lit déjà dans *Par les champs*... : « Ah ! de l'air ! de l'air ! de l'espace encore ! Puisque nos âmes serrées *douffent et se meurent sur le bord de la fenêtre*, puisque nos esprits captifs, comme l'ours dans sa fosse, tournent toujours sur eux-mêmes et se heurtent contre ses murs, donnez au moins à mes narines le parfum de tous les vents de la terre, laissez s'en aller mes yeux *vers tous les horizons* !¹⁷ ».

Emma Bovary, captive elle aussi entre les murs de sa fosse, trouve devant sa fenêtre un essor « vers tous les horizons » : « elle s'y mettait souvent » (I, 145) ; à l'instar, c'est de sa fenêtre qu'elle regarde la pluie tomber, et se répéter les journées monotones du village ; à Yonville, qu'elle voit passer le clerc de notaire, qu'elle aperçoit pour la première fois Rodolphe ; c'est de la fenêtre dominant sur le jardin qu'elle entend tinter

(17) *Par les champs et par les grèves*, éd. Comard, p. 125-6.

l'angelus qui déclenche une velléité mystique, et que ses yeux se perdent dans les nuages ou sur les méandres de la rivière; c'est de la fenêtre du grenier qu'elle éprouve le premier vertige du suicide; et après sa grande maladie, quand elle reprend contact avec la vie, « on la poussait dans son fauteuil auprès de la fenêtre, celle qui regardait la Place... » (II, 54.) Fenêtres de l'ennui et de la rêverie.

Il y a d'autre part les fenêtres closes et les rideaux tirés, réservés aux rares moments où Emma, coïncidant avec elle-même et avec le lieu de son existence, n'a plus besoin de se diffuser dans l'illimité de la rêverie, mais se ramasse sur elle-même, dans la phase initiale et heureuse de ses passions : à Rouen, avec Léon, dans la « voiture à stores tendus... », plus close qu'un tombeau », puis dans la chambre d'hôtel où ils vivent enfermés toute la journée, « volets fermés, portes closes »; « atmosphère de serre chaude » dit un des scénarios. Il en avait été de même avec Rodolphe, lorsqu'Emma, au début de leur liaison, allait le surprendre à la Huchette, dans la pénombre que mettait en sa chambre « les rideaux jaunes, le long des fenêtres ». Mais cette première passion est habituellement une passion de plein air, forêt ou jardin; ici, pas de fenêtres du tout. Flaubert oppose de la sorte les caractères de ses deux amants, tout en se conformant à la signification des fenêtres dans son roman.

Conjointement à sa signification pour le personnage flaubertien, la fenêtre propose au technicien du décor page et de la mise en scène romanesque d'intéressantes ressources en prise de vue, dont Flaubert ne manque pas de se servir pour varier les perspectives de la narration et obtenir de curieux effets optiques. On pense aussitôt à ce brillant morceau « symphonique » des Comices, présentés dans la perspective de Violon et d'écoute des futurs amants installés à la fenêtre de la mairie, au premier étage; la vue plongeante à un double avantage : elle sert d'abord à renforcer l'ironique écartement avec lequel l'auteur traite le rassemblement agricole, et, par contre-coup, l'idylle qui n'y mêle en

surimpression; elle traduit en outre le mouvement d'élévation qui caractérise l'entrée d'Emma dans la vie passionnelle; on le retrouve dans la phase suivante de l'intrigue. En effet, la même optique aérienne est utilisée peu après, lors de la promenade à cheval où se consomme l'affaire engagée aux Comices; on arrive au sommet d'une côte; Flaubert y ménage une vision panoramique du pays, image de celle qu'Emma prend en même temps de son existence : « Il y avait du brouillard sur la campagne. Des vapeurs s'allongeaient à l'horizon, entre le contour des collines; et d'autres, se déchirant, montaient, se perdaient. Quelquefois, dans un écartement des nuées, sous un rayon de soleil, on apercevait au loin les toits d'Yonville, avec les jardins au bord de l'eau, les cours, les murs, et le clocher de l'église. Emma fermait à demi les paupières pour reconnaître sa maison, et jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit. » (I, 181.) L'entrée dans la passion se marque par une ascension au-dessus du niveau habituel de l'existence dont le site se résorbe et s'annule sous les yeux d'Emma; il faut qu'Yonville diminue dans un éloignement que la perspective aérienne rend infini pour que s'y substitue l'espace imaginaire de l'amour, dépeint ici comme une eau qui s'évapore : « De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air. » Voilà ce qu'est devenu le village et ses maisons, en ce moment où l'auteur porte sur le monde le regard surplombant de son héroïne qui s'exalte : un mirage sans contours ni support.

Quand, quelques pages plus loin, Emma rêve le même sort à cette vie nouvelle qui vient de s'ouvrir pour elle, c'est encore en des termes où s'associent la hauteur et l'illimité, en opposition à « l'existence ordinaire », rejetée « tout bas », comme si la vue plongeante de l'après-midi avait passé tout entière dans le paysage intérieur de son esprit : « Elle entrerait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bienâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire

n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. » (I, 185.)

A ce point culminant au-dessus du village, Flaubert a réservé un autre emploi, vers la fin du roman, à un moment qui n'est pas moins décisif, mais de sens inverse. Mme Bovary a vu Rodolphe pour la dernière fois, elle revient à Yonville, éperdue, pour se donner la mort; ce n'est plus la montée vers l'extase passionnelle mais la descente, vers le suicide; au cours de cette marche hallucinée, à la nuit tombante, elle se trouve au sommet d'une côte, la même peut-être que naguère, au-dessus du village; elle sort brusquement de son extase tournoyante, « tout disparut. Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard.

Alors sa situation, telle qu'un *abîme*, se représenta... elle descendit la côte en courant... » (II, 168.) Le retour de l'imaginaire au réel est une chute vers le village, qui, cette fois, sort du brouillard au lieu de s'y résorber; c'est une descente dans l'abîme.

Ainsi, au début et à la fin de cette odyssee amoureuse, en deux pages fort éloignées, mais symétriquement opposées, Flaubert place son héroïne au même lieu dominant, où il lui réserve la même perspective plongeante. Au lecteur attentif d'établir la relation et de sentir les richesses dont se charge un livre si fortement composé. De ce diptyque, il en rapprochera un autre, où le romancier combine l'emploi de la fenêtre et du véhicule (qui jouera un si grand rôle dans *l'Éducation*) : la double vue de Rouen, à l'arrivée et au départ de la diligence, lors des rendez-vous du jeudi avec Léon. Encore une vue plongeante : « Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture... » Et cette fois encore, dans le verre déformant de cette imagination soulevée par la passion toute proche, le paysage d'abord immobile bouge, palpites se dilate. Mais on notera une importante différence : ce n'est plus sur Yonville et sa « vie ordinaire » que descend le regard d'Emma, mais au contraire sur le lieu où elle va vivre sa passion; aussi, bien loin de lui

apparaître dans un éloignement qui le voile et le rapetisse jusqu'à l'annuler, le site de son désir, par un mirage inverse, sort de la brume et s'agrandit en une « capitale démesurée », à la seule mesure de l'espace grand ouvert devant elle : « Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux hourdonnements qui montaient. Elle le reversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une *Babylone* où elle entrerait. » (II, 112.)

Fenêtres et perspectives plongeantes, ouvertures sur le lointain et rêveries dans l'espace, autant de points névralgiques du récit, de nœuds où le cours narratif s'arrête; elles correspondent à des prises de vue très singulières, où le romancier résigne ses droits divins traditionnels, où se met à dominer la vision subjective, où l'auteur s'identifie au maximum avec son héroïne, se place derrière elle et regarde à travers elle. Leur répartition dans le roman est significative. Elles sont inégalement distribuées, absentes des phases actives, où la passion se consume, elles se multiplient dans les périodes de stagnation et d'attente : à Tostes, après l'invitation au château, où l'on voit pour la première fois Emma, le bal fini, ouvrir la fenêtre et s'y accouder¹⁰; c'est le temps de la rêverie qui commence, et qui ne cesse plus, à Tostes aussi bien qu'à Yonville, jusqu'au moment où elle se met à vivre sa grande passion, revient à son mari, s'en éloigne à nouveau après l'épilogue du pied bot, prépare sa fuite, fait des achats et

(10) On sait que Flaubert a fait à cette place de considérables rapprochements : la promenade de la jeune femme, à l'aube, dans le parc et sa longue contemplation de la campagne à travers une fenêtre aux verres colorés (éd. Pommier-Léon, p. 216-217). C'est aussi dimanche, Flaubert attachait pourtant de l'importance à ces verres et on le comprend. C'est une parfaite illustration de la vision subjective vu à travers des verres différemment colorés, le même regard ne change pas seulement de contenu, mais de forme, de focalisation, de relations entre les plans, et enfin de tonalité affective. Ici Emma voit-elle le monde à travers sa passion, à travers les diversas couleurs que prendra sa passion.

des dettes. Après ces chapitres d'action et de mouvement accéléré, la rupture avec Rodolphe introduit un nouvel adagio, un nouveau temps d'inertie et de stagnation, annoncé cette fois encore par une fenêtre qui s'ouvre devant l'héroïne, mais dans un esprit plus tragique, avec le vertige et la perte de conscience préfigurant le dénouement, la fenêtre du grenier où elle lit la lettre de rupture : « En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue... » C'est qu'elle va se reprendre à désirer ou à regretter, à se dilater hors de ses limites, à « flotter » dans un milieu aérien qui est celui de sa rêverie et de ses perspectives plongeantes : « elle se tenait tout au bord, presque suspendue, entourée d'un grand espace. Le bleu du ciel l'envahissait...¹⁹ »

Mais à ces envois périodiques que sont les rêveries devant la fenêtre succède toujours une retombée : « Ma femme ! ma femme ! cria Charles... Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table ! » (II, 46-47.) Envol et chute, c'est le mouvement qui rythme l'œuvre comme la vie psychologique de l'héroïne; ainsi, au début du chapitre VI de la seconde partie, la fenêtre ouverte et le tintement de l'angelus provoquent le vagabondage dans les souvenirs, et l'ascension, le suspens sans poids que traduisent des images de vol, de plume qui tournoie : « elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête... »; puis, revenue de l'église, « elle se *laisssa tomber* dans un fauteuil », réabsorbée par l'univers lourd et clos de la chambre, par la fixité du temps répété et des objets immobiles, par la présence opaque d'êtres qui « sont là » comme des meubles : « Les meubles à leur place semblaient devenus plus immobiles... la pendule battait toujours... entre la fenêtre et la table à ouvrage, la petite Berthe était là. Charles parut. C'était l'heure du dîner... » Renouer avec l'existence, après les heures d'envol vers l'au-delà des

(19) Dans le brouillon : « Elle allait flotter dans le vide pour s'anéantir... », éd. Pommier-Lelen, p. 444.

fenêtres, c'est toujours tomber, retomber dans la réclusion.

Ce double mouvement commande d'autres pages essentielles, comme la phase centrale des Comices, où Emma renuée par une odeur de pommade et la vue « au loin » de la diligence, mêle en une sorte d'extase les amants et les époques, avant de retourner vers le bas : la foule sur la place, les phrases de l'orateur officiel; ou comme cette autre extase, de même nature amoureuse, ouvrant la liaison avec Léon de la même manière que la précédente ouvrait la passion pour Rodolphe : la représentation à l'opéra de Rouen. La loge d'où Emma voit la salle puis la scène « d'en haut » est un avatar de la fenêtre, une nouvelle combinaison de l'enclos et de l'ouverture sur une étendue où se profile un destin imaginaire; ici, ce n'est pas elle qui se le joue, on le lui joue sur la scène, mais elle ne tarde pas à s'y reconnaître, à s'identifier à la jeune première, à désirer comme elle « *s'évoler* dans une étreinte », à voir dans le chanteur un autre Rodolphe : « une folie la saisit; il la regardait, c'est sûr ! Elle eut envie de courir dans ses bras... de s'écrier « Enlève-moi ! »... Le rideau se baissa... et elle *retomba* dans son fauteuil... » (II, 69.) La brutale rupture du rêve et de la perspective aérienne s'accompagne, après l'envol, de l'inévitable rechute dans l'étroitesse; Flaubert insiste à cette occasion sur l'épaisseur de l'air et l'occlusion de l'espace : « L'odeur du gaz se mêlait aux haleines; le vent des éventails rendait l'atmosphère plus étouffante. Emma voulait sortir; la foule encombrait les corridors, et elle rebombait dans son fauteuil avec des palpitations qui la suffoquaient. »

Comment ne pas pressentir l'agonie de la jeune femme, haletante et oppressée, demandant pour la dernière fois : « Ouvrez la fenêtre... j'étouffe » ? (II, 170.) Dans cette vie, chaque extase est suivie d'une petite mort; la mort ultime consomme harmonieusement avec celles qui l'ont précédée et préfigurée.

Enfin, ces rêveries d'Emma, ces plongées dans son

intimité, qui sont les moments où Flaubert confond le plus étroitement son point de vue avec l'angle de vision de son héroïne, abondent, très logiquement, dans les phases d'inertie et d'ennui qui sont aussi les adagios du roman, où le temps se vide, se répète, semble s'immobiliser. Ce sont les mouvements les plus beaux et les plus neufs de l'œuvre, et ce sont en même temps les plus flaubertiens; ce sont ceux où Flaubert abandonne dans une large mesure la vision objective de l'universel témoin.

En revanche, quand l'action doit avancer, qu'il y a des faits nouveaux à produire, l'auteur retrouve ses droits souverains et son point de vue panoramique, reprend ses distances, peut présenter de nouveau des vues extérieures sur son héroïne. C'est notamment le cas, on l'a noté, au début et à la fin du roman, ou dans les premiers chapitres d'une nouvelle partie; les recommencements exigent la présence du régisseur qui monte les décors tout en introduisant les acteurs; telle est, au début de la seconde partie, la grande scène d'au-berge, à Yonville, ou, pour ouvrir la troisième partie, la conversation d'Emma et de Léon dans la chambre d'un hôtel à Rouen, le rendez-vous à la cathédrale, la randonnée en fiacre. Ici, Flaubert profite de cet éloignement momentané de l'héroïne pour accroître encore la distance et obtenir un surprenant effet de prise de vue : les nouveaux amants sont dans le fiacre, rideaux baissés, mais le lecteur n'y est pas admis avec eux; si les pages précédentes lui refusaient l'accès dans l'âme de la protagoniste, il voyait du moins des gestes et des attitudes, il entendait des paroles; ici, cela même lui est retiré, il ne voit plus rien et ne peut que suivre de loin cette voiture qui roule devant lui; il est ravi, durant cet épisode pourtant décisif, au point de vue le plus indifférent, celui des bourgeois de la ville pour qui cette femme n'est qu'une inconnue; et c'est sous cet éclairage, pour lui d'autant plus insolite qu'il a été et sera admis à des plongées dans sa conscience, qu'il la voit finalement sortir du fiacre : « et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans dénouer

la tête. » (II, 91.) Effet d'autant plus saisissant qu'en raison même de cette intimité prolongée, nous devinons tout ce qui se cache derrière ce voile baissé.

Un effet de lointain du même ordre est ménagé un peu plus tard par le point de vue que l'auteur nous fait prendre pour assister à la démarche d'Emma aux abois chez Binet, du haut du grenier où sont montées les deux voisines curieuses; on voit à distance, on entend à peine, on en est réduit à deviner, à interpréter des gestes, des attitudes; c'est une scène de cinéma muet. On peut supposer que Flaubert, qui nous a fait accompagner de très près son personnage dans les heures précédentes et vivre son drame de l'intérieur, est si sûr de notre participation qu'il s'est permis ce brusque décrochement pour nous arracher à notre complicité et nous présenter un instant l'héroïne telle qu'elle apparaît au regard étranger du témoin et du juge de l'extérieur. Sitôt après, nous la perdons même de vue, comme les commères, qui la voient disparaître au fond de la rue en direction du cimetière et se perdent en suppositions; sur quoi, par un nouveau coup de force, le romancier nous ramène brutalement auprès d'Emma arrivant chez la nourrice et nous fait, pour ainsi dire, retomber dans sa conscience. Ces manipulations violentes du lecteur, conformes au pathétique de cette phase du récit, le surprennent d'autant plus qu'elles ne sont pas dans la manière habituelle de Flaubert qui a procédé le plus souvent, tout au long du roman, par glissements et modulations insensibles.

**

L'importance prise dans le roman de Flaubert par le point de vue du personnage et sa vision subjective des dépens des faits enregistrés de l'extérieur a pour conséquence d'augmenter considérablement la part des mouvements lents, tout en réduisant celle de l'auteur

témoin qui résigne une part variable²⁰ de ses droits d'observateur impartial.

Lenteur et perspective du personnage, tels sont probablement les caractères les plus neufs et la profonde originalité de Flaubert, romancier de la vision intérieure et de l'immobilité. Or, ce sont précisément ces vertus admirables et tellement siennes que Flaubert ne découvre qu'en tâtonnant, selon une démarche plus instinctive que volontaire, et non sans quelque inquietude. Pas d'« action », pas de « mouvement », constate-t-il dans ses lettres; « cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement ». S'il s'inquiète d'abord à voir la figure que prend son livre un peu malgré lui, c'est qu'il pense à ce qu'était le roman avant lui, à Balzac surtout chez qui tout était mouvement, action et drame. Puis il en prend son parti : « Il faut chanter dans sa voix; or la mienne ne sera jamais dramatique ni attéchante. Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect²¹. » Il fera effort pour équilibrer au moins l'action et l'inaction, l'événement et le rêve : « J'aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées²². »

Il n'y parviendra jamais tout à fait²³, et c'est tant

(20) En complément indispensable de ces réflexions, on lira les pages excellentes d'Erich Auerbach dans *Mimesis*, Francke, Bern, 1946, p. 428 ss, montrant que c'est à la fois Emma qui voit et l'écrivain qui parle.

(21) *Corr.*, III, p. 86.

(22) *Corr.*, III, p. 894.

(23) On constate au contraire, en comparant les séductions et la texte, que Flaubert, loin d'accroître dans ses romans la charge d'action, a plutôt tendance à l'alléger en cours de route; dans les premiers scénarios, Emma se donnait à Léon avant sa liaison avec Rodolphe; de même, pour *l'Éducation*, il avait d'abord prévu que Mme Arnoux deviendrait la maîtresse de Frédéric (cf. M. J. Dunoyer *Flaubert et ses Projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 137-60) Il y renoncera en cours de route.

Dans la *Première éducation*, Henry et Mme Renaud s'entolent et vivent au loin la vie qu'ils avaient rêvée; dans *Madame Bovary* Flaubert supprime le voyage et n'en laisse subsister que le projet; Emma ne fait qu'un voyage imaginaire; l'événement tombe au premier du rêve de l'événement.

mieux; la pente de son talent et la nature de sa rêveuse héroïne s'y opposaient. Il est dans le génie flaubertien de préférer à l'événement son reflet dans la conscience, à la passion le rêve de la passion, de substituer à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide. Et c'est là que triomphe l'art de Flaubert; le plus beau dans son roman, c'est ce qui ne ressemble pas à la littérature romanesque usuelle, ce sont ces grands espaces vacants; ce n'est pas l'événement, qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise. Le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux²⁴. Mais ce renversement impliquait une autre subversion : celle qui, dans le récit objectif à la 3^e personne, laisse grandir la part faite à la perspective du personnage et à l'optique de sa « pensée », où tout l'essentiel se passe.

Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobilité. Mais il ne le savait pas, ou ne le savait pas encore clairement, avant d'avoir écrit *Madame Bovary*: il le découvre en composant son roman, et non sans quelque angoisse.

Il nous révèle par là, ou nous confirme, ce qui est peut-être une loi de la création : on n'invente que dans l'insécurité; le neuf est inquietant, et le premier geste du découvreur est un geste de refus. Mais c'est dans cette recherche tâtonnante et inquiète qu'il trouve ce qui est vraiment son bien propre. C'est en composant qu'il se reconnaît. Ce qui vérifie une autre loi de la création : même chez un artiste aussi volontaire que Flaubert, aussi persuadé que tout est dans la conception et le plan, l'invention est liée à l'exécution; l'œuvre achève de se concevoir dans les opérations qui la réalisent.

(24) « In geschlecht nichts, aber das Nichts ist zu einem schweren, schmerzlichen Erlebnis geworden. » Auerbach, *op. cit.*, p. 434.

témoin qui résigne une part variable²⁰ de ses droits d'observateur impartial.

Lenteur et perspective du personnage, tels sont probablement les caractères les plus neufs et la profonde originalité de Flaubert, romancier de la vision intérieure et de l'immobilité. Or, ce sont précisément ces vertus admirables et tellement siennes que Flaubert ne découvre qu'en tâtonnant, selon une démarche plus instinctive que volontaire, et non sans quelque inquiétude. Pas d'« action », pas de « mouvement », constate-t-il dans ses lettres; « cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement ». S'il s'inquiète d'abord à voir la figure que prend son livre un peu malgré lui, c'est surtout chez qui tout était mouvement, action et drame. Puis il en prend son parti : « Il faut chanter dans sa voix; or la mienne ne sera jamais dramatique ni attachante. Je suis convaincu d'ailleurs que tout est affaire de style, ou plutôt de tournure, d'aspect²¹. » Il fera effort pour équilibrer au moins l'action et l'inaction, l'événement et le rêve : « J'aurai fort à faire pour établir une proportion à peu près égale entre les aventures et les pensées²². »

Il n'y parviendra jamais tout à fait²³, et c'est tant

(20) En complément indispensable de ces réflexions, on lira les pages excellentes d'Erich Auerbach dans *Mimesis*, Francke, Berna, 1946, p. 428 ss, montrant que c'est à la fois Emma qui voit et l'écrivain qui parle.

(21) *Corr.*, III, p. 86.

(22) *Corr.*, III, p. 894.

(23) On constate au contraire, en comparant les scénarios et le texte, que Flaubert, loin d'accroître dans ses romans la charge d'action, a plutôt tendance à l'alléger en cours de route; la charge de premiers scénarios, Emma se donnait à Léon avant sa liaison avec Rodolphe; de même, pour *l'Éducation*, il avait d'abord prévu que Mme Arnoux deviendrait la maîtresse de Frédéric (cf. M. J. Donnay, *Flaubert et ses Projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 137 ss) Il y renoncera en cours de route.

Dans la *Première éducation*, Henry et Mme Renaud s'entoulaient et vivent au loin la vie qu'ils avaient rêvée; dans *Madame Bovary* Flaubert supprime le voyage et n'en laisse subsister que le projet; Emma ne fait qu'un voyage imaginaire; l'événement tombe au premier du rêve de l'événement.

mieux; la pente de son talent et la nature de sa rêveuse héroïne s'y opposaient. Il est dans le génie flaubertien de préférer à l'événement son reflet dans la conscience, à la passion le rêve de la passion, de substituer à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide. Et c'est là que triomphe l'art de Flaubert; le plus beau dans son roman, c'est ce qui ne ressemble pas à la littérature romanesque usuelle, ce sont ces grands espaces vacants; ce n'est pas l'événement, qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise. Le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux²⁴. Mais ce renversement impliquait une autre subversion : celle qui, dans le récit objectif à la 3^e personne, laisse grandir la part faite à la perspective du personnage et à l'optique de sa « pensée », où tout l'essentiel se passe.

Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobilité. Mais il ne le savait pas, ou ne le savait pas encore clairement, avant d'avoir écrit *Madame Bovary*: il le découvre en composant son roman, et non sans quelque angoisse.

Il nous révèle par là, ou nous confirme, ce qui est peut-être une loi de la création : on n'invente que dans l'insécurité; le neuf est inquietant, et le premier geste du découvreur est un geste de refus. Mais c'est dans cette recherche tâtonnante et inquiète qu'il trouve ce qui est vraiment son bien propre. C'est en composant qu'il se reconnaît. Ce qui vérifie une autre loi de la création : même chez un artiste aussi volontaire que Flaubert, aussi persuadé que tout est dans la conception et le plan, l'invention est liée à l'exécution; l'œuvre achève de se concevoir dans les opérations qui la réalisent.

24) « Es entdeckst nichts, aber das Nichts ist zu einem schweren, beschwerlichen Elvas geworden. » Auerbach, *op. cit.*, p. 434.