

PRÉFACE

C'est l'histoire d'une petite bourgeoise en pantoufles de satin qui aimait trop les glaces au marasquin. Elle rêva d'un tilbury bleu et du vicomte qui s'y assortissait. Bien des déboires amoureux s'ensuivirent. Un marchand de nouveautés, mâtiné d'usurier, qui lui fit miroiter des écharpes algériennes, la ruina et précipita sa perte. C'est aussi l'histoire d'un médecin de campagne qui aimait les dominos en os de mouton, et sa femme. C'est encore l'histoire d'un pharmacien qui enfermait des fœtus dans ses bocal et écrivait dans les journaux. C'est également l'histoire d'un garçon d'écurie qui rêvait de marcher droit et eut une jambe de bois. Il y a de surcroît un percepteur habile à fabriquer des ronds de serviette et à déboucher des bouteilles de cidre; un curé qui à défaut de comprendre le Verbe s'entend aux calembours; un clerc de notaire qui joue de la flûte, séduit la petite bourgeoise en pantoufles de satin et puis s'en va; un bourgeois qui habite un château, qui lui aussi avait séduit la petite bourgeoise aux glaces de marasquin et puis s'en était allé. Et il y a bien d'autres histoires encore. On en conviendra, Madame Bovary n'est pas un livre sur rien.

Et pourtant. Un mariage, deux amants, une ruine, un suicide: tout cela ressemble à la matière d'un roman dramatique, mais la vie d'Emma n'est qu'une longue attente. Tant de choses lui arrivent: ce n'est cependant jamais ce qu'elle espérait. Non, ce n'est pas un roman dramatique, mais un roman intime (Emma rêve, attend, regrette), pris dans un roman de mœurs (le pharmacien et le curé disputent, un conseiller de préfecture harangue, un aveugle mendie), et alentour de beaux paysages normands traversés de lumière qui émerveillent un narrateur flâneur assez indifférent par ailleurs à ce qu'il raconte.

«MA SCIENCE PSYCHOLOGIQUE»

L'expression est dans une lettre à Louise Colet: *Madame Bovary* sera «la somme de ma science psychologique»¹. Flaubert se situe dans la tradition du roman d'analyse classique, de cette «science du cœur» dont parlait Fontenelle à propos de *La Princesse de Clèves*. Il ne dédaigne pas au demeurant l'écriture

¹ 3 juillet 1852.

de la maxime, même si c'est avec parcimonie, en des phrases que nous n'identifions pas comme flaubertiennes : « Il y a toujours, après la mort de quelqu'un, comme une stupéfaction qui se dégage, tant il est difficile de comprendre cette survenue du néant et de se résigner à y croire¹. » Plus précisément, Flaubert s'inscrit dans la lignée d'un genre romantique qui avait brillé au début du siècle avec *René*, *Corinne* ou *Adolphe* et s'était poursuivi avec *Volupté* ou *La Confession d'un enfant du siècle* : le roman intime. Au cœur de ces récits, l'intériorité d'un héros mélancolique dont les tourments psychiques importent plus que les événements extérieurs, peu nombreux et n'existant que par leur retentissement dans la conscience du personnage.

Madame Bovary reprend et renouvelle la formule. Dès qu'Emma entre en scène, son ennui, ses désirs, ses frustrations, ses déceptions, ses regrets fournissent la trame du récit, jusqu'à sa mort. C'est un roman intime, mais à la troisième personne, à la différence des récits romantiques laissant toujours large place à la première personne à un moment ou à un autre (c'est le temps de la confession), voire tout du long (c'est la forme des mémoires) : le roman intime romantique est une élégie en prose. Le jeune Flaubert s'y était exercé avec talent dans *Les Mémoires d'un fou* et dans *Novembre*. Mais cette fois, il recourt à la troisième personne, ne faisant entendre qu'en sourdine la plainte élégiaque du sujet. Emma ne dit guère *je*. Le pur monologue (au discours direct) est rare dans *Madame Bovary* : tout au plus quelques phrases en passant. Flaubert préfère faire récit de la pensée ou alors la restituer au style indirect libre dont il est autrement prodigue que Balzac et Stendhal. Les monologues d'Emma deviennent ainsi comme un murmure : ni la parole délibérative et volontaire d'un Julien Sorel, ni l'épanchement du héros de roman intime se complaisant dans l'auto-analyse. Plutôt un ressassement : « Est-ce que cette misère durerait toujours ? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien, cependant, toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu ; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer ; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner »². Flaubert aime ces dégradés qui vont du monologue narrativisé à l'analyse par un narrateur psychologue. À l'imparfait et au conditionnel, l'émotion cesse d'être un cri : elle est relatée³.

¹ Page 365.

² Page 111.

³ Relatée, ressassée. L'imparfait, temps dominant du roman (il supplante le passé simple), omniprésent dans les descriptions, dans les scènes itératives, dans les styles indirects libres, donne cette couleur au récit : il est le temps de l'obsessionnel.

Le roman personnel (comme l'histoire littéraire nomme également parfois le roman intime) devient un roman impersonnel. Car ce narrateur psychologue n'est pas un moraliste. Il observe et ne juge guère. Ce n'est pas lui qui jettera la première pierre à la femme adultère.

Le roman tourne à l'étude d'un cas clinique. « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel », conclura Sainte-Beuve dans son compte rendu de *Madame Bovary*¹. De fait, l'héroïne est malade. Il est loin, le temps du héros vigoureux et énergique. Julien Sorel et Rastignac, à peine plus âgés qu'Emma, dans le même siècle, en avaient été les dernières incarnations, déjà intempestives. La souffrance d'Emma est tout ensemble morale et physique. Les premiers lecteurs lui donnent un nom, en usant d'un vocable apparu dans la médecine de la fin du XVIII^e siècle : l'hystérie. Emma est rongée par « une sorte d'hystérie morale », dit ainsi Alfred Darcel auquel Baudelaire fait écho en qualifiant madame Bovary de « poète hystérique »², poète parce qu'à la poursuite de l'idéal, hystérique parce que cette recherche passionnée est fatalement frustrée : l'idéal est devenu une chimère dans la modernité. Emma romantise à l'écart du principe de réalité. Elle est une incarnation de l'*homo duplex* dont parla le même Baudelaire, écartelée entre l'existence souhaitée qu'elle hallucine dans ses rêves (en fantasmant sur un vicomte après le bal de la Vaubyessard ou encore en écoutant le ténor Lagardy à l'Opéra de Rouen) et l'existence réelle qui toujours se rappelle à elle, comme lorsqu'elle imagine une vie en Italie avec Rodolphe : « [...] et cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie³. » Aux images hallucinées, sur un fond bleu et or un peu douteux, succèdent des sensations sonores irrécusables : une toux, un ronflement, le claquement des auvents. Flaubert aime ces montages cruels qui enchaînent le rêve et le réveil. Emma ne vit jamais bien longtemps dans ses paradis artificiels.

Sous le cas médical (ces crises nerveuses qui inquiètent Charles et le poussent à quitter Tôtes pour Yonville), on entend donc un drame psychologique qui se dit dans un nouveau langage, différent de celui des moralistes classiques. La science du cœur passe désormais par une science du corps. De façon remarquable,

¹ *Le Moniteur universel*, 4 mai 1857. Tous ces comptes rendus de 1857 sont disponibles sur le site d'Yvan Leclerc : flaubert.univ-rouen.fr.

² Voir Alfred Darcel, *Journal de Rouen*, 21 avril 1857 ; et Baudelaire, *L'Artiste*, 18 octobre 1857.

³ Page 237.

Charles Richet, futur prix Nobel de médecine, verra dans l'histoire d'Emma une parfaite étude clinique de l'hystérie, par la description des symptômes, par l'analyse des causes¹. L'hystérique est un être sans volonté, mené par la passion, cyclothymique, allant de l'exaltation à l'abattement, du rire aux larmes. Telle Emma : « En de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile ; à ces exaltations succédaient tout à coup des torpeurs où elle restait sans parler, sans bouger². » L'instabilité caractérise l'hystérique, passant d'un sentiment à l'autre, cédant et résistant, quittant les amours adultères pour l'amour divin ou l'amour maternel, jamais pendant bien longtemps, pour l'amour conjugal, plus difficilement (et le fiasco de l'opération du pied-bot rend définitivement haïssable le malheureux Charles). Ce comportement de l'hystérique résulte fréquemment d'une cause sociale, note Richet, laquelle est précisément au cœur de *Madame Bovary* et rassemblée dans le chapitre VI de la première partie qui se présente comme un retour en arrière explicatif et est consacré à l'éducation reçue par Emma dans un couvent où elle aura côtoyé « les filles de gros bonnets » comme disent les scénarios³ et au sortir duquel, se trouvant mal mariée à un officier de santé, elle va éprouver un sentiment de déclassement : « Une jeune fille élevée avec une certaine recherche, et qui voit autour d'elle ses compagnes d'autrefois parvenues à une situation meilleure que la sienne deviendra hystérique parce que le sort ne lui a pas donné les satisfactions qu'elle avait rêvées. Les songes déçus, les illusions évanouies, les espérances chimériques sont des motifs presque suffisants pour faire naître la maladie qui nous occupe en ce moment », dit Charles Richet en rassemblant ses observations de cas dans une phrase qui s'applique parfaitement à celui d'Emma. Par-là, la « science psychologique » de Flaubert se rattache à une sociologie : l'hystérie d'Emma est une pathologie liée à la nouvelle société surgie de la Révolution française où les êtres, juridiquement égaux, font l'épreuve des inégalités réelles. Emma le vit comme une injustice. *Madame Bovary* raconte l'expérience démocratique et sa déception. Emma est en révolte contre un ordre bourgeois dans lequel elle n'a pas place : « *Madame Bovary*, c'est l'exaltation malade des sens et de l'imagination dans la démocratie mécontente », conclut un critique à la sortie du roman⁴. L'hystérie d'Emma est un mal du siècle démocratique. La science flaubertienne du cœur

¹ Charles Richet, « Les démoniaques d'aujourd'hui – étude de psychologie pathologique », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1880 (en ligne sur le site *flaubert.revues.org*, dossier n° 9, 2013 : « Flaubert face à la *Revue des Deux Mondes* »).

² Page 111.

³ Voir dans les « Documents, I, 2 », le deuxième scénario général, p. 593.

⁴ Armand de Pontmartin, « Le roman bourgeois et le roman démocrate », *Le Correspondant*, 25 juin 1857.

n'est pas intemporelle : elle plonge ses racines dans l'Histoire. C'est la force et la densité de la pensée romanesque : elle déborde les discours spécialisés. *Madame Bovary* : une psychophysiologie sociale.

Au bout du siècle, Jules de Gaultier donnera un autre nom à ce mal moderne : le bovarysme¹. Flaubert met au jour une nouvelle maladie de l'âme et en même temps une loi psychologique dont cette maladie est comme la perversion : nous possédons tous la faculté de nous concevoir autres que nous sommes, faculté à laquelle la société issue de la Révolution française a donné tout son emploi, en proclamant l'égalité : l'être démocratique n'a plus son destin prédéterminé par sa naissance comme sous l'Ancien Régime. Il peut se construire, évoluer, sortir de son milieu. Seulement, cette ouverture à un monde des possibles engendre chez Emma une pathologie. La faculté de se concevoir autre l'empêche d'accepter et d'apprécier ce que lui donne l'existence. Elle va vivre dans une perpétuelle insatisfaction, destructrice. Pour le réactionnaire Gaultier, l'égalité démocratique doit permettre des évolutions modestes et progressives : il faut savoir quand même rester à sa place ! Or Emma veut plus que le raisonnable. Cette fille de paysan vit dans un rêve aristocratique. Un principe d'*hybris* régit son existence. Elle ne veut pas le confort bourgeois, mais le luxe, tout comme dans la sphère sentimentale elle ne veut pas un paisible bonheur matrimonial, mais l'amour-passion. Par où Emma perturbe l'ordre social. Elle se révolte contre l'*aurea mediocritas* bourgeoise. Jules de Gaultier, comme Richet, voit dans le chapitre sur l'éducation d'Emma au couvent un chapitre explicatif sur l'origine de ce détraquement qu'est le bovarysme. Mais à la différence de Richet, il n'insiste pas sur le fait qu'Emma se retrouve dans un milieu qui n'est pas le sien et se prépare l'existence d'un être du ressentiment en fréquentant d'égale à égale des jeunes filles de la bonne société : il met l'accent sur ses lectures romantiques qui la plongent dans un monde idéal et vont l'empêcher de vivre et de tirer parti d'un réel jugé d'emblée décevant. Des livres Emma retire des idées préconçues qui feront écran par rapport à la réalité. Jules de Gaultier souscrit à l'interprétation de Paul Bourget qui voyait en Emma «le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité»². Emma a lu de la poésie, des romans sentimentaux, comme Don Quichotte s'était nourri de romans de chevalerie qui en firent un chevalier errant dans le réel, au milieu de ses illusions. Elle n'arrivera pas à être un personnage de roman réaliste vivant dans la prose du monde. Aux livres enchanteurs elle a ajouté les images d'un bal au château de la Vaubyessard qui alimenteront aussi sa mémoire avec la force de la chose vue. Jules de Gaultier

¹ *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (1892).

² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, coll. «Tel», 1993, p. 98 de l'étude sur Flaubert qui date de 1882.

aussi bien que Paul Bourget ne considèrent pas cette pathologie d'Emma comme singulière, mais comme typique. Ils y voient après Charles Richet un signe de l'Histoire moderne : le siècle bourgeois est mal né. Il avait commencé dans le bruit et la fureur, durant la Révolution et l'Empire qui procuraient des émotions intenses et donnaient l'impression d'un monde où tout était possible, mais un ordre s'est rétabli avec la Restauration et figé après 1830, quand le roi bourgeois monte sur le trône et que commence le règne de l'épicier et du banquier : Emma appartient à ce temps-là (pour flous que soient les repères temporels du roman, on peut établir qu'elle se marie vers 1838 et meurt vers 1846). De là le sentiment d'une grande retombée qu'essaya d'occulter l'esthétique romantique substituant l'hyperbole à l'écriture classique de la litote. Les émotions fortes sorties du réel entraient dans les livres : romantisme noir, littérature fantastique, monstres hugoliens, autant de tentatives de fuir le médiocre, en lâchant la bride à l'imagination et en allant tantôt du côté du grotesque, tantôt du côté du sublime, fût-il terrible. Emma, qui ne se contente pas de lire Lamartine, trouvera refuge dans ce romantisme-là : « [...] et elle lisait jusqu'au matin des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes. Souvent une terreur la prenait, elle poussait un cri¹. » Mais un autre romantisme avouait le maquillage et disait le mal du siècle dans les romans intimes, de *René* à *La Confession d'un enfant du siècle* : le héros mélancolique constatait la disproportion entre la véhémence du désir et la prose du monde. Le réveil fut brutal pour les enfants du siècle au lendemain de Waterloo : « Ils avaient dans la tête tout un monde ; ils regardaient la terre, le ciel, les rues et les chemins ; tout cela était vide, et les cloches de leurs paroisses résonnaient seules dans le lointain². » Et il manquait à cette génération perdue la force de bovaryser, trop clairvoyante pour cela, ou trop nostalgique d'un *in illo tempore*. Emma elle aussi est une enfant du siècle, elle aussi souffre de ce mal d'être dans une stase de l'Histoire. Son regard se perd dans le vide de la campagne normande aux routes poudreuses. C'est en ce sens que *Madame Bovary* est un avatar du roman intime romantique, une nouvelle version, non plus aristocratique mais petite bourgeoise, et au féminin : Emma, c'est Corinne à Yonville.

Madame Bovary est un esprit romanesque piégé dans la monarchie du Juste Milieu, vouée à aller de son monde des images au temps du spleen, ce rythme des saisons qui reviennent et n'en finissent pas, ces résumés de morceaux d'existence sans la linéarité d'un destin : « La journée fut longue le lendemain », « Dès les premiers froids, Emma quitta sa chambre pour habiter la salle », « Tous les jours à la même heure, le maître d'école... » Le roman s'écrit tout entier autour de

¹ Page 329.

² Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 22.

l'absence de cet événement qu'attend Emma. Elle résiste tant bien que mal en déployant une indéniable énergie onirique. Elle construit de multiples scénarios qui portent la trace de son imagination livresque, comme lorsqu'après la déception de son mariage, elle rêve à ce qu'aurait dû être une véritable lune de miel et voici que l'hypothèse incertaine (au plus-que-parfait du subjonctif) glisse au présent de l'indicatif (pas même un simple imparfait ou le conditionnel attendu d'un style indirect libre : disons un style indirect libre sans concordance), comme si la rêverie s'actualisait soudainement en une hallucination :

Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; puis, le soir, sur la terrasse des villes, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets¹.

Bien sûr, dans ce passage on entend une voix ironique. Subtilité de l'ironie flaubertienne : elle n'est pas dans une intrusion, elle n'a pas de marques syntaxiques (ici le présent crée même une confusion sur la source de l'énoncé), elle tient dans une polyphonie, une fragmentation de l'énonciation qui ôte à la parole toute authenticité : le narrateur rapporte des pensées d'Emma qui elles-mêmes condensent une imagerie de keepsakes. Le désir se perd dans la nostalgie. L'ironie flaubertienne est toujours de l'ordre d'une citation cachée qui renvoie une pensée ou une parole à un *on-dit*, qui les annexe au *Dictionnaire des idées reçues*². Les rêves sont une récitation. L'imagination est remémoration. Il y a dans ces présents de l'indicatif quelque chose du présent d'habitude (le rêve est anonyme et collectif, à l'image de ce *on* sujet des verbes : Emma sera toujours en quête d'un *nous*, de ce *nous* qui aura fait une courte apparition, presque incongrue dans un roman à la troisième personne, au début du livre, avant de disparaître définitivement, tel un pronom inusité dans ce roman de l'attente solitaire). Cependant, la lecture ironique n'épuise pas le sens du texte. Flaubert prête les prestiges de son style à la rêverie d'Emma. La polyphonie se complique : le style poétise le poncif. On entend dans ces lignes le goût flaubertien du détail (ces stores de soie bleue), sa propension à accumuler des sensations (ici visuelles, sonores, olfactives et même tactiles avec « les doigts confondus ») plutôt qu'à

¹ Page 87.

² Voir l'article « ironie » du *Dictionnaire Flaubert*, sous la direction de Gisèle Séginger, Honoré Champion, 2017.

construire un panorama (ces petites sensations *singularisent* les vignettes : le *on* devient un corps dans un espace qui le sollicite de tous côtés, ainsi pour les bruits variés : une chanson, des clochettes, une cascade). Surtout, ce style est un rythme : le verbe principal, bref cœur de la phrase, est entouré de compléments circonstanciels, amplifié par le participe présent et le gérondif. Ces phrases ambulatoires constituent la forme-sens du voyage rêvé : quoique faite d'images convenues, la vision s'invente à mesure en une poésie des circonstances. Cette écriture, ici appliquée à un voyage de noces imaginaire, se retrouve quand le narrateur, en promeneur solitaire oublieux de ses personnages, décrit amoureusement la campagne normande. Comme si l'écriture se mettait au diapason du personnage par une *empathie stylistique* : l'intrusion n'est pas de l'ordre du discours ou du jugement, elle repose sur un rythme d'adhésion à une image. Flaubert se souvient que Gustave fut romantique. Il s'en souviendra toute sa vie jusqu'à se définir comme un « vieux fossile du romantisme » dans une lettre à Tourgueneff¹. Et déjà à la sortie de son roman, il précise pour Sainte-Beuve : « Je suis un vieux romantique enragé². » De sorte que ces quelques lignes sur la lune de miel idéale reposent sur une double intrusion, ironique *et* empathique, sur un *double bind* : elle prend au mot Emma qui se paie de mots. Flaubert use d'une ironie de compassion, comme Cervantès pour son hidalgo. Il sourit, ne pouvant plus *se berner d'idéalité*³, tout en regrettant cette triste lucidité. « L'ironie n'exclut pas le pathétique, elle l'outre au contraire », déclare-t-il pendant qu'il rédige *Madame Bovary*⁴. Tout le long du roman, le sens hésitera ainsi. Derrière l'écriture froide et stoïque de Flaubert, il y a le regret du romantisme.

Emma est ridicule et admirable. Au dire de Jules de Gaultier, son bovarysme est une pathologie. Mais il est une qualité aussi dont sont dépourvus les personnages qui entourent l'héroïne. Le perceuteur tourne ses ronds de serviette « en une réalisation au-delà de laquelle il n'y a pas à rêver » et en se caressant « la barbe avec satisfaction »⁵. Homais a une figure qui n'exprime « rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête »⁶. Homais a certes des ambitions qui percent au bout du roman, mais elles ne le conduisent qu'à persister dans son être : il ne se transforme pas. Le bourgeois n'appartient pas au monde de l'évolution,

¹ Le 21 août 1871.

² Lettre du 5 mai 1857.

³ « Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court. » (À Edma Roger des Genettes, 30 octobre 1856)

⁴ À Louise Colet, 9 octobre 1852.

⁵ Page 345.

⁶ Page 119.

il représente un état fixiste de l'humanité (la bêtise bourgeoise est aussi inusable que le granit, dit Flaubert). Il est l'homme des petits désirs. L'insatisfaction d'Emma doit s'apprécier par contraste avec ces êtres satisfaits. À commencer par Charles même, incapable de bovaryser («Mais Charles n'avait point d'ambition!»¹, constate amèrement Emma qui en tant que femme est condamnée à l'ambition par procuration : comment rêver avec un tel mari qui ne sait que ronfler ?) Dans l'antithèse à distance entre l'entrée de Charles au collège et le chapitre sur Emma au couvent, tout est dit : Charles ne s'intègre pas et ne rêve que de retourner d'où il vient (comme après le bal de la Vaubyessard il est content de rentrer chez lui). «Il n'était pas de notre monde», constate le *nous* narrateur dans une version antérieure au texte définitif². Charles est un résigné dans la société démocratique. L'inaptitude à bovaryser est une tare, une soumission. La déclassée Emma proteste. Par cette protestation au sein d'un monde conservateur (celui de l'ordre bourgeois provincial), le roman intime s'élargit en roman de mœurs et même en *roman politique*.

UNE SOCIOLOGIE ROMANESQUE

Flaubert n'écrit pas *Emma*, comme qui dirait *René*, *Corinne* ou *Adolphe*, mais *Madame Bovary*. *Mœurs de province*. Balzac est passé par là : *La Comédie humaine* se poursuit. Elle prend la direction de Tôtes et Yonville : *Madame Bovary* est le roman des classes moyennes qui forment l'assise de la société juilletiste (Guizot, ministre de Louis-Philippe, se complaît à l'affirmer). Balzac, après avoir montré la lutte entre l'aristocratie et la haute bourgeoisie (la restauration ratée et le triomphe de la démocratie libérale), s'y intéressait de plus en plus, comme en témoigne son dernier roman, *Le Cousin Pons* (1847). Dix ans plus tard, dans *Madame Bovary*, la petite bourgeoisie constitue l'essentiel du personnel romanesque.

Madame Bovary emprunte à l'esthétique du roman de mœurs que Balzac et Stendhal avaient porté à son apogée, mais qui avait fleuri dès la Restauration (avec Lamothe-Langon ou Auguste Ricard par exemple) et s'était affirmé comme un genre nouveau, né avec la société démocratique dont il racontait l'histoire³. À la différence du roman intime, centré sur quelques protagonistes pour un drame à huis-clos, le roman de mœurs multiplie les personnages secondaires qui donnent au milieu sa couleur. Dans *Madame Bovary*, cette prolifération est

¹ Page 107.

² Manuscrit autographe : voir la variante b à la p. 53.

³ Voir Philippe Dufour, Bernard Gendrel et Guy Larroux éditeurs, *Le Roman de mœurs. Un genre roturier à l'âge démocratique*, Classiques Garnier, 2019.

particulièrement sensible après l'arrivée à Yonville. Dans la première partie, à Tôtes, le personnel romanesque est encore resserré. Flaubert pose ses deux personnages principaux, le couple Bovary (avec son passé, ses différences de tempérament : un lymphatique énervé, une nerveuse mélancolique), leur cercle familial, pendant que les personnages secondaires restent des silhouettes qui n'ont pas le temps de recevoir un nom : ainsi des collégiens confondus dans un *nous* (sans que le porte-parole lui-même s'affirme) ou du clerc d'huissier, en chaussons dans la rue, qui écoute Emma jouer du piano, ou encore du perruquier de Tôtes, le plus consistant de tous ces comparses, car il nous apparaît avec un petit bout d'histoire (il aurait voulu couper les cheveux à Rouen de préférence à Tôtes : à chacun son bovarysme !). En revanche, dès le début de la deuxième partie, ces personnages pénètrent en nombre. La scène de l'auberge permet de les introduire : Mme Lefrançois, l'aubergiste préparant le dîner des Bovary, le pharmacien Homais qui les attend pour les recevoir, Binet et Léon qui dînent habituellement en ce lieu, le curé Bourmisien à la recherche de son parapluie... Il est encore question dans les dialogues des domestiques, Artémise et Hippolyte, de l'aubergiste rival, le père Tellier. L'auberge, lieu de passage, est l'endroit rêvé pour une exposition. Flaubert y dresse une galerie de portraits en situation (à la différence de l'exposition *ex cathedra* de Balzac énumérant les pensionnaires de la maison Vauquer dans *Le Père Goriot*). La communauté villageoise entre en scène, avec des personnages destinés à réparaître et dont nous entrevoyons déjà une histoire destinée à se développer dans les marges de l'intrigue principale. D'autres apparaîtront au fil des chapitres : Lheureux déjà dans la diligence qui amène les Bovary ; Justin, le parent pauvre d'Homais ; le notaire Maître Guillaumin... De nouveaux personnages ne cessent de surgir jusqu'à la dernière page du roman avec la tante de Berthe que l'on aperçoit entre deux phrases. Le roman de mœurs est un roman à histoires multiples. Même en un volume, il *fait concurrence à l'état civil*, suivant le projet de Balzac : c'est sa couleur démocratique.

Là pour leur propre compte (ils ne sont jamais de pures utilités vouées à assurer l'engrenage des péripéties), les personnages secondaires composent également le *chœur* de la société. Ils se rassemblent dans des tableaux de mœurs (on pourrait dire : des scènes ethnographiques) qui scandent le roman. Dès la première partie où trois grandes scènes dessinent trois milieux sociaux contrastés. À l'*incipit*, l'entrée de Charles au collège de Rouen fait entrevoir un milieu bourgeois dans lequel Charles détonne (« Il n'était pas de notre monde »). Au chapitre IV, la noce montre le milieu paysan auquel appartient le père d'Emma. au chapitre VIII, le bal de la Vaubyessard est l'occasion de peindre la caste aristocratique qui se survit dans le monde bourgeois de Louis-Philippe. Sur ce fond, les deuxième et troisième parties présentent davantage une unité de milieu (comme le théâtre classique parlait d'une unité de lieu) : Emma reste prisonnière

de Yonville (à la différence du *jeune homme* balzacien ou stendhalien qui parvient à s'arracher à son cercle d'appartenance initial). Nous sommes dans la France des notables, des petits bourgeois : pas de M. le Comte à Yonville (c'est Rodolphe Boulanger, au nom on ne peut plus roturier, qui habite le château). Le rêve qu'a l'héroïne d'être autre et ailleurs cherche simplement à s'assouvir à l'occasion des escapades rouennaises (ainsi part-elle trois jours *piner* avec Léon, comme dit dans un scénario Flaubert, toujours taraudé par l'obsession du mot juste¹). On y retrouve de grandes scènes ethnographiques : la fête des comices, une représentation au théâtre de Rouen, l'enterrement d'Emma (toilette de la morte, veillée du cadavre, cérémonie à l'église, cortège funèbre, inhumation : le roman prend son temps, le temps du rite villageois). Le roman de mœurs casse le rythme du roman dramatique, non que ces scènes se présentent comme de pures digressions : Flaubert les lie habilement à l'intrigue sentimentale (elles sont l'amorce d'événements dans la vie d'Emma, elles rompent l'attente : à la Vaubyessard, Emma s'éprend d'un vicomte et d'un porte-cigares ; aux Comices, Rodolphe l'entrepren ; au théâtre, elle renoue avec Léon). Mais elles se déroulent sans épouser l'écriture économique d'un récit classique. La narration se module en description. Il y avait moyen de faire plus court, disent les rédacteurs de la *Revue de Paris* (à laquelle Flaubert avait confié la prépublication de son roman), peu sensibles à cette histoire des mœurs condensée dans des stases de l'intrigue. Et Flaubert, après coup, de dénoncer avec indignation ces tentatives de censure dans son exemplaire de l'édition Michel Lévy en 1857 : « Il fallait selon Maxime Du Camp retrancher *toute* la noce, et selon Pichat supprimer ou, du moins, abréger considérablement, refaire *les Comices* d'un bout à l'autre² ! » Pour Du Camp et Pichat, les scènes ethnographiques affaiblissent le roman intime ; pour Flaubert, le roman intime ne prend sens qu'à résonner au sein du roman de mœurs. L'histoire d'Emma, la morale même du récit (coupable ? non coupable ?) trouvent leur portée dans cette mise en perspective : et si c'était la société la première coupable ? En figurant le milieu (par exemple cette communauté qui s'auto-célèbre lors des comices), Flaubert en questionne les valeurs. Flaubert construit une sociologie romanesque qui est une sociologie critique du monde contemporain.

Cette histoire des mœurs, c'est sa coloration balzacienne, représente « le présent qui marche » (Balzac emploie l'expression dans la préface à *Une fille d'Ève* pour assigner sa tâche au roman réaliste : donner non pas une image de ce qui est, mais une image en mouvement, représenter le devenir historique).

¹ Voir dans le dossier, le f° 28 r° d'un scénario d'ensemble (« Documents, I, 1 »), p. 688.

² Annotation portée de la main de Flaubert à la fin du premier volume.