

UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »

THÈSE présentée par :

Corinne TRICHET

soutenue le : 12 juin 2018

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Lettres Modernes-Littérature du XIX^e siècle

**LE STATUT DES ÉCRITS
DANS *MADAME BOVARY*,
L'ÉDUCATION SENTIMENTALE,
BOUVARD ET PÉCUCHE
DE GUSTAVE FLAUBERT**

THÈSE dirigée par :
M. DUFOUR Philippe

Professeur, Université de Tours

RAPPORTEURS :
Mme PETITIER Paule
M. REY Pierre-Louis

Professeur, Université de Paris VII
Professeur émérite, Université de Paris III

JURY :
M. DUFOUR Philippe
Mme HERSCHBERG-PIERROT Anne
Mme PETITIER Paule
M. PHILIPPOT Didier
M. REY Pierre-Louis

Professeur, Université de Tours
Professeur, Université de Paris VIII
Professeur, Université de Paris VII
Professeur, Université de Strasbourg
Professeur émérite, Université de Paris III

À ma mère.

Remerciements

Je souhaite rendre hommage à tous ceux qui ont contribué à la composition des pages de ce travail. Je remercie d'abord Monsieur le Professeur Philippe Dufour pour son aide précieuse qu'il a su m'apporter tout au long de ce travail.

Je souhaite témoigner de ma profonde gratitude et de mon très grand amour envers mon compagnon et nos filles pour le soutien très important qu'ils m'ont apporté chaque jour de la vie.

Je tiens à remercier chaleureusement l'ensemble de ma famille, et plus particulièrement mon frère, Olivier, pour son formidable accueil lors de mes déplacements parisiens, et mon père qui a toujours été présent.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui ont pu m'apporter par des échanges, de précieux conseils et leur soutien, en particulier mes anciens professeurs, sans oublier mon amie Nat qui aurait tant voulu voir ce projet aboutir.

Résumé en français

Nous traitons des écrits dans le roman flaubertien, en nous intéressant en particulier aux trois romans de Gustave Flaubert : *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*. Cela nous conduit à examiner différents types d'écrits circulant dans ces œuvres. Ceux-ci sont très variés et peuvent aller de la lettre à l'affiche, en passant par les journaux, les dictionnaires, et la littérature bien sûr, tout autant de supports qu'il existe de fonctions et d'enjeux. Au XIX^e siècle, l'écrit occupe une place croissante dans la société et dans les œuvres littéraires, notamment dans le roman réaliste balzacien où les billets mondains circulent en transmettant des codes sociaux. Mais les lettres et les œuvres y sont aussi introduites abondamment et peuvent être lues de manière polysémique mais toujours signifiante. Ces choix vont de pair avec le développement de l'écrit au XIX^e, par le biais notamment des journaux et de l'avènement du roman-feuilleton. Les écrits peuvent d'abord être distingués selon leur visée utilitaire ou esthétique, ils sont très nombreux dans le roman flaubertien et revêtent de multiples fonctions comme celle consistant à mettre en relief ce qui est visuel, faisant naître une forme de théâtre par la graphie. Puis, ils peuvent aussi transmettre la voix officielle, comme lors de faits juridiques à valeur à la fois référentielle et romanesque. Leur statut est parfois même historique, surtout dans *L'Éducation sentimentale* où résonnent les événements révolutionnaires de 1848 qui ont marqué l'époque, mais cette polyphonie présente le plus souvent un enjeu métatextuel en transmettant la voix du romancier dans une mise en abyme ; donner à voir ou à lire l'écrit serait sans doute pour lui aussi un moyen de se représenter en tant qu'auteur ou peut-être aussi, à l'opposé, de se distinguer de tous les écrits utilitaires qui caractérisent cette nouvelle société démocratique.

Mots clés : Flaubert, romans, écrits, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*, métatextuel, démocratique.

Résumé en anglais

abstract

We are dealing with the writings in Flaubert's novels, especially in the three following novels : *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* and *Bouvard et Pécuchet*.

There are different types of writings in those works ; indeed they are varied and they can be a letter, a poster, a newspaper or even a dictionary, they are as varied as the numerous functions and issues that exist.

In the nineteenth century, writing had an increasing part in society and literary works, especially in the realist novels by Balzac in which social notes were spread passing social codes. But letters and works were also abundantly introduced and could be read in different but always significant ways. Those choices went hand in hand with the development of writings in the nineteenth century thanks to newspaper and the advent of serials.

Writings can be first distinguished according to their useful or aesthetic goal ; they are numerous in Flaubert's novels and have several functions as the one which underlines what's visual, making appear a kind of play thanks to the written form. Then they can also spread the official voice as in legal facts that have both a fictional and reference value. Their status is even sometimes historical, mainly in *L'Éducation sentimentale* in which the 1848 revolutionary events resonate ; but this polyphonic narrative often shows what's at stake, delivering the novelist's voice in a *mise en abyme* ; seeing or reading what is written could also be a mean to introduce himself as an author, but also maybe, on the contrary, to distinguish himself from the useful writing that characterized that new democratic society.

Key words : Flaubert, novels, writings, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*

Personne, à présent, ne s'inquiète de l'Art ! de l'Art en soi ! Nous nous enfonçons dans le bourgeois d'une manière épouvantable et je ne désire pas voir le vingtième siècle¹.

INTRODUCTION

« [...] j'ai un tel encombrement de lettres dans mes tiroirs et de paperasses dans mes cartons, que c'est le diable quand il faut chercher quelque chose que je n'ai point classé [...] Jamais je ne jette aucun papier². » Lorsque Gustave Flaubert avoue cela à Louise Colet, il exprime l'importance qu'il accorde aux écrits, aux papiers : ces besoins de les conserver, de les accumuler comme on le ferait pour des archives, leur confèrent une dimension presque sacrée. S'il en est ainsi dans sa vie, sur le plan littéraire, les écrits occupent également une place considérable, notamment dans ses romans *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale* de 1869 et *Bouvard et Pécuchet*.

Aussi, se poser la question du statut des écrits dans les romans de Flaubert consiste d'abord à s'interroger non seulement sur la place occupée

¹ *Corr.*, t. 3, p. 439 ; à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 11 mai 1865. Flaubert déplore cette marchandisation de l'Art qui est consommé comme une vulgaire marchandise et revendique sa nostalgie et sa résistance au nom de « l'Art en soi », c'est-à-dire de l'Art absolu, d'une valeur qui n'est qu'esthétique. Cette pureté de l'Art est une valeur d'un autre temps qu'il tente d'imposer avec beaucoup de difficultés car il doit lutter contre toute une tendance d'époque, contre un phénomène de société, contre l'évolution de celle-ci.

² *Corr.*, t.2, p.315 ; à Louise Colet, 26 avril 1853. Il déclare cela tandis qu'il cherche la lettre de Paulin Gagne : « Je suis sûr de l'avoir (la lettre de Gagne). »

par toute cette masse de textes circulant dans les œuvres, mais aussi sur leurs fonctions au sein des romans.

D'abord, qu'entendons-nous par le terme générique d'« écrits » ? Il peut tout aussi bien désigner les productions du *scribanus*, c'est-à-dire de celui qui écrit, que ce soit un spécialiste, un lettré comme un écrivain, ou même des copistes comme Bouvard ou comme Pécuchet, ou bien encore un non-spécialiste qui fait simplement usage de l'écriture à des fins personnelles, professionnelles ou simplement utilitaires. L'étendue des écrits est donc importante et peut aller du griffonnage sur un papier à l'élaboration d'une œuvre littéraire. Cela passe alors par une très grande diversité mais aussi une variété de supports, car si on écrit plus communément sur du papier, on peut aussi graver sur des enseignes, des pancartes non plus à des fins personnelles, mais commerciales. Puis, l'écriture peut être « artisanale » lorsqu'elle est produite par la plume, par la main, comme on peut l'observer dans les manuscrits ou bien même dans les lettres ou les simples billets. Unique, spécifique, elle s'oppose à l'écriture industrielle de l'imprimé, permise par les avancées technologiques de l'imprimerie et de l'industrie : la production est massive. La presse entre dans cette catégorie de la médiatisation de masse : le XIX^e siècle est celui de la profusion des journaux en tout genre qu'ils soient engagés, véhiculant des idéologies politiques parfois subversives ou bien que ce soient des revues spécialisées ou d'agrément. Cette variété, présente dans les romans paraît tellement hétérogène qu'elle pose question : comment peut-on mettre en roman, donner forme à une telle masse ?

Si les écrits occupent une place d'abord matérielle, très visuelle, au point d'être parfois intégrés à des hypotyposes, et d'être quasiment palpables, s'interroger sur leur statut, c'est aussi remarquer qu'ils peuvent être plus métonymiques, simplement suggérés par des accessoires ou des matières. Si on les découvre souvent de manière brute par le biais du papier en tant que matière, utilisé pour différents usages pouvant aller jusqu'au jet d'une boulette dans l'étude où pénètre Charles, sous les huées des autres élèves au début de *Madame Bovary*. Parfois, c'est tout un univers matériel contigu qui les suggère comme la plume, l'écritoire, le buvard... Présents dans les trois romans : ce sont les ustensiles de l'écrit qui représentent aussi toute une époque. Sans nous centrer sur ces accessoires, il conviendra de nous demander tout de même dans quelle mesure ils peuvent exercer une fonction sur certains écrits, notamment sur le plan de la *mimèsis*, car leur représentation peut signifier beaucoup.

Les rapports aux écrits au XIX^e siècle, ont subi un grand bouleversement. Ce siècle représente en effet non seulement un tournant dans l'histoire du roman, mais sur bien d'autres plans. La Révolution française a marqué une scission entre deux périodes : avant son avènement et après, l'ordre ancien et l'ordre nouveau. Les valeurs de l'Ancien Régime et de la noblesse s'estompent progressivement pour laisser place à de nombreux bouleversements de la société démocratique naissante, et régie par la bourgeoisie, notamment sur le plan de l'imprimé. Jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, la littérature s'impose face à l'éloquence dominante du

siècle passé : « la textualisation et la médiatisation des pratiques littéraires³ » tend à la supplanter avec la création de nouvelles formes. Les textes sont alors de plus en plus écrits et publiés dans une logique accumulative qui génère des archives et des musées. On entre dans une nouvelle ère : celle de la trace et de la conservation ; c'est ce que Flaubert lui-même pratique lorsqu'il avoue ne vouloir jeter aucun papier et accumuler des « paperasses⁴ » un peu à l'image de ses deux bonshommes, Bouvard et Pécuchet, qui collectionnent des objets en tous genres à un point tel que leur maison est assimilable à un musée⁵.

Les rapports au texte changent, et c'est au cours de cette évolution que l'on voit émerger de plus en plus fréquemment la figure du bibliophile, ce collectionneur de livres qui voue à l'objet une passion hors-norme, et qui est de plus en plus confronté à la valeur marchande de son objet de dévotion puisque le prix du livre est une réalité qui peut devenir un obstacle à son achat. Dans *Bibliomanie*, le bibliomane Giacomo ne pourra obtenir cette fameuse bible tant convoitée, car il est détrôné, lors de la vente aux enchères, par son rival Baptisto. Le lexique pécuniaire paraît prendre le dessus sur la pure contemplation de l'objet livre et l'acquéreur, le moine Baptisto, semble démasqué : la possession de sa créature, Giacomo, par l'acquisition de l'ouvrage, corrompt la pureté de l'amour livresque, et il semble revêtir les caractéristiques du diable : « [...] on voyait à un des

³ Corinne Saminadayar-Perrin, chapitre « Littérature, rhétorique, éloquence : reconfigurations et nouveaux partages (1750-1848) », in *La Construction des savoirs (XVIII^e- XIX^e siècles)*, sous la direction de Lise Andries, éd. P.U.L., coll. « Littérature et idéologies », Lyon, 2009, pp. 87-137.

⁴ Voir la note 2.

⁵ *Bouvard et Pécuchet* : « Six mois plus tard, ils étaient devenus des archéologues ; - et leur maison ressemblait à un musée », p. 154.

bouts de la table, un homme qui riait amèrement de ce rire des damnés du Dante ; il baissait la tête, la main dans sa poitrine, et quand il la retira, elle était chaude et mouillée, car il avait de la chair et du sang au bout des ongles⁶. » « Ce rire des damnés » ne sera arrêté que par le gigantesque incendie de sa maison dans lequel il va périr, justement par cet élément purificateur. Cette image du diable, récurrente dans les romans du XIX^e siècle, c'est aussi l'allégorie du deuil de la grâce et de la religion, de la perte de sens moral.

La littérature semble suivre la même courbe descendante que celle de la morale. C'est plus particulièrement le roman qui est représentatif de cet avilissement de la société. Au sein de la typologie des genres, et encore très conservatrice, le roman, bien que prolifique au XIX^e siècle depuis l'avènement du réalisme, est toujours montré du doigt à cause du prosaïsme de ses sujets et de son écriture dégradée par la prose. Il a été attaqué depuis sa création, accusé d'être un genre sans genre, trop polymorphe et souvent représentatif de la bassesse du monde ; on ose maintenant s'intéresser aux misérables et on va jusqu'à les peindre au même titre que les classes sociales considérées comme dignes d'être représentées. Victor Hugo a introduit ces rebus de la société dans *Les Misérables* (1862), entre autres, et il va jusqu'à peindre sans vergogne des personnages hagards, malades, mal vêtus, voire difformes, comme le bossu Quasimodo, dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Avec l'émergence du mouvement réaliste et de romans traitant de sujets prosaïques comme *Les Bourgeois de Molinchart* de Champfleury,

⁶ Gustave Flaubert, *Bibliomanie et autres textes* (1836-1839), présenté par Jean-Cyrille Godeffroy, éd. Traversée du XIX^e siècle, 1982, p. 23.

publiés en 1855, les barrières portant sur les motifs indignes et l'écriture en prose sont alors progressivement levées.

Dès la Restauration, la France voit se développer une industrialisation et une démocratisation de la société. Les conséquences sur la production et la diffusion de l'écrit sont importantes. On assiste à un essor considérable des tirages des livres et des périodiques, ce qui permet de rendre la lecture et la culture plus accessibles aux populations et de faire augmenter le taux d'alphabétisation.

Sous la monarchie de juillet, avec la prédominance de la bourgeoisie et de son goût pour la culture ainsi que pour les livres, puis aussi à cause de la crise économique du monde de l'édition en ces débuts de l'ère industrielle, les cabinets de lecture voient le jour et se démultiplient sous la Restauration. Pour remédier aux coûts souvent très onéreux des livres et des journaux et pour concurrencer les grandes bibliothèques officielles déjà établies, mais souvent inorganisées, aux ambiances souvent austères et aux règles plutôt contraignantes, ces nouvelles structures permettent soit de consulter sur place les ouvrages, soit de les emprunter à moindre coût, et elles sont plutôt flexibles dans leurs modalités établies. Celles-ci varient aussi en fonction de la diversité de leurs tenanciers : des commerçant, des femmes seules, veuves ou ruinées, d'anciens domestiques ou des militaires, et même des employés mal rémunérés⁷. Ils exercent souvent ce métier afin de gagner un peu d'argent ; le lien entre le livre et l'argent devient de plus en plus manifeste.

⁷ Voir *Écritures III, Espaces de la lecture*, sous la direction d'Anne-Marie Christin, Actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture, Université Paris VIII, 9 mars 1988, p. 151.

Il s'agit d'une conséquence majeure de l'autonomisation du champ littéraire et intellectuel que rapporte Pierre Bourdieu⁸. L'artiste, en fait déterminé par tout un champ social qui le régit, devient de plus en plus solitaire depuis le Romantisme et cette individualisation présente des conséquences indéniables sur son art et sur la figuration de certains sujets.

Celui-ci évoque notamment l'origine des nombreuses modifications entre les domaines journalistiques et littéraires, avec la fondation du quotidien *La Presse* par Émile de Girardin en 1836 afin de démocratiser le journal en le rendant plus accessible à l'ensemble des classes sociales grâce à une baisse de son coût. Celui-ci a uni la littérature au journal par le biais notamment du feuilleton et la plupart des littérateurs de cette époque ont aussi été des journalistes. Cette alliance a forcément eu pour conséquence de désacraliser la littérature en la dotant d'une valeur marchande de plus en plus forte et surtout, en lui substituant une autre temporalité : de l'éternité visée pour l'œuvre d'art, elle est entrée dans l'ère de l'écriture d'un jour, de l'écriture à la feuille, payée en fonction du nombre de pages⁹ écrites, et du régime de la série.

Flaubert, lui, sur ce sujet, adopte une position différente par rapport à la grande majorité des littérateurs, et il tente de lutter virulemment contre la

⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, éd. du Seuil, 1994.

⁹ Sainte-Beuve, *Pour la critique*, Folio Essais, p.212 : « Il y a des auteurs qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase, et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne », car une ligne correspond à de l'argent qu'on lui verse. Le critique dénonce la littérature pécuniaire des « entrepreneurs charlatans » payée à la page, et faisant passer la quantité aux détriments de la qualité et de l'art.

dégénérescence de cette période industrielle¹⁰ qu'il exècre et qui lui fait peur en exprimant son dégoût de la publication souvent assimilée à un impudique dévoilement. Il s'oppose ainsi au journalisme qu'il identifie à de la prostitution¹¹, et il affirme sa distinction par rapport à tous ces écrivains qu'il juge complices du système, en manifestant à leur égard un regard très suspicieux et méprisant, car pour lui, toute forme de journalisme est à proscrire, si cela ne répond pas à des besoins financiers¹². Il ne fait pas d'exception pour *La Revue des Deux Mondes*¹³ puisqu'il déclare à Louise Colet : « Je suis bien décidé d'ailleurs à n'écrire par la suite dans aucun journal, fût-ce même *la R[evue] des Deux M[ondes]*, si on me le proposait¹⁴. »

Cette revue périodique, sous la monarchie de Juillet, semble fédérer le décloisonnement des champs intellectuels et artistiques. Les publications de ce type sont très à la mode, et traitent de littérature, d'histoire et de politique. On y trouve les publications de littérateurs de renom comme Sainte-Beuve, George Sand, Musset, de Vigny... Sa rivale, *La Revue de*

¹⁰ . *Corr.*, t. 3, p. 439 ; à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 11 mai 1865. Il rend compte de cette dévalorisation de l'Art : « Personne, à présent, ne s'inquiète de l'Art ! de l'Art en soi ! Nous nous enfonçons dans le bourgeois d'une manière épouvantable et je ne désire pas voir le vingtième siècle. » Il déplore cette marchandisation de l'Art qui est consommé comme une vulgaire marchandise, et revendique sa nostalgie et sa résistance au nom de « l'Art en soi », c'est-à-dire de l'Art absolu, d'une valeur qui n'est qu'esthétique. Cette pureté de l'Art est une valeur d'un autre temps qu'il tente d'imposer avec beaucoup de difficultés, car il doit lutter contre toute une tendance d'époque, contre un phénomène de société, contre l'évolution de celle-ci.

¹¹ *Corr.*, t.2, pp. 290-291 ; à Louise Colet, 31 mars 1853. Même sur *La Revue des Deux Monde*, il critique virulemment : « Je sais bien qu'on ne peut publier nulle part, à l'heure qu'il est, et que toutes les revues existantes sont d'infâmes putains, qui font les coquettes. Pleines des véroles jusqu'à la moelle des os, elles rechignent à ouvrir leurs cuisses devant les saines créations que le besoin y presse. »

¹² *Corr.*, t. 1, p. 314 ; à Louise Colet, 26 août 1846. Il déclare : « Oui j'ai un dégoût profond du journal, c'est-à-dire de l'éphémère, du passager, de ce qui est important aujourd'hui et de ce qui ne le sera pas demain. »

¹³ Revue fondée en 1829 par François Buloz.

¹⁴ *Corr.*, t. 2, p 515 ; à Louise Colet, 23 janvier 1854.

Paris, bien que présentant de nombreux points communs avec elle, ne survivra pas au-delà de 1858, car elle sera supprimée par le gouvernement pour être remplacée par une autre, *L'Artiste* et c'est sous le titre de *La Nouvelle Revue de Paris* [ill.1], qu'elle reparaitra en 1864-1865.

La vision d'un poète prophète et romantique du début du XIX^e siècle a alors laissé place à un écrivain exerçant parfois de multiples tâches comme journaliste ou d'autres activités professionnelles plus prosaïques, et devant défendre ses intérêts dans le système économique qui régit maintenant les relations de l'artiste, de son éditeur et du libraire, ce que Sainte-Beuve nomme « le *démon de la propriété littéraire*¹⁵. » Le domaine de la publication devient de plus en plus une affaire commerciale. Le siècle est celui du règne des éditeurs, et si le roman, longtemps rejeté, arrive peu à peu en tête des ventes, cela pose aussi le problème du nombre, c'est ce que Sainte-Beuve nomme « la grande masse de la littérature » : la quantité, parfois démesurée, pose le problème de la diversité, à la fois des œuvres, et de leurs lecteurs, ce qui peut avoir pour conséquences une perte de la qualité. En effet, en proliférant, les écrits ne renvoient pas systématiquement à l'acte littéraire, et peuvent s'égarer dans le divertissement ou dans l'utilitaire : on consomme alors de la feuille comme on se nourrit.

Cette domination économique sur l'œuvre d'art, c'est ce que le critique dénonce par son article dans lequel naît l'expression demeurée célèbre, « la littérature industrielle. » Pendant la Restauration, les œuvres, surtout politiques et historiques étaient « de circonstance et de combat » et se voulaient gouvernées par une morale qui se serait écroulée avec le

¹⁵ Sainte-Beuve, *Pour la critique*, op. cit., p. 201.

régime. C'est à partir de ce moment que la littérature serait devenue une *marchandise*. Ce monde d'après 1830, au moment où se développent la finance et le commerce, Balzac le peint dans ses romans de *La Comédie humaine* et plus particulièrement dans *Illusions perdues*, qui précèdent la publication du critique. Cela devient même une problématique du roman : David Séchard use sa vie à essayer de trouver une solution très novatrice afin de fabriquer un papier à base de fibres végétales à faible coût. Le talent de l'invention ne suffit pas, car son concurrent Cointet lui vole son idée. Ce monde du papier est soumis aux mêmes règles du commerce : un impitoyable combat, au nom de l'argent, domine ; cela reflète une société qui se capitalise, et qui dégrade l'art.

C'est ce que Sylvie Thorel-Cailleteau a démontré dans son essai critique consacré à l'évolution de l'esthétique au XIX^e siècle, *Splendeurs de la médiocrité, une idée du roman*. Il s'agit d'étudier comment les écrivains parviennent à extraire de la beauté dans une société qui s'avilit, la nouvelle fleur du mal, en quelque sorte. C'est dans cette optique qu'elle analyse l'adaptation des deux personnages principaux d'*Illusions perdues* (1837-1843) à ce nouveau monde : « Lucien incarne le poète obligé de renoncer à la poésie en vers, de la même façon que David Séchard constate la fatale disparition du papier de Hollande, sur quoi on imprime les plus beaux livres : *Illusions perdues* se consacre au double deuil du vers et du noble papier, conséquences indirectes de 93¹⁶. » « [Ce] double deuil du vers et du noble papier » est le deuil du monde passé que l'art industriel a supplanté.

¹⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeurs de la médiocrité, une idée du roman*, Droz, 2008, p. 124.

Nostalgiques des valeurs du monde ancien, les personnages sont pourtant obligés de s'adapter pour survivre.

Le romancier y décrit toute la chaîne -de la production jusqu'à la commercialisation- d'une littérature qui devient une marchandise comme une autre, et qu'on consomme. Le livre est fabriqué comme objet manufacturé, après avoir été une création esthétique, puis il circule dans le commerce de l'édition qui met en scène les éditeurs et les libraires.

L'année suivante, c'est le second volume de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, qui, dans son chapitre 63, intitulé « De l'industrie littéraire », assimile quelques écrivains de renom à des « vendeurs d'idées¹⁷. » L'association antinomique, au sein d'une même expression, du marchand et de l'intellectuel, exprime bien la mutation de la société qui place l'art sous le joug de l'économie. Cette marchandisation de la littérature a tendance à la gangréner du fait de la perte de la valeur pure de l'Art, et de la domination de l'évaluation pécuniaire. Aussi trouve-t-on une scission entre les écrivains conservateurs, défenseurs des valeurs anciennes de l'art et ceux qui, majoritaires, sont complices du système. Dans *Illusions perdues*, ce sont des personnages comme d'Arthez et Lucien qui s'acharnent à préserver les véritables valeurs de l'art. Balzac les oppose à un certain Dauriat, libraire-éditeur installé dans la Galerie de Bois. Le règne de la prostitution en ce lieu semble coïncider avec le système commercial qui régit le monde de l'édition. Balzac parvient à démontrer le nouveau pouvoir de la presse et à révéler toutes les menaces pesant sur la librairie, et tel un

¹⁷ Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Garnier-Flammarion, 2003, t.II, p. 76.

sociologue moderne, il expose les rouages sans masquer les failles des chaînes de production du livre.

Ainsi, l'écrivain, de plus en plus ancré dans la société de son temps dont il devient l'observateur privilégié, entretient avec elle des rapports particuliers. Avec le développement du roman réaliste, en particulier, il analyse de plus en plus scientifiquement et transpose ensuite romanesquement la prose du monde.

Le milieu professionnel de la bureaucratie, représentatif d'une société tendant vers la médiocrité, fait partie de ces nouvelles représentations : c'est l'émergence de l'écriture administrative, de la copie, de figures que Balzac, ainsi que d'autres romanciers s'emploieront à peindre.

Flaubert, dans sa jeunesse, a même écrit *Une Leçon d'histoire naturelle, genre commis*¹⁸, texte satirique sur l'employé de bureau. Émile Gaboriau produit aussi une satire sur la profession à travers son roman, *Les Gens de bureau* en 1862¹⁹, et c'est de manière réaliste et très acerbe qu'il peint un type qui trouve écho dans la société. Il est placé sous le signe de la dévalorisation du fait de la monotonie des tâches qu'il exerce, et de la médiocrité régissant sa vie répétitive et sans intérêt. Le copieur s'oppose par la même au créateur.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, les deux personnages éponymes, incapables de créer, sont englués dans un système de copie irréfléchie et mécanique. L'inachèvement de l'œuvre donne à voir une œuvre « ouvert[e]

¹⁸ Publiée dans *Le Colibri*, le 30 mars 1837.

¹⁹ Émile Gaboriau, *Les Gens de bureau*, 1862.

sur un geste éternel de graphie²⁰ » où rien ne peut trouver de véritable classement, et où tout reste une masse informelle. Sa structure en spirale lui confère une absurde répétition : les deux personnages n'ont rien construit et n'aboutissent à rien de nouveau puisqu'ils s'adonnent à l'activité contre laquelle ils s'étaient insurgés au début du roman. On a l'impression qu'ils sont englués dans une espèce de recommencement à l'infini, à l'instar de Sisyphé qui fait rouler son rocher au sommet de la montagne en étant condamné à renouveler éternellement la même action puisque le bloc redescend à chaque fois ; exception faite que pour *les deux bonshommes*, se remettre à copier est un véritable choix : on préfère le connu rassurant à l'inconnu déconcertant.

Cette textualisation massive de la société qui s'écrit au XIX^e siècle, est de plus en plus intégrée aux romans. Choisir d'y faire entrer les écrits s'est beaucoup développé chez les auteurs réalistes : Joëlle Gleize, dans *Le Double miroir*²¹, y consacre une étude approfondie et comparative qui porte sur le statut du livre et de la lecture, ce qu'elle nomme « le double miroir dans la fiction. » À travers plusieurs études monographiques de romans du XIX^e, elle considère notamment l'articulation entre la représentation des écrits et la réflexivité qu'ils suscitent. Elle démontre qu'au-delà d'une visée référentielle, ils permettent aux textes de réfléchir sur eux-mêmes : ce qui aurait pu paraître d'abord une tension peut devenir une évidence et elle constate que cela dépend du régime de la narration et notamment la relation instaurée entre le narrateur et son lecteur virtuel. Pour cela, elle s'interroge

²⁰ Sylvie Triaire, « l'origine au scalpel : l'Évangile moins quelque chose selon Flaubert », numéro 63, *Eidolon*, 2003.

²¹ Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

sur les modalités d'intégration des écrits à la fiction, ce qui paraît effectivement important, car ces motifs pourraient être des obstacles au bon déroulement du romanesque.

Joëlle Gleize, lorsqu'elle procède à des études plus spécifiques d'auteurs et d'œuvres, s'intéresse notamment aux prédécesseurs de Flaubert, Balzac et Stendhal et à plusieurs de leurs œuvres au sein desquelles ils ont intégré des livres.

En ce qui concerne Balzac, les écrits sont variés et présentent des enjeux qui diffèrent en fonction de leur nature. Dans *Illusions perdues*, l'écriture journalistique prédomine ainsi que la réalité matérielle avec la fabrication du papier mais aussi économique notamment parce que se trouve prise en considération la chaîne de production : on nous présente alors un système impitoyable qui est aux antipodes de l'art et au sein duquel toute résistance est difficile voire impossible : la lutte de Lucien et Larcher ne peut qu'être perdue d'avance.

Mais ses romans, s'ils ont souvent tendance à s'inscrire dans cette réalité économique, s'orientent aussi beaucoup vers l'étude des mœurs et on trouve alors la circulation de lettres ou d'œuvres littéraires. Dans *Le Lys dans la vallée* (1836), c'est la longue lettre écrite par Félix de Vandenesse à Natalie de Manerville qui sert de support au récit amoureux. On y lit également, à travers ce roman de mœurs, les comportements sociaux notamment de la très vertueuse Comtesse de Mortsauf.

Dans sa *Comédie humaine*, les écrits peuvent être des médiateurs pour que se côtoient les différentes couches de la société. C'est ainsi que dans *La Muse du département* (1837), Etienne Lousteau, collaborateur des

revues et notamment des romans-feuilletons, puis Bianchon, médecin à l'hôpital, se rendent chez la figure très cultivée de Dinah Piédefer où ses réceptions de lettrés ont pour fonction principale d'exposer des œuvres littéraires et de générer des débats, confrontant ainsi l'idéologie parisienne dite supérieure à celle de la province inférieure. Les écrits sont alors inscrits dans la diégèse et pour certains, on n'y fait qu'une brève allusion, juste pour les nommer et leur donner une existence textuelle.

Cette grande diversité dans leur œuvre s'inscrit aussi dans l'ambition balzacienne de la totalisation : celui-ci, par sa fonction didactique, met souvent en retrait sa narration pour y ajouter de nombreuses digressions qui sont des documents historiques, économiques, dont les enjeux sont très différents de ceux de Flaubert pour lequel l'orientation est principalement esthétique, et où la forme l'emporte sur le fond. Le parti pris d'un auteur n'apparaissant pas dans la narration, s'oppose encore au choix balzacien d'un narrateur omniprésent, et souvent commentateur.

Ce mode de narration se retrouve également dans les romans de Stendhal chez qui les écrits sont plutôt subordonnés à l'élaboration de l'*éthos* de ses personnages. Les livres sont souvent transmis par héritage comme on l'observe dans son œuvre autobiographique *Vie de Henry Brulard* (1890) où le jeune Stendhal en devenir, découvre les livres de la bibliothèque de son « excellent grand-père. » Ils permettent de compléter l'éducation prodiguée par la famille en ayant une fonction initiatrice.

C'est aussi grâce à leur pouvoir d'instruction que Julien, dans *Le Rouge et le noir* (1830) parvient à sortir de son milieu et à entrer dans des maisons prestigieuses. Les livres, contrairement à la plupart de ceux qui

circulent dans les romans flaubertiens, sont alors assimilés à des moments heureux de l'individu qui, par leurs biais, conquiert une liberté, soit sociale soit intellectuelle, ou bien psychologique. En revanche, chez Flaubert, et plus particulièrement dans *Madame Bovary*, Emma les considère comme des moyens d'évasion, ce qui est un leurre, car ils l'enferment au contraire dans une prison mentale au sein de laquelle elle n'arrive plus à distinguer le monde réel de celui de la fiction : cela l'empoisonne même à petits feux.

Contrairement à l'ouvrage de Joëlle Gleize, notre projet d'étude ne sera pas circonscrit aux livres présents dans les romans, car les écrits revêtent, comme nous l'avons énoncé précédemment, une grande variété qu'il nous conviendra d'étudier pour mieux en cerner les enjeux.

La place des écrits peut alors être ambiguë et pose la problématique des modalités d'articulation entre le monde réel et l'univers romanesque. Référents d'un monde réel par leur matière, leur désignation, leur description, ils pourraient peut-être entraver l'émergence de l'imaginaire et le déclenchement romanesque. Pourtant, Flaubert les choisit comme matière première pour construire ses romans.

La question du statut des écrits multiformes, nécessite qu'on les étudie à la lumière de bien d'autres plans. Intégrés à l'univers romanesque, c'est surtout dans leur interaction avec les autres domaines comme les plans social, historique, politique, qu'ils prennent vraiment sens et qu'ils deviennent des médiateurs subordonnés à d'autres fonctions. Le romancier cherche à peindre un univers qui soit le plus exhaustif possible :

Ne blâmons rien ! Chantons tout ! Soyons *exposants* et non discutants. La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la

nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus²².

Loin de n'être que descriptifs, les écrits peuvent parfois revêtir d'autres rôles, comme générer incidence sur l'action en provoquant même certains événements ; la célèbre lettre de rupture écrite par Rodolphe, dans *Madame Bovary*, produit toute une dramatisation importante pour la suite du roman en précipitant Emma dans le gouffre sur les plans financiers et moral.

Mais au-delà des questions de fond, le sujet a pour enjeu majeur de susciter une réflexion sur les rapports entre l'écrivain et le lecteur.

Pour cela, la prise en compte de l'époque et de ses évolutions est nécessaire ; le roman du XIX^e siècle ne peut plus être appréhendé comme celui du siècle dernier, et cette notion de relativité se vérifie pour les autres périodes. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire de s'intéresser au concept *d'horizon d'attente* qui est né d'un théoricien de l'École de Constance, Hans Robert Jauss, en 1978²³. ce-dernier a voulu mettre en avant l'importance du lecteur. Joëlle Gleize²⁴ le définit comme étant « [l']ensemble des attentes culturelles, éthiques et littéraires des lecteurs à la parution d'une œuvre et présuppos[ant] un lecteur partiellement construit par le texte. Le texte inscrit en lui-même son rapport avec les œuvres antérieures retenues comme exemples ou comme normes génériques ou esthétiques. »

En effet, les goûts des lecteurs, leurs attentes, varient en fonction de critères socio-historiques et il est indispensable d'en tenir compte afin de

²² *Corr.*, t. 2, p. 298 ; à Louise Colet, 6 avril 1853.

²³ Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard, « tel », 1990.

²⁴ *op. cit.*, *Le Double Miroir*, p.10.

pouvoir donner sens aux écrits, qui, très ancrés dans les époques, les racontent directement ou indirectement. Il s'agit de les considérer à la lumière de la période à laquelle ils sont intégrés, car leur sens varie aussi en fonction de celle-ci.

Pour ce qui est du lecteur de fiction, c'est-à-dire du personnage, on voit par exemple un décalage à travers le personnage d'Emma qui vit avec les idéaux de l'Ancien Régime, au lieu d'être en adéquation avec son époque. Sa nostalgie de ce monde ancien nobiliaire qu'elle idéalise est dépeint minutieusement lors du bal à la Vaubyessard, et générant un manque impossible à combler, il laisse « un trou dans sa vie. » Ce hiatus temporel a trouvé son origine dans ses lectures aliénantes qui lui ont fait confondre le monde fictionnel et la réalité, à l'image du personnage de Cervantès, Don Quichotte et de son engouement démesuré pour les romans de chevalerie. On remarque surtout, dans *Madame Bovary*, toute une confrontation temporelle entre le monde d'autrefois, celui des billets échangés et cachés dans la fissure du mur, héritiers du roman mondain, des lettres d'amour qu'on s'efforce d'écrire par application des clichés amoureux. À ce monde ancien, s'oppose l'ordre nouveau et contemporain à travers les progrès scientifiques ; celui-ci est lu quotidiennement par Homais dans son journal local, *Le Fanal de Rouen*. Le pharmacien est aussi le grand admirateur des écrivains du siècle progressiste, dit des Lumières, il vénère Voltaire. Cet homme de progrès, rationaliste, positiviste, est aux antipodes de l'idéologie passéiste d'Emma qui se nourrit tout d'abord de romans historiques de Walter Scott où l'in vraisemblance domine. Ce sont deux

lecteurs et deux idéologies : l'une est essentiellement masculine et l'autre, représentative de la femme.

Dans cette même perspective, on peut remarquer que Frédéric et Léon s'écartent de la norme : ils sont moins des lecteurs de journaux que de romans ou de littérature en général, ce qui tend à élaborer leur *éthos* en les révélant au lecteur réel : présentés comme un peu en décalage avec leur époque, ils sont dotés d'une tendance à la rêverie, celle de l'héroïne romantique du XIX^e siècle. Et effectivement, dans les deux romans, les personnages revêtent cette double caractéristique. Cette division de la lecture par sexe réfère bien à un plan socio-historique caractéristique de l'époque et de ses normes. Face à ces entrelacs entre le monde réel et le monde fictionnel, on peut alors se demander quelles sont les modalités d'articulation entre les deux dans les romans.

Variées, les pratiques de lectures ont évolué au fil des années, et elles donnent à lire les changements d'habitudes au sein de cette société démocratique du XIX^e siècle : les écrits sont encore des médiateurs servant à en rendre compte.

Roger Chartier, à travers ses *Pratiques de la lecture*²⁵, a étudié notamment le passage d'une oralisation, dite *intensive*, à une lecture qui suit l'évolution sociale, appelée *extensive*. Cette-dernière est plus privée, plus intime même, et elle est adaptée au mode de vie bourgeois centré sur le culte de l'intérieur, de la famille et de l'intimité. Le temps des veillées s'éteint pour laisser peu à peu la place à ces nouveaux usages dans un monde domestique. L'acte de lecture dont Flaubert rend compte dans ses romans,

²⁵ Roger Chartier, *Pratiques de la lecture*, Payot, 1993.

articule les deux univers, en principe antinomiques, celui du réel et celui de la fiction.

Ces rapports s'ajoutent à ceux, dits de collaboration avec l'auteur. L'un n'existe pas sans l'autre, comme le rappelle Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*²⁶. L'œuvre à venir n'existe que quand elle est lue et le lecteur n'émergerait que par cet acte individuel. Pour Flaubert, le lecteur idéal qu'il attend pour ses œuvres, fait partie d'une minorité, car il doit s'inscrire dans une exigence herméneutique.

Ce *lisant* doit notamment être attentif à la polyphonie textuelle et au regard critique des instances narratives. Qui prend en charge les discours ? le narrateur ? l'auteur ? le personnage ? En effet, ce qui est surtout original et novateur dans les romans de Flaubert, outre la multitude et la diversité des écrits, c'est le choix d'un nouveau régime narratologique. L'on sait que le romancier s'est notamment distingué par le parti pris pour une narration impartiale, il l'a revendiqué à Louise Colet dès le 9 décembre 1852, lors de l'écriture de *Madame Bovary* : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part²⁷. » Cette volonté de n'être présent que de manière implicite est sans doute une force dans la narratologie flaubertienne au sein de laquelle les écrits n'échappent pas au fonctionnement permanent de la critique. C'est en effet à travers les différentes voix présentes dans la narration qu'elle s'exerce de manière acerbe sur des modes ironiques ou parodiques. Cette polyphonie suscite une constante ambiguïté quant à l'identification de la voix critique, et place les romans sous le sceau de la modernité. La sollicitation du lecteur est donc

²⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1978.

²⁷ *Corr.*, t. 2, p.204, à Louise Colet, 9 décembre 1852.

complète, et ce qui est intéressant, c'est qu'une dynamique, parfois même une tension même peut naître de la permanence de cette voix s'exprimant sur les deux modes critiques. Les images d'auteurs du monde fictionnel sont construites sous ce régime.

Ainsi, c'est parce que les écrits du monde romanesque et référentiel sont soumis au regard critique permanent des différentes instances narratives, que cela génère une tension constante entre *écrire* et *désécrire*, c'est-à-dire, à la fois par l'élaboration d'un texte, et par sa destruction, sous les modes ironiques et parodiques. Les images d'auteurs du monde fictionnel sont donc soumises à cet anéantissement systématique sous le poids critique. Ce principe annihilateur est peut-être la condition nécessaire et paradoxale du fondement de la forme, du style flaubertien, et toute cette invalidation du monde de l'écrit fictionnel aura été alors nécessaire afin de légitimer son écriture, ses romans. Au fond, en excluant tous ces écrits qui ne font que s'empiler de manière informe, hétérogène, le romancier ne chercherait-il pas à légitimer ses œuvres, afin de l'illuminer par « la force interne de son style » ?

L'enjeu majeur de notre étude sera de démontrer que le style construit par le romancier devient un principe puissant, unificateur, fédérateur, qui parerait le risque d'éparpillement d'un motif aussi hétérogène que celui de tous ces écrits : seule la forme empêcherait la destruction de la matière. Ce postulat esthétique puissant suit la volonté auctoriale d'ériger un art autonome, absolu. Comment ces nombreux écrits présents, tellement polymorphes dans leurs représentations romanesques, peuvent-ils y contribuer ?

Notre projet cherche à démontrer que les écrits omniprésents dans les romans de Flaubert, se trouvent placés sous le régime permanent du regard critique du narrateur, et sont principalement invalidés par les différentes voix de la critique. Souvent intégrés aux actants romanesques blâmés, comme les personnages, la société de l'époque, le lecteur, ils deviennent alors le support d'une réflexion métatextuelle, et engendrent l'évocation ou la suggestion des activités d'écriture et de lecture au sein même de la diégèse. Selon cette perspective, toute cette matière première des écrits, parfois même informe, permettrait le déploiement d'un style absolu, celui de Flaubert, qui faciliterait l'avènement et la légitimité de l'œuvre, de ses romans. En effet, seuls le style, la forme, représentent une force absolue et survivent aux autres éléments éphémères, périssables et les autres écrits en font partie. Mais comment l'écriture peut-elle résister à la contingence des éléments extérieurs ?

Le monde contemporain qui est décrit dans *L'Éducation sentimentale* est en pleine construction, il est fragile, branlant même, et Flaubert le dévoile également à travers les écrits. Dans ce roman, ce sont les journaux qui supplantent les livres : c'est donc la victoire de l'éphémère sur l'éternité. Une nouvelle page s'ouvre et l'Histoire, comme le journal, s'écrit chaque jour et accompagne la marche vers la Révolution de 1848. Mais comment mettre en roman ces écrits, tellement divers, et les transformer en matière poétique ?

En effet, la matière première des écrits peut être plutôt prosaïque, voire vile. La présence du système bancaire est représentée dans *Madame Bovary* par le biais d'écrits relevant de cette catégorie. On y observe Emma

qui accumule auprès de Lheureux des billets d'ordre. Ce mode de fonctionnement est celui de toute une société nouvelle qui, depuis la perte de valeur de la monnaie fiduciaire et l'invention du billet de banque au siècle dernier par Law, connaît une révolution dans ce domaine. Le billet d'ordre omniprésent dans les deux dernières parties de *Madame Bovary*, peut ressembler à s'y méprendre à ceux qui existent sous la Restauration et pourtant, toute une stylisation lui confère un statut différent : entre les mains de Lheureux il peut spécifier la progression d'une certaine diabolisation presque hofmannienne du personnage et de ses actions. Le romancier fédère alors par son art les domaines du réel et de la fiction.

Il refuse néanmoins de faire basculer son roman dans des passages explicatifs trop didactiques, comme on peut par exemple les trouver chez Balzac. Flaubert, choisissant la voie de l'art et de l'impartialité, préfère ne pas apparaître directement dans sa narration, et au lieu de détacher l'explication de la diégèse, il l'intègre à celle-ci et la rend implicite. Les écrits sont alors porteurs de certaines pensées, mais qui nécessiteront, pour être perçues, un lecteur sachant décrypter les signes ; les écrits deviennent alors les médiateurs de cette quête herméneutique.

Notre corpus, par rapport à cette question portant sur le statut des écrits, offre une certaine diversité intéressante, car riche de sens. *Madame Bovary* est sans doute l'œuvre au sein de laquelle les écrits contribuent à masquer une tension entre deux mondes : l'Ancien et le Nouveau à travers le personnage d'Emma qui est nostalgique de l'aristocratie telle qu'elle est représentée au château de la Vaubyessard. Elle ne le retrouve que dans les narrations irréalistes des romans historiques tels que ceux de Walter Scott.

Si des lettres et des billets circulent de manière très traditionnelle, on trouve par contraste le fonctionnement économique de tout un siècle en pleine mutation à travers notamment les billets d'ordre souscrits auprès de l'usurier. Cette dichotomie entre deux mondes produit des tensions qui fragmentent les écrits à l'image de la société. La question sociale et médicale de la lecture féminine y est aussi très développée notamment par le biais de la lectrice éponyme qui s'égare dans des lectures de plus en plus blâmées par la représentation de la Morale comme la mère de Charles. Si le statut des écrits semble rester plutôt traditionnel dans son œuvre, il n'en est pas de même dans *Bouvard et Pécuchet* où ils se singularisent davantage.

Dans cette dernière œuvre de Flaubert restée inachevée du fait de sa mort, ce choix critique est d'emblée dévoilé au lecteur du fait de la décision de l'inscrire dans la tonalité farcesque²⁸. C'est pour cela que *les deux bonshommes*, représentatifs de la Bêtise humaine et des idées reçues, accumulent des livres mal digérés. N'oublions pas que *Le Dictionnaire des idées reçues* devait figurer dans *le Second volume de Bouvard et Pécuchet*²⁹. Ce sont donc les écrits présents dans l'œuvre qui permettent le fonctionnement de cette « encyclopédie en farce » contenant toute une portée critique sur le monde et les savoirs d'une époque.

²⁸ *Corr.*, t. 4, p.559; à Edma Roger des Genettes, 19 août 1872 : Flaubert qualifie son œuvre à venir d'espèce d'encyclopédie critique en farce. »

²⁹ Il est nécessaire d'examiner *le Second volume de Bouvard et Pécuchet*, même si l'œuvre est demeurée informée du fait de la mort de l'auteur avant d'avoir pu l'achever et en raison des choix de Guy de Maupassant à qui la nièce de Flaubert confie le volume le 30 juillet 1881 ; il en refuse la publication pour des raisons d'impossibilité littéraire : ce type de livres, un recueil de documentations de tout type n'est pas adaptable à un remaniement réalisé par quelqu'un d'autre que par son auteur.

Le type d'écrit sert alors de support à un déploiement réflexif, à un itinéraire de vie qu'on éprouve avant de se rendre compte qu'il est vain. Il a souvent été qualifié de « livre des livres », et l'écrit prédominant est mis à mal par une remise en question permanente des savoirs et des méthodes employées pour tenter de les acquérir. Et c'est là tout le paradoxe de l'œuvre, ce décalage entre les enjeux littéraires de l'auteur et le résultat obtenu chez « les deux cloportes » : d'une œuvre pour laquelle Flaubert avait pour ambition une totalisation, par son choix même du genre encyclopédique, il en résulte un roman qui fait échouer les livres et les savoirs. Au fond, en excluant tous ces livres qui ne font que s'empiler de manière informe, à l'image de leur non assimilation sur le plan du savoir, le romancier ne chercherait-il pas encore à légitimer ses œuvres afin de les illuminer par « la force interne de son style » ?

L'élaboration de *L'Éducation sentimentale*, quant à elle, représente un tournant dans son écriture, c'est le moment où il expose de manière plus radicale son esthétique de romancier, et plus précisément son idéal d'écrire « un livre sur rien », son principe d'écriture absolue. Il intensifie alors cette intransitivité stylistique, et c'est un véritable défi pour un roman qui présente en toile de fond la période si marquante des événements révolutionnaires de 1848 et l'avènement de la République. Cela constitue un aspect nouveau dans le roman, car même Balzac n'en avait pas peint la période. Mais comment trouver une forme qui survive à un référentiel éphémère et atteindre l'éternité ? Comment parvenir à centrer l'attention du lecteur sur son style, en lui conférant une telle puissance *virile*, une telle force centrifuge qu'il lui ferait presque oublier son support – l'univers

référentiel des écrits ? C'est ce que nous tâcherons d'éclairer au sein de ce projet de lecture.

Même si les écrits prennent ancrage dans le monde référentiel, en les soumettant à un regard critique surplombant ses œuvres, ils deviennent porteurs les faiblesses des personnages et de la société en général. L'enjeu principal de notre démarche est de voir dans quelle mesure ces écrits sans cesse invalidés par le narrateur critique sont un moyen pour le romancier de mieux orienter le lecteur vers son style, le point central de toutes ses œuvres. Au fond, la dévalorisation des écrits fictifs permettrait de mieux légitimer les romans en renvoyant, par un effet de miroir, au propre travail stylistique de l'auteur. Flaubert inventerait un nouvel ordre qui s'affranchirait ainsi du poids référentiel par l'invention de cette écriture absolue, celle qui pourrait se déployer éloquemment sans être assujettie au poids de son sujet :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut³⁰.

Ce nouveau régime d'écriture, qui place le style au premier plan, a pour enjeu de permettre au romancier de devenir une sorte d'esthète cherchant à s'extraire de la domination des référents, et du poids économique pesant sur l'édition ; « [v]ouloir donner à la prose le rythme du vers (en le laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une

³⁰ *Corr.*, t. 2., p. 32 ; à Louise Colet, 16 janvier 1852.

absurdité³¹. » Ce désir d'élever la prose au niveau du genre le plus prisé de la littérature depuis l'extinction de l'épopée, la poésie, devient un défi permanent spécifique à l'écriture flaubertienne.

Face à tous ces écrits circulant dans les romans, l'œuvre de Flaubert serait peut-être l'exception pouvant survivre au passage du temps et à l'ironie destructrice ; seul ce qui appartiendrait à l'art se situerait dans une sorte de hors-champ temporel pouvant mener à l'éternité.

Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval – ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine³².

L'importance qu'il accorde à ses manuscrits est d'ordre vital : le misérable support, « ces pauvres-pages-là », abrite en fait la fonction vitale : « [ils] m'ont aidé à traverser la longue plaine ». Se construit alors le concept d'une écriture ontologique pour le romancier, c'est-à-dire une écriture qui a pour objets l'être et son existence dans ce qu'ils ont de plus profond, d'absolu.

Ce désir exprimé par leur géniteur, que ses manuscrits, écrits sacrés, « durent », traduit le leitmotiv de l'obsession du temps dans ses œuvres et dans sa *Correspondance*. Les écrits éphémères comme les journaux s'opposent d'ailleurs à ceux qu'on veut rendre éternels. Seule l'œuvre d'art pourrait échapper à l'emprise du temps, à cette angoissante condition humaine, et c'est en lui conférant une valeur durable, en plaçant ses romans sous l'hégémonie stylistique, que Flaubert compte résister aux hérésies de son temps en érigeant son principe d'écriture toute-puissante, absolue contre

³¹ *ibid.*, p. 287 ; à Louise Colet, 27 mars 1853.

³² *Corr.*, t. 2, p 66 ; à Louise Colet, 3 avril 1852.

un art marchand profanateur, celui adulé par la classe montante qu'il exécrait, la bourgeoisie.

Pour tenter de lutter contre cette fragmentation du monde contemporain, Flaubert vise à lier, à fédérer grâce à son style. Si étymologiquement, le texte est assimilé au mythe d'Arachné et au tissage, dans *Les Métamorphoses d'Ovide*, c'est aussi l'histoire de la beauté féminine qui s'est dégradée en perdant ses cheveux pour devenir cette forme ingrate condamnée à tisser éternellement. C'est l'allégorie du roman, de ce genre dénigré qui a fait perdre à l'épopée aux actions héroïques, ses lettres de noblesse pour n'être plus que cette prose du monde à mettre en forme, à écrire, car même cette matière vile peut être source de Beauté. Inscrite dans la logique d'une transcendance de la prose par la poésie, la matière première ignoble est métamorphosée par le romancier en une œuvre précieuse, rayonnant par son style. Par ce tissage qui figure l'élaboration du texte, il parvient à transformer ce premier niveau où figurent ces multiples écrits en une poésie du roman.

À travers la question du statut des écrits dans les œuvres de Flaubert, nous serons amenés à examiner de nombreux champs d'études.

Tout d'abord, c'est sous l'angle référentiel que nous considérerons les nombreux écrits présents dans notre corpus et fondateurs de ce que nous nommerons *l'empire de l'écrit*. Ils envahissent les romans alternativement sur le plan de la *diégèse* et sur celui de la *mimèsis* comme les affiches et les bibliothèques. Cette nécessaire vraisemblance permet d'ancrer le roman dans une certaine Histoire. En filigrane, se profile un processus de classification souvent binaire, réparti entre ce qui est digne d'être lu et ce

qui ne l'est pas, en un siècle où tout s'ordonne, en fonction des disciplines et des tendances de l'époque ou du milieu social. Le regard critique du narrateur est omniprésent, ce qui vise à disqualifier la plupart des écrits. Dans cette société qui se démocratise par un accès plus facile à la culture, les écrits s'accumulent et on les consomme de manière parfois si dérégulée que cela peut devenir indigeste comme on peut l'observer chez Emma puis à travers Bouvard et Pécuchet.

Dans un second temps, nous démontrerons que cet empire de l'écrit s'érige en principe d'élaboration romanesque et que c'est à travers lui que se construisent les personnages. Là encore, cet *éthos* n'est pas exempt du regard critique du narrateur qui rend suspects les écrits et l'usage que l'on en fait, car ils deviennent souvent le support de dérèglements comportementaux ou de fallacieuses mises en scène. C'est en effet au sein de cet univers que tout un cryptage hérité du monde de la cour s'élabore : les lettres, très codées, donnent souvent à lire des règles sociales ; au billet mondain et artificiel de Madame Dambreuse, s'oppose la lettre fautive, mais affective et authentique du père Rouault, et l'on circule du salon à la ferme. Tous ces échanges produisent des atmosphères spécifiques dans les romans. L'écrit transmet aussi des bribes de l'Histoire notamment dans *L'Éducation sentimentale* où toute une mise en place révolutionnaire se construit jusqu'à l'émergence de la fragile République en 1848. Même si cette perspective ne devait rester qu'à l'arrière-plan, elle est néanmoins importante à considérer, et les écrits peuvent lui conférer toute une herméneutique intéressante.

Mais comme l'avait rappelé Joëlle Gleize, les écrits comme matière romanesque nous conduisent souvent à des enjeux réflexifs, dits

métatextuels. Écrire une œuvre pour Flaubert est une nécessité ontologique, « une manière spéciale de vivre ». C'est ce que nous examinerons alors dans une dernière partie. Par ce biais, le romancier cherche à transcender la matière première de son univers romanesque, tous ces écrits sans cesse disqualifiés par le narrateur : ils deviennent alors les supports d'une réflexion sur les actes de lecture et d'écriture. La relation entre le romancier et le lecteur est pensée, et si l'un et l'autre, dans le cadre fictionnel, sont systématiquement disqualifiés, sans doute est-ce pour mettre la lumière sur l'idéal flaubertien ; afin que ses romans soient lus par ces lecteurs élus, initiés et capables de s'adonner à cet acte herméneutique. Les écrits qui échapperaient à la critique destructrice seraient alors seulement ses romans. Peut-être seraient-ils les seuls à pouvoir mener à l'art et selon cette optique, les nombreux écrits circulant étaient nécessaires pour illuminer ses œuvres : c'est la forme, le style qui tend toujours à prendre le dessus sur le fond, la seule voie possible pour atteindre l'éternité.

PREMIÈRE PARTIE : L'EMPIRE DES ÉCRITS

Chapitre I : L'ancrage dans un univers réaliste

1- Espaces et atmosphères des écrits

Au XIX^e siècle, l'affiche, qui connaît un essor considérable, se présente à la fois comme un papier mobile et comme un moyen de

communication immédiat avec l'espace public, la rue, que Philippe Dufour perçoit comme emblématique du « monde démocratique³³. » On regarde et on lit les affiches un peu comme on parcourt un journal, et sans doute est-ce aussi encore plus facile, car gratuite, leur lecture est accessible à tous les regards ; c'est un peu comme si le journal s'exposait dans la rue. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles l'affiche est souvent choisie dans les romans à esthétique réaliste ou naturaliste. Elle présente un impact important dans la peinture de la société moderne réalisée par Flaubert, où l'espace quotidien abonde et elle contribue à la décoration familière des murs, créant ainsi une nouvelle surface urbaine.

Pourtant, elle va à l'encontre de ce que souhaitait le romancier, un art éternel, car elle est destinée à n'être que temporaire : elle s'inscrit dans une durée moyenne s'échelonnant de quelques jours à quelques semaines au plus ; très vite obsolète, la plupart des informations qu'elle véhicule, comme une date précise de spectacle, sont très éphémères.

En outre, son support de papier et ses encres exposées aux intempéries et à la lumière s'altèrent rapidement au fil des jours, car l'affiche appartient au monde réel de la rue et en contient aussi toute la précarité. Cette spécificité d'être facilement dégradable et temporaire la rend particulièrement adéquate à l'expression de l'instabilité du monde social et politique du XIX^e siècle : elle semble ainsi évoluer avec la société.

Les affiches sont spécifiquement révélatrices de l'idéologie d'une époque, c'est aussi pour cette raison qu'elles constituent des « effets de réel »

³³Philippe Dufour, in *Le Roman est un songe*, édit. Du Seuil, coll. « poétique », 2010. Dans le chapitre II consacré à « L'excès de réel », il rappelle que « La rue, dans le roman du XIX^e siècle, est un chronotope de la modernité » et donc, de la démocratie puisque c'est là que se produisent les actes quotidiens et populaires, p. 96.

puissants en réunissant spécifiquement plusieurs champs comme le texte et l'image³⁴. Certes, elles existaient déjà dans l'Antiquité, notamment dans en Égypte, en Grèce, dans l'Empire romain et se manifestaient sous des formes différentes afin de permettre au citoyen de pouvoir être informé publiquement : elles annonçaient des spectacles ou pouvaient même avoir une fonction pédagogique ou apologétique.

En France, lorsque l'affiche est née, sous le règne de François Ier, en 1539, il était d'usage que les ordonnances, c'est-à-dire les lois, après avoir été criées publiquement dans les quartiers de Paris, soient affichées à un tableau. D'un usage sporadique dans la société de l'Ancien Régime, l'affiche acquiert, au fil du temps, de plus en plus d'importance, notamment en raison du développement des écrits, grâce à l'urbanisation et aux progrès de l'alphabétisation.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elle correspondait essentiellement à des avis placardés mettant bout à bout des suites de phrases mais elle était aussi parfois ornée de vignettes et comportait même quelquefois un dessin attractif. C'est ainsi que cet entrelacs entre l'écriture et l'illustration, ce langage particulier de l'affiche, permettait de se manifester souvent ostentatoirement et même de manière publicitaire. Si cette spécificité n'est pas nouvelle, puisque déjà durant l'Antiquité romaine, des tablettes annonçant des ventes ou des manifestations théâtrales siégeaient

³⁴ Voir Philippe Hamon, *Imageries*, p.168 : « L'affiche, objet sémantique complexe (un texte, une image, des signes, une consigne) est particulièrement propre à susciter, en littérature tous les effets et toutes les fonctions, également complexes, d'une moderne ekphrasis [...] *Effet de réel*, d'abord, doublement pertinent dans les esthétiques du roman réaliste-naturaliste, puisque l'affiche est d'une part, un objet réel du monde quotidien, aisément reconnaissable par conséquent par le lecteur, et d'autre part qu'elle est un objet sémiotique (signe, icône, consigne y coexistent). »

près de l'album des lecteurs sur le Forum, c'est surtout à partir de 1830, lorsque Émile de *Girardin*³⁵ cherche à faire baisser le prix du journal grâce à la publicité afin de le rendre accessible au plus grand nombre, que les réclames se multiplient dans la presse.

L'affiche contribue à la vraisemblable peinture de l'atmosphère populaire : elle se fond avec la foule, avec la masse et plonge le lecteur dans cet univers nécessaire à l'illusion réaliste. Lorsque Emma se rend à Rouen pour voir le spectacle de *Lucie de Lammermoor*, les affiches à fonction publicitaire, exacerbées, car « gigantesques », et se démarquant du reste du spectacle de la rue, n'en sont pas moins intégrées à une description de la foule et de l'atmosphère en découlant : « Il faisait beau ; on avait chaud ; la sueur coulait dans les frises, tous les mouchoirs tirés épongeaient les fronts rouges ; et parfois un vent tiède, qui soufflait de la rivière, agitait mollement la bordure des tentes en coutil suspendues à la porte des estaminets. ³⁶»

La majeure partie du public se rendant au théâtre fait partie de la bourgeoisie et le climat restitué par la description flaubertienne relève de la caricature de l'époque. En effet, la rougeur du visage du personnage bourgeois, souvent bien en chair, qui s'éponge le front avec son mouchoir relève d'un geste ritualisé, familier du lecteur de l'époque qui y voit un symbole microsociologique. Ce geste codé est un signe d'appartenance à un

³⁵ Il est le fondateur, le 1^{er} juillet 1836, de *La Presse*, journal bon marché et complet pour l'époque.

³⁶ *Madame Bovary*, p.346.

groupe qui rappelle les caricatures du type Monsieur Prudhomme. [ill. 1]³⁷

La représentation du personnage illustre bien le bourgeois ventripotent épanoui dans un monde confortable : son affalement dans son fauteuil bien douillet confirme sa tranquillité d'esprit due à son aisance matérielle. Ses vêtements sont aussi conformes à ce qui était porté par les bourgeois de l'époque. La représentation reprend alors les clichés en les accentuant afin de produire un ton satirique.

La catégorisation sociale est marquée par une dépersonnalisation produisant un effet de masse indistincte et anonyme, avec notamment l'emploi du pronom indéfini « on », spécifique de l'écriture flaubertienne. Ces appareils vestimentaires sont des signes de reconnaissance pour le lecteur de l'époque : détenir un mouchoir, depuis un certain nombre de siècles relève de l'accessoire indispensable à la panoplie d'une certaine catégorie sociale. D'apparence anodine et naturelle, le geste qui consiste à s'éponger le front est codé et théâtralisé³⁸, pourtant, un certain naturel en émane puisque le personnage n'est pas figé mais décrit en mouvement, fugitivement et il s'harmonise bien à la peinture moderne de la rue. La présence des affiches prolonge cette représentation du monde urbain : la ville de Rouen ne possède pas les mêmes coutumes que le village d'Yonville. L'univers de la rue du XIX^e siècle n'existe pas sans ces diverses connotations et l'affiche n'est donc pas une toile de fond anodine : elle

³⁷ Personnage d'Henry Monnier créé en 1830 et emblématique de la bourgeoisie.

³⁸ Dans *L'Éducation sentimentale*, le personnage de Regimbart est lui-même décrit avec un certain naturel lorsqu'il s'essuie le front. Le mouchoir est intégré à la tenue vestimentaire, il est rendu ostentatoire, il est comme affiché : « De temps à autre il s'essuyait le front avec son mouchoir de poche roulé en boudin, et qu'il portait sur sa poitrine, entre deux boutons de sa redingote verte », p. 96. L'usage de l'imparfait permet de ritualiser le geste et la précision d'un « mouchoir de poche roulé en boudin » ne ferait-il pas émerger, par mimétisme, l'image du journal, si essentiel au Républicain, souvent appelé « Citoyen » ?

s'inscrit dans la logique urbaine, dans l'histoire à la fois passée et à venir du peuple.

Au début du XIX^e siècle, surtout informatives, les affiches sont assez rudimentaires et se présentent le plus souvent sous la forme de simples textes typographiques rappelant le principe du livre illustré, très en vogue entre 1830 et 1850, dans le rapport entretenu entre l'image et le livre et ce ne sera qu'au milieu du siècle, avec l'invention de la lithographie et le développement de l'industrialisation, qu'elle deviendra plus travaillée et plus agréable à regarder. L'affiche est le mode de communication public prioritairement utilisé afin d'informer rapidement le peuple.³⁹ Quand elle a cette visée, elle est moins élaborée que l'affiche commerciale, se veut plus neutre et le plus souvent simplement typographique ; elle utilise peu le langage de l'image parce que simplement utilitaire, l'accent est mis sur sa fonction informative, ne laissant plus de place à son argumentation ou à sa séduction visuelle. C'est aussi parce qu'elle est le plus souvent découverte lors d'un déplacement du personnage qu'elle produit cet effet de naturel de plus en plus recherché par la modernité qu'inaugure le XIX^e siècle. Elle contribue ainsi facilement à la création de marques de vraisemblance particulièrement prégnantes dans les romans réalistes ou naturalistes. Aussi occupe-t-elle une place un peu transitoire à cette époque. Elle est en effet composée de papier et en ce sens, s'inscrit dans une certaine tradition - celle

³⁹ *Pratique de lecture* sous la direction de Roger Chartier et à l'initiative d'Alain Praire, Rivage, 1995. On parle d'« art populaire ». La peinture le prouve qui montre les foules assemblées devant les affiches fraîchement collées. Elles sont tour à tour royales, parlementaires, municipales, ecclésiastiques, commerçantes, voire privées, et, elles transmettent à tout venant édits, arrêts, règlements, interdictions, autorisations, programmes de fêtes, de cérémonies, d'exécutions, résultats de loteries, spectacles de théâtres, avis de disparition. L'affiche concerne la totalité de la vie ordinaire [...] », p. 172.

de la civilisation papier- mais en même temps, sa dimension exposante⁴⁰ la situe dans la modernité du siècle. Le XIX^e siècle est à ce titre marqué par pas moins de cinq expositions universelles⁴¹ et ce besoin d'exposer génère une nouvelle esthétique : celle de la rue⁴² et ce décor urbain est de plus en plus marqué par les affiches qui sont de plus en plus utilisées à des fins publicitaires.

Sous la monarchie de Juillet, tandis que l'affiche administrative fait partie de la vie quotidienne, celle utilisée à des fins publicitaires connaît un phénomène d'éclosion. Elle n'est plus simplement chargée d'informer ou d'administrer, elle doit séduire : cette nouvelle fonction s'accroît en raison notamment du phénomène d'industrialisation prédominant au cours du siècle : le plan économique joue un rôle de plus en plus croissant et l'affiche accompagne l'argumentation commerciale. Elle intéresse alors plus spécifiquement les commerçants, les éditeurs de livres illustrés, les négociants et les organisateurs de spectacles pour permettre de marquer les esprits de ceux qui ne font que passer afin de les inciter à consommer.

À partir de 1666, Jules Chéret utilise la technique polychrome pour mieux séduire. Le principe de mémorisation de l'affiche, favorisé par sa dimension fortement visuelle et parfois inconsciente, peut permettre de faire de nouveau surgir le souvenir quand il se présente.

⁴⁰ Philippe Hamon, *Imageries, op.cit.*, la qualifie « d'objet d'exposition à l'ère de la *littérature exposante* », p. 155. Il met ainsi l'accent sur sa dimension ostentatoire.

⁴¹ Les expositions universelles ont lieu en 1855, en 1867, en 1878, en 1889 et en 1900.

⁴² Philippe Hamon, *ibid.*, : « Les murs de la rue, au milieu du XIX^e siècle, deviennent sémiophores, se mettent à se couvrir d'inscriptions lises et d'images à regarder. » Le mur devient le lieu de l'exposition qui passe par la double lecture de l'écrit et de l'image, ce que le même auteur nomme « le papier illustré et public. », p. 153.

Lorsque Frédéric découvre pour la première fois l'univers de *L'Art industriel* d'Arnoux, il se souvient d'avoir déjà lu « ce titre-là plusieurs fois ⁴³. » Le support précisé - « sur d'immenses prospectus » - exprime la démesure du décor publicitaire qui se veut être ostentatoire et diffusé largement ; Frédéric l'a même découvert « à l'étalage du libraire de son pays natal ». Il rend bien compte d'une société de plus en plus encline à vendre, à commercialiser et pose d'emblée le personnage d'Arnoux dans un décor qui vraisemblablement, lui correspond. Le développement magistral de ses prospectus est le reflet de son concepteur qui cherche constamment la mise en valeur de soi-même.

Les affiches de théâtre remplissent également cette fonction publicitaire, car elles servent à annoncer le spectacle et visent alors une certaine efficacité. Cet art d'afficher doit permettre d'attirer le regard du passant, par une espèce de principe de *captatio benevolentiae* que recherche aussi le romancier tout en favorisant la mémorisation de ce qui est lu ou vu. La surdimension peut être utilisée comme un moyen d'atteindre cet objectif. Lors du spectacle à Rouen de *Lucie de Lammermoor*, « A l'angle des rues voisines, de gigantesques affiches répétaient en caractère baroques : " *Lucie de Lammermoor...* Largardy... Opéra..., etc."⁴⁴. » Le principe de l'affiche publicitaire est intégré au passage. Tout d'abord, le choix du lieu où elle se trouve, « À l'angle des rues », relève à la fois d'une intégration de l'affiche au paysage urbain et d'une stratégie de mise en valeur, avec l'ostentation

⁴³ *L'Éducation sentimentale*, p.52.

⁴⁴ *Madame Bovary*, p.346.

induite par l'adjectif « gigantesque⁴⁵. » La surdimension confirme cette fonction de mise en valeur publicitaire. Le choix même des caractères, « baroques », corrobore cette orientation.

Enfin, les principes de répétition et de manipulation s'observent aussi dans la phrase par une mise en valeur des mots principaux, séparés par les points de suspension et mimant alors la découverte de l'affiche par son observateur : « *Lucie de Lammermoor...* Largardy... Opéra... ». Les mots principaux à retenir se détachent isolément pour favoriser la mémorisation du regardant. Une certaine manipulation est de mise et l'affiche relève bien d'un enjeu argumentatif tout en assurant l'effet de réel du roman. Cet art de la rue est contemporain, il génère une impression de naturel chez le lecteur : « l'étalage du libraire » de Nogent sur Seine peut exprimer la déambulation du sujet moderne qui découvre les curiosités de la rue, suscitant un univers familier au lecteur du XIX^e siècle⁴⁶; l'effet de réel peut alors être efficace. Cette actualité de l'affiche impose un nouveau paysage.

Prédominante à cette époque, l'affiche fait souvent partie du décor imposé par le monde industriel. En générant des effets de réel, elle agit simultanément comme le miroir d'un monde daté et favorise l'écriture de la société. Ce phénomène s'observe particulièrement dans *L'Éducation sentimentale* peut-être parce que la dimension historique y est très marquée. Lorsque Madame Arnoux fait visiter la fabrique d'Arnoux à Frédéric, l'affiche s'impose comme le règlement des lieux⁴⁷. Composées d'articles, ces lois internes contribuent à la vraisemblance descriptive de la fabrique où le

⁴⁵ Philippe Hamon, in *Imageries*, *op.cit.*, précise que « L'enseigne fixe et l'affiche se partagent la rue », p. 155.

⁴⁶ Voir la section des « tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire.

⁴⁷ *L'Éducation sentimentale*, pp.284-285.

papier trouve sa place, au même titre que les autres matières. En haut de cet établissement, dans l'appartement où se tiennent des ouvrières, le décor industriel est posé et contribue aussi à générer ces effets de réel nécessaires à l'esthétique de l'œuvre : « Le long de la corniche, contre le mur, s'alignaient des planches gravées ; des bribes de papier fin voltigeaient ; et un poêle de fonte exhalait une température écœurante, où se mêlait l'odeur de térébenthine⁴⁸. » La fusion des matières et des sensations y participe efficacement mais pourrait aussi exprimer le mouvement de la transformation industrielle puisque dans l'énumération, on passe du bois « des planches gravées » à « des bribes de papier fin » qui voltigent. Cette évolution réaliste du monde est aussi contenue dans l'opposition de la matière puisque la lourdeur des planches se matérialise par leur place contre le mur, alors que la légèreté du papier se justifie par une matière qui a changé : ce n'est plus du bois mais du papier, et celui-ci est « fin » ; il peut donc « voltige[r] ». Ce verbe de mouvement peut conférer à la matière un mouvement ascensionnel nouveau qui contraste avec une certaine lourdeur du passé. Ce passage ne donnerait-il pas à voir une sorte de dichotomie entre les deux mondes qui coexistent, l'Ancien et le Nouveau ?

À ce titre, l'affiche reflète, par sa platitude, une perte de relief exprimant le monde moderne. Cette platitude matérielle ne trouverait-elle pas écho sur le plan psychologique ? L'on connaît l'attachement de Flaubert pour ce motif dans ses romans. Lors de la visite dominicale d'une filature, en compagnie de Homais, de Léon et de son mari, Emma est de plus en plus irritée par les manières grossières de celui-ci : « son dos même, son dos

⁴⁸ *ibid.*, p.284.

tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage.⁴⁹ » Le regard d'Emma projette sur Charles toute son aigreur contenue depuis des mois et une certaine focalisation se réfléchit sur le vêtement de « la redingote » où le lexique auquel le narrateur a recours, « étalée, platitude », est comme un moyen de faire coïncider le manque de relief du monde moderne symbolisé par l'affiche avec celui du personnage de Charles. À la platitude matérielle répond une inconsistance psychologique apparentée à la médiocrité. Emma projette ses ressentiments par rapport à la vulgarité de son mari et elle est elle-même en décalage avec le monde moderne puisqu'elle vit des rêves d'un autre temps, dans la nostalgie d'un monde passé. Or, en ce sens, l'affiche apparaît comme aussi ignoble⁵⁰ que sa vie avec Charles : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue⁵¹. » Si l'affiche fait partie intégrante du paysage du XIX^e siècle, sa matière, le papier, occupe aussi une place prépondérante.

Le papier se fond dans le décor selon des fins de vraisemblance réaliste. En ce sens, la matière revêt parfois une fonction comparable à celle d'un objet. Chez Arnoux, « La cheminée couverte de paperasses » n'est pas sans signifier le personnage type du roman flaubertien⁵². Ce goût de l'accumulation est tout à fait contenu dans le mot « paperasses ». Il rappelle l'appartenance du personnage à la classe sociale de la bourgeoisie, car celle-ci est toujours peinte par son l'accumulation d'objets et de papiers. En outre, la présence de la cheminée réfère aussi au confort bourgeois et à

⁴⁹ *Madame Bovary*, p.239.

⁵⁰ Le mot est à prendre dans le sens étymologique de ce qui n'est pas noble.

⁵¹ *ibid*, p.185.

⁵² *L'Éducation sentimentale*, p.90

l'importance du salon comme lieu de réception et de représentation sociale. Péjoratif, le mot « paperasses » exprime le désordre et permet de mieux révéler le caractère du personnage d'Arnoux qui se disperse dans de nombreuses activités souvent futiles au lieu de s'attacher à des tâches sérieuses⁵³. Les « paperasses » jonchent sur la cheminée au même titre qu'un objet aussi différent que la « Vénus en bronze ». Ces accessoires hétéroclites font partie de l'intérieur bourgeois moderne, rappelant aussi l'importance de la tâche administrative pour cette classe sociale. C'est dans le sens des nombreux dossiers qui s'accumulent dans l'étude de notaire, qu'Homais, venu à Rouen voir Léon, se moque : « Alors l'apothicaire fit des plaisanteries sur les paperasses, la procédure⁵⁴. » C'est dans une logique de dévalorisation administrative, connotant le poids de la tâche et l'ennui que sont juxtaposés les termes de « paperasses » et de « procédure », comme s'ils permettaient d'en représenter le travail. Métonymiquement, les « paperasses » peuvent aussi correspondre à la somme de travail

⁵³ Voir la définition du terme « paperasses » dans le TLF, « ensemble de papiers écrits ou imprimés, présentant peu d'intérêt et jugés encombrants. » Il est intéressant de noter le parallèle pouvant être établi avec Flaubert lui-même qui emploie souvent le terme dans sa *Correspondance* pour signifier qu'il est attaché à ses papiers, qu'il n'en jette aucun au point de générer une accumulation de documents. Voir l'exemple cité dans ce même article du TLF « Je suis sûr de l'avoir (la lettre de Gagne), mais j'ai un tel encombrement de lettres dans mes tiroirs et de paperasses dans mes cartons, que c'est le diable quand il faut chercher quelque chose que je n'ai point classé. » *Corr.*, t. II, p. 315 ; à Louise Colet, 26 avril 1853.

⁵⁴ *Madame Bovary*, p. 398.

administratif effectuée que l'on expose sans pudeur⁵⁵, toujours à l'image du caractère d'Arnoux qui aime exhiber sa vie aux yeux de tous⁵⁶.

Ce personnage aux « paperasses » n'est pas sans nous faire penser à celui de Lheureux dans *Madame Bovary* : c'est avec cette même logique d'accumulation, d'excès, qu'il incite Le Père Tellier et Emma à souscrire de plus en plus de billets, sa « paperasse » bancaire de marchand usurier méthode pour les acculer de plus en plus jusqu'à les pousser à la ruine. En ce sens, le papier est comme empoisonné, car il conduit les personnages et leurs proches à la mort⁵⁷.

Mais le terme a aussi trait au désordre et cela peut être gênant, car il peut entraver la bonne lecture. Lorsque Frédéric reçoit une lettre de Hussonnet pour le prévenir que la Maréchale a « congédié Cisy », il lit l'information d'ordre sentimental qui ne semble pas être de grande importance mais il n'a pas lu « le post-scriptum » et il ne le découvre qu'après, au milieu des papiers : « Mais, en remuant ses paperasses sur sa table, il rencontra la lettre d'Hussonnet, et aperçut le post-scriptum qu'il n'avait point remarqué la première fois. Le bohème demandait cinq mille francs, tout juste, pour mettre l'affaire du journal en train⁵⁸. » Le désordre des papiers occulte un élément essentiel. Il est constitutif du personnage de Frédéric, « sa table » est un peu la synthèse de toute la dispersion de sa vie :

⁵⁵ Voir Cyril Pirioux, *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien* : il cite Jean-Claude Lalumière, *Le Front russe*, Le Dilettante, 2010, : "La valeur d'un fonctionnaire se mesure au nombre de dossiers dont il a la charge, même si certains ne servent qu'à caler les autres sur les étagères », p. 82.

⁵⁶ *L'Éducation sentimentale*, lors de la rencontre de Frédéric et de Monsieur Arnoux, le personnage est d'emblée peint de la sorte : « Il *exposait* [c'est nous qui soulignons] des théories, narrait des anecdotes, se citait lui-même en exemple [...] », p.51.

⁵⁷ Le père Tellier et son café français seront en faillite et il en mourra et la ruine du foyer des Bovary s'achèvera sur la mort successive du couple.

⁵⁸ *L'Éducation sentimentale*, pp. 308- 309.

il passe d'une occupation à l'autre sans s'attacher à aucune et « les paperasses » seraient peut-être la somme de toutes ces velléités qui s'effondrent jour après jour, ne lui permettant plus de distinguer de ligne directrice.

Enfin, symboliquement, le terme peut référer aux collections⁵⁹ de papiers. Bouvard et Pécuchet, qui sont déjà dans une logique accumulative pour leurs objets, pratiquent beaucoup cette collecte en se déguisant en colporteurs, ils viennent encore réunir des papiers, dans l'espoir de trouver des indices importants au sujet des questions qu'ils se posent⁶⁰ : « [...] ils se présentaient dans les maisons, demandant à acheter de vieux papiers. On leur en vendit des tas. C'étaient des cahiers d'école, des factures, d'anciens journaux, rien d'utile⁶¹. » Les « papiers », mis au pluriel, renvoient déjà à une certaine quantité, ce qui est confirmé par le substantif prosaïque et indéfini, « des tas » suggérant un grand nombre inquantifiable. En même temps, ce type de papiers, pourtant vendu, semble peu précieux, comme on peut le constater dans la narration, il est même plutôt dévalorisé comme en témoigne l'énumération : « C'étaient des cahiers d'école, des factures, d'anciens journaux, rien d'utile. » Non seulement les supports présentés

⁵⁹ Les collections sont très présentes au XIX^e siècle, c'est une époque où se développent les archives, les musées, où l'on aime accumuler. Pensons notamment à Bouvard et Pécuchet qui accumule à la fois des objets en tout genre et des livres. Brigitte Diaz in *L'Épistolaire ou la pensée nomade, op.cit.*, évoque « le dérisoire reliquaire de mots exsangues de papiers jaunis qui s'effritent sous les doigts ». Outre le temps qui passe, ils peuvent parfois aussi évoquer la corruption. On peut penser à la boîte de biscuits de Reims dans laquelle il accumule les lettres de ses conquêtes passées.

⁶⁰ *Bouvard et Pécuchet* : « Que sont devenus les mémoires autographes de Mme Dubois de la Pierre, consultés pour l'histoire inédite de Laigle, par Louise Dasprès, desservant de Saint-Martin ? Autant de problèmes, de points curieux à éclaircir », p. 159. Toutes ces recherches consistent en des questionnements sans fin sur des sujets qui n'intéressent personne et sont à l'image de ces « paperasses » récoltées, des matières qui ne servent plus à quoi que ce soit.

⁶¹ *ibid.*

paraissent peu précis mais la chute « rien d'utile » les réduit brutalement à n'être que de l'accessoire, des « paperasses » ; ils sont réduits à n'être plus qu'une matière les réunissant en leur ôtant toute autre spécificité ou fonction : indistincts, ils se fondent dans la masse. La vente et l'usage des papiers varient en fonction des personnages et souvent, ces rapports sont indissociables d'une mise en scène.

L'espace des écrits contribue ainsi à la mise en place de la vraisemblance réaliste et varie en fonction du type d'écrit. Tandis que l'affiche se lit souvent dans le lieu public de la rue, on trouve également des espaces clos comme les cabinets de lecture⁶². Ces établissements publics, qui suppléent aux bibliothèques, sont nés au début du XVIII^e siècle et sont très en vogue au XIX^e siècle notamment dans les villes ; à Paris, ils étaient tenus en général par des dames, parfois veuves de militaires et certaines avaient occupé une position élevée dans le monde. Leur fréquentation se développe, car ils permettent un accès plus facile à la lecture grâce à un coût d'abonnement plutôt raisonnable par rapport aux multiples ouvrages et journaux qui y sont proposés et qui, à posséder, seraient trop onéreux pour un certain nombre d'abonnés⁶³. En outre, le fait de pouvoir emprunter les

⁶² *Pratique de lecture* sous la direction de Roger Chartier et à l'initiative d'Alain Paire, *op.cit.*, on y souligne les nouvelles pratiques de lecture au sein de ce lieu qui « apparaît dans l'arrière-boutique des libraires parisiens et lyonnais et [qui] sera bientôt pour les classes moyennes et populaires urbaines 'une machine à lire et à rêver'. Les Chambres littéraires où les catégories intermédiaires se rassemblent à Paris moins qu'en province diffusent auprès de clientèles choisies mais de plus en plus larges la lecture des papiers publics. Dans la capitale on trouve les journaux dans les cafés et les cabarets sélects. Les nouveautés commencent ainsi à circuler plus vite dans l'ensemble des populations urbaines bien en deçà des minorités riches et cultivées », pp. 177 et 178. Cette nouvelle pratique contribue à une démocratisation de la lecture de par sa facilité d'accès et sa circulation plus aisée.

⁶³ En 1823, il y avait, d'après l'*Annuaire du Commerce*, quatre-vingt-trois cabinets de lecture proprement dits et soixante-sept librairies s'occupant accessoirement de la

ouvrages en les ramenant chez soi présente un nouvel attrait pour les clients qui ont ainsi la liberté de pouvoir faire passer les livres ou journaux de l'espace public à la sphère privée.

Deux sortes d'abonnements se pratiquaient : celui pour les journaux et gazettes et celui consacré aux livres. Le tarif était le même : environ vingt-quatre livres pour l'année, quinze livres pour six mois et trois livres pour le mois. Aussi, ces lieux et ces pratiques ont-ils joué un rôle crucial dans la diffusion de la nouvelle littérature et dans le processus de démocratisation de la lecture.

Dans les romans de Flaubert, ces espaces génèrent une atmosphère importante à la création d'une vraisemblance réaliste. La mention du cabinet de lecture, dans *Madame Bovary*, intégrée au récit, apparaît comme un référent nécessaire à la création d'effets de réel. Le lecteur est, par son biais, plongé dans la réalité de la société industrielle, devenue marchande et la réalité concrète de la chaîne production-livre-réception est sous-jacente. Le livre n'est plus seulement une œuvre d'art mais devient aussi une marchandise qui a un coût et qui circule.

Très tôt dans le roman, dès le récit rétrospectif de ses lectures au couvent, il est précisé qu'« Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture⁶⁴. » Les indications matérielles et prosaïques du verbe « se graisser » et de la « poussière » tendent d'emblée à programmer la lecture d'Emma dans une logique négative. Contrastant avec l'immaculé « teint blanc » des jeunes filles, la graisse et la poussière

location des livres et des journaux. En treize ans, sous l'influence romantique, le nombre des cabinets ou salons littéraires quadrupla.

⁶⁴ *Madame Bovary*, p.181.

symbolisent la salissure, la macule : peut-être la perte de virginité spirituelle pour Emma est-elle déjà signalée. La souillure est symbolique, car elle s'introduit dans l'éducation religieuse et la virginité spirituelle du personnage. L'intrusion d'une littérature clandestine par le biais de cette vieille fille s'occupant du linge et qui vient pervertir les jeunes filles, apparaît comme un élément extérieur intrusif. Le cabinet de lecture devient très tôt le lieu d'une potentielle immoralité, car les jeunes filles peuvent dévier du droit chemin en s'abandonnant dangereusement à une lecture interdite.

Même le corps médical condamnait la lecture féminine des romans parce qu'il pensait qu'elle pouvait favoriser l'hystérie. Il s'agit d'une idée reçue très répandue à cette époque où la morale devait être omniprésente dans la littérature et dont Madame Bovary mère est le porte-parole ; obéissant à cette logique médicale et religieuse, elle accuse le « loueur de livre, le libraire d'empoisonneur ⁶⁵, » ce qui peut se lire comme un effet d'annonce. Les loueurs de livres demeurent une tradition née de la Révolution permettant de s'approvisionner chez eux sans lire sur place⁶⁶. De plus, cette pratique était plutôt onéreuse, car il était demandé à l'abonné de

⁶⁵ *ibid.*, p. 261. La métaphore du poison fait partie d'un cliché repris par les défenseurs de littérature moralisante.

⁶⁶ Voir les *Sociétés et Cabinets de lecture entre Lumières et Romantisme*, actes du Colloque organisé à Genève par la Société de Lecture le 20 novembre 1993, Genève, Société de Lecture, 1995, et en particulier l'intervention retranscrite de Madame Françoise Parent-Lardeur : « les cabinets de lecture : France, premier tiers du XIX e siècle », p.77 « Ces loueurs de livres étaient des personnes très diverses et exploitaient pour elles ou pour un père, un mari ou un tiers, un fonds de livres de quelques centaines de volumes, rarement au-delà de mille, dont beaucoup de non-valeurs [...] souvent endommagés ou défraîchis » , ils s'adressent donc à un public large et ces loueurs cherchent à divertir plutôt qu'à instruire : on y trouve alors également des livres scandaleux qui ont échappé aux contrôles des autorités particulièrement difficiles à contrôler dans ces conditions matérielles de diversité, de bric-à-brac, d'où leur mauvaise réputation notamment chez la classe bourgeoise moralisante et bien-pensante, représentée par Madame Bovary mère.

déposer une certaine somme - ce qui n'était pas à la portée de tous- en garantie de l'ouvrage emporté chez soi.

Lors de sa première soirée à l'auberge du Lion d'Or, le jour de son arrivée à Yonville, on trouve une nouvelle mention du cabinet de lecture. Son, intégration à la parole, lors du dialogue entre Léon et Emma, lui confère un statut plus vraisemblable, voire naturel. Celle-ci indique avoir été abonnée à un cabinet de lecture⁶⁷. Cette précision inscrit le personnage dans la catégorie de l'élite cultivée dont le goût de la lecture va de pair la passion pour la poésie et la musique : la référence spatiale transcende alors sa fonction de vraisemblance réaliste afin d'ébaucher le dévoilement du personnage. Les goûts romantiques d'Emma sont déjà bien prononcés.

Bouvard et Pécuchet eux-mêmes seront abonnés à un cabinet de lecture afin de pouvoir s'adonner à une nouvelle matière, l'archéologie⁶⁸. L'abonnement est alors un moyen d'avoir accès à des livres spécialisés qui, à cette époque, coûteraient trop chers à acquérir ou bien que l'on ne pourrait trouver dans le commerce du fait de leur rareté. Le lieu, contribuant à leur instruction, participe à cette « encyclopédie du savoir ». Cette importance du cabinet de lecture, endroit public, se trouve complétée par celle qui appartient davantage à la sphère privée, la bibliothèque.

Très présente dans les romans réalistes, elle constitue aussi à la fois un meuble et un espace essentiel à la création de l'univers romanesque. Elle peut désigner soit un lieu de travail, public ou privé où est rangée une collection de livres soit un meuble dans lequel on classe les ouvrages. Elle

⁶⁷ *Madame Bovary, ibid* : « -Comme Tostes, sans doute, reprit Emma ; aussi j'étais toujours abonnée à un cabinet de lecture », p. 223.

⁶⁸ *Bouvard et Pécuchet*, p.173.

est une sorte de médiateur qui suggère ou qui donne à voir les livres. En ce siècle de l'archive, elle remplit également une fonction protocolaire⁶⁹. Au fond, l'univers romanesque essaie, en quelque sorte, de reproduire le fonctionnement de la bourgeoisie qui était soumise à une grande organisation de son intérieur, ce qui avait tendance à la rassurer en préservant la stabilité de son microcosme, par opposition à l'instabilité politique dominante.

La bibliothèque se décrypte souvent au premier coup d'œil et plusieurs degrés sont opérants : dans le roman, le premier plan concerne les personnages qui gravitent. Ce sont eux qui la possèdent ou qui la voient. Au second degré, c'est le lecteur qui la lit et qui l'imagine à partir de la description du narrateur et cet espace respecte un certain nombre de codes tellement bien établis que l'on peut observer une analogie entre deux bibliothèques pourtant différentes dans *L'Éducation sentimentale*, celle de Deslauriers et celle de Dussardier, comme si le narrateur lui-même respectait une norme. Les deux descriptions fonctionnent symétriquement et le lieu dans lequel se trouve le meuble est plutôt exigü : pour Deslauriers, il s'agit de son cabinet d'avocat, pour son ami, il se situe au milieu de l'alcôve. Pour le premier, il s'agit du lieu de travail tandis que pour le second, celui de la détente. Malgré ces différences, la matière reste la même : l'« acajou ⁷⁰. »

⁶⁹ *Pratiques de lectures* sous la direction de Roger Chartier et à l'initiative d'Alain Paire. On y évoque « l'accumulation des écrits par des sortes d'inventaires [qui] contiennent des papiers en tout genre, privés et officiels », p.165. Le principe d'accumulation du papier se généralise et devient le fait à la fois des particuliers mais aussi des collectivités avec notamment la multiplication des administrations locales qui conservent des archives.

⁷⁰ Ce bois exotique, d'abord importé en Angleterre, connut un véritable essor en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et il a été très utilisé en ébénisterie. Au XIX^e, il est plutôt devenu courant mais demeure tout de même le symbole d'une classe sociale vivant confortablement. En revanche, au fil des années, il devient commun. Notons à ce titre

Ce bois est assez commun à l'époque puisqu'il est la marque de fabrications en contreplaqué et en grand nombre du fait de l'essor du meuble industriel. Cette mode se répand surtout dans la petite ou moyenne bourgeoisie, car les gens les plus aisés se procuraient des bois, exotiques plus précieux.

Pour revenir aux deux personnages de *L'Éducation sentimentale*, la bibliothèque est une espèce d'embrayeur descriptif, car sa mention génère une description du décor. On trouve des précisions sur la couleur du papier : l'adjectif péjoratif « grisâtre » est en accord avec l'austérité du cabinet d'avocat et la dimension dépréciative de cette teinte, précisée par le suffixe en *-âtre*, prolonge également un lieu désargenté, situé au cinquième étage et composé de « quatre vieux fauteuils verts » au sein duquel le seul ornement imaginé par le personnage demeure, outre la bibliothèque, la « médaille en or, son prix de doctorat. »

Pour Dussardier, la couleur du papier, précisée également, inscrit aussi sa bibliothèque dans la même logique descriptive d'un décor mais la couleur chaude, le « jaune », correspond davantage à un lieu de détente annoncé par « l'alcôve ». Dans les deux cas, le « cadre » peut exprimer une description codée, régie et encadrée par le narrateur, mais celui de Deslauriers qui entoure sa médaille est également austère de par la couleur sombre du bois d'ébène tandis qu'il est stipulé que « souriait, dans un cadre de palissandre, le visage de Béranger ». Le palissandre contient des reflets

qu'au chapitre IV de *L'Assommoir* de Zola, le couple Coupeau et Gervaise parvient à s'acheter ses propres meubles « en vieil acajou. »

jaunes égayant un peu le décor et rappelant la couleur du papier peint, mais surtout, le choix du verbe « sourire » connote bien un lieu plus fantaisiste⁷¹.

La bibliothèque peut être un lieu de représentation où le livre perd tout son sens traditionnel d'ouvrage destiné à la lecture. En effet, même privée, la bibliothèque que certaines classes privilégiées possèdent chez elles, devient publique dans la mesure où elle est visible pour tous les visiteurs. Elle peut alors devenir un lieu d'exhibition, car elle permet de transmettre une image sociale choisie par son possesseur, comme un signe extérieur de culture et d'aisance ; la notoriété ou la valeur de son propriétaire se mesureraient à la possession rendue ostensible de certains ouvrages. À cette époque, la bourgeoisie, en particulier, lui accordait une importance considérable, car la possession d'une bibliothèque bien choisie lui permettait de signaler sa suprématie sociale grâce à ce marqueur d'appartenance à une élite cultivée : les livres possédés devenaient ainsi autant de signes de culture et de distinction afin de mieux tenir les rênes de la société.

La bibliothèque n'est plus alors qu'un meuble intégré au mobilier ou celle d'une matière⁷². Elle peut même être un repère essentiel, familier même au lecteur qui n'envisage pas la description d'un intérieur bourgeois sans cette présence. Le livre n'est plus alors qu'un produit de consommation qu'on achète juste pour l'image et perdant alors tout sens stylistique, artistique, il ne peut être qu'invalidé par Flaubert.

⁷¹ *ibid.*, pour la bibliothèque de Deslauriers, p.261 et pour celle de Dussardier, p.358.

⁷² Voir la note 69 sur l'acajou.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, lors de la description de l'intérieur de la demeure de Chavignolles, la bibliothèque n'est plus qu'un repère spatio-temporel au même titre que les autres et se noie dans le reste de la description : « Devant la bibliothèque, se carrait une commode en coquillages, avec des ornements en peluche⁷³. » Peu distincte des autres meubles, elle est néanmoins placée en tête de phrase et occupe ainsi une position dominante qui tend à contribuer à la création de l'univers réaliste. Sa présence, topique, est attendue par le lecteur du roman ; sa dimension conventionnelle n'est pas sans contraster avec le reste des éléments présents : « la commode en coquillages, avec des ornements de peluche » et d'emblée, le lecteur se trouve plongé d'un univers aux goûts douteux. Le mélange entre ce qui est traditionnel, comme la bibliothèque et le reste, illustre le début du chapitre IV qui annonçait que « leur maison ressemblait à un musée⁷⁴ ». Cette dimension hétéroclite paraît incongrue par rapport au classement même qu'induit la possession d'une bibliothèque.

Et avant de quitter Paris pour Chavignolles, les deux personnages éponymes s'interrogeaient sur les livres dignes de figurer dans leur future bibliothèque : « Et ils cherchèrent, - fort embarrassés parfois de savoir si tel livre "était vraiment un livre de bibliothèque"⁷⁵. » Cette insertion du discours direct au sein de la narration, contribue à la création d'une polyphonie qui fonctionne comme le signal d'un ton décalé et farcesque propre au roman. L'attitude des deux bonshommes, « ils cherchèrent, - fort embarrassés » est particulièrement décalée : le verbe dont ils sont sujets

⁷³ *Bouvard et Pécuchet*, p.155.

⁷⁴ *ibid.*, p.154.

⁷⁵ *ibid.*, p.60.

traduit une véritable quête, un tâtonnement, ce qui rehaussé par la valeur redondante de l'adverbe d'intensité « fort » antéposé au participe passé « embarrassés ⁷⁶ » ; toute cette énergie déployée semble décalée par rapport à la quête : trouver les livres élus afin de simplement garnir sa bibliothèque de campagne que peu de personnes verront ! Une chute s'opère alors dans la phrase lorsque l'objet est précisé : « savoir si tel livre était *vraiment un livre de bibliothèque*. » On a l'impression qu'ils se trouvent plongés dans une quête sérieuse et qu'ils sont presque devant un cas de conscience. Se poser comme problème existentiel de savoir si un livre peut faire partie d'une bibliothèque, revient à envisager celle-ci comme meuble simplement exposant, tel une vitrine dans laquelle il y aurait les livres dignes de figurer dans une bibliothèque et puis, les autres, les rebuts. L'ouvrage ne s'y trouve pas pour être lu mais pour y être exhibé. Même si les personnages paraissaient plus authentiques que d'autres personnages flaubertiens, ils n'échappent pas à l'influence sociale du *qu'en-dira-t-on ?*.

Mais qu'est-ce qu'« *un livre de bibliothèque* » ? Le syntagme peut revêtir différents sens comme désignant un livre généralement relié, c'est un beau livre, digne de siéger dans le meuble. Le plan visuel est ainsi mis en avant⁷⁷.

Lors du repas organisé par Frédéric et au cours duquel il invite quatre de ses amis proches à « pendre la crémaillère », Deslauriers lui reproche de posséder « une bibliothèque de petite fille⁷⁸. » Cette expression

⁷⁶ Le verbe « embarrasser » au XIX^e, avait une forte valeur sémantique et signifiait souvent une préoccupation exagérée pour quelque chose.

⁷⁷ Sens présent dans *le Trésor de la Langue Française, dictionnaire du XIX^e siècle et du XX^e siècle* (1789-1960).

⁷⁸ *L'Éducation sentimentale*, p.221.

a une portée très péjorative en ce XIX^e siècle où l'homme dominait dans les domaines dits sérieux et où les lectures féminines étaient particulièrement dépréciées, car assimilées à la bagatelle, à l'évasion propre au caractère de la femme.

Mais le dénigrement de son contenu est aussi le reflet des goûts de l'époque puisque la bourgeoisie parisienne s'intéressait de plus en plus aux romans ou aux essais historiques et la poésie romantique était passée de mode.

En outre, dans cette œuvre à fortes résonances politiques, posséder une bibliothèque dépourvue d'œuvres vraiment engagées dans l'Histoire contemporaine peut être assimilé à un manque de virilité ; la politique est en effet un domaine réservé à l'Homme et il est indispensable que celui-ci assume ses opinions politiques et s'engage. La question de Sénécal, sonnait comme un reproche, l'atteste : « "Pourquoi donc ", dit Sénécal, "n'avez-vous pas les volumes de nos poètes-ouvriers ?" ». Adeptes des écrivains socialistes et fervent défenseur de la République, le personnage n'envisage pas une bibliothèque sans ses auteurs de prédilection.

Toujours dans cette logique d'une bibliothèque-vitrine, dans *Madame Bovary*, au moment où Charles et Emma, après leur mariage, se retrouvent pour la première fois dans la maison de Tostes, le meuble est intégré à l'ensemble de la description du lieu et se trouve ainsi dévoilé progressivement. Après avoir mentionné, « accrochés derrière la porte, un manteau à petit collet une bride, une casquette de cuir noir, et, dans un coin, à terre, une paire de houeaux encore couverts de boue sèche », un décor

propre au médecin de Province- que confirment les précisions vestimentaires et la présence de la boue - le narrateur dévoile au sein du cabinet, la bibliothèque attendue. L'austérité d'un lieu plutôt « piteux », « petite pièce de six pas de large environ, avec une table, trois chaises et un fauteuil de bureau », contraste avec la suprématie du « *Dictionnaire des sciences médicales*, non coupés, qui garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin ». La précision du titre de ces cinquante-huit volumes publiés par une « Société de médecins et de chirurgiens » est censée asseoir l'officier de médecine dans une certaine autorité professionnelle et les ouvrages s'imposent en effet matériellement puisqu'ils occupent presque les six rayons de la bibliothèque. Mais l'accumulation de détails ironiques comme la précision du fait que ces ouvrages sont « non coupés », révélant que Charles ne les a pas lus, ou celle sur le mauvais état de leur brochure, témoignant du fait que trop onéreux pour lui, il les a achetés d'occasion. On peut encore observer l'opposition avec la pauvreté d'un lieu à peine salubre et la volonté d'afficher un certain statut social devient caduque face à un énoncé impitoyablement ironique⁷⁹. Dans ce cas, « le livre de bibliothèque » serait proche de la définition de Pierre Larousse qui le qualifie d'ouvrages de grande étendue qu'on consulte plutôt qu'on ne lit⁸⁰.

Toujours est-il que ce décalage entre une image sérieuse et l'ironie du narrateur qui décèle le moindre détail signifiant, tend d'emblée à désacraliser l'image de l'officier de médecine, ce que poursuivra Rodolphe lors de ses sarcasmes dans la seconde partie du roman puisque la

79 *Madame Bovary*, pp 176-177.

80 *Larousse du XIX^e siècle*, par Pierre Larousse [Plisser-Quartier].

bibliothèque est vidée de tout son sens en « devenant un lieu de refuge quand la nuit était pluvieuse » pour les deux amants. Mais elle fait aussi l'objet des plus destructeurs sarcasmes de l'amant : « la vue de la bibliothèque, du bureau, de tout l'appartement enfin, excitait sa gaieté ; et il ne pouvait se retenir de faire sur Charles quantité de plaisanteries qui embarrassaient Emma⁸¹. » Insolent, Rodolphe ne respecte même pas le cabinet où exerce le mari de sa maîtresse et son sarcasme vise à dénoncer publiquement l'incongruité d'un lieu trop intellectuel, en total décalage avec le benêt que représente Charles et qu'il avait décelé lors de sa première rencontre avec l'officier de médecine : « ce gros garçon-là, je le crois très bête⁸² ».

Cette bibliothèque élitiste de médecin se retrouve chez le docteur Vaucorbeil dans *Bouvard et Pécuchet* : les ouvrages y figurant appartiennent au domaine scientifique, il est plutôt précisé que ce sont « des volumes », ce qui révèle un certain privilège social, car posséder des volumes avait un coût important et par conséquent, seules les classes sociales élevées pouvaient se le permettre. Le personnage fait d'ailleurs ressentir cette supériorité à travers son affirmation pédante à l'égard de Bouvard et Pécuchet, lorsqu'il leur prête des « livres, affirmant toutefois qu'ils n'iraient pas jusqu'au bout⁸³ », comme si seuls les médecins, les doctes, étaient capables de lire ces ouvrages.

La bibliothèque serait le miroir de son propriétaire Cette image peut même avoir un effet d'illusion chez les personnes moins cultivées, plus

⁸¹ *Madame Bovary*, pp 299-300.

⁸² *ibid.*, p 264.

⁸³ *Bouvard et Pécuchet*, p.111.

naïves, qui pensent parfois que détenir certains ouvrages est forcément un signe d'intelligence.

Aussi, Bouvard et Pécuchet sont-ils perçus par les paysans, le père et la mère Gouy, comme suffisamment doctes pour pouvoir guérir leur vache gonflée et ce, simplement parce que « ces messieurs dont la bibliothèque était célèbre devaient connaître un secret⁸⁴. » L'idée reçue est intégrée à la narration. Pour ces paysans loin de la culture livresque et peu familiers à l'usage des bibliothèques, posséder une telle catégorie de livres confère nécessairement le pouvoir savant de guérir leur vache. Le paraître se confondrait alors avec l'être : donner l'image d'une culture livresque par une bibliothèque aux ouvrages élitistes permettrait une reconnaissance sociale fondatrice d'une puissance.

Une logique comptable allant de pair avec le narrateur des romans réalistes, semble accompagner la description des bibliothèques, comme si un inventaire des livres s'y trouvant était effectué et comme si la bibliothèque possédée était proportionnelle à la classe sociale. Le rattachement bibliothécaire et numéraire semble assez caractéristique du XIX^e siècle et cela semble naturel pour Bouvard et Pécuchet qui s'interrogent en ces termes au sujet de la Bibliothèque nationale : « À la grande Bibliothèque ils auraient voulu connaître le nombre exact des volumes⁸⁵. » Cette attente semble décalée du fait de l'incongruité des centres d'intérêts des deux bonshommes : ils portent un regard extérieur et désimpliqué sur la bibliothèque où la décoration prend le dessus sur sa fonction instructive.

⁸⁴*ibid.*, p. 271.

⁸⁵ *ibid.*, p.55.

C'est toujours selon une logique évaluative que Hussonnet et Deslauriers viennent voir Frédéric pour lui demander de l'argent pour le lancement de leur journal. Face à la réaction négative de celui-ci, Deslauriers rétorque d'un ton sarcastique : « Ah ! très bien ! Ils ont du bois dans leur cheminée, des truffes sur leur table, un bon lit, une bibliothèque, une voiture, toutes les douceurs ⁸⁶! » Dans ce raisonnement énumératif de ce qu'il considère comme une vie luxueuse, résumée par la tournure elliptique « toutes les douceurs ! », la bibliothèque dénote bien le confort bourgeois au même titre que les autres symboles de luxe rejetés par idéologie. Ainsi, le meuble n'est plus qu'une évaluation sociale, matérielle et financière, un peu comme le topos du piano, symbole de la bourgeoisie de l'époque. La bibliothèque devient alors au regard d'autrui, un signe extérieur de richesse, ce que l'on possède en sus par rapport aux éléments de première nécessité.

Cette logique évaluative est le plus souvent prise en charge plus implicitement par le narrateur réaliste : la bibliothèque de Charles est évaluée au premier coup d'œil par ce regard d'expert : « *Dictionnaire des sciences médicales*, non coupés, qui garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin. » « Garnissaient » lui attribue une fonction ornementative que confirme la précision à valeur adjectivale « non coupés », dénonçant l'absence de lecture des ouvrages. Mais surtout, la proposition subordonnée relative, « qui garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin », insiste sur l'amplitude des ouvrages trônant dans la bibliothèque : ceux-ci semblent être dignes d'un

⁸⁶ *ibid.*, p.235.

cabinet de médecin de campagne et d'ailleurs, cette précision luxueuse contraste avec l'indigence du reste du décor. Les bibliothèques ne semblent que très rarement échapper à cette comptabilité souvent dissoute dans les détails descriptifs, comme pour mieux rendre discrète et implicite cette appréciation.

Ainsi, avant de préciser que la bibliothèque de Dussardier est « petite », un inventaire descriptif avait été réalisé par le narrateur : « Comme ses deux chandeliers et son bougeoir n'étaient pas suffisants, il avait emprunté au concierge deux flambeaux ; et ses cinq luminaires brillaient sur la commode, que recouvraient trois serviettes, afin de supporter plus décentement des macarons, des biscuits, une brioche et douze bouteilles de bière⁸⁷. » La suprématie des apparences sociales est contenue dans cette description, notamment avec l'emprunt de flambeaux et de luminaires, objets de luxe. Or, la qualification de la bibliothèque par l'adjectif « petite » contraste avec ce faste affiché et laisse paraître sous le masque, la réalité : le personnage ne possède pas la richesse qu'il tente d'afficher. Le fait de concevoir sa bibliothèque comme une vitrine justifie les choix qui sont à faire -non pas tant par authentique appétence mais plutôt dans la perspective d'exhiber ses biens- et le bagage culturel va de pair avec la reconnaissance sociale.

Selon cette pensée, la question que se posaient Bouvard et Pécuchet avant leur déménagement à Chavignolles peut s'expliquer : « Et ils cherchèrent, - fort embarrassés parfois de savoir si tel livre était *vraiment un livre de bibliothèque*. » Au prime abord, la question peut paraître saugrenue

⁸⁷ *ibid.*, p.358.

mais il faut en revenir à la logique de la pensée du XIX^e siècle : tout est sujet à évaluation, même la culture. À cette époque de grande démocratisation, la valeur de certains ouvrages pouvait être un sujet de discussion, d'autant que le livre était un objet de diffusion, de transmission des idées.

Lorsque Homais rencontre pour la première fois Emma, à l'auberge du Lion d'Or, au début de la seconde partie du roman, tandis qu'elle vient d'échanger avec Léon au sujet des livres, comme nous l'avons relevé précédemment, il présente le contenu de sa bibliothèque dans une espèce d'inventaire valorisant : « J'ai moi-même à sa disposition une bibliothèque composée des meilleurs auteurs : Voltaire, Rousseau, Delille, Walter Scott, *L'Écho des feuilletons*, etc., [...] ⁸⁸. » Le contenu en est encore évalué puisqu'il parle « des meilleurs auteurs ». L'appréciation superlative est certes, subjective, car elle réfère aux goûts du personnage, ainsi qu'à son appartenance sociale. En tant que notable de province, l'apothicaire est un fervent défenseur du siècle des Lumières, comme les auteurs tels que Voltaire, Rousseau, Jacques Delille, représentants de l'érudition de cette période.

Cette liste est complétée par une représentation de l'horizon d'attente des lecteurs de la première moitié du XIX^e siècle puisque Walter Scott était incontournable en tant que romancier historique. Puis *L'Écho des feuilletons* [ill.2], recueil de nouvelles, de légendes, d'anecdotes et d'épisodes, représentait à travers ses extraits choisis, une certaine littérature populaire.

⁸⁸ *Madame Bovary*, p. 223.

La classification des écrits suit alors une hiérarchisation très codée au sein de laquelle on peut remarquer une grande circulation de livres très différents, essentiellement par le biais d'allusions à de nombreux auteurs ou à de multiples titres. Ce mode de désignation favorise les effets d'accumulation qui suscite souvent des interrogations sur la question du classement des ouvrages et des auteurs.

2- La classification des écrits

Une première démarcation peut être perçue entre les écrits faisant autorité et les autres, considérés comme vulgaires. La norme est fixée par les bien-pensants qui estiment qu'un livre peut ou ne peut figurer du bon côté du classement. Mais qui fixe vraiment la norme ? Comment distinguer celle qui est imposée par l'extérieur de celle transmise par l'auteur lui-même, dont le regard critique est omniprésent sans pour autant qu'il déroge à sa ligne directrice consistant à être impersonnel ?⁸⁹ À cette époque, il existait une grande hiérarchisation dans le domaine de la littérature : celle-ci est projetée de différentes manières dans ses romans et le terme de « littérature » désigne les œuvres dignes de figurer dans cette catégorie.

Lorsque Bouvard et Pécuchet éduquent Victor et Victorine, ils prennent soin de choisir « quelques morceaux de littérature.⁹⁰ » Cette anthologie d'œuvres littéraires à élaborer relève d'une sélection, voire d'une élection. Le terme générique semble faire autorité et exclut des ouvrages de seconde catégorie ; seules certaines œuvres seraient dignes d'y figurer.

Dans le chapitre V consacré à la littérature, Walter Scott et Alexandre Dumas sont désignés comme étant « deux maîtres⁹¹. » Cette appellation traduit les goûts de l'époque et révèle qu'ils font autorité dans le

⁸⁹ *Corr.* t.2, p.463 ; à Louise Colet, 6 novembre 1853, Flaubert fustige constamment les écrivains comme Musset ou Lamartine qui exhiberaient impudiquement leur moi. Un écrivain de qualité serait au contraire celui qui resterait en retrait. À ce titre, il déclare à Louise Colet : « Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la force [...] Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe. »

⁹⁰ *Bouvard et Pécuchet*, p.380.

⁹¹ *ibid.*, p.191.

genre du roman historique et c'est dans la même perspective que, lors de la dispute religieuse entre Pécuchet et l'abbé Jeufroy, face au scepticisme du personnage, l'abbé argumente en s'appuyant sur « [des] auteurs dignes de créance⁹² » L'appartenance à la catégorie d'auteurs reconnus par les Autorités s'impose comme un argument suffisant pour convaincre. Ces références ont aussi pour effet de poursuivre l'implantation d'un décor réaliste.

Toujours est-il que les livres d'érudition, dans la lignée de l'esprit des Lumières du siècle précédent, étaient préconisés. Dans *L'Éducation sentimentale*, pour peindre l'univers intellectuel de la jeune génération au sein de laquelle plusieurs personnages étudient le droit, on mentionne de notoires références juridiques : « Dunod, Rogérius, Balbus, Merlin, Vazeille, Savigny, Troplong, et autres lectures considérables⁹³. » L'énumération de ces ouvrages érudits paraît s'inscrire dans la logique de découragement de Deslauriers, précédemment, il est précisé que « ce malheureux titre XX du III^e livre du Code civil était devenu pour lui une montagne d'achoppement. » À ce titre, la chute « et autres lectures considérables » achève la dimension incommensurable de ces ouvrages. L'érudition semble indissociable d'un travail colossal à mener par l'étudiant en droit.

⁹² *ibid.*, p.336.

⁹³ *L'Éducation sentimentale*, p.182.

On trouve aussi, dans *Bouvard et Pécuchet*, un volume de Louis Hervieu⁹⁴, faisant partie de l'érudition moderne par « [son] sommaire de l'exégèse moderne⁹⁵ » avait été cité avec la mention qu'il est « défendu par le gouvernement.⁹⁶ » et quoiqu'inventé par Flaubert, cet auteur, au nom du vraisemblable, par la précision qui lui est adjointe, nous informe sur la hiérarchisation des livres : ceux reconnus officiellement exercent une hégémonie indéniable, c'est un gage de qualité. Ces ouvrages dits officiels sont en effet validés par les Autorités. Lors de leur étude du monde les entourant, et notamment du cosmos et de la nature, il est précisé que « tous les livres ne vala[ient] pas une observation personnelle⁹⁷. » Le verbe « valoir », employé au sens figuré, introduit pourtant la notion fondamentale à l'époque de valeur : tout est évaluable, estimable, recensé, compté mais même pris dans un sens second, le verbe est péjoratif, surtout sous la plume de Flaubert qui affirmait dans une lettre adressée à George Sand qu'« Une œuvre d'art (digne de ce nom et faite avec conscience) est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer⁹⁸. » Certes, Flaubert employait le terme dans un sens pécuniaire mais le verbe, dans son roman, réduit tout de même la vie d'une œuvre à une subjectivité, au bon vouloir d'un jugement personnel. Mais selon quels critères peut-on choisir de donner ou non de la valeur à une œuvre ? La question demeure problématique.

⁹⁴ Cet ouvrage inventé par l'écrivain, représente pour Alberto Cento et Pennarola Caminiti, dans *Commentaire de Bouvard et Pécuchet*, Napoli, Liguori, 1973, un « résumé des livres de divulgation de la critique rationaliste fabriqué par Flaubert lui-même », p.101.

⁹⁵ Taro Nakajima, dans « la critique de la bible, les traces de Patrice Larroque dans *Bouvard et Pécuchet* », « Bulletin d'études de la langue et la littérature françaises du Kanto », n. 15, 2006. Taro Nakajima, évoque le philosophe Patrice Larroque et son *Examen critique des doctrines de la religion chrétienne*, Paris, Bohné et Schultz, 1860, est source d'inspiration pour ce chapitre IX, p.84.

⁹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p.328.

⁹⁷ *ibid.*, p.131

⁹⁸ *Corr.*, t. 4, p.624 ; à Louise Colet, le 12 décembre 1872.

Toujours est-il qu'un livre peut être considéré comme valable par le fait même qu'il se trouve dans la bibliothèque d'un personnage, car il a été choisi, il a été élu.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, au moment où les deux amis étudient l'archéologie, il est précisé que « L'ouvrage [historique] d'Anquetil se trouvait dans leur bibliothèque⁹⁹. » Cette seule présence suffit à conférer de la valeur au livre, ce qui est d'autant plus intéressant que cet auteur, de par sa méthode d'écriture, se rapproche étonnamment des idéaux de Flaubert puisqu'il cherche à concilier les exactitudes historiques et la beauté stylistique. Cette union complexe entre les deux, s'apparente à une certaine virtuosité prônée par Flaubert. Sa valeur est donc doublement assurée : d'une part, parce que l'ouvrage est présent dans la bibliothèque des deux personnages et d'autre part, parce qu'il correspond à l'idéal flaubertien de l'équilibre entre l'érudition et le beau style.

Lorsque Bouvard et Pécuchet commencent à étudier la nutrition, on attend une bibliothèque plus scientifique, puisque Bouvard s'appuie sur le *Manuel de la santé* de François Raspail, qui est présenté comme la Référence en la matière, le « grand ouvrage¹⁰⁰. » La désignation est péremptoire. La *Biographie universelle et moderne, ou Histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont faits remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents ou leurs crimes*¹⁰¹. Cet ouvrage est lui-même présenté dans un cadre sérieux qui permet de mieux l'officialiser et il s'impose tant par son ampleur puisqu'il est

⁹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p.173.

¹⁰⁰ *ibid.*, p.119.

¹⁰¹ *ibid.*, p.192.

une encyclopédie de quatre-vingt-cinq volumes, que par sa reconnaissance de qualité. Néanmoins, une certaine distance critique doit être gardée, car le titre excessivement long, semble être la manifestation de tout l'orgueil de son auteur. Une illusion de sérieux est pourtant créée, car il est précisé que « Pécuchet consultait la Biographie universelle- et il entreprit de réviser Dumas au point de vue de la science ». Le groupe verbal « entreprit de réviser », traduit une démarche intellectuelle qui trouve toute sa légitimation grâce à la perspective scientifique : « au point de vue de la science ». En effet, héritier du XVIII^e, le XIX^e siècle accorde une place prépondérante à la science qui est d'abord introduite dans les romans réalistes, puis naturalistes. Le choix du domaine étudié confère donc toute sa valeur à l'encyclopédie et n'est pas sans rappeler la lourde entreprise de Diderot et de D'Alembert¹⁰². Pécuchet la consulte de nouveau après son altercation avec l'abbé Jeufroy au sujet de la religion dans la perspective d'une vérification scientifique¹⁰³. La répétition du même ouvrage à quelques pages d'intervalle lui assure un poids qui est d'autant plus important que Flaubert lui-même possédait cette *Biographie* et qu'il l'utilisait fréquemment pour son travail. N'est-ce pas une seconde reconnaissance, implicite, de la valeur de l'ouvrage ?

La valeur scientifique de l'ouvrage est aussi reconnue grâce à la référence d'autorité, le livre de Vincent Duval, *Traité pratique du pied-bot* [ill.4] dans *Madame Bovary*.¹⁰⁴ La reconnaissance de ce livre était attestée

¹⁰² *L'Encyclopédie*, sous la direction de Diderot et d'Alembert.

¹⁰³ *Bouvard et Pécuchet*, p.339.

¹⁰⁴ *Madame Bovary*, p.304. Le vocabulaire scientifique est outré, car il est extrait de l'ouvrage spécialisé de Duval : « Tandis qu'il étudiait les équins, les varus et les valgus, c'est -à-dire la stréphocatopodie, la stréphendopodie et la stréphexopodie [...]. »

comme en rend compte l'accumulation du lexique scientifique. Flaubert lui-même, pour la rédaction de son chapitre consacré au pied-bot l'avait lu et avait pris des notes¹⁰⁵. Toutefois, sa lecture spécialisée et érudite est inadaptée à son lecteur, et c'est par le biais de Charles et de l'ironie que l'inadéquation transparait : « Il fit venir de Rouen le volume du docteur Duval, et tous les soirs, se prenant la tête entre les mains, il s'enfonçait dans cette lecture¹⁰⁶. » L'expression « se prenant la tête », peut être lue au sens propre mais aussi au sens figuré et c'est lors de ce deuxième degré que l'ironie apparaît. Le verbe « s'enfonc[er] » accentue l'incapacité de Charles à comprendre un tel niveau scientifique. Tout en disqualifiant le personnage, selon cette même logique observée dans la plus grande partie du roman, l'auteur valorise l'ouvrage en le plaçant à un niveau élevé, accessible uniquement à un certain lectorat scientifique et érudit.

Dans la même lignée des ouvrages scientifiques, on trouve, à plusieurs reprises, l'évocation du *Dictionnaire des Sciences médicales* « par une société de médecins et de chirurgiens, publié par Chauneton et Mérat » 1812-1822 que Flaubert lui-même consultera en prenant quarante-deux pages de notes pour la préparation de *Bouvard et Pécuchet*. Cet incontournable *Dictionnaire* est de nouveau présent dans la bibliothèque de l'officier de médecine, dans *Madame Bovary*, au moment où Charles et Emma, après leur mariage, se retrouvent pour la première fois dans la maison de Tostes ; cela semble une nécessité professionnelle, ce qui le rend légitime et valorisant. En effet, il se classe dans une bibliothèque réservée à

¹⁰⁵ *Corr.*, t. 2, p. 551 ; lettre à Louise Colet, 18 avril 1854 : « Je patauge en plein dans la chirurgie. J'ai été aujourd'hui à Rouen, exprès, avec qui j'ai longuement causé anatomie du pied et pathologie des pieds bots. »

¹⁰⁶ *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.304.

une élite, la suprématie du *Dictionnaire des sciences médicales* [ill. 5], s'opère matériellement par une place prépondérante et imposante sur la bibliothèque : « [ils] garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin¹⁰⁷. » La précision du titre de ces cinquante-huit volumes publiés par une « Société de médecins et de chirurgiens » est censée asseoir l'officier de médecine dans une certaine autorité professionnelle même si, dans le passage en question, la précision ironique « non coupés », est un aveu de sa non consultation.

La référence à cette œuvre phare du XIX^e siècle se retrouve dans *Bouvard et Pécuchet* lorsque les deux personnages décident d'étudier l'anatomie et à l'image de Flaubert, ils prennent des notes. La perspective est donc celle de l'instruction scientifique : « Ils prirent en note dans le *Dictionnaire des sciences médicales*, les exemples d'accouchement, de longévité, d'obésité et de constipation extraordinaires¹⁰⁸. » Notons que les ouvrages faisant autorité sont souvent scientifiques, le XIX^e siècle prolonge cet « esprit scientifique » que le Siècle des Lumières avait mis en place. Les réalistes veulent employer des techniques scientifiques, ce qui sera approfondi durant les trente dernières années du siècle, avec les Naturalistes. Toutefois, ces apparences de sérieux deviennent caduques par le fait même que ces ouvrages d'autorité soient maniés par un personnage inapte, incompetent ; ils en subissent une invalidation.

Ce principe se retrouve dans *Bouvard et Pécuchet* où lors de chaque domaine étudié, l'on peut remarquer que les personnages se renseignent toujours pour connaître les ouvrages faisant autorité dans le domaine. Ceux

¹⁰⁷ *Madame Bovary*, pp. 299-300.

¹⁰⁸ *Bouvard et Pécuchet*, p.111.

appartenant au domaine scientifique font l'objet d'une accumulation s'apparentant à l'esprit encyclopédique que Flaubert veut conférer à son ouvrage mais aussi à sa dimension satirique, la « farce ¹⁰⁹. » Le ton moins sérieux contrebalancerait la concentration de savoir qui pourrait devenir lassante pour le lecteur. Mais cette abondance est peut-être aussi un gage d'érudition particulièrement présente dans les romans flaubertiens. Les deux personnages agissent excessivement dans ce qu'ils décident d'entreprendre. Or, les expériences scientifiques, de l'ordre des vérités provisoires, sont multiples dans le livre et pour chacune d'entre elles, de nombreuses références sont transmises par le narrateur. Ce principe de citation fait partie du désir rassurant d'accumuler de manière insatiable un savoir afin de mieux comprendre et de maîtriser le monde environnant qu'il ne sera pourtant jamais possible de contrôler.

Le chapitre III commence sur l'apprentissage de la chimie et il est indissociable d'une référence à un grand professeur de chimie à l'école polytechnique et au Collège de France, Régnault : celle-ci peut apparaître comme un gage de sérieux et de vérité, il en est de même pour le professeur Girardin : le choix semble se justifier ce qui de ce fait, produira un contraste peut-être encore plus marqué lors de l'échec inévitable suivant structurellement chaque nouvelle expérience. Le chapitre entier se construit sur cette érudition scientifique et lorsque les deux personnages décident

¹⁰⁹ *Corr.* t.4, p.558 ; à Edma Roger Des Genettes, 19 août 1872, Flaubert explique son projet à son ami, en ces termes : « C'est l'histoire de ces deux bonshommes qui copient, une espèce d'encyclopédie critique en farce. » *ibid.*, p.590, à Adèle Perrot, 17 octobre 1872 : « Ce sera une encyclopédie de la Bêtise humaine. » Mais peut-être ce principe de concentration, tout en rappelant l'esprit encyclopédique du siècle dernier, est-il déjà annonciateur du projet de Flaubert d'écrire un dictionnaire, celui *des Idées reçues*.

d'apprendre cette science, ils s'appuient sur les connaissances et l'aide d'un médecin : le docteur Vaucorbeil, ce qui confirme la spécialité scientifique.

Celui-ci joue même le rôle du loueur de livres mais fait preuve de pédantisme : à rebours de la logique de démocratisation observée au XIX^e siècle, le personnage rend exclusive à sa profession la capacité de lire et de comprendre certains de ces ouvrages scientifiques, ce qui accentue leur complexité : « M. Vaucorbeil leur prêta plusieurs volumes de sa bibliothèque, affirmant toutefois qu'ils n'iraient pas jusqu'au bout¹¹⁰. » À ce sujet, un peu après dans le roman, le discours indirect libre retranscrit bien les pensées des deux personnages qui ont ressenti cette supériorité écrasante du médecin : « De quel droit les juger incapables ? Est-ce que la science appartenait à ce monsieur ! Comme s'il était lui-même un personnage bien supérieur¹¹¹ ! » Cet accès aux sentiments des personnages, par le biais du discours indirect libre, traduit bien toute cette morgue du docteur qui pense détenir un savoir élitiste que seuls quelques initiés sont en mesure de comprendre. Face à ces lectures plutôt savantes, il est à noter que certains ouvrages s'inscrivent particulièrement bien dans leur siècle : il est notamment précisé lors du prêt par un bouquiniste de traités physiologiques de Richerand et d'Adelon, qu'ils sont « célèbres à l'époque¹¹². » Cette précision peut permettre de conférer plus de crédit aux auteurs qui se hissent ainsi au niveau de ceux qu'on reconnaît mais en même temps, cela limite peut-être temporellement leur notoriété par la relativité des jugements.

¹¹⁰ *Bouvard et Pécuchet*, p.111.

¹¹¹ *ibid.*, p.113.

¹¹² *ibid.*, p.113.

Même les lectures sérieuses dites valorisantes et reconnues par les Autorités ne sont pas exemptes d'une critique sous-jacente du narrateur : une phrase brève et mise en valeur typographiquement, commençant par « cependant », exprime bien l'opposition entre ces lectures reconnues et les effets néfastes ressentis qui eux, ne relèvent plus d'une théorie mais d'une pratique : « Cependant toutes ces lectures avaient ébranlé leur cervelle¹¹³. » L'emploi du verbe « ébranl[er] », en connotant la perturbation forte de l'ordre de la secousse qui mettrait en péril un équilibre établi, révèle le très fort impact psychologique de ces lectures capables de remettre en cause tout leur système idéologique. Les paragraphes suivants énoncent à ce titre, les séquelles d'ordre médical qu'elles génèrent. Peut-être ces tensions seraient-elles aussi des stratégies dont userait le romancier pour produire une distance critique nécessaire.

Les ouvrages cités peuvent en effet être l'occasion d'une mise en débat, d'une confrontation idéologique. Lorsque Frédéric organise son repas avec ses quatre amis, la bibliothèque de Frédéric est prétexte à une discussion mouvementée autour des auteurs et des œuvres qui ne semblent évoqués que pour susciter le débat. C'est alors que chacun projette ses opinions sur ces œuvres : « Il fut impossible de parler de leurs ouvrages, car Hussonnet, immédiatement, contait des anecdotes sur leurs personnes, critiquaient leurs figures, leurs mœurs, leur costume, exaltant les esprits de quinzisième ordre, dénigrant ceux du premier, et déplorant, bien entendu, la décadence moderne [...]. » Le mot « ordres », précédé de chiffres, traduit une forte hiérarchisation des livres de bibliothèques, ce qui est doublé d'un

¹¹³ *ibid.*, p.125.

lexique fortement évaluatif comme « critiqu[er] », « dénigrant », « déplorant ». Chacun est l'occasion d'opinions marquées qui dépendent de l'appartenance politique de tout individu et la bibliothèque et son contenu ne sont plus qu'un prétexte à une joute idéologique entre les personnages. Homme de gauche réactionnaire, appelé souvent « le bohème », Hussonnet rejette la littérature lyrique au profit des écrits politiques au même titre qu'on oppose la littérature « femelle » à la littérature « mâle ». Flaubert, dans sa *Correspondance*, met en valeur le style « mâle » qu'il vante d'être fort, vital, par opposition à la faiblesse des effusions lyriques qui prennent le dessus sur l'art.

Les grands auteurs contemporains sont même jugés définitivement et expéditivement : « Balzac était surfait, Byron démoli, Hugo n'entendait rien au théâtre, etc.¹¹⁴. » Ces jugements ne sont pas sans rappeler ce que Flaubert lui-même avait pour habitude de dire dans sa *Correspondance*, notamment quand il écrivait à Louise Colet.

Sur un autre plan, particulièrement sensible en ce siècle, celui de la religion, Flaubert lui-même, bien qu'athée, s'est beaucoup documenté en matière religieuse, notamment pour évaluer ceux qui prétendaient « avoir la foi¹¹⁵. » Le chapitre IX consacré à la religion, dans *Bouvard et Pécuchet*, est une application de cette méthode débouchant sur une forme de naturel favorisant la vraisemblance réaliste. Cette « lutte d'érudition¹¹⁶ » s'opère entre Pécuchet et l'abbé Jeufroy ; la confrontation entre le scepticisme de

¹¹⁴ *L'Éducation sentimentale*, p.221.

¹¹⁵ Voir l'article de Stéphanie Dord-Crouslé, « Flaubert libre lecteur. À propos de l'*Abrégé du catéchisme de persévérance* de l'abbé Gaume », *Flaubert* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 19 janvier 2009, <http://flaubert.revues.org/521>.

Voir aussi *Corr.*, t. 1, p. 414 ; à Louise Colet, 7 décembre 1846.

¹¹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p.334.

Pécuchet et l'argumentation déficiente de l'ecclésiastique permet stratégiquement à Flaubert de réaliser dans ce chapitre une véritable démonstration anticléricale. Les extrêmes y sont représentés et l'on trouve aussi bien l'allusion à un « livre farce¹¹⁷ » qu'à des « auteurs dignes de créance¹¹⁸. » L'opposition entre ces deux types d'ouvrages relève d'un classement qualitatif entre ce qui n'est pas digne d'être lu sérieusement et ce qui fait au contraire office d'autorité. Le terme de « créance » est très fort et appartient au vocabulaire religieux puisqu'il vient du latin *credentia*, signifiant que l'on pourrait accorder aveuglement toute sa confiance, toute sa croyance quant à ce genre d'écrit. Le premier ne sera cité que quelques pages plus loin comme pour ménager un effet d'attente¹¹⁹. :« [Bouvard et Pécuchet] trouvèrent dans la cour un paquet au milieu de l'herbe. Le facteur, comme la maison était close, l'avait jeté par-dessus le mur. C'était l'ouvrage que Barberou avait promis, -*Examen du christianisme* par Louis Hervieu ». Le blâme de l'ouvrage à bannir s'opère textuellement, les codes sont d'emblée rompus : le livre fictif ne semble pas digne de siéger dans une bibliothèque ; aussi est-il « jeté dans la cour [...] au milieu de l'herbe », ce qui est annonciateur d'un livre à brûler. Son titre n'est transmis que tardivement dans la phrase et la contamination morale semble être redoutée puisque les deux personnages le bannissent : « Pécuchet le repoussa. Bouvard ne désirait pas le connaître. » Sans doute cette attitude est-elle mimétique de celle des *Bien-Pensants* de l'époque qui considèrent ce type de livres comme du poison pour l'âme. L'abbé Jeufroy est placé,

¹¹⁷ *ibid.*, p.323. Il s'agit de Barberou, aux attitudes grivoises, qui en propose la lecture à Bouvard et à Pécuchet.

¹¹⁸ *ibid.*, p.336, auteurs cités par l'abbé Jeufroy.

¹¹⁹ *ibid.*, p.326.

idéologiquement, du côté de ces-derniers mais surtout de celui des dévots obstinés qui prêchent sans réflexion personnelle, sans exercice d'aucun esprit critique. À ce titre, il est le transmetteur des ouvrages à lire : face aux inquiétudes de Pécuchet, « il lui ordonna le *Catéchisme* de l'abbé Gaume¹²⁰. » Le choix du livre et même de l'auteur se situe tout à fait dans la lignée des œuvres reconnues officiellement, car son auteur accordait beaucoup d'importance aux questions religieuses de son temps et préconisait un enseignement religieux rigoriste, qui, centré sur le Christ, voyait le Catholicisme comme la religion exclusive ; il rejetait tout type de texte païen et il était donc particulièrement prisé par beaucoup d'Officiels. Pour lui, le retour aux institutions chrétiennes traditionnelles pourrait aider la société qui courait à sa perte. Le fait que l'abbé Jeufroy est le sujet du verbe « ordonner » ne lui attribuerait-il pas, sur un mode ironique, la fonction de

¹²⁰ *Bouvard et Pécuchet* p.326. Voir la note 81, l'article *op.cit.* de Sylvie Dord-Crouslé précisant que « Dans les dossiers documentaires de Rouen (qui contiennent les matériaux rassemblés par l'écrivain pour la rédaction de son roman encyclopédique) se trouve un ensemble de notes prises sur soixante-dix-sept ouvrages rangés sous le titre *Religion*. L'un d'entre eux, l'*Abrégé du catéchisme de persévérance* de l'abbé Gaume (Paris, Gaume frères, 1842), est intéressant à plusieurs titres. D'abord, son auteur a eu par deux fois les honneurs d'une mention commentée dans la correspondance de Flaubert. Ensuite, son [...] catéchisme, fait de lui un exposé didactique d'un type très particulier : il a pour fin de transmettre une foi en même temps qu'un savoir. Sa présence textuelle finale retient elle aussi l'attention : si l'ouvrage est explicitement cité dans le premier volume du roman, c'est de manière tellement elliptique qu'on doute que Flaubert en ait tiré quoi que ce soit. Enfin, le volume occupé par les notes de lecture (cinq pages) offre un terrain d'analyse cohérent et conséquent, qui reste cependant d'une taille raisonnable, et autorise donc la publication de la transcription diplomatique intégrale de l'ensemble [...] L'abbé Gaume apparaît à deux reprises dans la correspondance de Flaubert, au début et à la fin de sa carrière littéraire. Les contextes sont différents, mais ils donnent lieu à un jugement identique. Pour le romancier, l'ecclésiastique demeure le symbole d'un militantisme fervent et offensif, d'un catholicisme qui œuvre aveuglément et indifféremment contre toutes les suites de la Révolution et des Lumières, et tente par tous les moyens de reconquérir un peuple et des élites qui se sont détournés de l'Église [...] il réclame en effet que, dans l'enseignement secondaire, l'étude des Pères de l'Église soit substituée à celle des classiques païens. [...] Aussi, au mois de mars 1873, lorsqu'il se met à préparer *Bouvard et Pécuchet* (dans la période dite des *grandes lectures*), Flaubert se procure-t-il l'ouvrage à la Bibliothèque nationale [...] et les scénarios préparatoires du roman (datant des années 1872-1874) recèlent plusieurs allusions aux idées que Gaume développe dans son opuscule.

médecin de l'âme face aux inquiétudes de Pécuchet ? À cette époque un abbé avait en effet un rôle très important qui se rapprochait de celui d'un médecin, car il était le confesseur des paroissiens et il était censé soulager les âmes en souffrance. C'est lui qui est l'intermédiaire le plus immédiat entre le monde profane et le monde sacré¹²¹. Ses propos étaient donc perçus comme de grande importance et ses conseils devaient être appliqués. L'on peut néanmoins encore percevoir une perspective anticléricale de Flaubert, car non seulement l'abbé Jeufroy se place du côté de l'ordonnance, ce qui lui confère un statut impérieux mais en plus, il n'est que le porte-parole de la pensée d'autrui et de ses supérieurs, il n'émet aucune opinion personnelle et réfléchie mais ne peut pratiquer que le psittacisme, cette répétition mécanique et irréfléchie pour laquelle Flaubert éprouvait tant de mépris et d'aversion. Les conséquences de ces lectures officielles et impersonnelles produisent des effets néfastes sur le penseur en quête de réponses simples à tel point que l'effet escompté est annihilé et sans doute Bouvard est-il l'exemple type du risque de trop de conseils de lectures officielles : « dégoûté par le *Catéchisme de persévérance*¹²²[ill.6]. »

Le même rejet des lectures dites édifiantes - « célèbre[s] », car promotionnées par les discours officiels-, s'observe dans le quatrième chapitre : « Bouvard ne put achever le célèbre *Discours* de Bossuet¹²³. » Par l'abandon de la lecture, Flaubert place Bouvard de l'autre côté de la Pensée Officielle, il en marque implicitement la désapprobation. Oser renoncer à

¹²¹ Michelet le rappelle dans son livre, de grande importance à l'époque, *Du Prêtre, de la femme, de la famille*, 1845.

¹²² *Bouvard et Pécuchet*, p.328.

¹²³ *ibid.*, p181. Bossuet, en tant que précepteur du Dauphin, était érigé en littérateur et pédagogue officiel et jouait un de surcroît un rôle religieux, en tant qu'évêque de Meaux. Flaubert détestait Bossuet.

une telle lecture et faire preuve d'une attitude subversive est condamnable. Sans compter les réponses déficientes de l'abbé qui représente une catégorie de religieux incapables de répondre aux différents questionnements des hommes : « Adorons sans comprendre¹²⁴ » Mais l'idéologie de cet abbé, particulièrement diffusée au grand public dès 1851, avec ses publications¹²⁵ se trouve transmise par discrètes allusions du romancier. Lors du mariage entre M. de Mahurot et Mlle de Faverges, un débat d'époque sur la question du mariage reconnu ou non comme Institution se met en place :

On attendait M. Jeufroy, pour fixer ensemble la date du mariage qui aurait lieu à la mairie, bien avant de se faire à l'église, afin de montrer que l'on honnissait le mariage civil.

Foureau tâcha de le défendre. Le comte et Hurel l'attaquèrent. Qu'était une fonction municipale près d'un sacerdoce ! — Et le baron ne se fût pas cru marié s'il l'eût été, seulement devant une écharpe tricolore.

"Bravo ! " dit M. Jeufroy, qui entra. " Le mariage étant établi par Jésus".

Pécuchet l'arrêta :

"Dans quel Évangile ? Aux temps apostoliques on le considérait si peu, que Tertullien le compare à l'adultère".¹²⁶ »

L'*Abrégé* indique bien que « le Mariage est un sacrement institué par Notre Seigneur Jésus-Christ pour perpétuer la vie divine de l'Église en perpétuant les fidèles, et pour sanctifier l'union des époux¹²⁷. Cette allusion fait référence aux conflits d'opinions dont le mariage a été la cause dans l'histoire de l'Église : certains Pères de l'Église lui ont dénié tout caractère sacramentel. Même l'abbé Bournisien fait réciter aux jeunes enfants des extraits de l'abbé Gaume qui avait justement écrit de nombreux passages

¹²⁴ *ibid.*, p.329. Cette injonction se rapproche des Idées Reçues et pourrait en être une.

¹²⁵ Notons aussi son *Abrégé*, destiné à être récité par les plus jeunes enfants lors de leur apprentissage religieux ou lors des messes. C'est la version que Flaubert avait lue.

¹²⁶ *ibid.*, p.349.

¹²⁷ *Petit abrégé du catéchisme de persévérance*, Paris, Gaume frères, 1846, Deuxième partie, XLV^e leçon, « De notre union avec Notre Seigneur, le nouvel Adam, par l'espérance. - Du sacrement de mariage », p. 257.

dans son *Abrégé de catéchisme* en vue d'être facilement mémorisé par les jeunes chrétiens :

- "Êtes-vous chrétien ?
 - Oui, je suis chrétien.
 - Qu'est-ce qu'un chrétien ?
 - C'est celui qui, étant baptisé... baptisé... baptisé¹²⁸."

L'on remarque bien l'aspect répétitif assimilé au psittacisme tant banni par Flaubert qui révèle la désapprobation du narrateur quant à l'emprise religieuse sur les enfants. Toutefois, le paroxysme du débat, dans l'œuvre du romancier pourrait se situer lors de la dispute entre Bournisien et Homais, venue de la prochaine sortie au théâtre des Bovary. L'abbé est le garant de la pensée catholique de son époque et « déclara qu'il regardait la musique comme moins dangereuse pour les mœurs que la littérature¹²⁹. » Cette pensée est aussi celle partagée par Madame Bovary mère. Tout comme l'abbé Jeufroy, les arguments avancés demeurent pauvres, et l'extrémisme de sa pensée est alors dénoncé implicitement par le narrateur : « si l'Église a condamné les spectacles, c'est qu'elle avait raison, il faut nous soumettre à ses décrets¹³⁰. » Le lexique de l'obligation et de la soumission aux ordonnances de l'Église condamne l'intolérance religieuse déjà dénoncée par les écrivains des Lumières, au siècle précédent. Le Livre mis en débat par le pharmacien est la Bible :

- "C'est comme dans la Bible, il y a... savez-vous... plus d'un détail... piquant, des choses... vraiment gaillardes !"
 Et, sur un geste d'irritation que faisait M. Bournisien :
 "Ah ! Vous conviendrez que ce n'est pas un livre à mettre entre les mains d'une jeune personne, et je serais fâché qu'Athalie¹³¹..."

¹²⁸ *Madame Bovary*, p. 249 repris *op.cit.* note précédente, p.205.

¹²⁹ *ibid.*, p. 343.

¹³⁰ *Madame Bovary*, p. 343.

¹³¹ *ibid.*

Ces interrogations des personnages rendent compte de la critique littéraire biblique qui a pour origine la longue querelle de la science allemande venue de l'école biblique protestante. Elle se retrouve dans le livre de Patrice Larroque qui réfute complètement le dogme catholique au point d'être interdit par le gouvernement en 1860. Il remet en cause l'autorité ecclésiastique en recensant les erreurs, les contradictions¹³² trouvées dans l'Écriture sainte. Aussi, Homais semble-t-il une sorte de porte-parole dégradé de ces partisans de la critique. Toujours est-il que lorsqu'il déclare que « [la Bible] n'est pas un livre à mettre entre les mains d'une jeune personne [...] », il met l'accent sur certains passages pouvant heurter la morale. Cette idée se trouve illustrée dans ce même chapitre IX de *Bouvard et Pécuchet* et c'est Bouvard qui argumente en faveur de cette critique : « Jacob s'est distingué par des filouteries, David par les meurtres, Salomon par ses débauches¹³³. » Cette énumération d'actions immorales commises, produit une sorte d'invalidation de l'Ancien Testament, de remise en cause de l'Autorité religieuse et d'éveil à un esprit critique. L'enjeu serait alors de garder ses distances même pour les livres représentatifs d'une hégémonie.

Au chapitre V du même roman, nous assistons également à un dialogue argumentatif entre les deux personnages au sujet de la littérature et de leurs goûts et à plusieurs reprises, un certain nombre de jugements se déduisent de cette conversation mise en fiction sans doute pour davantage

¹³² *Bouvard et Pécuchet*, p. 333. Pécuchet semble représenter les partisans de Patrice Larroque lorsqu'il est précisé qu'« [i]l poussa plus loin ses recherches et apporta une note sur les contradictions de la Bible. » Cette opinion semble être validée par la méthode adoptée puisqu'il s'agit d'approfondir « ses recherches », pratique louable d'un esprit critique en quête de vérité. Sans doute celle-ci réfère-t-elle également à la pratique de Flaubert.

¹³³ *ibid.*, p. 331.

de vraisemblance. Après la lecture des romans de Balzac, il est précisé que les deux personnages ont été « émerveill[és]¹³⁴. » Pourtant, une divergence est tout de même soulignée par la forme dialogique, qui n'est pas sans rappeler les dialogues socratiques ; la dimension didactique est donc recherchée :

Ainsi, Pécuchet nuance les remarques laudatives de Bouvard : Moi je le trouve chimérique [...] Pourquoi gonfler ce qui est plat, et décrire tant de sottises ? Il a fait un roman sur la chimie, un autre sur la banque, un autre sur les machines à imprimer [...] Nous en aurons sur tous les métiers et sur toutes les provinces, puis sur toutes les villes et les étages de chaque maison et chaque individu, ce qui ne sera plus de la littérature, mais de la statistique ou de l'ethnographie¹³⁵.

Lorsque Pécuchet formule ses reproches à l'encontre de Balzac sur la prédominance de l'étude ethnographique et statistique qui prend le pas sur l'Art, nous y retrouvons les véritables critiques que Flaubert avait formulées à ses amis dans sa *Correspondance*. En effet, l'on sait qu'il avait lu un certain nombre de ses romans entre 1843 et 1853, à une époque marquée par le mouvement littéraire et culturel du réalisme et, durant cette période, Balzac était une personnalité de premier plan. Parlant de lui, Flaubert s'est adressé à Edmond de Goncourt en ces termes :

Je viens de lire la *Correspondance* de Balzac. Il en résulte que c'était un très brave homme. Et qu'on l'aurait aimé. Mais quelle préoccupation de l'Argent ! et quel peu d'amour de l'Art ! Avez-vous remarqué qu'il n'en parle pas, une fois ? Il cherchait la gloire mais non le Beau [...] Avant tout ignorant comme une cruche, provincial jusque dans la moelle des os ; le luxe l'épate – sa plus grande admiration est pour Walter Scott ! - En résumé c'est pour moi un immense bonhomme mais de second ordre¹³⁶.

¹³⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p.195.

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ *Corr.*, t. 5, p. 122 ; à la Princesse Mathilde, 4 octobre 1876.

Dans cette lettre, on retrouve les reproches formulés par Pécuchet à l'encontre de la littérature balzacienne : le problème majeur demeure l'incompatibilité entre les études ethnographiques et statistiques et la Littérature. On peut lire ces mêmes reproches à l'encontre de Zola : « [...] J'ai lu par hasard un fragment de *l'Assommoir*, paru dans la République des lettres et je suis tout à fait de votre avis. Je trouve cela ignoble, absolument. Faire vrai ne me paraît pas être la première condition de l'art. viser au beau est le principal, et l'atteindre si l'on peut¹³⁷. » Flaubert regrette également que Zola se soit préoccupé avant tout de la vérité au détriment de ce qui fait le but de l'Art, à savoir la Beauté. Il estime en effet que l'Art doit être premier et la vérité uniquement un « tremplin » pour atteindre cette beauté, sinon, l'écrivain passe dans la catégorie dévalorisante du « second ordre ».

Pécuchet se veut alors le porte-parole du romancier. Si Flaubert a pu s'en inspirer parfois, on reconnaît des similitudes, par exemple entre *Madame Bovary : Mœurs de Province*, et *Scènes de la vie de Province* de Balzac, notamment dans l'étude des mœurs provinciales, il souhaitait aussi s'en démarquer et avait parfois la hantise de trop se rapprocher de son prédécesseur¹³⁸. Aussi, la lecture des romans, à cette époque, est-elle plutôt suspicieuse parce que le genre ne relève pas de la Bonne Littérature¹³⁹. La

¹³⁷ *ibid.*

¹³⁸ C'est le cas par exemple lors de l'écriture de *L'Éducation sentimentale*.

¹³⁹ Voir *Lectures et lecteurs au XIX^e s. : la bibliothèque des Amis de l'Instruction*, actes du Colloque tenu le 10 novembre 1984, sous la présidence de Madeleine Rebérioux et réunis et présentés par Marie-Josèphe Beaud, Jean Grigoreff et Georges Guillaume Kerouédan, 1985 et en particulier le constat de Noël Richter dans « L'Institution de lecture du peuple », p.8 : « le bon livre [...] apporte une information spécialement élaborée pour le peuple, lui fait connaître ses droits et ses devoirs, l'aide à améliorer son savoir-faire, et par là, sa condition. Mais le livre ne doit pas ouvrir trop large les portes du savoir. Il interdira surtout les portes du rêve : la littérature et le roman seront rigoureusement proscrits. Inspirant au peuple le dégoût de sa condition et le désir de s'élever dans la société, le

littérature des romans s'oppose en effet à la littérature valorisante, à l'Art ou à la Bonne Littérature.

Celle-ci se trouve d'emblée intégrée dans *Madame Bovary* au sein d'un lieu qui est le garant de la bonne pensée et du contrôle des lectures, le couvent. Le fait qu'on peut introduire une catégorie de livres bannis de la morale exprime l'émergence du profane dans un lieu religieux. La vieille fille qui se rend au couvent tous les mois pour travailler à la lingerie est l'archétype de cette hybridité. En effet, officiellement, elle est la garante des valeurs morales, en tant que « vieille fille », elle est censée représenter la virginité, elle est « protégée par l'archevêché », son travail même de lingère peut être la symbolique de l'immaculé ; et pourtant, cet idéal religieux est poreux, tout comme l'assurance de la bonne morale au sein du couvent puisqu'elle parvient à y introduire l'Interdit, ces livres « cachés dans les poches de son tablier¹⁴⁰. » Elle devient le colporteur illégal, illégitime de

roman mettrait en péril l'économie et l'équilibre social. » Ce que Noël Richter dit du roman par rapport au peuple se retrouve également pour les autres classes sociales et notamment pour la bourgeoisie. Lire des romans détourne la femme de sa fonction familiale et lui ouvre trop de fenêtres sur un autre monde d'évasion, celui du rêve, d'une liberté qu'elle n'aura jamais et en ce sens, l'équilibre social mais aussi économique est en péril, on l'observe bien dans le cas d'Emma qui, victime de bovarysme, sera perpétuellement en attente d'autre chose qu'elle n'obtiendra jamais : ses actions d'achats compulsifs et ses évasions adultérines rompent bien l'équilibre de son foyer tant sur le plan conjugal que sur celui dit économique.

ibid., voir aussi « le roman dans les bibliothèques populaires au XIX^e siècle » par Marie-Ange Malingre, p.106 : « Le 7 décembre 1848, Freslon, ministre de l'Instruction Publique, distribue aux préfets une circulaire relative à la création d'une bibliothèque dans chaque commune rurale. Les livres qui doivent la composer sont pour l'essentiel des traités pratiques, des traités d'instruction civique, des manuels dispensant les connaissances les plus élémentaires. À la fin seulement, il fait une concession à l'imagination en admettant la présence d'une « collection de chefs-d'œuvre en prose et en vers de notre littérature. » Et elle constate que « Les diverses associations, quelles que soient leurs Tendances, n'accordent au début que peu d'attention au roman. » Paradoxalement, c'est au siècle où le roman éclot de toutes parts qu'il est perçu comme suspect par les Officiels soucieux de la moralisation de leurs sujets.

¹⁴⁰ Voir Corbin, chap. III « Le grand siècle du linge », in *Le Temps, le Désir et l'horreur*, pp. 39 à 41, le soin du linge dans les couvents était soumis à certaines règles de vertu. En

livres proscrits par l'Église¹⁴¹. Cela pose alors le problème de l'horizon d'attente et des jugements de la postérité : qu'en est-il de la durée d'un ouvrage et quand une œuvre devient-elle consacrée ?

Étant donné que la postérité met du temps à comprendre les œuvres, celles-ci, lorsqu'elles deviennent vraiment connues, peuvent parfois paraître déjà un peu dépassées. Ces ouvrages, déjà démodés à l'époque de l'écriture du roman, sont le reflet d'un romantisme stéréotypé – des romans sentimentaux douteux- dont la lecture pouvait être dangereuse pour un lectorat féminin non averti et innocent. Le rejet de ce type de lecture est rendu explicite : la pauvreté du thème, banal et répétitif est soulignée par la formule restrictive - « Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes. » - Le choix d'une intrigue exagérément dramatisée – « postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages » - lui fait perdre tout intérêt et toute vraisemblance et le choix d'une énonciation énumérative accentue

effet, la femme ne devait toucher les pièces destinées à la célébration de Dieu, comme les aubes portées par les prêtres ou les tissus ornant l'autel. Mais l'ambiguïté de ces rapports entre le linge et la vertu est que s'occuper du linge pouvait figurer une certaine rédemption puisque la tâche était souvent confiée à des femmes dont la vertu avait été entachée, comme les filles-mères ou d'anciennes prostituées. En ce sens, la lingère apparaît dans tout son paradoxe car en tant que vieille fille elle est censée incarner la virginité physique mais les romans qu'elle introduit au sein du couvent produisent une perte de cette virginité sur le plan moral.

¹⁴¹ *Madame Bovary*, « [c]e n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans les pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets [...] », p. 181..Voir aussi *op.cit.*, *Lectures et lecteurs au XIX^e s : la bibliothèque des Amis de l'Instruction*, 1985, Actes du Colloque tenu le 10/11/1984, sous la présidence de Madeleine Rebérioux et réunis et présentés par Marie-Josèphe Beaud, Jean Grigoreff et Georges Guillaume Kerouédan et notamment l'article de Noël Richter, « L'institution de lecture du peuple », p.8, il souligne le fait que l'imaginaire est nourri par les livrets du colportage, une littérature suspecte aux yeux de l'Église qui tente de lui faire barrage en diffusant des petits livres de dévotion populaire entretenant les enfants du peuple dans la crainte de Dieu. Ces deux colportages, le profane et le sacré, formant le fonds commun des bibliothèques dans les foyers populaires.

l'effet de lassitude que peuvent produire ces romans uniformisés¹⁴². L'accumulation de procédés stéréotypés pour produire des effets sentimentaux à outrance se situe de nouveau dans une longue énumération : « forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers ». L'atmosphère simplificatrice de ce type de romans est ainsi recréée par un amas de clichés et traduit le rejet pour ce type de livres.

Au chapitre V de *Bouvard et Pécuchet*, ce même refus est exprimé : le fait de mettre sur le même plan plusieurs exemples de romans d'amour très emblématiques de l'époque romantique, permet de les uniformiser et de révéler leur manque d'originalité, comme s'ils étaient interchangeables¹⁴³. Le bilan est réalisé par l'intermédiaire de leur pensée transcrite au discours indirect libre qui laisse en fait paraître l'opinion de l'auteur : « Ils reprochaient à tous ceux-là de ne rien dire sur le milieu, l'époque, le costume des personnages. Le cœur seul est traité. Toujours du sentiment ! Comme si le monde ne contenait pas autre chose ! » Ce type d'écriture ne possède aucune forme intéressante et aucune force. La réduction de cette catégorie d'œuvre à la sensiblerie est un reproche récurrent dans la *Correspondance* de Flaubert qui exprimait son désir de séparer l'écriture et le sentimentalisme, lors d'une critique virulente à l'encontre de Musset ou de Lamartine¹⁴⁴, il rappelait à Louise Colet que la littérature n'était pas un

¹⁴² *Corr.* t.2, p. 56 ; à Louise Colet, 3 mars 1852. Flaubert, pour s'imprégner de cette « littérature de couvent », signale à son amie qu'il lit Jean-Nicolas Bouilly, « Les Jeunes femmes, pour tâcher d'entrer dans les rêves de jeunes filles [...] la littérature à castels, troubadours à toques de velours à plumes blanches. »

¹⁴³ *Bouvard et Pécuchet* : « [...] ils parcoururent *La Nouvelle Héloïse, Delphine, Adolphe, Ourika* [...] », p. 194.

¹⁴⁴ *Corr.* t. 2, p.299, à Louise Colet, 6 avril 1853 : « C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrineux [...] C'est un esprit eunuque, la couille lui

déversoir de sentiments, qualifiant ce type d'ouvrages de mauvaise littérature¹⁴⁵. Seules les œuvres écrites « à froid », c'est-à-dire sans touche émotionnelle ou personnelle permettra de créer une œuvre « forte ».

Les romans historiques de Walter Scott, considérés comme l'emblème du Romantisme¹⁴⁶, très en vogue dans toutes les catégories sociales au cours de la première moitié du siècle et plus précisément de la période 1820 à 1830, font l'objet d'une critique que le romancier rend opérante par le biais des conséquences observées sur la jeune lectrice Emma¹⁴⁷. L'on sait pourtant qu'il lisait beaucoup de romans historiques et qu'il vouait une certaine admiration à l'écrivain écossais.

Pourtant, l'identification aux personnages du roman fait partie des risques aux conséquences néfastes et celles-ci sont démontrées dans la suite du roman ; c'est aussi ce que Flaubert dénonçait comme dénonçant ce qui flattait le médiocre et le vulgaire. L'emploi du conditionnel passé première forme traduit bien l'impossibilité de réalisation de ce type d'intrigue : « Elle aurait voulu vivre ». Le bovarysme¹⁴⁸ du personnage se trouve d'emblée en

manque, il n'a jamais pissé que de l'eau claire. » C'est de cette manière que Flaubert attaque le lyrisme lamartinien.

¹⁴⁵ *Corr.*, t. 2, p. 124 ; à Louise Colet, 16 janvier 1852 : « La passion ne fait pas les vers. - Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. »

¹⁴⁶ Voir Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*, Hachette, 1895 : Walter Scott révolutionne le roman historique qui était plutôt basé sur des récits épiques de chevaliers et d'aventures extraordinaires. Il peint des personnages types de plus en plus variés et faisant entrer la catégorie des humbles, favorise ainsi l'identification des lecteurs à ces personnages aux attitudes bien vivantes et absorbés par les décors très accés sur la nature.

¹⁴⁷ *Madame Bovary*, « Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart, et des vénération enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées », pp. 181-182.

¹⁴⁸ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, *op. cit.*, Mercure de France, 1902.

germe : sa vie réelle ne peut jamais la satisfaire et elle recherche constamment un ailleurs irréel qui lui semble correspondre à une vie heureuse. Ce type de littérature, trop loin de la vie réelle peut alors avoir de graves conséquences pour des lectrices non averties. La longue énumération de stéréotypes romanesques comme « un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir » est bien annonciatrice de tout le drame de l'héroïne qui croit que la vie est semblable aux romans lus. Cette attente du prince charmant « du fond de la campagne » est bien celle d'Emma. Tout au long de sa vie maritale, sa posture d'attente derrière sa fenêtre¹⁴⁹ est révélatrice de cette attente d'un événement. Ce passage stéréotypant les romans de Walter Scott contient bien les origines de la vie d'Emma qui elle-même a le culte du grand monde qu'elle n'a connu que le temps d'un rêve, le bal à la Vaubyessard¹⁵⁰.

Toutefois, au début du chapitre V consacré aux débats littéraires dans *Bouvard et Pécuchet*, Walter Scott est évoqué selon ses spécificités novatrices dans une perspective apparemment élogieuse ; après la brièveté de la phrase synthétisant son œuvre et ses effets sur toute une génération romantique des années 1820-1830, « Ce fut comme la surprise d'un monde nouveau, le narrateur détaille les spécificités de cette nouveauté : Les

¹⁴⁹ *Madame Bovary*, p. 262 : « Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade) [...]. » Cette posture romantique est récurrente dans le roman et traduit un personnage en attente perpétuelle d'un événement qui ne se produit jamais, elle révèle aussi l'ennui qu'elle cherche à combler par le spectacle de la vie d'autrui. C'est une sorte de substitut à la lecture des romans. Ce passage succède d'ailleurs à la décision de Madame Bovary mère de lui interdire la lecture de romans (*ibid.*, p. 261.) Cette posture d'accoudement à une fenêtre de Province est peut-être un substitut à celui d'un chalet suisse : « Que ne pouvait-elle s'accouder sur le balcon des chalets suisses [...] », (*ibid.*, p.184.)

¹⁵⁰ *ibid.*

hommes du passé [...] devinrent des êtres vivants [...] Des paysages artistement composés, entourent les scènes comme un décor de théâtre¹⁵¹. »

Ces aspects ont souvent été soulignés par les critiques tels que Louis Maigron¹⁵² comme caractéristiques de la richesse littéraire de ce nouveau type de romans historiques. Pourtant, ces particularités laudatives ne seraient que la dorure qui, une fois grattée, laisserait apparaître les déficits comme l'in vraisemblance par rapport aux faits historiques réels : « Sans connaître les modèles, ils trouvaient ces peintures ressemblantes et l'illusion était complète¹⁵³. » Par l'emploi des pluriels, le romancier, masqué derrière les deux personnages éponymes, se pose en observateur de tout un lectorat. Ces indices seront confirmés un peu plus loin : « [Pécuchet] perdit même tout respect pour Walter Scott, à cause des bévues de son Quentin Durward¹⁵⁴. » La crédibilité vouée au romancier est entachée du fait de l'accumulation d'erreurs historiques. La distance critique s'opère donc par un changement de point de vue : le personnage, en passant d'un lecteur naïf à un lecteur se plaçant d'un point de vue scientifique, permet au narrateur de mettre en exergue les failles du roman historique.

Flaubert lui-même sera confronté à ce problème, lors de l'écriture de son *Éducation sentimentale*. Aussi en a-t-il exprimé ses inquiétudes : « J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans ; c'est là le défaut du genre historique¹⁵⁵. » Sa première crainte est que le lecteur soit plus

¹⁵¹ *ibid.*, p.190.

¹⁵² *op.cit.*, *Le Roman historique à l'époque romantique*.

¹⁵³ *Madame Bovary*, p.190

¹⁵⁴ *ibid.*, p.192 Le meurtre de l'évêque de Liège est avancé de quinze ans. La femme de Robert de Lamarck était Jeanne d'Arschel et non Hameline de Croy.

¹⁵⁵ *Corr.* t. 4, p. 734 ; à Jules Duplan, 14 mars 1868.

intéressé par le personnage historique que par celui de la fiction romanesque et cela pose le problème de la part devant être accordée au réel historique et de celle acceptant la fiction romanesque. Quelle part accorder à l'un puis à l'autre et quels faits réels sélectionner parmi tout l'éventail des possibles ? Sa réflexion sur le roman historique et ses inquiétudes face à la méthode à employer peuvent sans doute s'expliquer du fait de la place prépondérante de l'Histoire dans sa vie, d'autant qu'au collège de Rouen, il a assisté aux cours de professeurs d'histoire de renom tels que Chéruel et Gourgaud-Dugazon. Il a même rédigé lui-même, entre 1835 et 1839 sept compositions d'histoire et de narrations inspirées d'événements historiques¹⁵⁶. Il admirait Michelet qui pour lui, était le véritable historien de génie¹⁵⁷.

En outre, la phrase brève et assertive « [l']hiver y passa », exprime une lecture passe-temps qui n'est pas souvent un gage de qualité pour le romancier. Ce grand nom de l'Histoire serait-il épargné, au nom d'une certaine amitié ? Les effets de ces romans sur Bouvard qui, à leur lecture « finit par s'ennuyer du fait de la répétition des mêmes effets¹⁵⁸ », soulignent de nouveau les défauts de ces ouvrages.

Ces derniers avaient déjà été soulignés lors des lectures d'Emma au couvent, par le biais d'énumérations accumulatives. La critique, beaucoup plus discrète que dans *Madame Bovary*, est néanmoins sous-jacente.

Toujours dans la catégorie du roman historique, mais dans la série novatrice du roman-feuilleton, Alexandre Dumas est cité. Héritier de Walter

¹⁵⁶ Mort du duc de Guise, Rome et les Césars.

¹⁵⁷ Dans sa *Correspondance*, ne se trouvent que quatre lettres lui étant adressées. Celles-ci regorgent d'admiration comme en témoigne principalement l'interpellation très honorifique de « maître » ou de « grand maître. » [ill. 7, pp. 357-359 en annexe]

¹⁵⁸ *Bouvard et Pécuchet*, p.193.

Scott, le titre de « maître¹⁵⁹ » lui est attribué mais s'il est hissé à ce niveau, cela reste par rapport à la réception très favorable d'une époque qui appréciait la lecture de ses romans en feuilletons. De plus, la restitution vivante de l'âme d'une époque plaisait beaucoup et c'est pour arriver à ces effets que le procédé théâtral de la dramatisation était fortement utilisé¹⁶⁰, par la multiplication des rebondissements, l'usage des dialogues, la description détaillée des gestes.

L'histoire constitue un cadre privilégié et propice à susciter le romanesque : sont alors privilégiées des scènes dramatiques et dynamiques et les récits d'aventures sont également primordiaux, même si l'époque historique prime. Les critiques implicites à l'encontre de Dumas portent surtout sur la question du divertissement, que Flaubert dévalorise. La précision : « les divertit à la manière d'une lanterne magique », est plutôt péjorative, parce qu'elle exprime un type de récit divertissant, et donc, se situant aux antipodes des œuvres sublimes élevant l'âme. La comparaison avec la « lanterne magique » est de l'ordre de l'évasion enfantine et s'exclut de son penchant pour l'étude du réel. L'in vraisemblance des situations et des personnages est également mentionnée comme une critique sous-jacente¹⁶¹ et ces défauts avaient déjà été relevés chez le « maître », Walter Scott. Le narrateur prend en charge la critique : « - et tout se mêle, court et se débrouille, sans une minute pour la réflexion » : le rythme rapide et saccadé semble dénoncer le choix du romancier de privilégier la dimension

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.191.

¹⁶⁰ Alexandre Dumas fut aussi l'un des maîtres du théâtre romantique.

¹⁶¹ *op.cit.* p.191. « Ses personnages, alertes comme des singes, forts comme des bœufs, gais comme des pinsons, entrent et parlent brusquement, sautent des toits, sur le pavé, reçoivent d'affreuses blessures dont ils guérissent, sont crus morts et reparaissent. »

dramatique au détriment « [d'une] réflexion » de ce fait anéantie. Ce sont ainsi les romans historiques de Dumas qui sont disqualifiés.

Ce point de vue était déjà présent dans la *Correspondance* : « D'où vient le prodigieux succès des romans de Dumas ? C'est qu'il ne faut pas pour les lire aucune initiation, l'action en est amusante. On se distrait donc pendant qu'on les lit. Puis, le livre fermé, comme aucune impression ne vous reste et que cela a passé comme de l'eau claire, on retourne à ses affaires¹⁶². » Cette lettre résume les critiques adressées à ces ouvrages : c'est un type de roman divertissant, notamment sur le plan de l'action mais dépourvu de toute dimension artistique : l'esprit du lecteur n'en est pas imprégné ce qui, sans conteste, est un signe, pour Flaubert, de faiblesse artistique.

Il souligne de manière récurrente, par opposition, la force des chefs d'œuvre qui marquent de manière indélébile ses lecteurs¹⁶³. Cette absence de trace du livre sur le lecteur, d'effet durable se retrouve dans la nécessité d'adopter un style viril par opposition au style femelle : « j'aime par-dessus tout la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée : j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles¹⁶⁴. [...] »

Dans ce même chapitre¹⁶⁵ de *Bouvard et Pécuchet*, consacré à la littérature, un certain nombre d'œuvres et d'auteurs passés en revue, n'échappent pas à la virulence de la critique flaubertienne qui les invalide. Nous pouvons observer qu'elles sont plus grandes pour les écrivains

¹⁶² *Corr.*, t. 2, p. 358 ; à Louise Colet, 20 juin 1853.

¹⁶³ *ibid.*, p.385 ; à Louise Colet, 15 juillet 1853 : « On peut juger de la bonté d'un livre à la vigueur des coups de poing qu'il vous a donnés et à la longueur du temps qu'on est ensuite à en revenir. »

¹⁶⁴ *Corr.*, t. 1, p. 210 ; à Louis Cormenin, 7 juin 1844.

¹⁶⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 191.

contemporains que pour les autres, dits classiques, et que cette hiérarchisation correspond vraiment aux goûts de Flaubert qui avait pour coutume d'être particulièrement virulent à l'égard de son époque, tout en vénérant les temps passés : « [il prodigue] une valorisation constante de l'écriture des XVIIème siècle et XVIIIème siècle. Il voue un culte à l'écriture classique¹⁶⁶. »

Le romancier exprime le rejet des romans, de la littérature de second ordre, en se posant comme l'historien, voire le sociologue de son époque. Ce genre littéraire essentiellement lu par des jeunes-filles ou par des femmes, est rendu suspect et dangereux, notamment par rapport aux effets produits sur leur esprit¹⁶⁷. La femme, selon le point de vue couramment répandu à l'époque, être vulnérable et influençable, peut facilement confondre le roman et la vie et ainsi, être tentée de s'écarter du droit chemin. La lecture de romans est de plus en plus accessible du fait du développement de l'alphabétisation et consécutivement, de la démocratisation de la littérature. À cette époque, la plupart du temps, avant d'être publiés en album, se trouvaient consultables en plusieurs livraisons dans les journaux, facilitant ainsi la lecture grâce à un coût beaucoup moins onéreux.

¹⁶⁶ Voir l'article de Philippe Dufour : « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert* [En ligne], 2/2009, mis en ligne le 12 décembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/flaubert/873>.

¹⁶⁷ Voir le procès, *Réquisitoire*, p. 479 : « Qui est-ce qui lit le roman de M Flaubert ? Sont-ce des hommes qui s'occupent d'économie politique ou sociale ? Non ! les pages légères de Madame Bovary tombent en des mains plus légères, dans des mains de jeunes filles, quelquefois de femmes mariées. Eh bien ! lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ? ». Ce reproche de Maître Pinard reflète l'importance de la morale en matière de littérature et insiste sur la différence entre le lectorat masculin et féminin. La femme doit être préservée de tout écart moral véhiculé par les romans.

Madame Bovary mère condamne souvent les lectures d'Emma, les suspectant d'être nocives à son esprit : « A lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. » La gradation ascendante permet de révéler que les ouvrages que lit Emma sont de plus en plus répréhensibles sur le plan de la morale. On observe une incompatibilité entre le scientisme et la religion et Madame Bovary mère, représentant la morale bourgeoise de l'époque, exècre ce type de livres. L'importance accordée à la religion et le rejet des idées voltairiennes, trop subversives pour le catholicisme, garantit la moralisation dans la littérature.

Le terme de « romans¹⁶⁸ », à ce titre, est à entendre dans un sens péjoratif, méprisant, il est à classer dans la « mauvaise littérature ». L'antéposition de l'adjectif « mauvais » au substantif « livres » en confirme l'immoralité, tout comme la périphrase « des ouvrages qui sont contre la religion¹⁶⁹. » Madame Bovary mère est le porte-parole de toute une catégorie sociale, la bourgeoisie, qui recherche dans la littérature une édification et pour laquelle la religion est primordiale. Le rejet du nom de « Voltaire » à la fin de la phrase, symbolise une littérature pestiférée.

Qualifiée de « bonne dame », la mère de Charles est située dans la catégorie des femmes détentrices d'une morale exemplaire et elle joue le

¹⁶⁸ Dans *L'Art de Prolonger la vie humaine*, de Guillaume Hufeland, un livre de 1809, Flaubert relève : « éviter tout ce qui enflamme l'imagination, par exemple les romans ! ». L'on considérait en effet que la lecture des romans pouvait développer l'imaginaire des jeunes filles et développer chez elles une activité précoce et ces inquiétudes étaient fondées médicalement puisqu'on en trouvait les mises en garde dans des ouvrages tels que le *Dictionnaire des Sciences médicales* « par une société de médecins et de chirurgiens, publié par Chauneton et Mérat » 1812-1822. Flaubert prendra quarante-deux pages de notes dans ce *Dictionnaire* pour la préparation de *Bouvard et Pécuchet*.

¹⁶⁹ *Madame Bovary*, p.261.

rôle de directeur de conscience, de censeur, elle est représentative des bonnes mœurs sous le Second Empire. Rappelons qu'au procès de *Madame Bovary* le roman avait pour charges : « offenses à la morale publique et à la religion ». C'est dans cette perspective que la mère de Charles s'octroie le droit de réorienter Emma sur une voie plus morale : « elle devait quand elle passerait par Rouen, aller en personne chez le loueur de livres et lui représenter qu'Emma cesserait ses abonnements. N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? » Le discours indirect libre favorise l'accès à la pensée et à la parole du personnage qui adopte un point de vue radical sur la question des effets du roman sur l'esprit des jeunes femmes. Le lexique judiciaire est celui que tenaient les censeurs de l'époque, porte-parole du gouvernement et garants de la morale.

Très fort, le terme d'« empoisonneur » pour qualifier les libraires, assimile les romans à du poison et assure une fonction proleptique puisque cela annonce l'empoisonnement final d'Emma¹⁷⁰. Le XIX^e siècle est particulièrement représentatif de ce contrôle des lectures pratiquées par les jeunes filles.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, il est fait référence aux ouvrages de Madame Campan, ancienne femme de chambre de la reine, puis lectrice des filles de Louis XV. Elle écrivit ensuite des traités d'éducation¹⁷¹. Aussi, tandis que Bouvard et Pécuchet tentent désespérément d'éduquer Victor et

¹⁷⁰ *ibid.*, p. 428 « Cet affreux goût d'encre continuait. » Lors des premiers symptômes liés à l'empoisonnement, une association avec les lectures est explicitement contenue dans le terme d'« encre » qui rappelle toute la matérialité de ses lectures et notamment ce passage accusateur de Madame Bovary mère.

¹⁷¹ *De l'éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles.*

Victorine, les choix qu'ils effectuent pour sélectionner des « morceaux de littérature » ne se font qu'après consultation de son ouvrage. Celui sert alors de référence morale et la littérature est guidée par ce principe premier¹⁷². Et dans le chapitre V¹⁷³, on trouve une énumération de types de livres qui subissent un rejet les uns après les autres du fait de la désillusion éprouvée par les personnages éponymes : celui-ci est porteur de la critique flaubertienne et ce procédé permet de rendre le débat didactique plus naturel, à la manière des dialogues philosophiques de Platon.

Les personnages se font ainsi souvent le relais de la pensée de Flaubert. La catégorie des romans humoristiques est particulièrement dévalorisée par le prosaïsme des digressions qui renvoient à l'univers domestique le plus banal : « Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles ou de sa maîtresse ».

Mais surtout, l'opinion de Flaubert est émise à la fin de la séquence consacrée à ce type de roman étant donné que la phrase, « Un tel sans-gêne, d'abord, les charma, puis leur parut stupide ; - car l'auteur efface son œuvre, en y étalant sa personne », révèle la remarque récurrente du romancier dans sa *Correspondance*, à savoir que le véritable artiste doit être impersonnel. C'était vraiment la ligne directrice de son style : « l'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part¹⁷⁴ .» Le fait d'étaler sa personne est donc une critique de la part de l'auteur, car pour lui, c'est antiartistique. L'emploi de l'adjectif « stupide »

¹⁷² Voir *Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire*, p.481, Maître Pinard affirme : « L'art sans règle n'est plus l'art », ce qui exprime le lien indissociable qu'il veut établir entre l'art et la morale.

¹⁷³ *Bouvard et Pécuchet*, p.194.

¹⁷⁴ *Corr.*, t. 2, p. 204 ; à Louise Colet, 9 décembre 1852.

condamne violemment et définitivement cette catégorie de romans. Selon lui, être impassible relève d'une ligne scientifique qui est la condition pour conférer de la force à l'œuvre.

Le point commun entre ces critiques demeure l'absence d'art, ce qui est sans doute le plus condamnable pour un artiste en quête de perfection. Ainsi, dans le même chapitre, lorsque Bouvard lut d'autres œuvres pour mieux connaître les mœurs, Pécuchet devient le porte-parole du romancier : « - Comment perdre son temps à des inepties pareilles ? Et en réponse au contre argument de Bouvard, il ajoute :- Va te promener avec tes documents ! Je demande quelque chose qui m'exalte, qui m'enlève aux misères de ce monde¹⁷⁵ ! ». Le terme de « documents » est dévalorisant et s'oppose de nouveau à l'œuvre d'art, car il se cantonne à une fonction référentielle.

Emprunté en effet au latin classique *documentum*, il signifiait « enseignement » et provenant aussi du bas latin, il désignait alors un « acte écrit servant de témoignage, de preuve. » Cette dimension référentielle, utilitaire, s'exclut de l'art et donc, du registre littéraire. En outre, est développée la conception d'une œuvre dans laquelle on recherche l'exaltation et l'évasion, ce qui est le contraire d'un document qui, par définition, nous ramène au monde réel, incompatible avec toute échappée.

Cette importance accordée à la classification des écrits au XIX^e siècle, va de pair avec la hiérarchie des œuvres souvent indissociable d'une rigueur morale. Le livre est jugé au même titre que *Madame Bovary* a pu

¹⁷⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p.196.

faire l'objet d'un procès pour « offense à la morale publique ». Le respect des bonnes mœurs est une ligne de conduite nécessaire pour être reconnu digne de figurer dans la Bonne Littérature. Cette classification a permis de mettre en exergue les écrits et ce qui s'y rattache au sein des œuvres de Flaubert. Cela finit par engendrer une perception en accord avec le siècle : les dimensions ostentatoires et matérielles des écrits priment sur les véritables considérations esthétiques.

3- Exhibition et matérialisation des écrits

Les écrits sont matérialisés par le biais de leurs multiples supports qui les représentent et qui les font exister au milieu des personnages. Ils font aussi partie du décor qui génère des effets de vraisemblance nécessaires à la représentation réaliste de l'univers romanesque.

À cette époque où la bureaucratie se développe¹⁷⁶, elle est de plus en plus représentée dans les romans réalistes. Ce choix de donner à voir l'employé de bureau s'explique en partie par l'évolution du personnage ordinaire de roman qui tend de plus en plus vers l'anti-héros. L'épopée, qui véhiculait des valeurs d'héroïsme, a été supplantée par le roman qui, au XIX^e siècle, à travers les mouvements réaliste et naturaliste, laisse de plus en plus de place à l'homme de condition moyenne. Selon cette logique de décadentisme, le nouveau type de l'employé de bureau est né¹⁷⁷ et c'est dans

¹⁷⁶ *Le Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur presque rien*, Cyril Piroux, *Écritures*, EUD, Cyril Piroux, p. 33.

¹⁷⁷ *ibid.*, voir Honoré de Balzac, Eugène Scribe (*L'Intérieur d'un bureau*, 1823), Jacques Gilbert Ymbert (*Mœurs administratives*, 1825), Henry Monnier (*Scènes de la vie bureaucratique*, 1835.)

une perspective critique, voire satirique, qu'il est peint par les romanciers. Souvent stéréotypé, il est généralement inscrit dans une vie monotone, voire mécanique, au sein de laquelle il exerce des tâches répétitives, machinales, pour gravir lentement les échelons de l'administration qu'il ne quitte que rarement¹⁷⁸. L'employé de bureau ne peut plus susciter l'admiration du lecteur, mais répond au contraire, au principe d'identification de celui-ci. Fréquent dans les romans de cette période, il est représenté comme le personnage-type du fonctionnaire, appelé aussi « rond de cuir », et va de pair avec la médiocrité du milieu décrit.

Bouvard et Pécuchet, sont deux copistes qui répondent à la verve satirique de Flaubert¹⁷⁹, mais ils savent tout de même rompre avec la monotonie professionnelle en abandonnant leur métier, grâce à une aisance financière permise par l'héritage de Bouvard et opter pour un changement de vie qui place la quête des savoirs au centre de leur vie. Faire le choix de partir induit aussi que le travail était bien une contrainte : plutôt qu'exercée par plaisir, la tâche n'était qu'un gagne- pain nécessaire.

¹⁷⁸ Voir l'article de Hélène Campaignolles, « Histoire de personne (s) », in CONTEXTES [online], varia, online since 21 may 2013, connection on 15 july 2013. URL : <http://contextes.revues.org/5636> ; DOI : 10.4000/contextes.5636. L'auteur rappelle que « [...] le travail de bureau est caractérisé par l'ennui et la répétition [...] Dans les textes et les physiologies des années 1830-1840, le commis s'affirme comme le type du travailleur captif ou oisif Balzac en donne la définition suivante : « Un homme qui pour vivre a besoin de son traitement et qui n'est pas libre de faire autre chose que paperasser. » (Balzac, *Physiologie de l'Employé*, 1841, le Castor Astral, p. 18.) Outre la dévalorisation d'un travail répétitif et mécanique, comme nous l'avons souligné plus haute, le prosaïsme de la nécessité de gagner sa vie est aussi exprimé par Balzac : ce n'est pas une profession qui est exercée par plaisir mais par intérêt économique. L'accent est également mis sur le savoir-faire très limité à son domaine de l'employé et l'on ne peut manquer de penser aux deux bonshommes qui, outre dans leur travail de copiste qu'ils maîtrisent à force de répétitions, dans toutes les autres disciplines, échouent.

¹⁷⁹ Il s'y était déjà exercé très jeune puisque dès 1837, dans un journal de Rouen appelé *Le Colibri*, avant Balzac, il écrit « Une leçon naturelle, genre commis » qu'il reprendra en parti pour l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*.

Les meubles pour lire ou pour écrire sont représentatifs d'un certain confort : la bourgeoisie intègre la bureaucratie dans sa sphère privée pour des raisons de commodité et de paraître.

Le bureau est à la fois le meuble caractéristique d'une certaine classe sociale, essentiellement la bourgeoisie, il signifie le travail administratif, la gestion des papiers, des comptes, des différents registres et figure tout cet affairément. Il a trait à l'étude ou aux affaires mais en même temps, il est un meuble le plus souvent d'un certain style, que seules les classes sociales privilégiées peuvent posséder. Dans les romans de Flaubert, il réfère fréquemment aux affaires.

Monsieur Dambreuse, en tant que banquier, apparaît presque toujours affairé et au bureau dans *L'Éducation sentimentale*. La première rencontre du personnage et de Frédéric, se produit dans ce cadre tandis qu'il le retrouve avec la lettre de recommandation du père Roque et que « M. Dambreuse écrivait au milieu, sur un bureau à cylindre¹⁸⁰. » [ill. 8] Cette catégorie de bureau lui confère une stature importante, car il s'agit d'un meuble réalisé le plus souvent par un ébéniste, qui trouve son origine sous Louis XV, en 1760 et qui était construit à partir de matières nobles telles que des bois exotiques : il détenait à la fois une valeur d'ordres financier, esthétique et utilitaire. Cette triple fonction le démarque socialement et le place également dans une situation de supériorité par rapport à Frédéric. Celui-ci apparaît comme son subalterne ce qui sera confirmé dans la suite du roman¹⁸¹. L'emploi de l'imparfait pour le verbe « écrire » met en scène le

¹⁸⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 71.

¹⁸¹ *ibid.*, voir notamment le passage où il lui vend des actions sans que Frédéric n'ose refuser, p. 276.

personnage dans un rituel ayant trait au travail du banquier : il produit un effet de vraisemblance nécessaire à la construction de l'univers romanesque.

Mais le bureau peut aussi simplement représenter l'acte d'écrire dans une sphère plus privée. En ce qui concerne celui de Rodolphe, son cadre personnalisé n'a plus rien à voir avec le monde des affaires. La dimension intime se trouve contenue notamment à travers la mention « sous la tête de cerf faisant trophée contre la muraille¹⁸²» qui introduit l'univers du personnage. Au second degré, de manière symbolique, le « trophée » du chasseur figure ses conquêtes féminines. La proximité de la tête de cerf et du bureau peut se lire ironiquement et témoigne du fait que le meuble pour Rodolphe, a une utilité personnelle, privée. En effet, il lui sert à écrire ses lettres de rupture, matérialisées aussi par « [la] vieille boîte à biscuits de Reims » qui contient sa correspondance épistolaire dépréciée par son exclamation : « Quel tas de blagues¹⁸³ ! ». C'est justement pour écrire sa lettre de rupture à Emma qu'il s'y installe. Plutôt attiré par des activités se pratiquant à l'extérieur, comme la chasse, le personnage n'est jamais décrit à son bureau dans l'ensemble du roman.

Complémentaire de ce meuble, le secrétaire dans la bourgeoisie au XIX^e siècle, est traditionnel et il est à la fois décoratif et utilitaire. Moins solennel que le bureau, il peut suggérer l'entrelacs entre l'univers du travail et la sphère intime. Il présente la particularité de comporter un corps inférieur muni de tiroirs et un corps supérieur se rabattant pour former une table à écrire. Généralement, il contient les papiers domestiques et présente une dimension pratique pour les gérer, car il est muni de tiroirs favorisant le

¹⁸² *Madame Bovary*, p. 327.

¹⁸³ *ibid.*, p. 328.

classement. Cette précision a lieu lorsque Emma fait semblant de chercher un reçu établi par Mademoiselle Lempereur de leçons de piano qu'elle feint de prendre à Rouen : « Et elle alla au secrétaire, fouilla tous les tiroirs¹⁸⁴ [...] ». Le pluriel désignant « les tiroirs » révèle le potentiel de classement et de rangement attendu de ce meuble domestique pouvant contenir la comptabilité du foyer bourgeois. L'évoquer est aussi suggérer l'acte d'écrire et celui-ci est ainsi perçu de manière solennelle par le lecteur. C'est notamment le cas lorsque Frédéric, suite à la ruine des Arnoux, décide d'écrire au notaire du Havre pour obtenir de l'argent. Aussi, l'expression « se mettre au secrétaire¹⁸⁵ », permet-elle de théâtraliser et d'officialiser l'acte d'écriture. Le destinataire, le notaire, homme de loi, paraît s'inscrire dans ce cérémonial.

Le secrétaire assure bien une fonction digne de celle de certains meubles ou objets dans l'univers théâtral et il contribue ainsi à la vraisemblance réaliste.

Le pupitre suggère également l'acte d'écrire et peut constituer une sorte de substitut au bureau. Ce meuble utilisé dans différents domaines, existe depuis très longtemps et il est surtout apparenté à un usage pratique du fait de l'inclinaison de son plateau, en facilitant la visualisation du lecteur ou de *l'écrivain*. Il paraît bien intégré à la vie quotidienne, moins spécialisé, moins officiel et il est très répandu dans les romans de Flaubert qui sont le reflet du mobilier de l'époque tout en participant à la mise en scène réaliste de la lecture ou de l'écriture.

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 389.

¹⁸⁵ *L'Éducation sentimentale*, p.515.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, le simple geste de fermer son pupitre fait sens et suggère l'arrêt de la besogne au profit du loisir. Peu après leur rencontre, les deux bonshommes viennent régulièrement se chercher à la sortie de leur travail de copiste : « Dès que l'un paraissait, l'autre fermait son pupitre et ils s'en allaient ensemble dans les rues¹⁸⁶. »

Le motif de l'errance dans les rues, confirme une certaine détente consécutive au geste : « ferm[er] son pupitre », c'est mettre délibérément fin à son travail. C'est aussi par ce biais que sont introduits les portraits satiriques des deux copistes : « Bouvard, qui écrivait étalé sur son pupitre et les coudes en dehors pour mieux arrondir sa bâtarde ; poussait une espèce de sifflement tout en clignant d'un air malin ses lourdes paupières. Pécuchet, huché sur un grand tabouret de paille soignait toujours les jambages de sa longue écriture- mais en gonflant les narines pinçait les lèvres, comme s'il avait peur de lâcher son secret¹⁸⁷. » La posture des personnages est amenée naturellement par le « pupitre » qui métonymiquement, induit l'acte d'écrire. Les deux bonshommes semblent prolonger leur silhouette initialement décrite dans le roman. Ainsi, Bouvard, « étalé sur son pupitre », poursuit plutôt l'horizontalité de son corps sujet à l'embonpoint, tandis que Pécuchet, longiligne, a « une longue écriture » qu'il trace avec un corps suivant plutôt une certaine verticalité : « huché sur un grand tabouret de paille ». La sonorité du participe passé « huché » rappelle celle de son nom « Péc[uchet] » et confirme bien la lecture satirique du passage. Les deux copistes sont perçus par un narrateur critique qui semble caricaturer ces deux espèces de la bureaucratie.

¹⁸⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 53.

¹⁸⁷ *ibid.* p.60.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le meuble suggère aussi les occupations administratives que le narrateur met davantage en scène et il devient complémentaire du bureau, en étant toutefois moins imposant socialement. Arnoux s'exclame tout de même de manière élogieuse à l'égard du personnage de Regimbart : « Celui-là en sait long, allez ! C'est un homme fort¹⁸⁸ ! ».

Les paroles qu'il adresse à Frédéric semblent être doublées d'actes puisque juste après celles-ci, il est précisé qu'« [u]ne autre fois, Regimbart étala sur son pupitre des papiers concernant des mines de kaolin en Bretagne ; [et qu'] Arnoux s'en rapportait à son expérience. Frédéric s'en montra plus cérémonieux pour Regimbart [...] ». Le motif de la représentation est suggéré par l'emploi du verbe « étal[er] » qui a pour objet « des papiers concernant des mines de kaolin en Bretagne ». Les feuilles, ayant déjà trait à l'affairement, à la position d'« un homme fort », se trouvent spécifiées laudativement : « concernant des mines de kaolin en Bretagne » et confèrent à Regimbart une stature qui n'est que théâtrale. Le personnage semble jouer un rôle de financier important, au même titre que Monsieur Dambreuse mais ce n'est que mascarade.

Quelques lignes plus loin, le point de vue vierge et lucide de Frédéric qui perce la réalité, vient corriger celui du fat Arnoux : « [...] et quoiqu'il le jugeât stupide, souvent il demeurait dans sa compagnie pendant une grande heure, uniquement parce que c'était l'ami de Jacques Arnoux. » L'adjectif « stupide » annule l'image de « [l'] homme fort » en lui substituant celle de

¹⁸⁸ *ibid.*, p. 97.

l'inapte. Le pupitre n'est plus alors, dans cette logique, qu'une espèce d'accessoire théâtral, de trompe l'œil favorisant l'illusion et pouvant tromper, car sa seule occurrence pouvait suffire à conférer un certain statut à l'écrit, le classant du côté des affaires. Les meubles de l'écrit permettent alors de poser un décor nécessaire à la représentation du romancier. Ils contiennent un regard critique et préparent les péripéties de la pièce qui va se jouer.

Lorsque Frédéric se rend au magasin de Dussardier, avant son duel avec Monsieur de Cisy, on nous décrit un certain nombre d'accessoires ayant trait au travail comme « une suite de pièces, toutes remplies d'étoffes garnissant des rayons, ou étendues en travers sur des tables [...] [qu'] il l'aperçut dans une espèce de cage grillée, au milieu des registres et écrivant debout sur un pupitre¹⁸⁹. »

L'occupation professionnelle est de nouveau mise en scène par le biais des précisions descriptives et trouve son paroxysme par la posture de Dussardier qui, « écrivant debout », est doté d'un grand affairément, accentué par l'emploi du terme « besogne ». C'est le pupitre qui justifiant sa position debout, le fait paraître plus actif.

Cette même mise en scène peut être poussée à l'extrême et s'avérer ironique lors de l'entrée dans l'étude de Charles, car le « grand pupitre » qu'il tient pouvant lui conférer le statut d'un élève studieux et cultivé, est annihilé par les actes d'un personnage qui se ridiculise par son inadaptation aux coutumes de l'institution : la posture rigide, la non connaissance des règles

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 316.

comme celle de retirer sa casquette et tant d'autres¹⁹⁰. La non-conformité au rite attendu l'exclut du groupe et l'accessoire perd alors toute sa prestance.

Cette utilisation du pupitre à des fins satiriques peut aussi s'y lire lors la présentation du personnage de Homais au début de la seconde partie du roman : « [...] alors, à travers elles [deux clartés de couleur] s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre¹⁹¹. » Ce meuble, indissociable du personnage, en dresse une silhouette visuellement marquante, une espèce de caricature.

Son entrée dans le roman s'effectue par une succession d'éléments le résumant : il paraît être indissociable de sa pharmacie, le goût de la mise en valeur de soi est bien signifié par la puissance et l'artifice des « feux de Bengale », tandis que le choix d'une position où il est « accoudé sur son pupitre » peut poursuivre le portrait d'un bourgeois de Province qui, cultivé, peut lire ou écrire, mais en même temps, cela semble aussi signifier péjorativement qu'il est confortablement assis sur sa position sociale de notable. Cette entrée intrusive par l'œil d'un narrateur omniscient dans l'univers privé de Homais peut se justifier ainsi. Le pupitre devient alors un signifiant symbolique qui transcende sa fonction première d'utilitaire.

Enfin, Flaubert qui n'a pas eu le temps d'achever *Bouvard et Pécuchet*, nous a légué un plan de rédaction qui résume où leur recherche aurait mené les deux personnages. Nous savons qu'ils finiront leur vie

¹⁹⁰ Voir l'incipit de *Madame Bovary*, pp. 151-152.

¹⁹¹ *ibid.*, pp. 212-213.

comme copistes¹⁹², travaillant ensemble à un double pupitre de leur propre conception.

La fin du roman, est d'ailleurs marquée par la « Confection du bureau à double pupitre. - [Ils] s'adressent pour cela à un menuisier. Gorgu leur propose de le faire¹⁹³. [...] » Au moment où les deux bonshommes sont le plus désabusés, se remettre à leur tâche initiale de copiste peut suggérer l'effondrement de tous leurs espoirs. Aussi, le choix d'un « bureau à double pupitre » est-il significatif. Outre le rappel de la gémellité - les deux personnages sont inséparables depuis leur rencontre narrée lors de l'incipit du roman- on peut déceler une certaine surcharge qui n'est pas sans référer à la pesante activité de copiste qu'ils avaient abandonnée avec joie. Toutes leurs recherches les ont finalement fait tourner en rond et ils reviennent à leur premier travail mais au lieu de l'exercer séparément, l'un dans une maison de Commerce et l'autre au ministère de la Marine, ils le pratiqueront désormais côte à côte : la représentation reste suspendue de par la force des choses puisque le roman demeure inachevé.

Toutefois, cette création d'un meuble est probablement introuvable dans l'inventaire de l'époque, suit la logique réaliste du roman ; tout est placé sous le signe du double, l'activité de copiste est finalement ce qu'ils savent le mieux exécuter, à défaut de réussir à créer. Le meuble artisanal présente une dimension très personnalisée, à l'image des deux personnages inséparables, il est aussi atypique qu'eux.

¹⁹² Mirbeau, dans l'article « bibelots » écrit dans *Le Gaulois* le 4 mars 1885, que « ce siècle est voué à la copie et à la reconstitution » : cette vision désabusée de son époque témoigne d'une atrophie de l'acte créateur au profit de la copie, de la reproduction de ce que l'autre a inventé.

¹⁹³ *Bouvard et Pécuchet*, p. 399.

Enfin, un autre usage spécifique et privé du pupitre, peut être observé lors de la saisie de Madame Bovary. Tandis que l'huissier, Maître Hareng, dresse un procès-verbal, il en vient à un pupitre dont la fonction est de cacher la correspondance privée, celle de son adultère avec Rodolphe : « Elle y gardait un pupitre où étaient enfermées les lettres de Rodolphe. Il fallut l'ouvrir¹⁹⁴. »

L'accessoire est alors détourné de sa fonction première et devient le coffre-fort de la correspondance interdite et sacrée pour elle, à rebours de la boîte à biscuits de Rodolphe qui se résume à « un tas de blagues ! ». Les écrits illégitimes y sont doublement enfermés puisqu'il est précisé que les lettres se trouvent dans « [une] boîte ». On peut observer une opposition entre « étaient enfermées les lettres » et « il fallut l'ouvrir » qui marque la confrontation du désir à la loi à laquelle Emma doit se soumettre sous la domination des représentants de la Justice.

Dans cette matérialité de l'écrit, qui contribue très largement à la création de la vraisemblance réaliste, lire et écrire requièrent un certain nombre d'accessoires. Choisir de les intégrer aux romans peut permettre d'augmenter les effets de réel, car ils présentent une ressource supplémentaire pour projeter l'époque de l'écrivain par le biais des motifs de la lecture et de l'écriture : la dimension visuelle devient prépondérante. En effet, leur évocation suffit souvent à stimuler l'imagination du lecteur qui s'en représente l'image¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Madame Bovary*, p. 410.

¹⁹⁵ À seize ans, Flaubert a écrit une nouvelle intitulée *Une Leçon d'histoire naturelle, genre commis*, Édition *Bleu autour*, collection « d'un lieu l'autre » et à partir de Monsieur de Blainville, il en peint le type : « Il est penché sur son pupitre, la plume sur l'oreille gauche ; il écrit lentement, savourant l'odeur de l'encre qu'il voit avec plaisir s'étendre

Dans *Bouvard et Pécuchet*, les ustensiles sont plutôt perçus négativement. Ils n'échappent pas à la fatalité d'une lassitude de la part des deux copistes. Pour en rendre compte, l'adjectif indéfini « le même », est antéposé à chaque instrument d'écriture, ce qui appuie encore la sensation de satiété des *deux bonshommes*. L'emploi du discours indirect libre et de l'énumération : « grattoir », « sandaraque », « encriers », « plumes » l'appuient encore. Toute la matérialité y est intégrée puisque le « grattoir », du fait de son aspect tranchant, réfère à l'acte de gratter pour effacer des corrections, tandis que « la sandaraque » s'utilise ensuite pour reconstituer le papier détérioré par la manipulation précédente. Quant aux « encriers » et aux « plumes », ils vont de pair et font partie de la réalité d'écriture de l'époque : une projection à la fois professionnelle et historique peut alors se mettre en place par le pouvoir des mots au sein desquels l'accumulation explicite et la phrase exclamative surajoute à leur état d'âme. Ce qui est aussi intéressant c'est lorsque Flaubert, dans son plan de correction présent à la fin du roman, choisit de reprendre ce même matériel pour suggérer, au moment de la commande de leur bureau à double pupitre, le recommencement de leur activité de copiste : une certaine absurdité liée à la répétition et à l'inutilité de tout ce qui a été entrepris précédemment s'y lit en filigrane : « Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs,

sur un immense papier ; il chante entre ses dents ce qu'il écrit et fait une musique perpétuelle avec son nez ; mais, lorsqu'il est pressé, il jette avec ardeur les points, les virgules, les barres, les « fins » et les paraphes. Ceci est le comble du talent. ». Dans la description de l'employé de bureau en pleine activité, l'on peut remarquer l'importance accordée au plan matériel de l'écrit. On y trouve le « pupitre », « la plume sur l'oreille gauche », la vitesse d'écriture, « l'odeur de l'encre », « [l'] immense papier » et toute une énumération de graphies. Le tout est bien sûr rendu satirique par la chute consistant à survaloriser une tâche monotone et médiocre : « Ceci est le comble du talent. » Cela rend bien compte de l'univers de ce type de personnage auquel appartiennent les deux copistes, p.10.

etc.¹⁹⁶. [...] » Au fond, l'abandon premier pour se consacrer à de multiples tâches n'aura servi à rien puisqu'on y revient et avec les mêmes instruments qu'au début ! Un effet de miroir se réalise alors entre le début du roman et sa « fin¹⁹⁷. »

Cette matérialité foisonnante et indispensable à l'ancrage de l'univers référentiel dans le roman, paraît souvent masquer un vide. C'est ainsi qu'Emma achète tout matériel pour écrire : « Elle s'était acheté un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes, quoiqu'elle n'eût personne à qui écrire¹⁹⁸ [...] ». L'accumulation d'accessoires contraste avec la chute de la phrase négative « quoiqu'elle n'eût personne à qui écrire » et ils mettent encore plus l'accent sur l'existence vide d'Emma qui essaie de la remplir matériellement.

Se doter de tout ce matériel nécessaire à la correspondance sans pouvoir en faire usage va de pair avec la théâtralité du personnage qui s'habille aussi en fonction des romans qu'elle a lus : « Elle portait une robe de chambre tout ouverte, qui laissait voir, entre les revers à châle du corsage, une chemisette plissée avec trois boutons d'or. Sa ceinture était une cordelière à gros glands, et ses petites pantoufles de couleur grenat avaient une touffe de rubans larges, qui s'étalait sur le cou-de-pied ». Cet ajustement de sa vie calquée sur les pages des romans lus semble une pièce de théâtre dont elle est à la fois l'actrice et la spectatrice, selon un dangereux dédoublement.

¹⁹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p.399.

¹⁹⁷ C'est nous qui mettons des guillemets au terme de « fin », car nous savons que Flaubert n'a pas pu achever l'écriture de son roman.

¹⁹⁸ *Madame Bovary*, p. 202.

Mais c'est surtout la plume qui fait partie du matériel le plus important pour écrire ; elle revêt différents usages dans les romans de Flaubert envahis où la matérialité de la lecture et de l'écriture abonde. Au XIX^e siècle, sa production ou son importation étaient en pleine expansion¹⁹⁹ : d'une part, parce que l'alphabétisation s'était nettement développée grâce au phénomène de démocratisation et d'autre part, parce que l'ère industrielle permettait une modernisation des outils d'écriture. La plume métallique se développa en France de 1820 à 1840 grâce à la machine à vapeur qui permit l'amélioration de la qualité des aciers et la mise au point des procédés de fabrication des métaux en feuille.

Toutefois, Flaubert, partisan d'un monde ancien plus artisanal, restera fidèle toute sa vie à la plume d'oie qu'il associera à un encrier unique en forme de crapaud ou de grenouille²⁰⁰. Dans sa *Correspondance*, il évoque très souvent la matérialité de son écriture : il peut éprouver des séquelles physiques proches des courbatures, par le fait même de l'utiliser intensément : « je me trouve tellement éreinté de manier la plume », déclare-t-il ²⁰¹, ou bien encore quand il écrit : « Autrefois la plume courait sur mon papier avec vitesse ; elle y court aussi maintenant, mais elle le déchire. Je ne peux pas

¹⁹⁹ Notons qu'en 1830, on importait de 80 à 100 tonnes de plume, ce qui est considérable.

²⁰⁰ Voir l'article d'Yvan Leclerc, « les animalités de l'homme-plume » dans la *Revue Flaubert* n10, 2010, consacrée à « Animal et animalité chez Flaubert ». Yvan Leclerc précise que « Du Camp possédait le même encrier. Les deux exemplaires uniques avaient été réalisés à la demande des amis par le fondeur Eugène Gonon (voir la lettre de Du Camp à Flaubert du 17 mai 1869, *Correspondance Flaubert-Du Camp*, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 2000, p. 379). En plus des alliances, ces deux objets symboliques scellaient leurs fiançailles intellectuelles. »

²⁰¹ *Corr.*, t. 3, p. 704 ; à Amélie Bousquet, 16 novembre 1867.

faire une phrase, je change de plume à toute minute, parce que je n'exprime rien de ce que je veux dire²⁰². » Il met l'accent sur la pénibilité de l'acte.

On remarque que pour se lamenter des affres du style qui ne le quitteront jamais, le romancier use de la métaphore de la course, très souvent employée pour désigner les énergies sexuelle ou stylistique, fréquemment confondues. L'image de la déchirure du papier illustre la difficulté dans toute sa matérialité, elle exprime le labeur qui passe par la rature, par les corrections soumises au grattoir.²⁰³ Il parle aussi de « griffonne[r] de longues pages²⁰⁴. » Cette action de « griffonner » suggère une difficulté, celle de la plume qui, au lieu de glisser sur la feuille, se heurte à la matière. Ce combat mené par l'écrivain est confirmé par l'emploi de l'adjectif « longues » antéposé à « pages » : le temps semble étendu pour l'écrivain qui cherche ses mots afin de produire.

On peut trouver une résonance dans l'outil du styilet que Flaubert associe au style : « [...] un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de styilet ²⁰⁵[...]. » L'instrument tranchant et pénétrant qui rappelle le scalpel, exemplifie bien la minutie de l'acte d'écrire qui pénètre dans la matière première de l'idée pour générer le produit fini, le style. Nous pouvons établir un rapprochement avec la caricature d'Achille Lemot qui présente Flaubert en pleine dissection. [ill.9] Le maniement d'instruments chirurgicaux permet le rapprochement entre le roman et la science et réfère au travail du romancier perfectionniste.

²⁰² *Corr.*, t. 1 ; à Louise Colet, samedi 8 août 1846.

²⁰³ Voir le grattoir de Bouvard et Pécuchet, p.29.

²⁰⁴ *Corr.*, t. 2, p. 75 ; à Louise Colet, 24 avril 1852.

²⁰⁵ *ibid.* p. 79.

Dans les romans de Flaubert, la plume est la métonymie de l'acte d'écrire d'où la fusion entre l'instrument et la main, car celui-ci demeure artisanal. Les expressions qu'il emploie pour figurer cet acte : « Je mets la main à la plume pour vous écrire²⁰⁶ », « [m]et[tre] la main à la plume pour écrire », expriment concrètement et dans son sens premier, l'entreprise, puisqu'il faut manier la plume pour produire l'écriture.

Dans *Madame Bovary*, lorsque Rodolphe s'assoit à son bureau afin d'écrire la lettre de rupture à Emma, il est précisé que « quand il eut la plume entre les doigts, il ne sut rien trouver [...] »²⁰⁷. La précision « [avoir] la plume entre les doigts » suffit à suggérer l'acte d'écrire mais celui-ci est vide puisqu'il ne sut rien trouver ». Outre la dimension satirique d'un personnage souvent peint comme n'apportant rien à Emma, la recherche des mots pour écrire ne renverrait-elle pas aussi à l'écrivain lorsqu'il mène un combat avec ses démons du style ?

L'action artisanale de l'écriture se métaphorise ensuite lorsque Flaubert se désigne lui-même dans sa *Correspondance* comme « l'homme-plume »²⁰⁸, ce qui tend à le rendre indissociable de l'ustensile. Cette métaphore était courante au XIX^e siècle pour désigner l'homme de Lettres mais elle est surtout bien adaptée au romancier dont l'œuvre se définit principalement par la force de son style. Elle lui est indispensable pour

²⁰⁶ *Corr.*, t. 1, p. 15 ; à Ernest Chevalier, 28 septembre 1834.

²⁰⁷ *Madame Bovary*, p. 327.

²⁰⁸ *Corr.* t. 2, p.118 ; à Louise Colet, 26 juin 1852. Flaubert évoque ses rapports avec les instruments d'écriture et notamment la plume : « Ce qui fait, moi, que je suis si long, c'est que je ne peux penser le style que la plume à la main [...] ». La pensée du style semble ne pouvoir s'effectuer qu'avec l'accessoire à la main. On a l'impression d'une inhérence entre l'outil d'écriture et l'écrivain. Mais surtout, *Corr.*, t. II, p. 42 ; à Louise Colet, 31 janvier 1852 : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle et beaucoup plus avec elle. »

provoquer ses sensations d'écrivain qui finissent par se fondre dans la matière permettant de produire ensuite le style²⁰⁹. Flaubert fait mention de la plume de manière très fréquente dans sa *Correspondance* et en varie le sens. Quand il déclare qu'« il y a des moments où [il a] peine à lever une plume²¹⁰ », il matérialise la pénibilité de l'acte d'écriture en lui conférant un poids. La plume devient alors une masse difficile à soulever. Toute cette présence propre et figurative de l'instrument se retrouve dans ses romans.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, elle est inscrite au milieu d'une liste d'ustensiles indispensables à l'activité de copiste et revêt toute sa matérialité première :

Dans l'incipit de *Madame Bovary*, le chahut consécutif à la maladresse du « nouveau » se concrétise par le lancer de « quelque boulette de papier » et pour ce faire, on utilise « un bec de plume²¹¹ ». Ce qu'on appelle le « bec » d'une plume d'écriture est la partie qui en forme l'extrémité, la pointe et qui vient en contact avec le support, il comporte alors une fente qui permet à ses deux parties de s'écarter et selon la pression qui sera exercée, le tracé sera plus ou moins épais. L'évocation de ce matériel paraît anodine et noyée dans les détails de la narration et pourtant, cela facilite l'ancrage des personnages, dont Charles en particulier, dans un

²⁰⁹ *Corr.*, t. 2., pp. 483-484 ; à Louise Colet, 23 décembre 1853 : « 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'entrefermer leurs paupières noyées d'amour. » Ce passage célèbre exprime bien la capacité de l'écrivain, par le biais de sa plume, à laisser la matière entrer en lui lors de l'écriture de son œuvre.

²¹⁰ *Corr.*, t. 4, p. 784 ; à Marguerite Charpentier, 13 janvier 1880.

²¹¹ *Madame Bovary*, p. 153.

univers réaliste et référentiel ; cet usage reproduit bien l'univers des classes de collège de cette époque.

Ce « bec de plume » est détourné de sa fonction première pour devenir prosaïquement un support qui ne sert plus qu'à lancer une boulette de papier afin de provoquer le chahut. La disqualification est notable, et cet élément s'ajoute aux autres effets de réel nécessaires à la représentation du lecteur.

Cette plume semble de plus en plus maniable puisque la remarque faite par M. Homais qui oublie parfois qu'il l'a mise derrière son oreille²¹², peut mettre l'accent sur une certaine légèreté mais surtout sur une portabilité de plus en plus grande de l'instrument d'écriture : « Moi, par exemple, combien de fois m'est-il arrivé de chercher ma plume sur mon bureau pour écrire une étiquette, et de trouver, en définitive, que je l'avais placée à mon oreille²¹³ ! » L'évolution dans la maniabilité de la plume au fil du temps est bien retranscrite par le rythme binaire : la plume n'est plus « sur [le] bureau mais « placée à [l']oreille ; derrière ces précisions aux apparences insignifiantes, ne peut-on pas y lire, en filigrane, l'évolution de l'instrument d'écriture au fil des années ?

L'ancrage historique permet sans doute de contribuer à la création de l'univers réaliste du roman. On le retrouve bien spécifié de sa matière dans *L'Éducation sentimentale*, ce qui paraît logique dans la mesure où Arnoux « [...] tout en faisant courir sa plume de fer sur le papier [...]»²¹⁴ tient un magasin dont le nom *L'Art industriel*, représente la modernité d'une époque

²¹² Cette habitude relève aussi de la vision satirique du jeune Flaubert.

²¹³ *Madame Bovary*, p. 216.

²¹⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 93.

en plein essor industriel, il eût par conséquent été inadéquate de lui mettre entre les doigts une plume d'oie !

Dans le même roman, c'est aussi dans une atmosphère de l'écriture liée à l'étude qu'est décrit l'amphithéâtre où sont dispensés les cours de droit : le professeur, par son âge très avancé et sa tenue officielle, représente la tradition universitaire de l'époque : « un vieillard en robe rouge dissertait d'une voix monotone ²¹⁵. » La précision auditive qui s'ensuit : « des plumes grinçaient sur le papier », adjointe au détail olfactif, « [Frédéric] retrouvait dans cette odeur poussiéreuse des classes », poursuit la peinture réaliste du cadre. Le grincement des plumes sur le papier réfère sans doute à l'usage de la plume métallique mais en même temps, le substantif « des plumes », sujet du verbe « grinc[er] », a une fonction métonymique dans la mesure où il se substitue aux étudiants, peut-être pour mieux marquer la dimension impersonnelle de l'univers universitaire et la passivité des jeunes gens soumis, qui écoutent, la voix de l'autorité, « [le] vieillard [qui] dissertait ». En outre, Frédéric est décrit comme « portant sous son bras un buvard tout neuf », c'est encore une précision matérielle d'ordre référentiel étant donné que le buvard était récent à cette époque.

Avant sa création, on utilisait de la poudre pour absorber les taches d'encre malencontreuses liées à la pratique de l'écriture à la plume dont les dépôts d'encre étaient souvent irréguliers.

Mais à ce réalisme produit dans les différents romans, s'ajoutent certaines interprétations : lorsque Lheureux commence à poursuivre Emma pour la mener à la saisie finale, il est précisé qu'il « mordillonnait les barbes

²¹⁵ *ibid.*, p. 73.

d'une plume²¹⁶ [...] ». La présence de la plume, outre la dimension officielle qu'elle revêt, faire signer les billets, suggère aussi celui qui « mordillonne » ses clients jusqu'à les pousser à la ruine. Mais il est aussi celui qui, « plume » ses clients, dans le sens familier du terme. Cette interprétation peut se justifier à l'aune du passage car à la page précédente, ses méfaits ont été rappelés et tout un lexique de l'argent inhérent à la ruine s'est accumulé²¹⁷.

L'encre, dans le motif des écrits, est essentielle car c'est la matière vivante de l'écriture. Son étymologie grecque le dénote, puisque le terme provient de *kaiein*, qui signifiait « brûler ». Ainsi, le feu, symbole de vie, est-il nécessaire pour la produire. L'encre est ce qui permet de finaliser l'acte d'écriture, c'est ce qui laisse la trace sur le papier. Toute la matérialité de l'acte est rendue ostensible. Flaubert décrit bien la dimension indispensable de l'encre lorsqu'il écrit à sa nièce Caroline afin de lui exprimer : « l'exaspération démesurée qu'[il] a eue tantôt dans le bureau de ton hôtel, où l'on [lui] a offert successivement et à longs intervalles : 1° une feuille de papier ; 2° une bougie ; 3° une plume, et 4° un encrier où il n'y avait pas d'encre ». Cette absence d'encre rend impossible l'acte d'écrire malgré la présence des autres matériaux : « [la] feuille de papier », « [la] bougie » et

²¹⁶ *ibid.*, p. 402.

²¹⁷ *ibid.*, p. 401 : « Contre le mur, sous des coupons d'indienne, on entrevoyait un coffre-fort, mais d'une telle dimension, qu'il devait contenir autre chose que des billets et de l'argent. M. Lheureux, en effet, prêtait sur gages, et c'est là qu'il avait mis la chaîne en or de Mme Bovary, avec les boucles d'oreilles du pauvre père Tellier, qui enfin contraint de vendre, avait acheté à Quincampoix un maigre fonds d'épicerie, où il se mourait de son catarrhe, au milieu de ses chandelles moins jaunes que sa figure. » Les manigances financières du personnage sont relatées et la réunion des deux personnages par leurs bijoux mis dans le même coffre, semble annoncer l'issue tragique qui attend Emma.

« [la] plume.²¹⁸ » Il revient beaucoup sur cette réalité matérielle de l'écriture car l'encre est indispensable pour écrire, et pour garder la trace sur le papier.

Flaubert fait souvent part à Louise Colet du besoin qu'il a de se trouver dans sa maison de Croisset pour écrire, car lorsqu'il se trouve ailleurs, il n'y parvient pas. Aussi, dans ce contexte, exprime-t-il la dimension vitale de l'écriture pour lui, et tout comme la plume, l'encre est aussi la métonymie de cet acte créateur, de la vie : « L'encre est mon élément naturel. Beau liquide, du reste, que ce liquide sombre ! et dangereux ! comme on s'y noie ! comme il attire !²¹⁹ » L'attraction pour le « liquide sombre » métaphorise la mer et c'est souvent par cette couleur qu'il en qualifie sa vision. La menace et l'attirance confirment la beauté dangereuse de l'élément aquatique dans lequel on peut se noyer. Cette métaphore illustre les dangers d'une écriture qui peut conduire à la mort²²⁰. Cela n'est pas sans rappeler, par ailleurs, la mort d'Emma qui, après avoir avalé la poudre d'arsenic, ressent « un affreux goût d'encre²²¹ » dans la bouche. Ce symptôme avéré par le corps médical n'est tout de même pas sans pouvoir être interprété symboliquement comme la lecture des mauvais livres qui l'ont empoisonnée²²². [ill. 10]

²¹⁸ *Corr.*, t. 4, p.92 ; à sa nièce Caroline, 19 août 1869.

²¹⁹ *Corr.* t. 2, p. 395 ; à Louise Colet, 20 août 1853.

²²⁰ *ibid.*, p. 452 ; à Louise Colet, 17 octobre 1853. Il exprime, à propos de *Madame Bovary*, les dangers d'un mal être existentiel lié à l'écriture : « Ce livre, au point où j'en suis, me torture tellement (et si je trouvais un mot plus fort, je l'emploierais) que j'en suis parfois malade *physiquement*. Voilà trois semaines que j'ai souvent des douleurs à défaillir. D'autres fois, ce sont des oppressions ou bien des envies de vomir à table. Tout me dégoûte. [...] Ah ! je les aurai connues, les *affres* de l'Art ! » On peut remarquer une coïncidence entre le mal être psychologique et le mal être physique.

²²¹ *Madame Bovary*, p. 428.

²²² Voir l'article de Zaven Paré, « l'estomac d'Emma », Centre Flaubert CEREdI, 2009, [http : // flaubert.univ-rouen.fr/ derivés/mb_pare.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/derivés/mb_pare.php) : « Très tôt déjà l'empoisonnement commença avec une encre sombre, telle l'eau des flots de la tempête qui engloutit durant son naufrage la blanche Virginie, l'héroïne de Bernardin de Saint Pierre. Plus tard,

Lorsqu'elle est habillée par Madame Lefrançois et par Madame Bovary mère, « un flot de liquides noirs sortit, comme un vomissement, de sa bouche²²³. » La métaphore maritime est présente et sa couleur noire rappelle l'encre déjà évoquée dans le passage consacré à l'agonie d'Emma. Mais en sus de cette lecture, sans doute Flaubert fait-il aussi allusion à la bile noire, ce liquide romantique qui était spécifique aux humeurs mélancoliques ; Emma s'est identifiée à ces héroïnes lues durant toute son existence. Cette couleur s'oppose totalement à « l'encre rouge » utilisée par Charles pour écrire à sa mère « chaque jeudi²²⁴ » lors de ses études de médecine.

Nous avons pu remarquer que Flaubert insistait sur la couleur sombre de l'encre. Outre la réalité matérielle liée à la fabrication de l'art, il valorise, dans sa *Correspondance*, cette encre noire qui est la marque d'un style fort, puissant, viril et qu'il oppose sardoniquement à celui des poètes romantiques au « style femelle ». Cet antagonisme récurrent entre ce qui est mâle et ce qui est femelle va de pair avec l'idéologie de l'auteur avouée dans sa *Correspondance* ; seul le côté mâle est puissant et vital²²⁵.

l'empoisonnement continua avec l'encre banale des missels et des lectures clandestines au couvent. Puis, sans discontinuer, l'empoisonnement se poursuit à l'encre noire des romans de Walter Scott, de Lamartine, de Balzac, de George Sand, d'Eugène Sue et un peu aussi avec celle de ses correspondances secrètes. Le coup de grâce fut donné finalement avec l'encre des registres de compte de monsieur Lheureux. Le rejet de la bile noire sur son lit de mort en donne la preuve. L'idée métaphorique selon laquelle le lecteur est celui qui boit de l'encre, le place dans une autre relation à la textualité. Ingurgiter et régurgiter n'est pas insignifiant dans l'histoire du fait littéraire ». Zaven Paré met bien l'accent sur un empoisonnement constant d'Emma tout au long du roman, qui s'achève sur les vomissements lors de l'ingestion de l'arsenic et même post-mortem. Il tisse également un lien de tradition hippocratique entre la dimension physiologique et psychologique.

²²³ *Madame Bovary*, p.442.

²²⁴ *Ibid.*, p. 156.

²²⁵ *Corr.*, t. 2, p. 385 ; à Louise Colet, 15 juillet 1853, il critique Delisle en disant que « le cœur lui manque [...] au sens presque médical du mot. Son encre est pâle. C'est une muse qui n'a pas assez pris l'air. Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et

Pour finaliser la vraisemblance des accessoires d'écriture, une fusion entre la plume et l'encre est indispensable, c'est une réalité matérielle de l'époque. Cette association peut permettre de suggérer l'officialisation d'un acte. Dans *Bouvard et Pécuchet*, lorsque Sorel, le garde, surprend le savetier Dauphin s'adonnant à une tentative de braconnage, il décide de le punir et le fait de « [...] tire[r] de sa poche, un calepin, une plume et de l'encre pour écrire un procès-verbal²²⁶. » La réunion des trois outils indispensables à l'écriture- le papier, avec le « calepin », la « plume » et « l'encre » - rend non seulement ce « procès-verbal » imminent, mais ostensible, ce qui intensifie les effets de réel. Le cadre dans lequel l'action s'inscrit, la disqualifie, et se dissocie totalement de l'acte d'écriture de l'écrivain.

Pourtant, cette fusion entre la plume et l'encre est aussi ce qui génère la jouissance de celui-ci : la matière devient semblable au vin ou à la chair, elle est la matière première du plaisir. C'est ainsi que Flaubert exprime son enthousiasme, dans une lettre adressée à Ernest Feydeau²²⁷ : « [...] étourdissons-nous avec le bruit de la plume et buvons de l'encre. Ça grise mieux que le vin. » On peut trouver dans cette injonction, un appel à la puissance bacchique mais c'est peut-être plus simplement un élixir à la vie. C'est la jouissance de la matière nécessaire à la production de l'écriture à qui le romancier confère une place élevée et qu'il tente de préserver du mouvement inéluctable de dégradation de l'écrit.

on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'aux sabots. La vie ! la vie ! bander, tout est là ! ». Le principe vital repris par la métaphore des chevaux s'oppose à l'image de l'« encre pâle » qui réfère à un lyrisme et à un style fades. Cette opposition est récurrente dans sa *Correspondance*.

²²⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 384.

²²⁷ *Corr.*, t. 3, p. 167 ; à Ernest Feydeau, 15 juillet 1861.

Chapitre II : La désacralisation de l'écrit

La démocratisation de la société produit une consommation importante de l'écrit qui se désacralise. Diffusé en masse, il devient ainsi plus accessible et se banalise.

1- L'ère du papier



Cornelis Norbertus Gysbrechts (1660-1683), *Trompe l'œil*, 1668. Oil on canvas, 123.5 × 107 cm (48.6 × 42.1 in), KMS3059. Statens Museum for Kunst, Copenhagen²²⁸.

²²⁸ Ce trompe-l'œil de Cornelis Norbertus Gysbrechts, illustre bien l'hétérogénéité de papiers qui circulent au XIX^e siècle. Le tableau datant du XVII^e, on peut y remarquer la préservation du sacré. Le papier est intrinsèquement beau et il véhicule des écrits distingués, mimétiques d'un siècle de cour : des partitions musicales, des lettres avec un sceau. Les plumes qui se mêlent à ces écrits aristocratiques dans un apparent désordre paraissent pourtant bien à leur place et génèrent une vraisemblance et un effet de

Le papier, en tant que matériau, fait partie de l'univers de l'écriture et de la fusion plume et encrier. Il circule dans les romans de Flaubert sous de nombreuses formes d'autant que le XIX^e siècle, marqué par l'industrialisation aussi dans ce domaine, connaît, par l'alphabétisation massive et l'école obligatoire, une demande très accrue²²⁹. Cette production de masse est favorisée par les innovations techniques importantes apparues entre 1830 et 1840²³⁰. Faire circuler du papier dans les romans de Flaubert, fait alors partie d'une logique historique et d'un besoin de générer ainsi des effets de réel. Il s'impose en tant que matière et a souvent tendance à être mis en valeur, il s'exhibe même.

La procuration qu'Emma possède pour pouvoir régler les affaires sans Charles, et qui suscite un conflit conséquent avec sa belle-mère, est désignée comme étant « une grosse feuille de papier²³¹. » Elle consiste en un acte notarié important et il était peu courant qu'une femme en possède une à cette époque. L'homme, dominant sur les plan social et familial, avait en principe, tout pouvoir sur les comptes du couple. Aussi, la puissance de l'autorité ne semble plus pouvoir s'imposer autrement que par la

naturel. Tout est harmonieusement désordonné. L'ère industrielle n'a pas encore contaminé ce monde harmonieusement classique.

²²⁹ *Le Papier, une aventure au quotidien*, Pierre- Marc de Biasi, Gallimard, collection « Découvertes Gallimard, technique », Pierre- Marc de Biasi parle d'un « papier devenu le médium même de la République. » C'est grâce au papier également que la démocratie peut s'écrire et se développer.

²³⁰ *ibid.*, Pierre- Marc de Biasi rappelle que « [...] la multiplication des machines entraîne, dès 1840, une chute du prix du papier et, simultanément, une flambée des cours de la matière première, le chiffon, dont la collecte reste un enjeu majeur [...] Le passage aux machines à vapeur en appoint des moteurs hydrauliques ou des récentes turbines à courroie de transmission doublera les capacités de production entre 1850 et 1860 », p. 80.

²³¹ *Madame Bovary*, p. 393.

matérialité : « une grosse feuille », comme si la matière suffisait à la légitimer. Dans les faits, il n'en est rien. La désignation de l'acte juridique par « une grosse feuille », tend à lui conférer une matérialité imposante à dimension satirique. En effet, en étant rendue ostensible, sa forme est en adéquation avec son contenu : « gérer et administrer ses affaires, faire tous les emprunts, signer et endosser tous billets, payer toutes sommes, etc.²³². » Cette ampleur des droits attribués à l'épouse est accentuée par la répétition à valeur accumulative de l'adjectif qualificatif « tout », et de la mention finale de « etc. » qui révèle que la liste des droits n'est pas exhaustive, tant ils sont nombreux.

Le terme de « papier » est plutôt utilisé dans une perspective généralisante, aussi bien pour désigner, dans la troisième partie du roman, le « billet de sept cents francs » réclamé par Vinçart de la part de Lheureux ou le « protêt » venant de l'huissier Maître Hareng²³³. Tandis que ces papiers revêtent un caractère de plus en plus officiel et sont d'une gravité croissante pour Emma sur le plan de sa responsabilité juridique, l'emploi du lexique ne change pas, puisqu'on utilise toujours le terme de « papier », ce qui favorise la peinture vraisemblable la société du XIX^e siècle, qui est devenue « une ère de papier. » En plein essor industriel, on fait un usage de plus en plus considérable du papier dans cette société ; sa circulation devient tellement fréquente qu'il peut parfois n'être pris que matériellement, faisant oublier son véritable enjeu. Souscrire un billet sur lequel on s'engage sur le plan juridique, ce n'est pourtant, à la base que griffonner un bout de papier.

²³² *ibid.*, p. 375.

²³³ *ibid.*, p.401.

Emma a tendance à faire fi de cette responsabilité ; elle signe très facilement sans s'inquiéter de savoir si elle pourra honorer la dette. Peut-être finit-elle par ne plus voir le « papier » qu'en tant que simple feuille et pourtant, celui-ci engage lourdement la responsabilité financière du ménage. Le matériau a en effet tendance à réduire la valeur des choses, car on peut le considérer, comme Emma, d'un point de vue tangible en oubliant qu'il est avant tout le signe de l'argent dû, même si celui-ci reste fictif, car au lieu d'être une somme concrète de monnaie, il est réductible à un papier.

C'est ce qui s'est produit avec l'invention du billet de banque de John Law. Face à l'état désastreux des finances publiques après la mort de Louis XIV, le banquier obtient l'autorisation que le Roi Soleil lui avait toujours refusé, de créer une banque privée sur le modèle de L'Angleterre. La particularité du système qu'il met en place consiste à émettre des billets convertibles à vue et pouvant être reçus en paiement des impôts. Ce que nous retiendrons de son invention économique, c'est la matérialité du papier-monnaie dont la valeur nominale est supérieure à la valeur intrinsèque. Ce système est basé sur la confiance mais c'est surtout un accord qui engage par conséquent le contracteur.

Les billets d'ordre, dans le commerce, reposent sur le même principe et c'est ce qu'Emma a tendance à oublier : les signatures, faciles à apposer sur les billets, l'engagent pourtant et ces-derniers ne peuvent être renouvelés à l'infini. À un moment, la transaction bancaire doit avoir lieu et celui qui les a signés doit régler monétairement la somme inscrite sur le papier. La conversion ne se réalise pas dans l'esprit d'Emma, qui ne voit plus que la

matière papier, en oubliant que celui-ci a la valeur virtuelle d'une somme d'argent.

Le paroxysme de la dévalorisation du papier se produit lorsqu'il n'est plus utilisé qu'à des fins matérielles. Il perd alors son utilité première et noble. Parfois, il peut même n'être qu'une enveloppe utilitaire, voire une vulgaire matière de consommation. C'est ainsi que dans l'incipit de *L'Éducation sentimentale*, sur le bateau, lors de la description des voyageurs dans leur environnement, conformément à la tradition réaliste, se trouvent évoqués les détails les plus triviaux, comme « [les] détritiques de charcuterie apportés dans du papier²³⁴. » La matière sert alors d'enveloppe aux prosaïques « détritiques de charcuterie », pour ne plus servir qu'à transporter des déchets gras : ce détail renforce le tableau réaliste et épars d'un monde actif et tellement complet que le narrateur nous rappelle qu'on consomme du papier au même titre que de la nourriture.

Arnoux l'emploie fréquemment à des fins utilitaires, comme quand il fait usage de papier journal afin de ne pas être dérangé par le bruit : « Un morceau de journal, roulé en boule [...] [qu'] il enfonça dans la sonnette, pour continuer [...] sa sieste interrompue²³⁵. » Le journal est alors dépourvu de sa véritable valeur informative. Sa continuité graphique et sa logique se trouvent ôtées par le fait de ne prendre qu'« un morceau » et la forme qui lui est donnée, « roulé en boule », fait référence à la traditionnelle boulette de papier, traduisant aussi la maniabilité, voire la malléabilité de la matière papier. Le journal est ainsi associé au prosaïsme du sommeil : le fait

²³⁴ *L'Éducation sentimentale*, p.53.

²³⁵ *ibid.*, p. 127.

qu'Arnoux ne veut pas être dérangé pendant sa sieste, rappelle l'importance de l'acte de dormir chez Charles. Épuisé par ses journées, il s'endort, d'un sommeil lourd, aux côtés d'Emma emplie de désirs inassouvis. Dans ces romans de Flaubert, le sommeil fait souvent référence à un personnage enfermé dans la trivialité de la vie, plutôt préoccupé par des sujets matériels que spirituels. Le journal qui est réduit à une vulgaire « boule » ne servant plus qu'à « [s'] enfonc[er] dans la sonnette » en témoigne : Arnoux préfère sacrifier un journal que d'interrompre sa sieste, le papier n'est plus suffisamment noble pour en être préservé.

Selon des variantes dans la terminologie, on peut aussi trouver le terme de « feuilles » qui se substitue à celui de papiers et souvent, il revêt souvent un sens péjoratif. Lors des Comices agricoles dans *Madame Bovary*, il est précisé que le Conseiller « eut [...] collationné quelques feuilles et appliqué dessus son œil pour mieux voir [...] ». La multiplicité des feuilles, accentuée par l'acte de « collationner », c'est-à-dire de remettre dans l'ordre les papiers pour ne pas se tromper de sens, annonce un discours long, volubile et ennuyeux. L'image générée par ce même homme qui « [a] appliqué dessus son œil pour mieux voir » pourrait également contribuer à la vraisemblance de la scène ; le personnage type de l'orateur ennuyeux, se crée par cette outrance de l'attachement aux « feuilles ». Cette illusion du réel permet de préparer la dimension solennelle du discours, comme le souhaitait Flaubert²³⁶.

²³⁶ *Corr.* t. 2, p 386 ; à Louise Colet, 15 juillet 1853. Il évoque le « discours solennel d'un conseiller. »

Cette utilisation multiple du papier à des fins utilitaires, produit une surconsommation de l'imprimé qui tend à le disqualifier : la multitude lui ôte à la fois sa valeur et sa distinction : il se banalise.

2- Une consommation excessive de l'imprimé

C'est en rupture avec la période dite de l'Ancien Régime, que le XIX^e siècle produit une lecture de masse. L'essor de l'alphabétisation a permis un accès plus grand et plus facile à la culture qui s'explique par un développement de l'image dans les imprimés : l'affiche²³⁷ y a largement contribué, mais pas seulement²³⁸.

Les imprimés se sont très vite multipliés pour répondre à une demande et aussi grâce à l'industrialisation. La naissance du chemin de fer permet aussi aux journaux et aux livres de pénétrer certaines régions jusqu'alors fermées à la diffusion de la culture, car souvent enclavées. C'est également grâce à la très grande diffusion de la presse que se poursuit ce processus de démocratisation favorisant l'accès à la culture. Ce phénomène se répand grandement sous la monarchie de Juillet (1830-1848), grâce en partie à l'initiative d'entrepreneurs qui utilisent des méthodes capitalistes pour faire baisser le coût des journaux et tenter de les rendre plus accessibles à la masse. Émile de Girardin marque un tournant avec la

²³⁷ Voir le premier chapitre de cette thèse.

²³⁸ Philippe Hamon, dans *Imageries, op.cit.*, constate que « [...] le XIX^e siècle [...] est effectivement le siècle de l'envahissement de l'image (industrielle ou artistique, littéraire ou journalistique, multipliable ou unique, populaire ou élitaire), exposée et diffusée sous toutes ses formes ; donc le siècle d'un nouveau lecteur formé par la consommation [...] », p. 248.

création en 1836 du journal *La Presse* où il invente un système dans le domaine de l'édition. Il crée le principe que la publicité permet d'abaisser le prix de la publication. Le roman-feuilleton, trois mois après la création du journal, y est aussi intégré.²³⁹ Émile Girardin a inventé une formule révolutionnaire qui est imitée par d'autres journaux comme *le Siècle*, *le Journal des Débats*²⁴⁰.

Cet engouement pour les romans feuilletons s'accroît encore au cours des décennies 1840-1850 : on passe de quelques milliers d'exemplaires au début de la monarchie de Juillet, à plusieurs centaines de milliers notamment pour *Le Petit Journal* que crée Moïse Polydore Millaud en 1863. Les techniques d'imprimerie sont en pleine évolution et permettent une plus grande diffusion de la presse. Même les formats changent : ils deviennent plus petits et donc, plus abordables financièrement. La coutume est de reprendre les œuvres publiées par les auteurs d'abord en feuilleton : cela permet au public d'avoir accès plus facilement à la lecture d'œuvres littéraires qui avant ces métamorphoses de la presse, restaient réservées à la bourgeoisie, et l'essor est tel que sous le Second Empire, (1853-1870), le roman-feuilleton envahit la vie quotidienne des Français. Il pénètre aussi bien l'espace privé que les lieux publics, par le biais du journal C'est dans ce contexte de développement de la culture et de la lecture que naît la consommation²⁴¹.

²³⁹ Le premier roman-feuilleton, qui paraît du 23 octobre au 4 novembre 1836, est *La Vieille fille* d'Honoré de Balzac et le succès est considérable, car le nombre d'abonnés augmente considérablement en quelques semaines seulement sans compter les lecteurs qui ont pour habitude de le consulter de manière payante dans les cabinets de lecture.

²⁴⁰ Ils publient notamment des romans feuilletons d'Alexandre Dumas, d'Honoré de Balzac et d'Eugène Sue.

²⁴¹ Yvan Leclerc, dans *Crimes écrits, la littérature en procès au XIX^e siècle*, rappelle, p. 72, que le « feuilleton, naît du mariage entre roman et journal, art et industrie et que ce

Pris dans son sens étymologique, le terme est intéressant à étudier. En effet, si l'on s'en réfère au T.L.F., il est issu du latin *consummare* (de « cum » et de « summa » qui signifie « somme »), littéralement il s'agit de « faire la somme de » : l'idée d'accumulation est donc première. Puis, dès le latin chrétien, on constate une confusion entre « consumere », « consumer » et « consummare » devenu synonyme de « perdere », de « destruere », le glissement se faisant par un passage du sens d'« accumuler » à « détruire ».

Cette évolution sémantique s'observe spécifiquement chez Emma qui lit abondamment depuis le pensionnat. Hormis pour ses lectures, on observe une collection d'objets et d'accessoires achetés auprès de Lheureux. Cela commence par une accumulation de marchandises et de billets et cela se termine par une destruction totale, comme si tout se consumait.

Pour en revenir au domaine de l'imprimé, on peut remarquer que dans les œuvres de Flaubert, plusieurs personnages en consomment à grande échelle, notamment Emma, puis Bouvard et Pécuchet. La quête de chacun est différente puisque la première recherche une « consommation immédiate de son cœur²⁴² », c'est-à-dire une lecture émotionnelle, alors que les deux bonshommes s'inscrivent dans une perspective encyclopédique d'instruction.

De ce fait, leur consommation est circonscrite à un cadre intellectuel plutôt scientifique, aux antipodes de la recherche du personnage féminin.

mariage paraît à beaucoup une mésalliance, le goût, d'essence aristocratique, épousant la force bête de l'opinion ; l'œuvre, conçue comme totalité organique invisible et éternelle s'offrant en morceaux à la consommation quotidienne. Il cite les Goncourt qui « y voient " le commencement de l'écrasement du livre par le journal, de l'homme de lettres par le journalier de lettres." (*Journal*, 22 juillet 1867). Cette hybridité de l'art et de l'industrie annonce sans conteste *l'Art industriel* d'Arnoux p. 50.

²⁴² *Madame Bovary*, p. 181.

Sans doute cette distinction s'explique-t-elle en partie par la différence d'époque des deux romans : *Madame Bovary* porte encore les traces de la pensée romantique qui subsiste dans les mémoires lorsque Flaubert compose son roman, tandis que *Bouvard et Pécuchet* correspond à une période plus tardive et comme l'énonce Joëlle Gleize, « Flaubert projette ainsi sur les années 1840-1850, la situation culturelle d'après 1870, début d'une forte inflation éditoriale²⁴³ » où les sciences sont en plein essor et sont de plus en plus intégrées aux romans.

En effet, lorsque Flaubert, en 1872, commence la rédaction de son roman, paraît celui des frères Goncourt, *Germinie Lacerteux*, dont la célèbre préface sert d'éthique au mouvement naturaliste et un an avant la parution du roman de Flaubert, en 1880, Zola publie son *Roman expérimental*, qui unit le roman et la science. Le monde des écrits change, un nouvel ordre, qui suit la démocratisation de la société, les régit. La plupart des littérateurs écrivent au regard de leur temps : le journal devient aussi leur nouveau mode d'expression. Il est devenu l'écrit prédominant de cette époque démocratique.

Homais en est un grand consommateur et il en use de manière excessive. Mais il ne l'utilise pas seulement pour le lire, loin s'en faut. Il lui permet de générer son image, se rendant intéressant par son biais, c'est un peu le même signe que de porter le bonnet grec du savoir. Il veut être l'homme du progrès, le notable provincial instruit et il l'arbore. Avant toute chose, il est présenté comme un fervent lecteur de journaux. Lors de l'arrivée de Charles et d'Emma à Yonville, il s'immisce dans la vie du couple

²⁴³ Joëlle Gleize, *Le Double miroir*, *op.cit.*, p. 185.

et le journal est un sujet de « causerie » lors des dîners. Dans la phrase « Ensuite, on causait de ce qu'il y avait *dans le journal*²⁴⁴. » l'emploi de l'imparfait itératif est significatif du rite qu'il impose à la famille. Par l'italique « *dans le journal* », on rapporte directement l'expression du personnage et toute la vacuité du dialogue est contenue par l'emploi du pronom indéfini et impersonnel « on », sujet du verbe « caus[er] ».

Cette alliance des deux éléments produit une vision péjorative de la discussion et n'est pas sans rappeler le regard critique du romancier sur le contenu de ce type de dialogue, notamment en Province. La « causerie » est assimilée à un bavardage stérile, comme le fait de rapporter « intégralement [le journal], avec les réflexions du journaliste et toutes les histoires des catastrophes individuelles arrivées en France ou à l'étranger. » L'emploi de l'adverbe « intégralement » alourdit le discours, tout comme la tournure accumulative de la phrase ternaire et croissante. Ainsi, la forme lourde met mieux en exergue par son contraste, le vide du contenu dialogique. Homais parle la voix du langage et la « causerie » met l'accent sur la superficialité de ses propos.

Mais on n'oublie jamais qu'il est avant tout un produit de consommation et il occupe souvent le statut prosaïque d'un objet : lors de la promenade à cheval d'Emma et de Rodolphe, chevauchée qui les conduira à la consommation de l'adultère, le pharmacien accompagne ses recommandations « "Bonne promenade ! cria Homais. De la prudence, surtout ! de la prudence ! " d'un geste", Et il agita son journal en les

²⁴⁴ *Madame Bovary*, p.235.

regardant s'éloigner²⁴⁵. » Le journal n'est plus qu'un support servant à faire signe, un simple objet utilitaire faisant oublier qu'il est en principe, un contenu à lire.

L'imprimé fait aussi partie de la maison des Homais : au même titre que le fauteuil, il est la marque sociale et la bourgeoisie et il est souvent exposé comme objet de consommation. Lorsque le pharmacien se trouve ébranlé parce que Justin a oublié de fermer à clef le capharnaüm, « le fauteuil [renversé] », « gisait par terre²⁴⁶. » Le bouleversement du rangement domestique témoigne de la crise temporaire car l'on sait que l'intérieur bourgeois relève d'un ordre protocolaire : chaque chose doit occuper une place définie dans les manuels de savoir-vivre. Désigné métonymiquement par son titre, *Le Fanal de Rouen*, permet de le spécifier et de rappeler qu'il n'est pas qu'un simple objet de consommation mais qu'il véhicule avant tout des nouvelles locales, provinciales, celles de Rouen et de ses alentours.

Le livre, dans cette ère industrielle, devient une marchandise et à ce titre, l'on peut constater que l'écriture de *Bouvard et Pécuchet* se place d'emblée sous le signe de la surabondance de lectures puisque Flaubert a déclaré, le 15 janvier 1880, avoir dû lire « plus de 1500 volumes. » Ses personnages consomment de manière incontrôlée des lectures en tous genres²⁴⁷ et ce, dans le but noble de s'instruire. Toutefois, cette ingurgitation de la culture est frénétique au point d'en devenir indigeste et ce sont moins les contenus que la méthode qu'il faut blâmer. Chaque nouveau sujet d'étude

²⁴⁵ *Madame Bovary*, p. 289.

²⁴⁶ *ibid.*, p. 368.

²⁴⁷ Joëlle Gleize, *Le Double miroir, op. cit.*, le qualifie de « roman de livres », p. 165.

ou de pratique génère une quantité démesurée d'ouvrages acquis ou empruntés, lus ou non lus et cette démesure devient surtout effective dès le chapitre III du roman.

Pour ce roman à enjeu encyclopédique, les sujets passent nécessairement de l'agriculture et de l'arboriculture à l'anatomie, à la médecine, à l'hygiène, à la géologie, au magnétisme et au catholicisme ; sans compter que la liste est loin d'être exhaustive.

Cet enchaînement d'un livre à un autre produit une mécanique stérile : la surconsommation de lecture rend celle-ci indigeste au point qu'il n'en reste rien sur le plan de la culture. Joëlle Gleize commente ce phénomène en ces termes : « À la désintégration du texte s'ajoute l'effet d'annulation de l'acte de lecture par la mise en série narrative. Les lectures ne s'additionnent pas, elles s'enchaînent.²⁴⁸ »

Cette même inconstance observée chez Emma ou Frédéric, se retrouve, car les deux bonshommes sont incapables de mener leurs études jusqu'à un aboutissement étant donné leurs échecs successifs. Aussi est-ce dans l'excès de lectures qu'ils oeuvrent : « Pécuchet, travaillant la littérature historique, étudiait les pièces de théâtre. Il avala deux Pharamond, trois Clovis, quatre Charlemagne, plusieurs Philippe Auguste, une foule de Jeanne d'Arc, et bien des Marquise de Pompadour, et des Conspiration de Cellamare²⁴⁹ ». La démesure est particulièrement rendue stylistiquement : l'énumération métonymique – on cite les sujets à la place des livres- permet au narrateur de synthétiser les lectures dans lesquelles les deux bonshommes

²⁴⁸ *ibid.*, p.186. L'enchaînement relève de la juxtaposition et délie ce qui est lu, ce n'est donc pas productif.

²⁴⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 193.

s'égarent. La gradation croissante portant sur le nombre de lectures, achevé par des indéfinis à valeur intensive comme « bien des », traduit l'excès. Enfin, le verbe « aval[er], appartenant au lexique de l'alimentation, place bien ces lectures dans une logique de consommation rendue indigeste par son immodération²⁵⁰. Le paradoxe de cette abondance de lecture est qu'elle ne mène à rien : le savoir ne reste pas car le livre, d'abord évoqué dans la narration, après avoir été consommé, disparaît du roman jusqu' à pouvoir être oublié. Le processus d'invalidation se poursuit par un narrateur critique qui cherche à démontrer que l'art n'est pas compatible avec cet excès de consommation pouvant mener à l'illisibilité.

Si l'on en revient à ce passage qui correspond aux années d'Emma passées au couvent de Rouen, on y observe un lexique économique qui se mêle à celui de l'affect romantique : « Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages. ». L'entrelacs entre les deux lexiques se traduit grammaticalement par le biais de la fonction épithète de l'adjectif « personnel » qui s'unit mieux au substantif « profit. » Cette appropriation de l'imprimé à des fins sentimentales réfère à la période romantique dont Emma mime encore les

²⁵⁰ Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*, Folio, « Essais, 1956, évoque aussi ce phénomène chez le lecteur : « On est stupéfait de voir avec quelle avidité, tous les interdits étant levés, les amateurs les plus fidèles et les plus enthousiastes des chefs d'œuvre de la littérature, ceux qui se montrent d'ordinaire, en présence d'une œuvre nouvelle, si fermés, si sévères, si délicats, dévorent ces ouvrages comme s'ils étaient la plus succulente des nourritures. Plus succulente même, avouent-ils (et pourquoi se cacheraient-ils d'un goût que les critiques les plus respectés ont partagé ?) que celles que leur offrent les grandes œuvres du passé. » Cette dévoration de « la plus succulente des nourritures » prend la forme d'une espèce de besoin irrépressible qui le pousse à une consommation parfois effrénée, p. 128.

comportements car elle réduit la lecture à des effets sentimentaux : elle est en quête d'ouvrages permettant d'assouvir ses désirs les plus personnels, les plus intimes et c'est dans cette optique qu'elle lit excessivement.

L'expression « la consommation immédiate de son cœur » poursuit cette alliance entre les deux univers : celui de l'économie et celui des sentiments. La « consommation » de l'imprimé semble alors obéir à la même logique que celle de tout autre objet utilitaire : le besoin de possession fonctionne à peu près de la même manière ; celui-ci est acheté ou emprunté pour des raisons affectives, pour assouvir des désirs et il devient alors une réalité matérielle et même économique dans la mesure où il appartient à un marché.

Le personnage d'Emma, en faisant fusionner les deux règnes, représente cette période de transition qui, au carrefour de l'ère lyrique et de l'ère industrielle, ne trouve pas sa place. Le parallèle entre sa consommation d'objets et des livres est même établi par le narrateur : « Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées, encombraient son armoire ; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres²⁵¹. » La frénésie d'achats est la même dans le domaine des livres que dans celui des objets : ils mettent l'accent sur l'inconstance du personnage d'Emma comme le révèle l'énumération de verbes différents, « elle les prenait, les quittait, passait à d'autres²⁵² », ou la précision « Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie » : la variété

²⁵¹ *Madame Bovary*, p. 260.

²⁵² Notons aussi la double entente de ces verbes qui peuvent également désigner son attitude de femme adultère. Elle passe d'un livre à un autre comme elle passe d'un amant à un autre. Cette inconstance est source de mal être.

des lectures démontre une circulation de matières au gré des envies, conformément à l'image du développement de la société de consommation, plutôt qu'un attachement durable. Cette thèse est confirmée par l'emploi du verbe « essay[er] dont elle est le sujet » : celui-ci connote en effet des tentatives sans aucun approfondissement de quoi que ce soit. Chaque nouvelle envie passe par une consommation excessive : « Elle voulut apprendre l'italien : elle acheta des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc. » Le verbe « achet[er] a trois compléments d'objet direct dont chacun réfère à un livre- somme, « des dictionnaires », « une grammaire. » Quant à « [la] provision de papier », elle en connote une quantité importante. L'ensemble de ces achats présente une incidence matérielle résumée par le verbe « encombr[er] » qui témoigne de cette logique d'amoncellement.

Selon le TLF, l'encombrement, étymologiquement, produit de l'embarras, de la difficulté. Un lien serait alors à établir entre la matière et l'atteinte psychologique : l'occupation trop importante de l'espace, générerait un mal être du genre humain. On retrouve cette correspondance dans la poésie baudelairienne où le manque d'espace produit un mal être qui atteint des dimensions spleenétiques²⁵³.

L'on peut constater la même tendance chez Frédéric, lui aussi en proie à la procrastination : « Il acheta les poètes qu'il aimait, des Voyages, des Atlas, des Dictionnaires, car il avait des plans de travail sans nombre ; il pressait les ouvriers, courait les magasins, et, dans son impatience de jouir,

²⁵³ Ce constat s'observe dans les poèmes exprimant le Spleen, dans la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du mal*.

emportait tout sans marchander²⁵⁴.» L'on retrouve le même verbe « achet[er] », suivi de quatre compléments d'objet direct au pluriel pour mieux marquer à la fois la variété des lectures mais surtout la matérialisation, l'amoncellement de celles-ci.

Tout un lexique commercial s'y adjoint : « magasins », « ouvriers », « sans marchander », pour mieux marquer la valeur marchande de tous ces ouvrages. Le besoin de possession est encore nécessaire à la jouissance : « dans son impatience de jouir ». C'est pourtant paradoxal, car chez les deux personnages, l'action demeure irréaliste puisqu'elle est projetée dans un futur dont la réalisation est rendue incertaine à cause de l'extinction du désir après possession du matériel. Pour les deux, un décalage se produit entre le désir, « E[mma] voulut », « Frédéric avait des plans de travail sans nombre » et sa mise en action. Procrastiner empêche de réaliser son désir au-delà de l'excitation des achats car la consommation paraît produire une satiété.

Cette consommation de l'imprimé, chez ces personnages, peut atteindre certains degrés tellement importants qu'on pourrait reprendre l'expression de Joëlle Gleize, qui parle de « boulimie de lecture²⁵⁵. » Emma a commencé cette accumulation de lectures au couvent : « Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture²⁵⁶. » L'expression « se graisser les mains » peut être entendue de manière polysémique. Au sens propre, une certaine matérialité ferait écho « à cette poussière des vieux cabinets de lecture » que Théophile

²⁵⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 204.

²⁵⁵ Joëlle Gleize, in *Le Double miroir, op.cit.*, Hachette supérieur, p. 136.

²⁵⁶ *Madame Bovary*, p. 181.

Gautier, dans sa *Préface à Mademoiselle de Maupin*, reprend²⁵⁷, tandis qu'au sens figuré, non seulement, cela pourrait assimiler les livres à de la nourriture mais la réalité économique serait aussi envisagée car l'expression s'emploie surtout dans un sens pécuniaire -notamment au XVII^e siècle-. L'on sait, par ailleurs, que pour avoir accès aux cabinets de lecture, en pleine expansion à cette époque, il est nécessaire de payer un abonnement. Mais lire est surtout un besoin psychologique, un désir irréprouvable : lors de l'évocation de la « vieille fille », il est noté que « la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres.» L'entrelacs entre le lexique du livre et celui de la nourriture n'est pas sans rappeler que l'accumulation des lectures finit par devenir un aliment indispensable dévoré par les jeunes filles : l'intrusion du monde profane dans l'univers sacré est rendu manifeste. Cette frénésie de lectures a tellement été forte dans l'esprit d'Emma qu'elle a l'illusion d'avoir « tout lu²⁵⁸ » !

Cette dévoration²⁵⁹ atteint son paroxysme au moment du dérèglement le plus aigu de sa vie : elle vit presque au grand jour sa relation adultère avec Léon, accumule dangereusement les dettes, dort séparément de Charles et c'est dans cette déliquescence de sa vie dans son ensemble qu'elle engloutit les livres les plus scandaleux : « [...] elle lisait jusqu'au

²⁵⁷ Théophile Gautier, *Préface de Mademoiselle de Maupin*, *op.cit.*, celui-ci déclare à propos du roman charogne, en voie d'extinction, qu'il a été injustement « mis à mort [...] [alors qu'il] ne demandait qu'à prospérer et à se putréfier paisiblement sur les rayons grasseyés des cabinets de lecture. » Il associe bien l'adjectif « grasseyé » à poussiéreux.

²⁵⁸ *Madame Bovary*, p. 205 : « "J'ai tout lu", se disait-elle ». Cette impression d'Emma renforce sa désillusion.

²⁵⁹ Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu*, Les Éditions de minuit, collection « critique, Paris, 1986, évoque « [la] vorace curiosité toujours inassouvie [du lecteur qui] "dévore son livre", perd le contrôle de son activité [...] se fait même dévorer. » Cette notion connote une certaine violence psychologique inhérente à l'acte de lecture, p. 49.

matin des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes²⁶⁰. »

La précision d'une lecture nocturne qui se poursuit « jusqu'au matin » témoigne d'un besoin frénétique et caché -la lecture se substitue à toute relation avec Charles- qui va de pair avec le contenu immoral des ouvrages : « des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes. ». La transgression est à la fois quantitative, temporelle et thématique. Cette exaltation à lire suit le mouvement frénétique de la consommation de l'imprimé.

La consommation, prépondérante à cette époque où l'on observe une société qui se capitalise, s'imprime et s'expose dans les romans, notamment depuis Balzac qui a accordé une grande part à l'ostentation, au domaine économique, à la comptabilité et à leurs traces écrites. On ne cache plus les papiers de dépenses, au contraire, on les exhibe, selon une volonté du romancier de contribuer à la création de l'illusion réaliste, car le siècle est celui de l'argent et de la comptabilité. Cette matérialisation et cette circulation de ce qu'on consomme est particulièrement opérante dans les romans de Flaubert et contribue à la vraisemblance réaliste attendue par le lecteur et en même temps, cela réfère à un usage bourgeois et mercantile de

²⁶⁰ *Madame Bovary*, p. 405. Voir aussi l'ouvrage de Sandrine Aragon, *Des Liseuses en péril, Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Précieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert*. (1656- 1856), Paris, Honoré Champion, Collection « Les Dix-Huitièmes Siècles », n° 71, 2003, commente cette période de lecture comme étant celle des « romans noirs dans le style d'Ann Radcliffe [mettant en scène des] aventures sanglantes, appréciées par la cliente mariée du cabinet de lecture décrit par Paul de Kock [et] à la mode dans la bourgeoisie et le lectorat ouvrier », p.640.

l'écrit qui ne peut être que dévalorisant pour Flaubert, car il est en totale opposition avec l'écrit esthétique, celui de l'art.

Il est par exemple question d'une « facture » adressée par Dumouchel à Bouvard et Pécuchet²⁶¹. Sa mention, quoique discrète, presque rendue abstraite, suffit à l'incarner et à suggérer un prix, même si ce rappel prosaïque semble avoir voulu être estompé en raison de préoccupations plus nobles, plus scientifiques puisqu'en même temps qu'il leur « adress[e] [cette] facture », l'ancien commis voyageur, « les pria de recueillir à son intention des ammonites et des oursins. ». Est-ce de la diplomatie ou de l'hypocrisie ?

La facture chiffrée peut aussi être l'objet de disputes comme avec le différend opposant Barberou et Goutman. Le premier rappelle concrètement que « La facture porte quatre mille ; [ajoutant péremptoirement] pas de blagues²⁶² ! » L'importance accordée à la somme est exprimée par la chute finale d'un langage familier qui met en garde son opposant tout en appuyant sur le fait que les comptes sont primordiaux dans le domaine du commerce. Ce fait est encore appuyé après, au moment où Barberou, pour justifier la facture, « expos[e] les faits » par une succession de chiffres²⁶³ adjoints à un taux d'usure qui rappelle les comptes tenus par Lheureux lors des billets qu'il fait souscrire en nombre à Emma. Les dépenses des personnages continuent à s'éditer à se facturer, à s'exhiber. Cette matérialisation produit des effets de réel nécessaires aux romans.

²⁶¹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 133.

²⁶² *ibid.*, p. 322.

²⁶³ *ibid.*, « [...] pour une créance de mille francs doublés par suite de manœuvres usuraires, il avait livré à Goutman trois mille francs de vin ; ce qui paierait sa dette avec mille francs de bénéfice. Mais au contraire il en devait trois mille. »

Frédéric, souvent comparable à Emma dans son attitude, prend conscience de ses incalculables dépenses au moment où les chiffres sont imprimés sur une facture : ce qui se voit pour lui, se lit pour le lecteur, et se concrétise : « [d']après les notes des fournisseurs, Frédéric s'aperçut qu'il aurait à déboursier prochainement une quarantaine de mille francs [...]»²⁶⁴. » Ce sont « les notes [chiffrées] des fournisseurs » qui produisent la prise de conscience de Frédéric, traduite par « [il] s'aperçut. »

Mais les factures et reçus peuvent être sources de confusions et de mensonges. Ainsi, Emma fait croire à Charles, pour justifier ses escapades à Rouen, qu'elle prend des cours de piano chez une certaine Mademoiselle Lempereur. Pour justifier son mensonge, Emma use de fausses factures : « "Reçu, pour trois mois de leçons, plus diverses fournitures, la somme de soixante-cinq francs. FELICIE LEMPEREUR, professeur de musique»²⁶⁵. » Le détail chiffré et de noms présents marqués sur la quittance en traduit l'officialisation. Le faux papier de la consommation s'associe à une démoralisation du personnage, car il devient la manifestation de la tromperie : « A partir de ce moment, son existence ne fut plus qu'un assemblage de mensonges, où elle enveloppait son amour comme dans des voiles, pour le cacher. » L'analogie avec les voiles, récurrente dans le roman, connote le motif du travestissement de la vérité. On falsifie l'écrit. Aussi, dans cette perspective d'aggravation morale du personnage, le faux reçu, devient-il un alibi entendu ; en principe gage de vérité, preuve écrite, il

²⁶⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 204.

²⁶⁵ *Madame Bovary*, p. 389.

devient à rebours, l'écrit officiel de la tromperie²⁶⁶. Cela coïncide avec l'attitude d'Emma qui cache de moins en moins son adultère, osant même découcher. L'imprimé s'affiche au même titre que son immoralité : dans l'impudeur, le monde se dégrade à la fois par les agissements des hommes et par ses écrits qui sont comme profanés.

L'imprimé de la consommation atteint parfois une abondance paroxystique : lors de l'endettement des Arnoux, Frédéric est le témoin de l'aggravation financière de leur situation : « Aussi les factures, les papiers timbrés pleuvaient dans la maison ²⁶⁷. » L'emploi imagé de « pleuvoir » exprime l'excès des factures et la submersion financière du couple ; le complément circonstanciel de temps « dans la maison », y inscrit le lieu, l'univers domestique.

C'est surtout dans *Madame Bovary* que la contraction de dettes atteint un point de non-retour. Emma accumule les billets d'ordre sans prendre la mesure que chacun correspond à une somme d'argent due qui est conséquente ; la signature est aisée et elle les accumule sans s'en rendre compte.

Le jeu de la comptabilité spécifique induite par ce système produit un engrenage et une démultiplication des papiers : « Quant au second [billet], le marchand, sur sa prière [à Charles], avait consenti à le remplacer par deux autres, qui même avaient été renouvelés à une fort longue échéance²⁶⁸. » Le principe économique de ce billet d'usurier,

²⁶⁶ *ibid.*, voir aussi lorsque Lheureux déclare à Emma, malicieusement : « [...] on met tout ce que l'on veut sur les factures » rappelant aussi que cet écrit de la consommation, facilement falsifiable, est loin d'être un gage de vérité, p. 391.

²⁶⁷ *ibid.*, p. 259.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 390.

particulièrement répandu en Province, est que la dette s'amplifie progressivement et rapidement²⁶⁹. C'est ainsi qu'un billet de démultiplie jusqu'à ce que le contracteur devienne tellement acculé qu'il ne parvienne plus à payer quoi que ce soit : ce système précipite sa ruine.

Après le père Tellier, le cafetier, c'est au tour d'Emma. Ces billets de la consommation relèvent d'inventaires d'achats effectués : « [...] [Lheureux] tira de sa poche une liste de fournitures non soldées, à savoir : les rideaux, le tapis, l'étoffe pour les fauteuils, plusieurs robes et divers articles de toilette, dont la valeur se montait à la somme de deux mille francs environ. » L'énumération d'éléments concrets exprime les achats effectués et le billet est alors incarné jusqu'à représenter « [une] valeur » rattachée à « [une] somme de deux mille francs environ. » Toute la question de la valeur, du coût passe par le papier de la consommation.

Même les « billets de banque » « regard[és] » par Emma, produisent sa rêverie - « rêvant au nombre illimité de rendez-vous que ces deux mille francs représentaient²⁷⁰. »

²⁶⁹ Voir l'article de Frédéric Chauvaud, « L'usure au XIX^e siècle : le fléau des campagnes », dans *Études nouvelles*, 1984, vol. 95, n.1, Frédéric Chauvaud rappelle le principe de l'engrenage du billet d'ordre : « [...] c'est par l'accumulation de petits bénéfices, par des renouvellements de billets à courte échéance qu[e] [l'usurier] arrive sûrement à son but. Chacune de ses opérations a une apparence de sincérité ; il n'exige qu'un faible intérêt [la loi du 3 septembre 1803 fixait le taux d'intérêt à 5 %], mais il sait que le paysan sera dans l'impossibilité de payer, il facilite le renouvellement, la somme grossit à chaque échéance, et, quand il juge la poire mûre ; il la cueille », p. 293. Nous retrouvons dans ce descriptif toute la stratégie de Lheureux qui facilite effectivement le renouvellement des billets d'Emma mais par accumulation, elle n'a plus conscience des sommes auxquelles elle souscrit et c'est la chute. Voir aussi *Madame Bovary* : « Cependant, à force d'acheter, de ne pas payer, d'emprunter, de souscrire des billets, puis de renouveler ces billets, qui s'enflaient à chaque échéance nouvelle, elle avait fini par préparer au sieur Lheureux un capital, qu'il attendait impatientement pour ses spéculations », p. 408.

²⁷⁰ *Madame Bovary*, p.391.

Le papier de la consommation nécessite une transformation mentale pour être incarné, pour être rattaché à une valeur concrète qui, dans le cas d'Emma, est sentimentale puisqu'elle établit une correspondance avec « [le] nombre illimité de rendez-vous. »

Dans ce même passage, on trouve une accumulation de papiers, matérialisant sa consommation : « les factures » que Lheureux déclare pouvoir falsifier, « deux longs papiers qu'il faisait glisser entre ses ongles. » On y décèle l'image du rapace qui détient la vie de sa proie entre ses griffes : « il étala sur la table quatre billets à ordre, de mille francs chacun. » Le verbe « étal[er] » suggère l'allongement de la dette par l'accumulation des billets. Puis, il donne à Emma un « reçu de quatre mille francs » et « réclama négligemment une quittance ». Cet envahissement du texte littéraire par l'écrit de la consommation l'invalide en le désacralisant. Il en résulte le règne d'une multitude d'écrits hétérogènes qui s'exposent partout et qui peuvent être assimilés à un grand bric-à-brac.

3- Le monde du *bric-à-brac*

Employée au début de *Bouvard et Pécuchet* comme pour y introduire un désordre caractéristique d'un monde urbain et moderne, l'expression de « bric-à-brac » donne aussi le ton à ce roman dans lequel les deux personnages éponymes accumulent des écrits pour tenter d'acquérir un savoir encyclopédique. Lors de son occurrence, l'expression qualifie *les deux bonhommes* qui « flânaient le long des boutiques de bric-à-brac²⁷¹. »

Le Grand Larousse universel du XIX^e siècle définit l'expression comme évoquant des « objets vieux et très divers d'art, d'ameublement, de parure, de vêtement, qui font la matière d'un commerce particulier ». Elle peut désigner des « marchand[s] de curiosités et de toutes sortes d'objets d'occasion » en un siècle où se développent grandement la société de consommation et le commerce dans les zones urbaines. Ces boutiques, fréquentes dans les rues parisiennes à cette époque, réfèrent au concept de la brocante. Ce développement de commerces dits de « récupération²⁷² » coïncide avec les attentes d'une certaine clientèle, soit celle des collectionneurs soit celle des flâneurs.

Une connotation de désordre et d'amas d'objets est attestée par *Le Dictionnaire Historique* d'Alain Rey et il y est précisé que l'expression est familière. L'errance des deux bonshommes coïncide avec ce désordre extérieur des « boutiques », cette hétérogénéité, mais en même temps, ce fatras extérieur semble bien mirer leur désordre intérieur puisque les

²⁷¹ *ibid.*, p. 54.

²⁷² Voir l'article de Marta Caraion, « objets », dans *Le Magasin au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 36.

personnages sont remplis d'idées et de désirs de quitter leur métier de copiste et la ville de Paris pour découvrir autre chose et leur esprit, en pleine effervescence, fourmille de désirs. L'harmonie entre l'univers intérieur et le monde extérieur relève d'un topos littéraire qui contribue aussi à la création de l'univers réaliste : les personnages errent au hasard des rues²⁷³ et c'est ainsi qu'ils découvrent le monde, car ils sont dépourvus de quête bien définie et en même temps, déambuler est comme une trajectoire opposée à celle de leur activité de copiste : ils échappent à leur cadre bien défini, trop rigoureux, tout en fuyant l'étroitesse des bureaux pour s'évader à travers un univers de commerces aux articles désordonnés. L'acte de se promener sans but défini paraît signifier à la fois leur itinéraire mental et la matière première d'un roman chaotique. Au début de l'œuvre, en effet, tout reste à ordonner, à construire et le bric-à-brac pourrait également représenter de manière naturelle et donc vraisemblable, cette espèce de chantier préliminaire à l'élaboration du roman, puis à ce que le lecteur lui-même peut s'attendre à y trouver : beaucoup de matière désordonnée, à l'image de ces boutiques. En même temps, la quête des deux bonhommes, tout au long du roman, orientée vers un savoir « encyclopédique » désorganisé, sera un peu à l'image de ce bric-à-brac qui annonce l'intérieur de leur habitation à Chavignolles. Ce qui s'observe sur le plan des objets est aussi vérifiable sur

²⁷³ Voir l'article de Hélène Campaignolle « Histoire de personne (s) », *op.cit.* CONTEXTES [online], varia, online since 21 May 2013, connection on 15 July 2013. URL : <http://contextes.revues.org/5636> ; DOI : 10.4000/contextes.5636. La rédactrice de cet article, en parlant des employés de bureau, déclare qu'ils sont « Ballotés[s] dans la foule, insignifiant[s] et perdu[s] dans la ville, absent[s] à [eux-]même[s] », cette errance physique et psychologique semble bien s'appliquer aux deux copistes prisonniers pour l'instant de leur condition administrative monotone.

celui des écrits qui, en circulant, s'entrecroisent, se côtoient et construisent l'univers référentiel du roman.

Une même errance dans les rues de Paris s'observe à travers le personnage de Frédéric : peut-être est-ce aussi une stratégie du romancier pour décrire le monde extérieur à travers sa vision : « Enfin, comme pour se débarrasser de lui-même, il sortait ²⁷⁴. » Cette remarque peut être comprise à double entente et exprimerait l'intention du romancier. Toujours est-il qu'à la page suivante, nous suivons la déambulation de Frédéric dans le Quartier Latin. L'imparfait accompagne ce mouvement descriptif qui s'attarde sur l'imprimé : « les journaux demeuraient en ordre sur la table des cabinets de lecture ». C'est un univers de l'étal qui nous est peint, cette caractéristique du monde moderne, soulignée par Philippe Hamon²⁷⁵ et ce fait est confirmé par le choix de Frédéric de « s'arrêter plusieurs fois à l'étalage d'un bouquiniste ».

Les imprimés sont ordonnés tout en étant exposés platement : cela semble bien rendre compte du monde moderne, celui du pêle-mêle qui fait suite à l'Ancien, placé sous le signe de l'ordre et d'un certain idéal. Le XVIII^e, siècle des Lumières, où régnait l'esprit scientifique et succédant à la

²⁷⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 127

²⁷⁵ Philippe Hamon, *Imageries*, *op.cit.* Il remarque que « [l]e roman réaliste-naturaliste du XIX^e siècle, découvre que le "réel" qu'il s'efforce de "rendre" n'est pas constitué de choses, de lieux, de personnes et d'objets concrets et stables, que les feuilles de papier sans épaisseur véhiculant rumeurs, bruits, réclames, images, marques, images de marques, signes, noms, renoms, modes, signaux, ou slogans qui circulent sur le mode de l'immatériel et de l'éphémère. Le bariolé et le charivari, le juxtaposé et le superposé, semblent pour de nombreux écrivains se partager, à égalité dans l'hétéroclite, le siècle », p. 171. Philippe Hamon exprime bien cet univers spécifique de la modernité flaubertienne. La juxtaposition et l'entrecroisement des différents objets et imprimés, à l'image de l'étal « éphémère » du brocanteur, produit une esthétique du composite et du pêle-mêle qui contribue à la consolidation de la vraisemblance réaliste. Le lecteur déambule dans les rues à travers le regard du personnage et du narrateur et participe en tant que spectateur actif à la création de ces morceaux de vie captés au fur et à mesure de l'errance. C'est à travers « l'œil du flâneur » que se construit cette esthétique de la modernité, p. 181.

rigueur d'un monde cartésien marqué par la mathématique et l'harmonie, observait davantage une esthétique de l'organisation, de l'agencement²⁷⁶. Faisant le deuil de l'ornement et de l'ordonnement bien cadré, la nouvelle esthétique du XIX^e siècle exhibe de plus en plus l'image d'une société en pleine décadence, qui subit l'instabilité des différents régimes politiques. Les mouvements sociaux d'hommes désillusionnés et désenchantés s'accumulent sans pourtant rien résoudre.

Dans l'esthétique romanesque, cela se manifeste par un accroissement de l'ambiguïté et de l'instabilité et le *bric-à-brac* devient le nouveau système de figuration particulièrement propice à exprimer le désordre intérieur et extérieur, il expose le principe même de la désorganisation ou celui d'une organisation nouvelle, il participe à la création d'un univers référentiel plus domestique qui paraît de ce fait plus naturel que l'ordre affecté hérité de la cour des siècles passés.

On trouve de plus en plus cette logique d'hybridité qui illustre l'art hugolien de l'hétérogénéité et sa notion du grotesque, reprises dans la *Préface de Cromwell* : les classes sociales se mêlent, le misérable côtoie l'aristocrate, les bas-fonds sont dignes d'être intégrés à l'art et trouvent leur place à côté des faubourgs parisiens les plus riches. Cette esthétique de l'opposition constitue une contradictoire source d'art, d'esthétique et de richesse, ce qui enfante le bric-à-brac. On pourrait probablement le lire

²⁷⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Splendeur de la médiocrité*, *op.cit.* Madame Thorel-Cailleteau, qui s'appuie sur l'exemple de *La Princesse de Clèves*, rappelle que « Tout le système de la figuration classique repose sur le principe de la finitude » qui projette des êtres et un monde parfait, aux contours bien définis, que ce soit dans l'art pictural ou dans le roman, p.57.

également d'une manière philosophico-métaphysique, car cette esthétique réfère sans doute à la croyance de Flaubert pour la contingence, c'est-à-dire le désordre, par opposition à l'ordonnement de la nécessité. C'est sans doute le lot de l'homme nietzschéen, orphelin de Dieu.

Les éléments les plus disparates apparaissent à différents endroits des romans et peuvent générer une espèce de spontanéité à l'image de l'existence c'est un peu comme si le lecteur, surprénait des scènes de vie sans que celles-ci aient été artificiellement arrangées par un romancier, un peu à l'image de Bouvard et Pécuchet qui flânent dans les rues de Paris et qui sont les spectateurs de ces étals de boutiques de bric-à-brac aux articles les plus disparates et les plus variés, voire les plus étonnants²⁷⁷. C'est ainsi que les écrits circulent, jonchent parfois le sol et coexistent avec d'autres objets souvent peu assortis. Cette présence du désordre dans un siècle où règne l'ordre et le désir de classer, de collectionner, semble une contradiction source de création romanesque : l'univers symbolique se construit en filigrane du référentiel.

Le terme familier et péjoratif de « paperasses », pourtant cher à Flaubert, est souvent employé, dans ses romans, pour désigner dans toute sa matérialité, le désordre de papiers écrits ou imprimés qui ne sont généralement pas classés et qui encombrant les lieux. Le roman du XIX^e siècle s'intéresse souvent à l'employé de bureau dans une perspective plutôt satirique. Balzac l'avait défini comme « [u]n homme qui pour vivre a besoin

²⁷⁷ Voir l'article de Jean-Didier Wagneur, dans *Le Magasin au XIX^e siècle*, op.cit., « Hotte, crochet et lanterne, les tribulations d'Alexandre Privat d'Anglemon », où il parle de ce dernier, en tant que « journaliste d'immersion » qui observe Paris et ses rues pour y dénicher ce qu'on y trouve de plus insolite et de plus bizarre, p. 51.

de son traitement et qui n'est pas libre de quitter sa place, ne sachant faire autre chose que paperasser²⁷⁸ ! » Employé sous une forme verbale, le terme est péjoratif, comme l'atteste son suffixe en *-asse* et il peut signifier, selon le TLF., « Écrire, sans aboutir à un bon résultat » ou « compiler, manier de la *paperasse*. »

Balzac l'emploie sans doute essentiellement dans le second sens mais en même temps, la première définition, ayant trait à la vanité du travail, peut sans doute s'y adjoindre étant donné la vision négative de l'auteur portée sur les employés de bureau.

Ces-derniers sont vus comme brassant des papiers en nombre mais sans doute y trouve-t-on la connotation de perte de temps et d'improductivité d'employés qui s'enlisent. Cette vision s'accorde avec celle de la médiocrité.

Toujours dans le TLF, il est même précisé, au sujet du terme de « paperasse », que généralement, il est employé pour désigner les « papiers écrits ou imprimés, présentant peu d'intérêt et jugés encombrants. »

Il est intéressant de noter le parallèle pouvant être établi avec l'auteur qui, lui-même, maniant la feuille avec tellement de respect, conservait chaque document précieusement, car pour lui, le papier était à respecter, c'était une matière noble. Pour Flaubert, il présente non seulement une valeur affective mais aussi de travail. À force de l'accumuler, un encombrement se produit²⁷⁹.

²⁷⁸ Honoré de Balzac, *L'Employé*, in *Œuvres illustrées*, vol.7 à 8, 1852, p. 33.

²⁷⁹ *Corr.*, t. II, p. 315 ; à Louise Colet, 26 avril 1853 : « Je suis sûr de l'avoir [la lettre de Gagne qu'il cherche désespérément] mais j'ai un tel encombrement de lettres dans mes tiroirs et de paperasses dans mes cartons, que c'est le diable quand il faut chercher quelque chose que je n'ai point classé [...] jamais je ne jette aucun papier. »

Les « paperasses » font souvent partie du décor dans le roman réaliste, car elles génèrent une illusion de vraisemblance, de naturel : c'est un peu comme si on entrait par surprise dans un lieu qui n'avait pas été ordonné artificiellement. Ainsi, le lecteur peut plus facilement s'identifier.

Lorsque Frédéric se rend pour la première fois dans le magasin d'Arnoux, *l'Art industriel*, le lecteur découvre le lieu en même temps que lui. La visite n'a pas été annoncée, elle n'a pas été préparée et le personnage d'Arnoux est alors surpris dans l'effervescence de ses activités qu'il poursuit, tout en reconnaissant Frédéric : « Arnoux le reconnut dans la glace placée devant son bureau ; et, tout en continuant d'écrire, lui tendit la main par-dessus l'épaule²⁸⁰. »

La glace génère une certaine perspective sur le plan visuel : Frédéric y est reconnu par Arnoux mais en même temps, le lecteur, dans le miroir romanesque, découvre simultanément à Frédéric, un univers qui lui est étranger mais qui ne le dépayse pas pour autant, car les éléments présentés, lui sont familiers : le bureau introduit le motif de l'écriture, lui-même repris par la métonymie de « la main », qui est à la fois celle qui sert à écrire et celle que l'on serre pour saluer. La présence de la glace semble en donner la perspective au lecteur spectateur. Or, c'est au sein de ce décor vraisemblable que l'on s'attarde « Sur la cheminée couverte de paperasses ». Le désordre lié à l'affairement d'Arnoux est appuyé par le cadre et le lecteur, tout comme Frédéric, se retrouve dans une espèce de boutique de « bric-à-brac », car en

²⁸⁰ *L'Éducation sentimentale*, p.90.

général, on trouve plutôt « les paperasses » par hasard, un peu à l'image de l'errance de Bouvard et Pécuchet.

C'est ainsi que peu après leur rencontre, les deux personnages se rendent chez Pécuchet et le narrateur expose le désordre de son appartement ; on le découvre simultanément au personnage de Bouvard : « Un bureau de sapin placé juste dans le milieu incommode par ses angles ; et tout autour, sur des planchettes, sur les trois chaises, sur le vieux fauteuil et dans les coins se trouvaient pêle-mêle plusieurs volumes de l'encyclopédie Roret, *Le Manuel du magnétiseur*, un Fénelon, d'autres bouquins, - avec un tas de paperasses, deux noix de coco, diverses médailles, un bonnet turc- et des coquilles rapportées du Havre par Dumouchel²⁸¹. »

Après avoir eu l'illusion de l'ordre par la désignation du meuble « un bureau de sapin », on est très vite plongés au sein de l'univers privé de Pécuchet, comme si la découverte de celui-ci allait permettre de comprendre le personnage qui y vit.

Une certaine disparité s'observe : on trouve des éléments ayant trait au travail et d'autres, à la décoration privée. C'est alors que l'univers dévoilé paraît vraisemblable grâce à son absence d'ordre : tout est « pêle-mêle », comme en rend compte l'énumération des ouvrages qui n'ont pas été rangés artificiellement. Ces-derniers suivent toutefois un fil conducteur qui les rassemble : le siècle des Lumières et ainsi, sont esquissés les goûts du personnage ; il est plutôt question d'une rigueur scientifique.

²⁸¹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 50.

Pourtant, rien ne semble établi de manière stable, c'est un peu le roman qui s'annonce, car outre le terme « encyclopédie » qui connote la somme, ce qui est confirmé par la multiplicité des volumes, une disjonction entre les éléments domine.

Le désordre suggéré par « un tas de paperasses » est en effet confirmé par la dimension hétéroclite des objets énumérés. Non seulement leur provenance est sans lien puisqu'on passe de l'exotisme des « noix de coco », aux « coquilles rapportées du Havre » à « un bonnet turc ». Une certaine ironie peut alors découler de l'illusion de rapprochement phonique entre « coco » et « coquilles », car si les deux termes commencent par le même son, [co], la ressemblance s'arrête là, car un monde sépare les lieux de l'exotisme du Havre.

L'appartement de Pécuchet semble alors mirer le monde extérieur, non seulement les étals de bric-à-brac autour desquels il va flâner avec Bouvard, mais également l'univers romanesque de l'œuvre placée sous le signe de la quête farfelue et désordonnée des deux bonshommes qui aboutit finalement à « [ce] tas de paperasses » lié au retour à l'activité de copiste.

Les paperasses envahissent les romans et même après la mort de son mari, Madame Dambreuse découvre « un rouleau de paperasses contenant les billets d'Arnoux parfaitement protestés, et sur lesquels Madame Arnoux avait mis sa signature²⁸². » La dimension hétéroclite des papiers provient d'un contraste entre le contenant bien ordonné de la forme du « rouleau » qui renferme pourtant l'informe, « les paperasses. » Cela peut référer à la

²⁸² *L'Éducation sentimentale*, p. 531.

fois à la rigueur du banquier qui a l'habitude de classer ses papiers et à la multitude des documents juridiques qu'il faut conserver. En même temps, le terme péjoratif s'accorde bien avec le personnage d'Arnoux qui ne respectait pas les règles.

Parfois, le terme n'est pas employé mais sous-entendu : lorsque Emma fait semblant de chercher un reçu de Madame Lempereur afin de prouver à Charles qu'elle prend bien des leçons de piano à Rouen, le désordre des papiers domestiques est suggéré : « Et elle alla au secrétaire, fouilla dans tous les tiroirs, confondit les papiers²⁸³ [...] ». L'accumulation des papiers à usage privé est induite par l'emploi des pluriels et du verbe « confond[re] ». Le foyer bourgeois se gérait effectivement comme un commerce et il était dans les usages d'administrer son foyer. Aussi, ces déplacements dans les romans, nous conduisent-ils vers les lieux du *bric-à-brac*. On a parfois l'impression que certains regroupements disparates, au sein des habitats, correspondent aux étals des brocanteurs. On peut y trouver des écrits hétérogènes, porteurs du monde moderne.

La pharmacie de Homais en fait partie. Elle est signalée par ses grandes enseignes aux multiples écritures ostentatoires et la vitrine y parle de tout. Contre toute attente de rigueur scientifique attendue dans un lieu tel que celui d'un pharmacien, sa boutique est en réalité un bric-à-brac où règne le désordre et où un monde d'objets hétéroclites s'entasse. Cette pièce aux multiples *ustensiles* est appelée « capharnaüm » qui, selon Pierre Larousse, désigne familièrement « un lieu de tumulte et de désordre ».

²⁸³ *Madame Bovary*, p. 389.

José-Luis Diaz rappelle que son origine est essentiellement balzacienne et que ce lieu relève « [d]es ensembles les plus disparates [...] le cabajoutis est à l'architecture parisienne ce que le capharnaüm est à l'appartement, un vrai fouillis où l'on a jeté pêle-mêle les choses les plus discordantes.²⁸⁴ » Le personnage du pharmacien, par la désignation de son lieu, qu'il nomme lui-même « capharnaüm », confirme non seulement son appartenance aux *Mœurs de Province* mais aussi à la société moderne du bric-à-brac. « L'apothicaire appelait ainsi [« capharnaüm »] un cabinet, sous les toits, plein des ustensiles et des marchandises de sa profession [...] comme un véritable sanctuaire, d'où s'échappaient ensuite élaborées par ses mains, toutes sortes de pilules, bols, tisanes, lotions et potions, qui allaient répandre aux alentours sa célébrité²⁸⁵. »

L'énumération des objets exprime le désordre et la multitude des éléments qui placent le lieu sous le signe de l'hybridité. Peut-être est-ce également un rappel de la tradition de la profession puisqu'encore au XVI^e siècle, selon *Le Grand Larousse du XIX^e siècle*, « les apothicaires de Paris étalaient leurs marchandises le samedi au marché, ils étaient assimilés aux « estuveurs, vendeurs ». Pierre Larousse précise même qu'une « lutte » existait entre les épiciers et les apothicaires et qu'« on avait même un mot composé "épiciers-apothicaires" pour les désigner, jusque 1736 où il fut interdit aux épiciers de vendre certains produits. »

C'est au sein de ces accessoires très divers que jonchent également les écrits sous toutes leurs formes. Un jeudi où Emma a passé la journée

²⁸⁴ Voir l'article de José- Luis Diaz, dans *Le Magasin au XIX^e siècle*, *op.cit.*, « Balzac, bric-à-brac », p.89.

²⁸⁵ *Madame Bovary*, p. 368.

avec Léon, rentre de Rouen pour se rendre chez Homais qui l'attend afin de lui annoncer la mort de son beau-père, dès qu'elle « entr[e] », il est précisé que « [l]e grand fauteuil était renversé, et [que] même *Le Fanal de Rouen* gisait par terre, étendu entre deux piliers. »

Cet étalage d'un journal, pourtant sacré pour Homais, qui n'est pas à sa place, traduit bien le désordre de l'habitation du pharmacien, mais semble surtout s'ériger en un signe qui permettrait d'annoncer le statut des écrits au sein de sa pharmacie : on y trouve de tout, comme dans le journal, tout y est désordonné et délié : « au milieu de la cuisine, parmi les jarres brunes pleines de groseilles égrenées, du sucre râpé, du sucre en morceaux, des balances sur la table, des bassines sur le feu [...]. »

Cet entrelacs entre l'univers de l'imprimé et celui de l'alimentaire tend à dévaloriser l'écrit en le faisant coexister autour d'un référentiel des plus prosaïques, presque indigne. Cela n'est pas sans incidence sur la construction de la figure de l'apothicaire qui se contente souvent de « coll[er] des étiquettes, [de] confectionn[er]t des paquets » et d'écrire des chiffres sur « le cahier de brouillons²⁸⁶. »

Le support utilisé est propice à exprimer le désordre puisque ses écrits restent à l'état d'esquisse, d'ébauche, c'est du moins ce à quoi les condamnent de « cahier de brouillons », ne pouvant jamais atteindre un statut supérieur. Cet alignement de chiffres rappelle la tradition de l'apothicaire-épicière et sans parler de *comptes d'apothicaire*, le cantonnent une nouvelle fois à des préoccupations bourgeoises de comptabilité. Ses écrits sont d'ordre utilitaire et professionnel et réfèrent à des tâches

²⁸⁶ *ibid.*, p. 298.

administratives de gestion ce qui génère un univers écrit placé sous le signe de l'éclatement, de l'hétéroclite.

Les productions écrites s'accumulent et on ne distingue pas forcément le lien entre les différents éléments : « étiquettes, tablettes, paquets [ou] additions ». Ces entassements de papiers, de comptes, réfèrent surtout aux tâches prosaïques de l'univers bourgeois tant décrié par Flaubert : à l'écriture ordonnée du romancier qui ambitionnait de suivre une ligne directrice nécessaire à sa réussite esthétique, s'oppose ces bribes que l'on a du mal à disposer au sein de l'habitat et qui finissent par se mêler indignement aux différentes « choses » à l'image des étals de boutiquiers de *bric-à-brac*, en perdant toute valeur.

L'on peut observer des similitudes avec les tâches d'écriture effectuées par M. Arnoux : « il classait des articles, décachetait des lettres, alignait des comptes²⁸⁷. » Ces charges administratives viles ont une fonction dévalorisante, car elles réfèrent à la bourgeoisie tant décriée par l'auteur. La médiocrité des actions va de pair avec le caractère de ces personnages incapables de toute élévation morale.

À l'image de son capharnaüm, l'acte d'écriture s'inscrit dans la logique du bric-à-brac : on y écrit de tout et la dysharmonie prédomine. Quand, après la mort d'Emma, Homais « entr[e] précipitamment dans la pharmacie », à l'inverse de ses habitudes, il s'extrait du monde, de la société, du groupe, pour se retrouver seul et s'adonner à des écrits formalistes : « Il avait à écrire deux lettres, à faire une potion calmante pour Bovary, à

²⁸⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 92.

trouver un mensonge qui pût cacher l'empoisonnement et à le rédiger en article²⁸⁸. »

L'accumulation due à l'énumération des différentes tâches à accomplir rappelle son idéologie par rapport à l'écriture qui n'obéit à aucune éthique mais à un paraître. Tout est alors mis sur le même plan. Il y rédige aussi bien une lettre privée comme celle qu'il doit écrire au père Rouault pour lui annoncer la mort de sa fille qu'un article, par essence public, sur la mort d'Emma. De même qu'il rédige dans le journal des panégyriques, sa source est l'imposture puisqu'il s'agit de trouver « un mensonge qui pût cacher l'empoisonnement ».

À une écriture confuse correspond une lecture problématique : lorsque le père Rouault reçoit sa lettre devant lui annoncer la mort de sa fille, la confusion des propos est telle que le père ne sait à quoi s'en tenir si bien que lors du trajet, il a encore quelque espoir de la trouver vivante. C'est pour parler de choses simples qu'Homais est le plus médiocre soit parce qu'il se laisse envahir par ses sentiments soit en raison de l'emploi d'une « terminologie alambiquée » pour paraître savant.

Dans la pharmacie, l'écrit circule : on lit, on écrit. Mais ce verbiage du personnage homaisien devient un support de réflexion : le romancier réfléchit sur sa propre écriture souvent sous la modalité ironique. Le personnage, soumis aux jugements les plus féroces du romancier, devient ainsi une matière à réflexion métatextuelle et se dresse en repoussoir de ce que l'auteur considère comme la vraie littérature, celle de qualité.

²⁸⁸ *Madame Bovary*, p. 438.

Par son goût de l'ostentation, de la reconnaissance, par son attachement à des écrits utilitaires, grossiers, le pharmacien prostitue l'écrit, notamment en le rendant public. Dans la hiérarchisation que Flaubert a l'habitude de réaliser, il le condamne littérairement et idéologiquement. La pharmacie devient alors une sorte de laboratoire, pas seulement dans un sens scientifique mais surtout comme lieu d'expériences verbales.

Entrer dans le monde de la pharmacie, c'est pénétrer dans l'univers spécial du personnage d'Homais. Le monde du verbe qu'il déroule est mimétique de son caractère et reflète les différents aspects de sa personnalité. Cette conception des mots, si elle comporte des points communs avec l'idéologie du romancier, s'inscrit surtout à rebours de ce qu'il voulait réaliser : une écriture impersonnelle, le culte de la phrase construite et sonnante de manière poétique, la beauté d'un monde littéraire. Il est difficile de l'imposer sous le règne d'une société qui s'industrialise de plus en plus.

À ce sujet, *L'Art industriel* d'Arnoux est d'entrée placé sous le signe de l'hybridité puisqu'il comprend « un journal de peinture et un magasin de tableaux » et il manifeste bien à une époque dégradée où l'on mêle bien le commerce avec non seulement l'imprimé éphémère, le journal, mais surtout, avec l'art, qui vise l'éternité, « [les] tableaux ²⁸⁹. » Il est donc reconnu par le narrateur comme appartenant à cette catégorie dite inclassable qui emploie même l'adjectif « hybride » pour tenter de le décrire²⁹⁰. Ce lieu semble être le carrefour d'un monde moderne où les « choses » les plus disparates

²⁸⁹ Voir le concept de « littérature industrielle » évoqué pour la première fois par Sainte-Beuve dans *Pour La critique* en 1836.

²⁹⁰ *L'Éducation sentimentale* : « *L'Art industriel* était un établissement hybride », p. 52.

coexistent, un peu l'image de l'étal de bric-à-brac ; on y trouve tout un univers composite et beaucoup de papiers s'accumulent et côtoient l'image.

La démonstration de ces étranges correspondances s'observe parfois même dans la prose flaubertienne : « Tout en séparant le beefsteak, Hussonnet apprit à son compagnon qu'il travaillait dans les journaux de modes et qu'il fabriquait des réclames pour *L'Art industriel*²⁹¹. » La phrase peut tout à faire se lire selon une orientation ironique : en effet, l'attention portée au prosaïsme de la disposition de la viande, « tout en séparant le beefsteak », s'oppose au reste de la phrase dont les deux propositions subordonnées, séparées par le connecteur d'addition « et », traduit les activités cumulées et disparates du personnage : « travaill[er] dans les journaux de modes » et « fabriqu[er] des réclames pour Arnoux, traduit la variété des tâches accomplies.

Cette époque de l'hybridité semble faire perdre quelque peu l'unité traditionnelle. Pourtant, il est précisé que tout est agencé selon « une disposition habile²⁹². » Cette indication suppose une logique commerciale reflétant bien les nouvelles préoccupations du XIX^e siècle, où le commerce se développe très vite et ce nouveau phénomène succède à l'enjeu purement esthétique des siècles précédents.

L'enseigne même de sa boutique relève du tape-à-l'œil qui désigne *l'Art industriel*²⁹³. Rien n'est placé au hasard : un ordre règne dans l'apparent

²⁹¹ *ibid.*, p. 88.

²⁹² *ibid.*, p. 73.

²⁹³ *ibid.* : « [...] sur d'immenses prospectus, le nom de Jacques Arnoux se développait magistralement », p. 52. Le verbe « se développ[er] », suivi de l'adverbe « magistralement », confère une dimension démesurée au nom du propriétaire. A ce titre, un rapprochement peut être établi avec ce que Henri Béraldi, dans *La Reliure au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Conquet, 1895-1897, vol. 2, commente : « En décor, la reliure industrielle, qui s'adresse à la foule, est condamnée à crier fort et à tirer l'œil ;

désordre et ce n'est plus celui du démiurge mais celui de l'homme²⁹⁴. À ce titre, la remarque de Pellerin, s'insurgeant contre « la bassesse contemporaine²⁹⁵ » semblait prémonitoire : « l'art deviendra, si l'on continue, je ne sais quelle rocambole au-dessous de la religion comme poésie, et de la politique comme intérêt. »

La perte de valeur de l'art s'explique aussi par son développement, sa démocratisation et sa banalisation : il s'industrialise et côtoie l'utilitaire, le beau est de plus en plus en plus difficile à identifier et se trouve placé sur le même plan que la marchandise ainsi que le manifeste *L'Art industriel*. Cette absence de hiérarchisation et ce pêle-mêle, y contribuent grandement.

La dernière enseigne du personnage exprime tout un hétéroclite ironique : tant d'éléments la composent qu'elle en perd toute unité, tout sens cohérent : « *Aux arts gothiques*- Restauration du culte. - Ornaments d'église. - Sculpture polychrome. - Encens des rois mages, etc.²⁹⁶. » Le « etc. » final ouvre une liste non exhaustive un peu à l'image du bric-à-brac de *Bouvard et Pécuchet* et du monde moderne. L'accent est mis sur l'art visuel, l'ostentation, fidèle au personnage, mais tous ces domaines sont peu compatibles avec l'acte religieux que l'on attend plus intériorisé. À cet égard, la remarque méprisante de Regimbart « il avait toujours eu un fond

elle a des obligations de richesse dans les prix doux, de clinquant sur percaline et de prodigalité de faux or et de couleurs : au besoin il lui faut être sardanapalesque sur des cartonnages de 40 centimes », p. 56.

²⁹⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 52. L'énumération à valeur descriptive qui nous permet de pénétrer dans l'univers du commerce d'Arnoux semble faire montre de ce désordre où cohabitent « des statuettes, des dessins, des gravures, des catalogues, des numéros de *L'Art industriel* ; et les prix de l'abonnement étaient répétés sur la porte, que décoraient en son milieu, les initiales de l'éditeur. ». Cette hétérogénéité descriptive réfère bien à l'entrée dans ce nouvel agencement : l'art, par ses « statuettes, ses dessins, ses gravures... » est intégré au commerce rappelé par « les prix de l'abonnement » et l'attention accordée à l'image publicitaire du lieu puisqu'on y trouve, entre autres, « les initiales de l'éditeur ».

²⁹⁵ *ibid.*, p.107.

²⁹⁶ *ibid.*, p. 514.

de religion²⁹⁷ », exprime toute la superficialité des croyances d'Arnoux : il s'agit encore de la couche superficielle rappelant la dorure des lettres de l'enseigne²⁹⁸. Le regard critique de Flaubert anticlérical transparait. Tout ce monde de l'entassement prolifère.

La maison de Bouvard et Pécuchet y occupe une place prépondérante, car elle est assimilable à un débarras où un amoncellement d'éléments les plus hétéroclites s'y trouve. Ce symptôme s'aggrave notamment à partir du quatrième chapitre, lorsqu'ils étudient l'archéologie. L'accumulation est plus importante encore que lorsqu'ils s'intéressaient aux autres matières, et c'est alors que « leur maison ressemblait à un musée²⁹⁹. »

Cette assertion est aussitôt illustrée d'exemples : « La seconde chambre, où l'on descendait par deux marches, renfermait les anciens livres apportés de Paris, et ceux qu'en arrivant ils avaient découverts dans une armoire. Les vantaux en étaient retirés. Ils l'appelaient la bibliothèque³⁰⁰. » Outre la bizarrerie de l'architecture et de l'agencement, précédemment décrits, c'est encore sous le signe de l'hétérogénéité que se trouvent agglomérés les livres puisqu'ils ont regroupé « les anciens livres apportés de Paris » « et ceux qu'en arrivant ils avaient découverts dans une armoire. »

Se trouvent réunis les livres choisis en provenance de la capitale et ceux non choisis, lectures de province. La distance narrative termine le paragraphe comme un bilan ironique : « Ils l'appelaient la bibliothèque ». L'écart entre la dénomination de « bibliothèque » et la précision « Ils

²⁹⁷ *ibid.*, p. 279.

²⁹⁸ *L'Éducation sentimentale*, p. 279.

²⁹⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 154.

³⁰⁰ *ibid.*, p. 155.

l'appelaient » sous-entend que cette dite bibliothèque est peu conforme aux attentes habituelles, à la norme : elle est plutôt en harmonie avec leur habitation. Dans la suite de la description, la voix narrative ironique s'accroît : « Mais le plus beau, c'était dans l'embrasement de la fenêtre, une statue de saint Pierre ! », l'accent est mis sur la bizarrerie de ce qui suit sur le plan descriptif, le paroxysme du mauvais goût et c'est l'antiphrase et la modalité exclamative qui en donnent le ton : « Sa main droite couverte d'un gant serrait la clef du Paradis, de couleur vert pomme. Sa chasuble que des fleurs de lis agrémentaient était bleu ciel, et sa tiare très jaune, pointue comme une pagode [...]. » Tout l'agencement de cette « seconde chambre » ressemble à ces boutiques de bric-à-brac et face à ce décor étrange, monstrueux, la bibliothèque semble perdre son sens comme si l'absence de sélection, de goût, ne lui conférait plus qu'un faible statut décoratif. La valeur du livre se perdrait au milieu des « coquillages », des « ornements de peluche » dans une espèce de « pétrification » générale : le désordre du pêle-mêle est contreproductif et alors que les deux bonshommes sont partis d'un désir encyclopédique de culture, ils ont fini par se fourvoyer : cette absence de sélection et de discernement génère un mauvais exemple qu'il ne faut pas suivre³⁰¹.

La bibliothèque de Bouvard et Pécuchet, par la présence insolite d'une vieille noix de coco, connote bien l'incongruité récurrente dans le

³⁰¹ Voir l'article de Nicolas Wanlin, dans *Le Magasin au XIX^e siècle, op.cit.*, « Les caves du Muséum, échantillons, spécimens, leçons de choses » : « [Bouvard et Pécuchet] sont aussi le contre-exemple parfait de ce que voulait l'école de la République : classer et expliquer les choses avait désormais pour buts l'émancipation et la productivité », p. 59.

roman³⁰². Celle-ci est vraiment notable au sein de toute une chaîne descriptive intégrant des éléments insolites : « Devant la bibliothèque, se carrait une commode en coquillages, avec des ornements de peluche. » Son couvercle supportait un chat tenant une souris dans sa gueule- pétrification de Saint-Allyre-, une boîte, une carafe d'eau-de-vie contenait une poire de bon-chrétien³⁰³. » Une bibliothèque nous introduit d'ordinaire dans un univers sérieux. Or dès le début du roman, lors notamment de la description de l'appartement de Pécuchet, l'univers désordonné prenait place et se situait déjà aux antipodes du classement bibliothécaire : « [...] et tout autour, sur les trois chaises, sur le vieux fauteuil et dans les coins se trouvaient pêle-mêle plusieurs volumes de l'encyclopédie de Roret, le Manuel du magnétiseur, un Fénelon, d'autres bouquins, - avec des tas de paperasses, deux noix de coco, diverses médailles, un bonnet turc – et des coquilles, rapportées du Havre par Dumouchel³⁰⁴. »

L'expression « pêle-mêle » est inaugurale de celle de *bric-à-brac* et nous fait découvrir un univers reflétant la personnalité de Pécuchet : l'authenticité contraste avec le calcul du rangement traditionnel et normatif de la bibliothèque. En effet, les livres ne sont pas choisis pour être une vitrine, mais parce qu'ils sont lus, par goût : ils jonchent sans calcul au milieu d'autres éléments importants pour le personnage, car ayant trait à sa vie quotidienne ou à son univers affectif : les « noix de coco » par exemple, reviennent encore à la fin du roman³⁰⁵. Le principe est le même pour le

³⁰² *Bouvard et Pécuchet*, p.377.

³⁰³ *ibid.*, p.155.

³⁰⁴ *ibid.*, p.50.

³⁰⁵ *ibid.* : Pécuchet se mit en colère face à la tentative de Victor de fendre sa noix : « *mon coco ! C'était un souvenir de Dumouchel !* », p. 177.

passage précédent étant donné que les autres éléments descriptifs du passage tendent à rompre cet effet d'attente du lecteur car, la décoration insolite s'y attelant produit des effets grotesques allant de pair avec le mode farcesque du roman : l'hétérogénéité d'attributs peu harmonieux comme « la commode en coquillages, avec des ornements de peluche », laisse entrevoir les goûts critiques des personnages, et les indices évaluatifs du narrateur deviennent de plus en plus perceptibles au lecteur, notamment par la mention ironique à valeur anticléricale de la « poire de bon-chrétien » : la présence d'éléments traditionnels au sein d'autres qui sont atypiques, produit un incroyable *bric-à-brac*³⁰⁶. Celui-ci n'est pas sans rappeler la page précédente où les éléments décrits étaient déjà disharmonieux et particulièrement bien en accord avec l'image de personnages fantaisistes, grotesques, et avec leurs goûts peu normatifs comme leur jardin insolite dévoilé à leurs invités au chapitre II ou bien encore l'analogie entre leur maison et un musée, au début du chapitre IV : « leur maison ressemblait à un musée³⁰⁷. » Mais le paroxysme du monstrueux est aggloméré au sein de la bizarre statue de saint Pierre : « Sa main droite couverte d'un gant serrait la clef du Paradis, de couleur vert pomme. » Outre le prolongement de la satire religieuse, ce grotesque ne synthétise-t-il pas toute l'atypie ridiculisée des deux personnages du roman et de leurs goûts douteux ?

Mais cet égarement ne serait-il pas celui de l'homme du XIXe siècle qui lui aussi, a perdu ses repères et erre dans un monde où le ciel est vide et

³⁰⁶ Cette expression est employée à plusieurs reprises dans le roman, pp. 54 et 193 et dès le début, au premier chapitre du roman, l'appartement de Pécuchet annonce cette esthétique, p. 50.

³⁰⁷ *ibid.*, p.154.

où, démunie, il tente de saisir quelque fossile de sens³⁰⁸? L'encombrement semble néfaste, car cette manifestation d'un désordre matériel serait mimétique de celui qui se produit mentalement. Les personnages y perdent eux aussi leurs marques, ce qui les amène à un état spleenétique profond qui leur fait oublier tout l'intérêt de la vie : « Ainsi tout leur a craqué dans les mains. Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie³⁰⁹. »

Paradoxalement, l'amoncellement matériel semble coïncider avec le vide existentiel, comme si une sorte de trop plein s'exerçait à trop posséder et avait alors des répercussions négatives sur la sphère mentale. Ce phénomène peut également s'observer chez Emma lorsqu'elle achète de plus en plus à Lheureux à mesure que sa vie lui pèse. Accumuler des objets lui donne alors l'illusion de compenser son vide existentiel. Elle en vient même, après la phase d'abattement extrême consécutif à la rupture avec Rodolphe, lors d'une crise mystique, à accumuler des objets liturgiques : cet encombrement matériel lui donnerait ainsi l'illusion de combler ce qu'elle ne parvient à saisir spirituellement³¹⁰.

Enfin, les livres qui circulent dans le roman ne se relient pas entre eux : ils sont juxtaposés au gré des désirs des personnages, ils obéissent aux

³⁰⁸ Le concept du ciel vide et de la mort de Dieu est nietzschéen.

³⁰⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 399.

³¹⁰ *Madame Bovary* : « Elle acheta des chapelets, elle porta des amulettes ; elle souhaitait avoir dans sa chambre, au chevet de sa couche, un reliquaire enchâssé d'émeraudes, pour le baiser tous les soirs », p. 339. L'accumulation de la matérialité religieuse semble répondre à un besoin frénétique de combler le vide existentiel et spirituel mais la confusion entre les éléments transparait déjà narrativement. Le verbe « achet[er] » qui relève du domaine économique a pour objet « des chapelets », objet spirituel. Puis, le verbe « baiser » ayant pour objet « un reliquaire » est à lire également dans le sens ironique de la sensualité, cet enchâssement des deux domaines sera développé lors de l'extrême onction p. 436.

zigzags de leurs caprices et produisent un curieux mélange. Ces écrits du bric-à-brac contiennent un livre à part, l'album.

L'album semble représenter cet imprimé du *bric-à-brac*. Il semble être en accord avec l'esthétique de la modernité du fait de son statut composite, il est ce « livre-chaos à feuilleter, cette promotion des valeurs esthétiques nouvelles de la disparate, du "mal" cousu et de l'hétéroclite³¹¹. » C'est ainsi que Philippe Hamon le définit. Selon lui, « au sens étymologique, [il désigne] une surface blanche destinée à recevoir l'écriture, d'où un livre blanc ne contenant que des pages blanches³¹². »

Après avoir désigné à l'origine, dans l'Antiquité romaine, une surface blanche sur laquelle on écrit des avis publics, l'album définit ensuite un registre personnel utilisé pour noter des faits marquants pour recueillir des autographes d'amis (*album armoricum*), pour conserver de pieux souvenirs ou à constituer une collection (timbres, cartes postales, photographies...). « Les albums personnels parfois, regroupaient des reliques et témoignages mêlés : petit mot consolateur ou flatteur déposé par un ami dans la tradition des *album armoricum*, vers de circonstances pouvant s'autocommenter et se mettre en scène tels des personnages allégoriques, hommage laissé par un invité reconnaissant, autographe obtenu d'un visiteur illustre, fleur séchée, extrait de journal découpé, lettre pieusement conservée, croquis exécutés par soi ou par d'autres, photographies des proches : un pêle-mêle spécifique, voire insolite.

Le mot désigne aussi, au XIX^e siècle, une publication imagée : livres pour enfants illustrés où l'image occupe une place primordiale dans le

³¹¹ Philippe Hamon, *Imageries*, *op.cit.*, p. 353.

³¹² *ibid.*, p. 331.

système sémiotique, recueils d'estampes, keepsakes³¹³. » C'est aussi, selon Pierre Larousse, un petit cahier, un petit portefeuille, un petit registre formant un recueil de souvenirs sur une multitude de sujets.

L'album revêt alors une multitude de possibilités qui de par sa liberté formelle et de contenu, s'apparente bien à l'esthétique du bric-à-brac. Philippe Hamon rappelle qu'il s'inscrit dans le « décousu³¹⁴. » Difficile à intégrer dans un genre, du fait de son absence de fixité, il se situe plutôt dans les « grandes formes longues fragmentables et sécables³¹⁵, un peu à l'image des étals de brocanteurs : on le parcourt comme on erre autour de ces vitrines.

L'auteur emploie les termes de « zigzag » et de « balayage »³¹⁶ ; en effet, on a tendance à le feuilleter, car il relève plutôt d'un mode distrayant du fait de son hybridité entre les textes et l'image. Il s'oppose au livre relié qui se lit généralement dans des conditions plus propices à l'étude.

Dans le salon des Dambreuse, « Martinon, auprès de Mlle Cécile, feuilletait un album. C'étaient des lithographes représentant des costumes espagnols. Il lisait tout haut les légendes [...] » et on trouve même en bas d'une page, la précision de l'éditeur, Arnoux³¹⁷. L'album se construit à rebours des grandes œuvres fixes, pleines, éternelles, désirées par Flaubert, il est inscrit dans une époque éphémère, en illustre les modes et peut être aussi distrayant dans la mesure où il réfère à des modes étrangères, celles de l'Espagne en abordant des motifs légers comme les costumes. Il est une

³¹³ Florence Naugrette, Communication au colloque d'agrégation des 4-5 novembre 2016, groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/.../Naugrette_Album.htm

³¹⁴ Philippe Hamon, *Imageries*, op.cit., p. 343.

³¹⁵ *ibid.*, p. 345.

³¹⁶ *ibid.*, p. 346.

³¹⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 332.

sorte d'écrit de la relativité, car il est soumis au temps ; il n'aura plus grand sens pour les générations à venir. À un second degré, il peut devenir un symbole comme « l'errance du personnage velléitaire » de Frédéric, « [celui qui est] voué aux zigzags et intermittences du cœur³¹⁸. » Dans l'incipit du roman, le personnage tient son album sous le bras, il est annonciateur, avec la description qui lui est assignée, de son tempérament romantique et rêveur mais il peut aussi suggérer ses errances.

Toujours dans cette perspective, lorsque Monsieur et Madame Arnoux reçoivent dans leur maison de Saint-Cloud, chacun des convives offre traditionnellement un présent. L'un d'entre eux, du nom justement à résonance allemande, pays originel du romantisme, Rosenwald, offre « un album de romances³¹⁹. » Le genre de la romance, que le TLF définit principalement, à cette époque, comme des pièces de vers d'inspiration populaire traitant de sujets élégiaques, amoureux et pouvant être mises en musique, confirme bien cette appartenance romantique qui spécifie l'album : les romances lui assurent une certaine unité au sein même de sa générique hétérogénéité. Mais comment l'identifier, lui qui paraît si hétérogène ?

Dans les romans de Flaubert, l'album apparaît peu défini, comme pour en suspendre le sens, le laisser dans cette indétermination sémantique et mettre plutôt l'accent sur sa forme : il est rendu visible, montré, désigné, mais on ne sait pas quel en est le contenu, il occupe alors une place un peu similaire à celle des objets qui servent à planter un décor descriptif mais qui n'ont pas forcément de place spécifique et c'est pour cela qu'il peut permettre la convergence des possibles.

³¹⁸ *ibid.*, p. 347.

³¹⁹ *ibid.*, p. 146.

L'album armoricum se trouve sur la table des Arnoux le soir où ils reçoivent. Frédéric en prend un par contenance. L'indéfini, « un des albums³²⁰ », implique que plusieurs s'y trouvent. Ce désordre apparent des écrits qu'on feint de ne pas ranger, au sein d'un intérieur ordonné et contrôlé selon les normes bourgeoises, relève d'un phénomène de mode à l'époque. Tout est théâtralisé dans l'univers bourgeois et laisser transparaître un peu de naturel là où en réalité, tout est administré, est aussi recherché.

Manuel Charpy le nomme « le fouillis artiste ou le négligé distinctif³²¹ » et il relate aussi que les manuels de savoir-vivre de l'époque confirmaient qu'il était de bon goût de laisser quelques livres ou journaux sur une table de salon pour les invités.

Dans *L'Éducation sentimentale*, le pêle-mêle est bien marqué, non seulement par le choix de l'énumération mais en outre par une forme variée : des dessins d'artistes de l'époque ou bien leur signature ou une écriture en prose ou encore en vers. On trouve « les noms fameux » près « [d'] inconnus ». Une critique sous-jacente du narrateur est explicite : « les pensées curieuses n'apparaissaient que sous un débordement de sottises. » Le jugement de valeur apparaît à travers l'adjectif évaluatif « curieuses » postposé au substantif « pensées » et il semble bien coïncider avec l'esthétique hétéroclite de l'album : la notion de bizarrerie est de plus en plus

³²⁰ *ibid.*, p. 107.

³²¹ Voir son article intitulé « la place des choses, économie de l'ordre et du désordre domestiques en bourgeoisie », dans *Le Magasin au XIX^e siècle*, n. 2, 2012, « Les choses ». Cette « esthétique » se trouve ensuite condamnée dès 1876 dans *la Revue de la mode*, p. 46.

constitutive du monde moderne³²². Mais la construction restrictive lui réserve peu de place par rapport « [au] débordement de sottises ».

L'on connaît l'importance que Flaubert accordait à la bêtise³²³. Or, lui adjoindre le complément de nom « un débordement de » en amplifie encore la portée dépréciative. Ce pêle-mêle de l'album rappelle un peu le *bric-à-brac* des brocanteurs, « [l']hommage plus ou moins direct à Mme Arnoux » le fédère pourtant. Chacun s'accorde à faire ses compliments à la femme, le fil conducteur est donc celui de la galanterie.

Le plus souvent, l'album est ce cahier aux pages blanches que l'on utilise pour prendre des notes sur des faits marquants.

Cet usage est celui d'un bourgeois venu assister aux Comices : « L'un d'eux, qui semblait plus considérable, prenait, tout en marchant, quelques notes sur un album³²⁴. » Le contenu est spécifique au domaine agricole.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, il a un usage bien différent, puisqu'il est fait référence, dans le cadre du spiritisme, aux « communications directes de Louis XII, Clémence Isaure, Franklin, Jean-Jacques Rousseau³²⁵... » La diversité des célébrités et des époques semble s'accorder avec le genre

³²² Voir Baudelaire « le beau est toujours bizarre » qui déclare en 1855 cela en faisant le compte rendu de l'exposition universelle. Pour lui, la beauté moderne est multiforme et « versatile », un peu comme l'album.

³²³ *Corr.*, t.5, p. 797 ; à Madame Roger des Genettes, 25 janvier 1880 : « J'ai passé deux mois et demi absolument seul, pareil à l'ours des cavernes, et en somme parfaitement bien, puisque ne voyant personne, je n'entendais pas dire de bêtises. L'insupportabilité de la sottise humaine est devenue chez moi une *maladie* et le mot est faible. ». Au fil des années, Flaubert a de plus en plus de difficultés à endurer la bêtise des hommes qu'il a combattue toute sa vie.

³²⁴ *Madame Bovary*, p. 271.

³²⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 267.

même de l'album qui est le recueil des éléments les plus disparates qui soient.

Parfois, il relève aussi d'un usage personnel qui ne fait pas partie de l'instruction mais de l'érotisme, voire de la sexualité. Son usage est alors bien spécifique : Rosanette en fait part à Frédéric : tandis qu'elle avait quinze ans, un « Monsieur », en attendant de monter pour profiter d'elle, avait glissé sous un oreiller « une sorte d'album, un cahier ; c'étaient des images obscènes³²⁶. » L'identification est peu aisée comme en témoigne la locution indéfinie, « une sorte de », antéposée au terme d'« album ». Elle le qualifie même de « cahier ». Son indétermination est en accord avec un langage balbutiant : Rosanette a peine à avouer cet épisode honteux de sa jeunesse et le support est hautement disqualifié. Enfin, l'album, de par son hybridité qui consiste souvent à mêler l'écrit à l'image, favorise la lecture et contribue au principe de démocratisation de l'écrit. Dans cet entrelacs d'images et d'écrits, se situe aussi un genre spécifique, le keepsake.

Le Grand Larousse du XIX^e siècle stipule que ce mot, venu d'Angleterre vers 1830, et signifiant littéralement « souvenir d'amitié » provient de deux termes : « to keep », qui veut dire garder et « sake », qui a trait à l'affection.

Le keepsake serait donc une espèce d'album, d'almanach de luxe, de recueil de pièces de vers, de fragments de prose, entremêlés de dessins et de gravures. Un peu à l'image de l'album dont l'identification était difficile, confuse, le keepsake semble aussi mêler plusieurs types d'imprimés jusqu'à former une union entre l'écrit et l'image, le lire et le voir. Cette particularité

³²⁶ *L'Éducation sentimentale*, p.440.

avait été spécifiée par Philippe Hamon pour l'affiche Ce type de lecture, moderne, s'inscrit bien dans le pêle-mêle, dans le *bric-à-brac*³²⁷.

Ce mélange d'image et d'écrit est attractif pour la jeune Emma qui s'ennuie dans son couvent et cela favorise son évasion, d'autant que cette lecture est interdite, tout comme celle des livres apportés par la lingère. Enfreindre les limites autorisées alimente une excitation supplémentaire qui confère encore plus de plaisir : « Quelques-unes de ses camarades apportaient au couvent les keepsakes qu'elles avaient reçus en étrennes. Il les fallait cacher, c'était une affaire, on les lisait au dortoir. Maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses regards éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comtes ou vicomtes, au bas de leurs pièces³²⁸[...]. » Pour pouvoir « lire » les keepsakes, les jeunes-filles de bonne famille doivent cacher leurs ouvrages et c'est ainsi que la lecture interdite pénètre dans la sphère privée et virginale d'une lecture « au dortoir ».

L'acte est illégitime et un effet de séduction est observable à travers l'effet d'attraction se manifestant chez Emma, comme peuvent le connoter le verbe « fix[er] » et le participe passé à valeur adjectivale, « éblouis » ; sans doute représente-t-elle l'archétype de la jeune fille romantique virginale et

³²⁷ Voir Joëlle Gleize, dans *Le Double miroir, op.cit.*, p. 137, classe bien ce type d'ouvrages dans cette catégorie : « Par leur provenance autant que par leur contenu, ces albums précieux évoquent un monde inconnu et fascinant. Une description précise mentionne la reliure de satin, le papier de soie qui recouvre les gravures et s'attache aux gravures elles-mêmes : d'abord suite de tableaux, animés en scènes de genres, ébauches d'intrigues, puis énumération d'un *bric-à-brac* exotique, de tous les éléments hétéroclites et invraisemblables d'une seule et même gravure. Celle-ci n'est plus décrite en tant que scène mais en tant qu'espace, espace totalisant. » Cet « espace totalisant » semble réunir tout un univers composite que rend bien la parataxe flaubertienne et dont les différents éléments s'accorderont plus ou moins bien, un peu à l'image de l'étal du brocanteur mais dont l'enveloppe luxueuse fait illusion.

³²⁸ *Madame Bovary*, p. 182.

tentée d'enfreindre la Loi. Cette séduction livresque s'exerce avant tout sur le plan visuel et s'apparente à celle du domaine amoureux : « voir », « regard[er] » précèdent « lire ». En effet, le simple regard posé « sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé », suffit à générer l'enchantement. Celui-ci est aussi produit par le sens du toucher comme l'atteste l'emploi du participe présent antéposé à l'adverbe « maniant délicatement ».

La méticulosité de la manipulation de l'ouvrage trouve écho à travers les allitérations en [m] et en [an]. Une certaine douceur en émane et celle-ci reste clôturée par les nasales. Ce type d'ouvrage se démarque également sur un plan esthétique puisque les précisions « leurs belles reliures de satin » ou « le papier de soie des gravures » mettent l'accent sur une enveloppe luxueuse qui va de pair avec le monde des « comtes ou vicomtes. »

La dimension esthétique, la beauté de l'ouvrage primeraient sur un contenu surchargé de stéréotypes romantiques aux goûts douteux : « C'était, derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche, portant une aumônière à sa ceinture ; ou bien les portraits anonymes des ladies anglaises à boucles blondes, qui, sous leur chapeau de paille rond, vous regardent avec leurs grands yeux clairs. ». Les scénarios mélodramatiques, les choix vestimentaires et physiques attendus, dans un cadre anglais, rappelant l'origine de l'album, répondent aux attentes de ce lectorat féminin virginal « [ces] jeunes filles en robe blanche. »

Le problème est que sa lecture, constituée d'une succession de stéréotypes invraisemblables conditionne les jeunes filles à attendre la même chose de la vie : initiées à la lecture par ces fausses images, elles

peuvent confondre l'univers fictif et la réalité, c'est ce qui se produit d'ailleurs pour Emma.

Mais le keepsake est aussi, par son contenu, le symbole de la trahison, de la désillusion amoureuse, car tandis qu'Emma demande à Léon de lui écrire des vers d'amour personnels, faute d'inspiration, celui-ci « finit par copier un sonnet dans un keepsake³²⁹. » Cette imposture et cette désacralisation de l'écriture, semblent annoncer la déception d'Emma, quant à sa relation illégitime avec Léon qui s'apparente aussi à l'imposture. Cela pose la question de l'éthique.

Chapitre III : Une éthique de l'écrit ?

1- La question morale du roman mise en débat

³²⁹ *ibid.*, p. 395.

Le XIX^e siècle marque un grand bouleversement sur le sujet des questions d'éthique par rapport au passé : l'équation platonicienne posée à l'Art en général, ce qui est beau est nécessairement bien, ne va plus de soi. Pourtant, même si la problématique de l'éthique se veut primordiale à cette époque, comme cela s'observe par un contrôle systématique de la littérature, Flaubert, tout comme d'autres artistes³³⁰, lutte et refuse de se soumettre au système en affirmant nettement le parti pris de l'autonomie de l'art, au péril de subir des répressions.

Madame Bovary a tout de même souffert un procès historique qui ne peut nous faire oublier que le pouvoir politique contrôle la littérature et l'art en général. Pourtant, Flaubert déclare ouvertement qu'un romancier ne doit pas se transformer en moraliste, que là n'est pas son rôle, et que ce serait même entacher la pureté de l'art se devant d'être absolu : « Ce qui est Beau est moral, voilà tout et rien de plus³³¹. » En réaffirmant le postulat platonicien qu'il adapte au roman, l'auteur illustre son parti pris pour la forme et sa sentence est d'ailleurs aussi harmonieuse qu'un vers : sa structure binaire est construite en 7/7, et hormis la formule présentative « voilà », on trouve une succession de monosyllabes confirmant la régularité rythmique : l'auteur s'impose bien du côté de la forme.

La littérature face à la profusion des écrits au XIX^e siècle, pose la question de savoir si on peut tout lire, si cela est légitime ou si une sélection

³³⁰ Voir notamment Baudelaire qui dit à propos de *Madame Bovary* que « La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion. » Baudelaire, *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976, II, p. 82.

³³¹ Lettre à Guy de Maupassant, 19 février 1880, *Correspondance Gustave Flaubert-Guy de Maupassant*, éd. établie par Y. Leclerc, Flammarion, 1993, p. 226. Voir aussi *Corr.*, t. 2, p. 652 ; à Louis Bonenfant, 12 décembre 1856 : « La morale de l'art consiste dans sa beauté même [...]. »

des écrits en fonction de leur moralité est indispensable. Celle-ci se pose de manières polyphonique et polymorphique, peut-être pour ne pas conférer au roman une dimension trop didactique et artificielle. Le fait de poser la problématique sous différents aspects et par plusieurs personnages permet d'assurer une certaine vraisemblance. L'on sait que le gouvernement exerce un contrôle rigoureux des publications et que cette question est surtout centrale dans *Madame Bovary*, car il ne faut pas oublier que le sous-titre s'intitule *Mœurs de Province*. Le terme de « mœurs », s'il réfère d'abord au domaine sociologique, du fait que l'on peint les habitudes de vie caractéristiques des gens de province, est aussi lié à la question morale qui sert de référence normative pour évaluer ce groupe et savoir s'il se comporte- conformément à ce qu'on attend de lui.

Lorsque Emma se rend chez la nourrice en donnant le bras à Léon, cela est mal perçu par Madame Tuvache, la femme du maire, porteuse de la bonne morale. Emma se compromet, car elle transgresse la norme bourgeoise³³² : « Dès le soir, cela fut connu dans Yonville et Mme Tuvache, la femme du maire, déclara devant sa servante que *Mme Bovary se compromettait*. » La rapidité de la transmission de la nouvelle rend bien compte des habitudes des Provinciaux qui, à l'affût de la moindre information, aiment en avoir le monopole et la diffuser rapidement. La propagation de la nouvelle obéit à une hiérarchie : c'est la maîtresse qui la transmet à « sa servante », car la femme du maire, premier magistrat du village, qui doit être exemplaire dans son comportement, occupe une place

³³² *Madame Bovary*, p. 230.

dominante. L'usage de l'italique permet d'avoir accès directement à ses paroles et le verbe « *se compromett[re]* » atteste de la place centrale occupée par cette morale. En effet, il n'était pas convenable qu'une femme appartenant à la bourgeoisie, se promène au bras d'un autre homme que son mari en l'absence de celui-ci. C'est au sein de tous ces rites sociaux porteurs de la morale, que les écrits prennent place. Mais ils peuvent aussi être prétextes à discussions.

La problématique d'une littérature moralisatrice est par exemple mise en débat au moment où il est question qu'Emma, après sa convalescence, se rende à Rouen avec Charles pour assister à l'opéra Lagardy. Selon le principe du dialogue socratique, deux adversaires, le curé et le pharmacien, discutent. Bournisien défend la thèse que la littérature est dangereuse pour les mœurs tandis que le pharmacien soutient le contraire.

Par principe, il aime s'opposer aux opinions de l'ecclésiastique puisqu'il prend le parti de positions matérialistes, scientifiques et par conséquent, anticléricales. Cette pensée transmise est vraisemblable par rapport à sa profession de pharmacien, car il représente le corps scientifique. Il se pose en personnage qui fait le choix de nuancer des sanctions d'une censure extrémiste puisqu'il objecte par un « mais » adversatif que « condamner en bloc le plus important des beaux-arts [lui] paraît une balourdise, une idée gothique digne de ces temps abominables où l'on enfermait Galilée³³³. » La référence historique au scientifique de renom et aux sanctions d'emprisonnement, traduisent la répression importante de la censure et peut aussi se lire de manière ironique, car ces faits, s'ils remontent

³³³ *Madame Bovary*, p. 343.

aux temps de Galilée, existent encore à l'époque de l'action du roman de Flaubert, ce qui semble sous-entendre qu'au fond, peu d'évolution s'est produite sur le plan de la tolérance. Le pharmacien le rappelle : « [...] je m'étonne que, de nos jours, en un siècle des lumières, on s'obstine encore à proscrire un délassement intellectuel qui est inoffensif, moralisant et même hygiénique quelquefois [...]. » Le débat, bien d'actualité en réalité, plaçant au centre la morale et l'hygiénisme, est tantôt présenté au discours indirect libre, tantôt rapporté au discours direct comme pour permettre un certain naturel narratif et sans doute Flaubert utilise-t-il le pharmacien pour y transmettre ses idées opposées à ses détracteurs, les représentants de l'Église et de la bonne morale.

Cette question est alors centrale dans la discussion et celle de l'esthétique semble finalement secondaire : « Le théâtre, prétendait [Homais], servait à fronder les préjugés, et, sous le masque du plaisir, enseignait la vertu³³⁴. » L'expression « enseignait la vertu » confère une fonction essentiellement didactique au théâtre, ce qui est confirmé par la formule latine « " *Castigat ridendo mores* " ». Cette célèbre référence qui a nourri tout le théâtre classique du XVII^e siècle, confirme la place centrale accordée par le pharmacien au genre dramatique, puisque le genre littéraire de cette époque, était indissociable de la morale.

L'intervention de Binet ayant vu « autrefois » *Le Gamin de Paris*, génère un contrepoint distancié : le personnage semble se tenir à l'écart de la culture théâtrale du fait de l'emploi de l'adverbe temporel à valeur lointaine « autrefois », et à cause aussi de la référence limitée à un seul titre – sans

³³⁴ *ibid.*, p. 342.

compter que le vaudeville, dans la hiérarchie théâtrale, reste populaire, donc il est considéré comme inférieur-. Le manque de poids argumentatif de Binet est confirmé par le fait qu'Homais lui coupe la parole, peut-être par anticipation d'une éventuelle contradiction. Toutefois, la référence par le titre, nourrit les effets de réel du roman. La pensée pauvre ou inexistante clôt aussi la discussion lorsque Homais demande à Charles son opinion. Comme d'habitude, celui-ci n'a rien à dire, il est *vide*. En effet, sa réponse, « Sans doute » n'apporte rien et ses titres honorifiques de « docteur » et de « médecin » deviennent ironiquement caducs.

Quant à Bournisien qui a un point de vue opposé à celui du pharmacien, il est le porte-parole d'une Église rigoriste, il est le porte-parole de « " [...] l'opinion de tous les Pères ". » Son raisonnement logique et ternaire exprime une parole pauvre et dépendante de celle de l'Institution ; si l'Église a condamné ces spectacles, c'est qu'elle avait raison ; il faut nous soumettre à ses décrets ». Le romancier rejette la récitation de ses propos moralisateurs venus des instances religieuses. Son obstination stérile à toute réflexion productive, relève d'un psittacisme que Flaubert condamne toujours virulemment. Cette rigidité de la pensée est en réalité beaucoup plus blâmable que ce que l'abbé reproche à l'idéologie des œuvres citées.

2- La pression morale sur les écrits

Ainsi, la problématique de la morale est centrale dans le champ littéraire d'Emma et se pose en fonction des âges du personnage. En effet,

lorsqu'elle est au couvent, on observe une dichotomie entre les livres autorisés et ceux non permis par le règlement de l'Institution, mais celui-ci ne fait que se calquer sur les lois du gouvernement. Les lectures acceptées ou interdites dépendent en fait de plusieurs critères comme le sexe, l'âge, la classe sociale à une époque où l'on classe tout.

Selon cette logique, le couvent demeure un lieu de haute protection morale et l'on cherche à la garantir aux jeunes filles vierges qui y résident. En ce sens, on trouve une opposition entre ce qui est lu à de manière légitime et découverte et ce qui, au contraire, est lu de manière cachée, car interdite. On observe des livres mis à disposition par les moniales du couvent comme les ouvrages religieux dont les images font rêver Emma³³⁵. En revanche, Les keepsakes dont nous avons parlé précédemment sont lus de manière cachée.

La lingère apporte également chaque mois, des livres interdits qui s'opposent à ceux qu'on peut lire dans les cabinets de lecture. En effet, ces derniers ont en principe été sélectionnés en fonction du public auquel ils s'adressent, respectant alors ce qu'on pourrait appeler « les bonnes mœurs ».

Le couvent devient pour Emma et pour d'autres jeunes-filles, un lieu de conflit entre le cœur et la loi de l'Institution.

Par la suite, c'est Madame Bovary mère qui, à plusieurs reprises, est chargée de faire respecter la loi sociale. Celle-ci représente la bourgeoisie et

³³⁵ *Madame Bovary* : « Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur [...] », p. 180. La lecture du livre de messe est officielle, car elle est imposée par le règlement du lieu. Or, rêvant autour des vignettes pieuses, la lectrice est d'emblée dans la transgression de la loi, car elle détourne la lecture consensuelle pour y adjoindre une autre qui est en réalité une évasion par l'image, la substitution au monde sacré d'un monde profane.

ses valeurs traditionnelles et elle ne cesse de rappeler cette loi, ce nécessaire bagage de tenue pour une femme de rang. C'est en ces termes qu'elle se porte en censeur de sa bru et qu'elle impose sa catégorie de lectures par opposition à celles transmises par « le loueur de livres » : « N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur³³⁶ ? » Le terme d'« empoisonneur » est très fort, car il métaphorise la corruption de l'esprit par l'amoralité du livre et la mention de « la police » exprime l'importance de la répression à cette époque avec un contrôle excessif de l'imprimé ; transmettre en tant que libraire certains ouvrages est considéré comme de l'empoisonnement de l'âme.

La question de la morale est bien centrale et invalide une grande partie du genre romanesque, rappelant une règle médicale qui est que sa lecture corrompt les âmes pures, virginales des jeunes-filles en formation³³⁷. Mais elle peut continuer à dépraver la femme plus âgée. Dans la dernière partie du roman et en adéquation avec le paroxysme de la corruption, puisque Emma en vient même à découcher pour rester avec Léon, ses lectures ne sont plus celles que les jeunes filles du couvent effectuent en cachette, mais donnent à voir une évolution dans l'âge et dans la vie féminine : « [...] elle lisait jusqu'au matin des livres extravagants où il y

³³⁶ *ibid.*, p. 261.

³³⁷ Voir Sandrine Aragon, *Des Liseuses en péril, Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert*. (1656- 1856), *op.cit.*, qui rappelle que la lecture peut provoquer des troubles érotiques chez les jeunes filles allant jusqu'à l'extase mystique et que par conséquent, bon nombre de censeurs en ont combattu les lectures, p. 290. On remarque à ce titre, que peu après le passage référant à ses lectures « extravagantes » de romans noirs, des symptômes sont décrits : « [...] brûlée par la flamme intime que l'adultère avivait, haletante, émue, tout en désir, elle ouvrait sa fenêtre, aspirait l'air froid, éparpillait au vent sa chevelure trop lourde [...] », p. 405. L'importance des sensations antithétiques comme la sensation de brûlure ou de froid ou de pesanteur sont des manifestations de ses états psychologiques les plus exacerbés et contrastés et rappellent les études psychiatriques naissantes à cette époque notamment sur l'hystérie.

avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes³³⁸. » Sandrine Aragon³³⁹ identifie ces lectures comme faisant partie des « romans noirs dans le style d'Ann Radcliffe [mettant en scène des] aventures sanglantes, appréciées par la cliente mariée du cabinet de lecture décrit par Paul de Kock [et] à la mode dans la bourgeoisie et le lectorat ouvrier. »

Enfin, dans les ouvrages bannis, on trouve celui s'apparentant à de la littérature érotique, et qui ne se veut pourtant être qu'un ouvrage d'éducation sexuelle, détenu scandaleusement par Justin, *Le Tableau de l'amour conjugal* de Nicolas Venette [ill.11]. Ce livre fait crier au scandale Homais, d'autant plus violemment que le volume comporte aussi des gravures.

S'il s'inscrit dans la catégorie des ouvrages médicaux puisqu'il mêle les écoles anciennes, celles des auteurs antiques et médiévaux à celles d'auteurs plus récents, tout en y ajoutant ses propres observations, l'ensemble du livre présente un mélange ambigu de propos sérieux et légers qui ne correspond pas aux bonnes mœurs et au bon goût de l'époque. La colère de Homais, qui paraît disproportionnée, est probablement une mise en scène des censeurs de l'époque et de leurs excès de contrôles moraux.

La dimension très autoritaire est relatée par l'attitude du père avec ses enfants : « - Sortez ! fit-il impérieusement³⁴⁰. » Outre le verbe à l'impératif dont la valeur injonctive est accentuée par la brièveté et l'exclamative, l'adverbe long, au contraire, « impérieusement », instaure une autorité quasi militaire qui n'est pas sans rappeler, peut-être de manière parodique, les censeurs du gouvernement.

³³⁸ *Madame Bovary*, p. 261.

³³⁹ *op. cit.*, p. 640.

³⁴⁰ *Madame Bovary*, p. 370.

La désignation de l'ouvrage comme « ce livre infâme », accentuée par le déictique « ce » et surtout, l'adjectif à très haute connotation d'immoralité, lui confère une sanction définitive puisque le terme dénote ce qui est sali moralement. Homais devient le porte-parole des censeurs de l'époque : il a le droit de regard sur les livres qui circulent dans sa pharmacie et il en exerce un contrôle impérial. Mais la question de la morale ne se limite pas à la littérature et elle déborde bien évidemment sur les écrits de la vie quotidienne.

En ce qui concerne *Madame Bovary*, cette question se pose avec le personnage de Lheureux qui se nourrit de la ruine des autres. Ce fait s'était déjà produit avec la faillite du cafetier, le père Tellier, accablé de dettes, au début de la seconde partie du roman, mais cela est particulièrement remarquable pour Emma. Pourtant, il prétend être détenteur d'une certaine morale lorsqu'il lui reproche d'avoir pris du bon temps. Celle-ci se récrie : « - Ah ! pas de morale ! » et il réplique « - Ça ne nuit jamais.³⁴¹»

La problématique de la morale qui circule dans les écrits, se diffuse alors dans le roman sous des formes très variées. Dans ce cas précis, le dialogue en situation l'introduit plus naturellement. Pourtant, ce personnage de Lheureux, qui prétend se poser en défenseur de la morale, subit une diabolisation, au moment précédant la ruine d'Emma, tandis qu'« il la considérait fixement, tout en tenant à sa main deux longs papiers qu'il faisait glisser entre ses ongles³⁴².» Le regard fixe et pétrifiant, ainsi que les « papiers [...] entre ses ongles » rappelle certaines descriptions de Satan et

³⁴¹ *ibid.*, p. 408.

³⁴² *ibid.*, p. 391.

du pacte avec le diable³⁴³. La mention de son rire inquiétant et dramatisé confirmerait cette lecture.

3- La question morale du judiciaire au privé

Mais la question touche surtout le domaine judiciaire qui exhibe les saisies par des écrits tels que des affiches. Ainsi, ce qui était privé, la ruine d'un ménage, devient public, par le principe même de l'affiche. On donne à voir à l'extérieur l'intimité du ménage. Ce fait est observable dans *L'Éducation sentimentale*, lors de la ruine des Arnoux. C'est par hasard que Frédéric, « leva[nt] les yeux vers les fenêtres », « aperçut contre la porte une affiche où il y avait écrit en grosses lettres : « "Vente d'un riche mobilier, consistant en batterie de cuisine, linge de corps et de table, chemises, dentelles, jupons, pantalons, cachemires français et de l'inde, piano d'Erard, deux bahuts de chêne Renaissance, miroirs de Venise, poteries de Chine et du Japon³⁴⁴. " »

La mention des « grosses lettres », mise en forme spécifique, traduit bien la mise en valeur excessive de l'affiche, mais ce qui est surtout notable est l'exhibition de toute la vie matérielle privée du ménage. On y trouve des éléments très intimes comme le « linge de corps », puis, la mention du

³⁴³ Voir *Illusions perdues* de Balzac, Garnier Flammarion, lorsque vers la fin du roman, tandis que Lucien de Rubempré, sans le sou et au désespoir, voulait se suicider, il accepte finalement de devenir le secrétaire d'un prétendu chanoine espagnol rencontré par le plus grand des hasards avant son passage à l'acte. Cette relation est dévoilée comme étant celle du diable avec sa créature. L'abbé Carlos Herrera déclare : « vous m'appartenez comme la créature est à son créateur », p. 596.

³⁴⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 531.

« cachemire » fait référence à Rosanette³⁴⁵, le piano, les meubles et l'accumulation de bibelots, puis de poteries donnent à voir leur classe sociale, la bourgeoisie.

L'écrit judiciaire transgresse alors légalement toute morale en exhibant aux yeux de tous la vie privée des familles. Cet étal d'éléments les plus disparates est restitué dans un journal du nom des *Petites affiches*³⁴⁶ détenu par le commissaire-priseur, Maître Berthelot. Cette même ostentation de l'annonce du mobilier des Bovary à vendre est marquée par « une grande affiche collée contre un des poteaux³⁴⁷. » Sa dimension importante permet de mettre en valeur le communiqué qu'on y fait. Celle-ci relève de l'événement provincial, celui que les gens attendent pour remplir le vide de leur vie et l'ironie tragique est qu'Emma elle-même, juste avant ce passage, attendait un événement : « Et puis qui sait ? Pourquoi, d'un moment à l'autre, ne surgirait-il pas un événement extraordinaire ? ».

L'enjeu public de l'annonce est bien rendu par le mouvement de foule qu'elle attire : « Il y avait un attroupement autour des halles pour lire la grande affiche [...] ». On observe également une opposition entre une lecture publique d'un événement privé, familial ; une lutte est même esquissée par Justin qui tente de « déchir[er] l'affiche », tandis que « le garde champêtre

³⁴⁵ *ibid.*, Madame Arnoux découvre une facture concernant cet achat par son mari pour Rosanette, pp. 250-251.

³⁴⁶ Ce journal d'annonces légales, a été créé le 9 août 1629. Voir l'article de Gilles Feyel, « Ville de province et presse d'information locale en France, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle » dans *Médias et Villes*, dirigé par Christian Delporte, Presses Universitaires François-Rabelais, 1999. Monsieur Feyel, parlant des *Petites Affiches*, déclare que « Ce journal propos[e] une succession de rubriques de mieux en mieux définies : des annonces de particulier à particulier — " Biens et effets à vendre ou à louer ", " Demandes particulières " (offres de constitution de rentes et demandes d'emprunt, offres ou demandes d'emplois, objets perdus, etc.) —, une rubrique " Avis divers " où s'individualisent progressivement des avis publicitaires et des articles proprement rédactionnels, des rubriques de service — tout d'abord pour l'essentiel des mercuriales, puis surtout, à partir de 1771, la " Conservation des hypothèques "—, [...] »

³⁴⁷ *Madame Bovary*, p. 415.

lui posa la main sur le collet. » Le rétablissement de l'ordre public est assuré par ce personnage type du maintien de la loi, « le garde-champêtre ».

Ce combat entre le privé et le public déborde aussi dans le domaine législatif et il s'explique du fait que chacun cherche à maintenir ses propres intérêts ; rendre publique par écrit une vente privée non consentie touchant à l'intimité de la famille, s'apparente à une forme de prostitution³⁴⁸. La question morale est alors centrale et a tendance à s'effacer voire à disparaître peu à peu de certains écrits dans le roman, ce qui semble paradoxal puisque le pouvoir politique contrôle tout au nom de la morale.

Cette problématique se retrouve aussi à travers le phénomène de manipulation par les écrits. Sur un plan privé, Rodolphe, quand il écrit sa lettre de rupture à Emma³⁴⁹, s'inscrit dans une théâtralisation qui rend compte de toute l'imposture du personnage. Chaque phrasette de la lettre, relaté au discours direct et véritable exercice de rhétorique manipulatrice, se trouve suivi d'un commentaire à valeur didascalique, qui renvoie aux véritables pensées du personnage.

On observe alors une tension exprimée sous la forme dialogique entre l'acteur et le metteur en scène, concentrés en ce même personnage. Ce dédoublement pose le problème de la conscience, de la morale. Les mots ne sont plus qu'un hypocrite déversoir du cœur : la multitude des phrases exclamatives et interrogatives traduit bien cette concentration d'effets

³⁴⁸ C'est à cela qu'assimile Flaubert à plusieurs reprises comme dans sa lettre, *Corr.*, t. 2, p. 95 ; à Louise Colet, 29 mai 1852 « -Que je remercie de la bonne idée que j'ai eue de ne pas publier ! Je n'ai encore trempé dans rien ! Ma muse (quelque déhanchée qu'elle puisse être) ne s'est point encore prostituée, et j'ai bien envie de la laisser crever vierge, à voir toutes ces véroles qui courent le monde. » Il utilise le leitmotiv de la prostitution pour qualifier la bassesse et l'impudeur de la publication.

³⁴⁹ *Madame Bovary*, p. 329.

lyriques placés sous le signe de l'emphase comme le confirment l'apostrophe « pauvre ange » ou le fait de soumettre le couple à la fatalité : « Ah ! malheureux que nous sommes ! insensés ! » Les teneurs tragique et dramatique des propos révèlent un personnage qui déverse dans l'insincérité, dans la manipulation pour répondre à « l'horizon d'attente » de son destinataire, à savoir le goût pour les lectures romantiques aux sentiments exacerbés.

Pensons aux poèmes lamartiniens dont Emma fait l'éloge dès sa première discussion avec Léon, au moment de son arrivée à Yonville. Toute une accumulation de formules brèves et tragiques dramatisent les propos de l'épistolier acteur : « Ô mon Dieu ! non, non, n'en accusez que la fatalité ! ». Le terme de « fatalité » met en valeur un personnage sans aucune moralité, qui n'assume pas ses actes, au nom d'un destin qui serait générateur de tous leurs malheurs. Il reprend des topoï littéraires de ses lectures préférées tels que celui de l'amour impossible se heurtant au destin et à la société ou l'autopunition « par l'exil. » Les écrits sont la source de la production d'une lettre où la belle forme masque les intentions les plus viles et les plus immorales.

Cette manipulation va à l'encontre de la morale, la lettre est donc porteuse de fausseté, de mensonges, ce qui lui confère une dévalorisation : elle devient le support de l'immoralité de Rodolphe. Le paroxysme de la manipulation se produit au moment où « il laiss[e] tomber une grosse goutte d'eau³⁵⁰ » sur le papier pour faire croire qu'il a pleuré. La bassesse de cette

³⁵⁰ *ibid.*, p. 330.

mise en scène s'associe à une double condamnation du narrateur car, outre l'absence de morale, le plan stylistique est aussi visé, étant donné que la goutte d'eau « fit une tache pâle sur l'encre. » L'on sait, à travers la *Correspondance* de Flaubert, que l'encre pâle est toujours associée à une dévalorisation stylistique et qu'elle qualifie généralement la faiblesse, le manque de vie et de virilité de l'écriture romantique³⁵¹. Rodolphe est alors doublement dévalorisé, et sa lettre invalidée, tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme. La dénonciation morale, si elle n'est pas directe, est tout de même contenue dans la forme d'écrire du romancier.

4- Le journalisme, une écriture immorale ?

Mais le type d'écrit le plus concerné par des problèmes d'éthique reste l'écriture journalistique ; elle est d'ailleurs rejetée par Flaubert qui en parle souvent dans sa *Correspondance* comme une espèce de putinage de l'esprit³⁵².

La prolifération de la presse au XIX^e siècle peut, en effet, générer cette question centrale du contrôle éthique, de la mesure. L'hybridité du roman feuilleton, alliant deux domaines aussi différents que sont l'art et la

³⁵¹ *Corr.*, t. 2, p. 385, à Louise Colet, 15 juillet 1853. Lorsque Flaubert dévalorise Delisle, il déclare que « [...] le cœur lui manque [...] au sens presque médical du mot. Son encre est pâle. C'est une muse qui n'a pas assez pris l'air. Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines. » Il associe le manque de vie à une encre pâle, c'est-à-dire sans élan vital.

³⁵² *Corr.*, t. 2, pp. 78-79 ; à Louise Colet, 24 avril 1852. « Mais le journalisme, le courant commun, la misère (non, ne calomnie pas ce lait des forts), le putinage d'esprit plutôt, car c'est cela, l'ont abaissé souvent au niveau de ses confrères. » Flaubert écrit cela tandis qu'il est affligé de l'atrophie d'esprit de Théophile Gautier qui se perd dans la prostitution journalistique en y publiant ses poèmes.

presse, avait déjà questionné³⁵³. Tandis que Deslauriers aborde des questions morales, il en vient à l'actualité des procès dans la littérature : « Et ayant tiré son calepin, il lut :

- " Nous avons subi, depuis l'établissement de la meilleure des républiques, douze cent vingt-neuf procès de la presse, d'où il est résulté pour les écrivains : trois mille cent quarante et un ans de prison, avec la légère somme de sept millions cent dix mille cinq cents francs d'amende.

-C'est coquet, hein ? "

Tous ricanèrent amèrement. Frédéric, animé comme les autres, reprit :

- " *La Démocratie pacifique* a un procès pour son feuilleton, un roman intitulé *La Part des femmes*.³⁵⁴ »

Le fait d'aborder le problème sous la forme d'un dialogue fictionnel permet de rendre plus vraisemblable et moins dogmatique la question des répressions dans les écrits mais celle-ci est tout de même précisément abordée puisqu'on y trouve des détails tels que des chiffres « douze cent vingt-neuf procès de la presse », avec aussi les sanctions qui en ont résulté : « trois cent quarante et un ans de prison, avec la légère somme de sept cent dix mille cinq cents francs d'amende. » Le fait que ces chiffres sont très précis, atteste de ce souci de vraisemblance.

Les personnages débattent sur les questions de leur temps et celles ayant trait à la morale dans la presse ou dans la littérature, sont primordiales. La référence à un fait réel tel que la condamnation du journal fouriériste *La Démocratie pacifique*, en juillet 1847, pour avoir publié le roman-feuilleton *La Part des femmes* d'Antony Méray, l'atteste. Deslauriers s'insurge à ce

³⁵³ Yvan Leclerc, dans *Crimes écrits, op.cit.*, démontre pourquoi « les romans sont plus immoraux en feuilleton qu'en volume », p.76. Tout d'abord, son coût de « 20 sous » le met à la portée de tous, puis, les tirages sont beaucoup plus nombreux qu'en cas de publication en volume ce qui fait qu'il pénètre tous les lieux et peut être aussi lu par des jeunes filles vertueuses.

³⁵⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 362.

sujet contre la répression excessive du gouvernement : « - " Mais qu'est-ce qui n'est pas défendu ?" ».

Dans *Madame Bovary*, à travers l'écriture journalistique du personnage d'Homais, correspondant du *Fanal de Rouen*, se pose à plusieurs reprises le problème de l'éthique, car il transgresse souvent les codes de la morale. L'article sur la mort d'Emma se construit délibérément sur un mensonge, sur une imposture visant à tromper le lecteur, à lui masquer la vérité : le journal devient alors le support privilégié de la mystification. Néanmoins, ce problème éthique touchant à l'écriture reste relativement excusable, car l'enjeu est de préserver l'honneur des Bovary : le suicide, à cette époque, était apparenté à un acte déshonorant pouvant avoir de lourdes et longues conséquences sur la réputation de toute la famille. Dans cette optique, la valeur éthique de l'article de Homais peut rester acceptable, il n'en est pas de même au sujet de l'aveugle.

Les entrefilets consacrés à ce personnage symbolique sont d'une toute autre composition. L'entrefilet se définit comme étant un court article de journal inséré dans le reste du texte, dont il est séparé par deux filets. Il comporte souvent des informations d'événements quotidiens aussi bien sur des gens inconnus que sur des faits divers. Cette écriture qui occupe une place à part dans la presse, s'inscrit dans une durée épisodique plutôt que dans un acte rédactionnel isolé et unique. En ce qui concerne les entrefilets rédigés par le pharmacien, ils se démarquent de ses autres articles, car au lieu d'être postérieurs à l'événement, comme souvent, ils le déclenchent :

« son ennemi fut condamné à une réclusion perpétuelle dans un hospice³⁵⁵ » et surtout, ils dévoilent la noirceur morale grandissante du personnage qui va atteindre un point de non-retour³⁵⁶. Ses écrits sont motivés par une vengeance à l'encontre de l'Aveugle qui nuit à sa réputation de pharmacien savant, faute d'avoir pu le guérir. Il est en effet précisé que c'est parce que « [Homais] n'avait pu guérir [l'aveugle] avec sa pommade, [...] [que celui-ci] narrait aux voyageurs [de *Hirondelle*] la vaine tentative du pharmacien³⁵⁷. »

La plume journalistique va alors devenir un instrument de règlement de comptes acharné puisque « Durant six mois consécutifs, on put donc lire dans *Le Fanal de Rouen* des entrefilets³⁵⁸. » Mais surtout, son écriture est celle d'un combat, il n'est plus question que de « lutte » pour avoir le dernier mot et celle-ci est inégale, car l'aveugle devient sous la plume d'Homais, un bouc-émissaire attaqué à la fois sur le plan social, où il est classé tout en bas de l'échelle, « un misérable », et sur le plan physique, car il est accusé d'être « atteint d'une horrible plaie faciale ». Le terme de « misérable », familier aux lecteurs du XIX^e siècle, révèle un personnage qui, conscient de son écriture, choisit de s'appuyer sur des clichés sociaux pour mieux s'ancrer dans l'imaginaire collectif. Ce même mot est toutefois détourné de son étymologie latine, car *miserari* dénotait le fait d'« avoir de la compassion. » Or, Homais en est totalement dépourvu.

³⁵⁵ *Madame Bovary*, p. 453.

³⁵⁶ *ibid.*, après la mort d'Emma, non seulement il éloigne ses enfants de la présence de Berthe mais surtout, la fin du roman fait triompher l'être immoral, qui reçoit la reconnaissance publique, la croix d'honneur et empêche les médecins de réussir « tant [il] les a tout de suite battus en brèche », p. 458.

³⁵⁷ *ibid.*, p. 452.

³⁵⁸ *ibid.*, p. 453.

Son rejet de l'aveugle est accentué du fait qu'il suscite à la fois l'horreur et la répulsion : une visualisation de sa monstruosité physique puis une gradation croissante de son comportement visent à l'achever en le condamnant totalement, c'est-à-dire physiquement et moralement. Le fait « d'étaler » ces monstruosité renvoie à une époque révolue, moyenâgeuse où les monstres, étymologiquement faits pour être montrés, ont été longtemps exposés dans les foires ou dans divers lieux publics jusqu'à ce que cela soit interdit dans le courant du XIX^e siècle, car ces pratiques étaient jugées inhumaines. La présence publique du vagabond n'est plus justifiable ni tolérable durant ce siècle où de nouvelles lois impériales, comme celle du 5 juillet 1808, issue du décret sur « l'extirpation de la mendicité » en interdisent l'exercice sur « tout le territoire. » Dans les écrits de Homais, l'implication du lecteur par l'emploi de « vous », manipulatrice, vise à le faire adhérer à sa pensée : « Il vous importune, vous persécute et prélève un véritable impôt sur les voyageurs. » Présentés dans une gradation croissante, les verbes « importune[r] », et « persécute[r] » introduisent un argument économique qui est de « pré[lever] un véritable impôt sur les voyageurs » afin d'alerter ces mêmes lecteurs. Ce choix s'explique par un lectorat à prédominance bourgeoise qui se sentira concerné par ce domaine économique qui lui tient à cœur.

Touchant à un sujet fondamental qui est celui des limites de la tolérance, ce qui paradoxal pour un personnage qui se revendique de Voltaire, l'article a donc pour enjeu la remise en cause, non seulement de la légitimité de l'aveugle dans la société rouennaise du XIX^e siècle, mais pire, de son humanité. Ce n'est plus un combat pour la tolérance mais pour

l'intolérance et pourtant, celle-ci s'exerce sous couvert de la Justice : « Malgré les lois contre le vagabondage, les abords de nos grandes villes continuent à être infestés par des bandes de pauvres. » L'opposition entre la loi dans la première partie de la proposition « malgré les lois contre le vagabondage » et la réalité : « les abords de nos grandes villes continuent à être infestés par des bandes de pauvres », relève encore d'une stratégie visant à manipuler le lecteur que l'éducation place du côté des institutions et non de leur irrespect.

Cette argumentation vise à légitimer l'extermination du « misérable », avec un appui sur le participe passé « infestés » à forte valeur sémantique. Si Homais l'emploie, surtout dans le sens d'un envahissement, le terme, issu du latin *infestare* a d'abord l'acception de harceler, ce qui confirme la thèse du personnage, mais il est aussi complété par un sens figuré signifiant altérer et corrompre. L'aveugle est alors présenté comme un danger à la fois économique et social : l'enjeu est donc bien de l'évincer. N'assumant pas son acte, Homais termine son article par une interpellation finale adressée aux acteurs politiques pour lesquels il remet en cause l'irresponsabilité face à la situation : « A quoi songent nos édiles ? » Cette habile stratégie permet d'attirer l'attention du lectorat sur un autre que lui.

L'écrit journalistique est alors implicitement condamné sur le plan éthique dans la mesure où il devient un instrument calomnieux au service d'un combat contre la tolérance visant l'élimination sociale d'un être humain. Le choix d'arguments puissants et variés qui embrassent les domaines social, économique, judiciaire et politique, renforcent la rhétorique du « journaliste ».

Cette dangerosité de l'action de Homais est reprise par une phrase brève et puissante, dont le rythme binaire apparaît comme un couperet : « Homais sapait ; il devenait dangereux. » Le verbe « saper » classe ses écrits journalistiques comme destructeurs. Le constat, énoncé très simplement, « il devenait dangereux », dénonce l'évolution d'un personnage agissant de manière de plus en plus immorale ; c'est ainsi que le verbe « sap[er] », employé dans la première partie de la phrase, prend tout son sens puisque dès le XVI^e siècle, il s'emploie figurativement pour désigner l'action de détruire en attaquant les bases, les principes de quelque chose.

Homais veut justement remettre en cause les bases de la société en rendant légitime ce qui ne l'est pas, l'anéantissement d'un homme, et alors même que son nom, *Homais*, contient l'étymologie du mot homme, il veut anéantir un être humain³⁵⁹. Cette utilisation destructrice et revancharde du journal, s'observe aussi dans *L'Éducation sentimentale* où *le Flambard*, créé par Deslauriers et par Hussonnet, devient un instrument de vengeance : « L'article de fond, invariablement, était consacré à démolir un homme illustre³⁶⁰. » L'emploi du verbe « démolir » se situe dans la même logique d'anéantissement que pour Homais. Au-delà de toute considération morale,

³⁵⁹ *Madame Bovary*, lorsque Homais monte dans *l'Hirondelle* avec Emma, il aperçoit l'Aveugle, au bas de la côte et « il s'écria : "Je ne comprends pas que l'autorité tolère encore de si coupables industries ! On devrait enfermer ces malheureux, que l'on forcerait à quelque travail ! Le Progrès, ma parole d'honneur, marche à pas de tortue ! nous pataugeons en pleine barbarie !" », p. 414. Son discours, très discuté sur le plan moral, est totalitaire, comme celui d'un intolérant d'avant le siècle des Lumières. C'est dans cette perspective que ses mots prennent tout leur sens ironique, car le personnage, au lieu de se situer dans une lumière éclairante comme il le pense, se perd dans un aveuglement qui l'illusionne sur lui-même, pensant que le Progrès, auquel l'allégorie confère toute une portée généralisante, consiste à emprisonner les individus en marge de la norme sociale. De fait, sa remarque indignée « nous pataugeons en pleine barbarie ! » qualifie ironiquement son attitude alors que, lui, pense que le terme de « barbarie » se réfère à la société qui laisse l'aveugle vagabonder librement.

³⁶⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 327.

la feuille qu'on écrit en abondance bascule parfois dans la vile vengeance : cette tentation confirme l'analogie entre le journalisme et la bassesse.

Le succès de ses entrefilets aura grisé le personnage d'Homais, l'incitant à s'adonner au plus vil journalisme, c'est une chute irréversible, il traitera tout sujet sans aucune hiérarchisation : « [...] dès lors il n'y eut plus dans l'arrondissement un chien écrasé, une grange incendiée, une femme battue, dont aussitôt il ne fit part au public, toujours guidé par l'amour du progrès et la haine des prêtres. »

L'indistinction des sujets abordés témoigne d'un personnage assoiffé et d'une écriture orientée vers le moindre fait divers, puis la futilité des thèmes nous plonge dans un univers prosaïque qu'exècre Flaubert³⁶¹. Cette boulimie d'écriture consistant à parler de tout, de l'hétéroclite est aussi celle que Marie-Ève Thérénty nomme « l'œuvre-monde » et « [la] démocratie médiatique³⁶² » ; on aborde tout type de sujet, sans aucune sélection préalable dans la mesure où l'ère démocratique caractérisant le XIX^e siècle, génère une écriture journalistique de masse qui, ne sélectionnant pas ses thèmes, est d'une qualité inégale : c'est la quantité qui se substitue à la qualité. L'ostentation se trouve du côté du nombre, par opposition à l'art véritable dont le miroitement est intrinsèque, car il n'a pas besoin d'être exhibé pour exister.

Dans *L'Éducation sentimentale*, *Le Flambardeur* n'y échappe pas : la remarque « [on] trait[e] de la même encre un volume de vers et une paire de

³⁶¹ *Corr.*, t 2, p. 43 ; à Louise Colet, 8 février 1852. Flaubert déclare, à propos des journaux : « Autant bailler aux corneilles que de se nourrir de toutes les turpitudes quotidiennes qui sont la pâture des imbéciles. » Il préfère ainsi l'abstinence à une écriture vile basée sur n'importe quoi.

³⁶² Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien*, *op.cit.*, p. 270.

bottes³⁶³ » témoigne de cet étrange entrelacs entre les sujets les plus hétérogènes : regrouper ce qui est le plus élevé dans la hiérarchie des genres littéraires, la poésie, et le prosaïsme connoté par « une paire de bottes », rappelle que l'écriture journalistique et démocratique ne hiérarchise plus ses sujets : le journal, sous des apparences de classement, de par sa forme, notamment sa disposition, ses colonnes, renvoie un peu à l'image de l'étal *de bric-à-brac*.

Pour en revenir à Homais, son amoralité atteint un paroxysme à la fin du roman : le constat bref mais incisif évoqué précédemment, « Homais savait ; il devenait dangereux », fait comprendre au lecteur que son attitude est de plus en plus explicitement sanctionnée par le narrateur : « il étouffait dans les limites étroites du journalisme [...]. » Le motif de l'étroitesse : « étouffer », « limites étroites », souligne la désapprobation définitive du narrateur, non seulement quant à l'écriture de son personnage, mais surtout, à cause de sa morale. Le paroxysme de cette condamnation se produit juste avant de recevoir la croix d'honneur : prêt à tout pour l'obtenir, le verdict du narrateur est puissant : « Il se vendit enfin, il se prostitua. ³⁶⁴ » La brièveté de la phrase contenant une gradation croissante, la rend plus incisive. Le lexique de la prostitution quand il a trait à l'écriture, si noble pour Flaubert, est une condamnation morale très forte et sans retour possible³⁶⁵.

Cette conception d'un journalisme utilisé à des fins contraires à la morale s'observe également dans *L'Éducation sentimentale* avec le

³⁶³ *L'Éducation sentimentale*, p. 327.

³⁶⁴ *Madame Bovary*, p. 456.

³⁶⁵ *Corr.*, t. 2, p. 78 ; à Louise Colet, 24 avril 1852. Il accuse Théophile Gautier qui s'adonne au journalisme d'être dans « [un] courant commun, [une] misère [...] un putinage d'esprit. »

personnage de Hussonnet. Au début du roman, il travaille pour Arnoux et fabrique des réclames pour *l'Art industriel*. Même s'il se situe dans une logique industrielle, il effectue un travail en respectant certains principes. À partir du moment où il crée *Le Flambardeur*, on a l'impression que toute considération morale disparaît. Le choix même du nom, *Le Flambardeur*, est très révélateur. Le terme peut s'apparenter au verbe « flamber » et donc, au feu, à la lumière, à un imprimé de type ostentatoire ; un peu en rapprochement avec le journal dans lequel Homais écrit, *Le Fanal de Rouen*, où le mot « fanal » a surtout trait à la lumière, dans le sens figuré. « Flambardeur » a justement aussi le sens péjoratif de fanfaron, d'orgueilleux et réfère à un trait de caractère blâmable. Toujours est-il que ces titres de journaux sont intrinsèquement dévalorisants et dévalorisés de par leur style et de par leur contenu. Une matière factice y règne et leurs journalistes cherchent surtout à se mettre en lumière. Ce type d'écriture ne peut être qu'invalidé par le romancier.

Tout d'abord, c'est sous le signe d'une dominante sarcastique que *Le Flambardeur* journal se place comme en témoignent le verbe « blagu[er] » et le substantif « plaisanteries ». Les objets de ces moqueries sont variés : « l'Odéon », « Carpentras », « la pisciculture », « les condamnés à mort quand il y en avait³⁶⁶. » On peut constater que les cibles ne sont pas risibles en soi ce qui laisse à penser que c'est le style choisi par le journaliste qui va les rendre moquables.

³⁶⁶ *L'Éducation sentimentale*, p. 327.

Un exemple illustre la raillerie choisie à l'encontre de Frédéric : « *Une poulette entre trois cocos* » ; le choix d'un registre de langue familier et qualifié de « style sémillant gaulois », éloigne tout sérieux et toute morale. Il est même précisé que « La seule rubrique sérieuse était la critique des petits théâtres. » Le parti pris pour une écriture railleuse témoigne ainsi d'une priorité qui prend le dessus sur toute déontologie : même « les cancans » font l'objet d'une rubrique. L'on recherche avant tout des effets puissants produits sur les lecteurs au détriment de tout principe moral, qui est vraiment secondaire. C'est ainsi que le journal semble avant tout s'en prendre à des victimes. Les motifs vils qui l'animent, le condamnent définitivement à appartenir à la mauvaise presse, ce qui est confirmé par le désir de vengeance exercé à l'encontre de Frédéric, par le biais d'une formule humiliante : « [u]n jeune-homme du collège de Sens et qui *en manque* ».

Cet empire des écrits nécessaires à la création de l'univers romanesque réaliste du XIX^e siècle, participe à l'indispensable vraisemblance. On observe une mutation importante dans le domaine conjoint à celui de l'image qui prolifère en ce siècle. La rue s'écrit et produit un monde de vitrine notamment à travers les affiches et les enseignes.

L'écrit appartient à l'esthétique de l'époque et il fait notamment partie de l'univers du flâneur, du brocanteur. Cet univers du bric-à-brac qui laisse à voir toute la matérialité de l'imprimé, reflète aussi le monde de l'ère industrielle : le livre devient une marchandise en proie à une plus grande reproduction : il se démocratise, se consomme, se désacralise en paraissant

suivre un cheminement très proche de la société où le monde spirituel est en perte de vitesse au profit du matérialisme.

Cela finit par poser un certain nombre de questions éthiques, même si Flaubert affirmait une position d'esthète qui voulait se tenir à l'écart des considérations morales : à l'ère où les journaux prolifèrent et où les romans se lisent aussi dans les cabinets de lecture par des classes sociales de plus en plus diversifiées, la question du choix et de la légitimité des écrits par rapport à certains principes moraux se pose et peut devenir problématique en un siècle où le gouvernement voulait contrôler tous les imprimés qui circulaient. Dans les romans de Flaubert, l'écrit devient un principe d'élaboration romanesque important.

DEUXIÈME PARTIE : L'ÉCRIT COMME

PRINCIPE D'ÉLABORATION ROMANESQUE

Chapitre I : La construction des personnages

1- Les personnages peints par leurs postures

Les écrits circulant dans les œuvres contribuent fréquemment à la construction des personnages et notamment de leur éthos. Cela se manifeste souvent par des postures générant une certaine représentation chez le lecteur. Ce besoin de visualisation pour fabriquer une image mentale est un procédé récurrent.

Dans *Madame Bovary*, lorsque Emma se rend chez la nourrice, la mère Rolet, pour rendre visite à sa fille, tandis qu'elle « se sentait faible en marchant » et qu'elle cherchait un endroit pour se reposer, Léon apparut : « [à] ce moment, M. Léon sortit d'une porte voisine avec une liasse de papiers sous son bras³⁶⁷. » La dimension événementielle de cette rencontre est soulignée par le marqueur de temps « [à] ce moment », ainsi que par l'emploi du passé simple qui s'oppose à la dilatation temporelle, conséquence de l'imparfait, dans le paragraphe précédent. L'apparition de Léon « avec une liasse de papiers sous son bras », engendre une contenance d'affairement vraisemblable, contrastant avec la dimension arrangée et peut-

³⁶⁷ *Madame Bovary*, p.230.

être un peu accentuée de cette rencontre à teneur romantique³⁶⁸. La nomination du personnage, « M. Léon », l'établit ainsi dans un cadre socio professionnel et permet peut-être de respecter une certaine bienséance bourgeoise produisant une distance entre les deux personnages. L'image du clerc de notaire n'est d'autre part probablement pas exempte d'un certain cliché, celle de l'accumulation de papiers, la liasse³⁶⁹.

Mais le texte de Flaubert, tissu qui lie les mots entre eux, assemble aussi, superpose deux images : l'une est romantique, c'est celle du jeune homme attendu qu'Emma rencontre par hasard, dans la rue, « sortant [justement] d'une porte voisine », au moment où elle en a besoin. L'autre, le rétablit dans une situation professionnelle qui lui sera toujours inhérente dans le roman. La « liasse », assemble alors textuellement ces deux images de Léon : celui qui fait preuve d'une certaine rigueur dans son travail et celui qui s'abandonne dans les bras d'Emma. Ce « bras » marque déjà par synecdoque le personnage du clerc de notaire et aussi le lien à venir qui se tisse déjà avec Emma lors de cet épisode, car après la visite faite à Berthe, « débarrassée de la nourrice, Emma reprit « le bras de M. Léon³⁷⁰. » Le contact du papier avec le bras se transforme rapidement en un toucher charnel et annonciateur de la relation à venir.

³⁶⁸ On s'inscrit dans les *apparitions* de rencontres amoureuses répertoriées par Jean Rousset. Voir *Et Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti, 1981.

³⁶⁹ *Madame Bovary*, lorsque Emma attend désespérément Léon dans sa chambre à l'Hôtel du Lion d'Or de Rouen, après avoir dîné avec Homais, « Léon jura qu'il lui fallait retourner à son étude. Alors l'apothicaire fit des plaisanteries sur les paperasses, la procédure », p. 398. L'opposition entre la contenance sérieuse et solennelle de Léon et le ton farceur coutumier du pharmacien est marquée une juxtaposition à valeur adversative. Le terme péjoratif de *paperasses* confirme bien ce ton peu sérieux en circonscrivant son discours dans le cliché. Le clerc de notaire est alors réduit à deux mots : « les paperasses » et « la procédure. »

³⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

Mais au-delà des effets de réel générés par les écrits, tout comme des objets, ils peuvent aussi aider les personnages à trouver leur place, à construire un paraître qui pourra peut-être les servir dans leurs relations sociales. Lors de son repas initiatique, un topos du XIX^e siècle, Frédéric est mal à l'aise et tente de le masquer. Pour cela, il cherche une posture : « Rentré au salon, il prit, par contenance, un des albums traînant sur la table [...]»³⁷¹.» L'album semble être mimétique du personnage : il est exposé sans en donner l'impression. En effet, la précision « traînant sur la table » lui confère une cause aléatoire alors que l'on sait que rien n'était laissé au hasard dans les intérieurs bourgeois ; comme tout était représentation, les choses étaient soigneusement agencées, calculées, surtout les soirs de réception. Si l'album semble « traîn[er] sur la table », c'est qu'en réalité, on l'y a précisément disposé.

Frédéric lui-même, ne s'intéresse pas vraiment à l'album, il s'expose en tant qu'être social, il fait mine d'être occupé, pour ne pas paraître immobile, en attente du commencement de cette soirée. Cette attitude est récurrente chez les jeunes hommes qui attendent avec impatience leur entrée dans le monde³⁷². L'album devient alors le faire-valoir du personnage et il en perd même sa signification pour n'être plus qu'un imprimé à feuilleter avant une représentation sociale. Ce phénomène peut se prolonger dans le domaine socio-professionnel.

³⁷¹ *ibid.*, p. 107.

³⁷² Voir notamment Georges Duroy, dans *Bel-Ami* de Maupassant, qui attend avec quelque appréhension, qu'on l'introduise chez les Forestier.

2- Une construction socio-professionnelle

Cet affairément se manifeste souvent autour des écrits et le personnage se construit autour de certaines constantes nécessaires à l'élaboration de son éthos.

Pour en revenir au personnage de Léon, dans la seconde partie du roman, il est très ancré dans sa profession et en tant que clerc de notaire, le romancier lui confère une grande vraisemblance. C'est ainsi qu'il possède le matériel qui lui correspond : un « écritoire³⁷³ notamment. La mention de l'outil d'écriture semble indispensable pour l'ancrer dans son univers, ce qui est complété par tout un topos du bureaucrate : « Léon rentra dans son étude [...] il jeta un coup d'œil sur les dossiers, puis se tailla une plume, prit son chapeau et s'en alla. » Le rythme scandé rend compte des actions ritualisées du clerc : il respecte un ordre particulier. Le regard critique du narrateur est sous-jacent et semble dénoncer l'étroitesse bureaucratique. On y reconnaît l'importance des « dossiers », l'acte familier pour un bureaucrate, de « se taill[er] une plume » et de « pr[endre] son chapeau. » Cette peinture vraisemblable ne laisse pas de place à quelque acte non prévisible et les écrits ou leurs accessoires, contribuent à cette peinture à la fois réaliste et disqualifiante.

Dans le prolongement de cette perspective étroite de la bureaucratie, on nous présente les deux copistes, Bouvard et Pécuchet, pour lesquels le matériel est évoqué dans la perspective d'une saturation du métier : le plan

³⁷³ *Madame Bovary*, p. 232.

psychologique contribue aussi à la reconnaissance réaliste car cette profession, pour Flaubert, était indissociable de l'ennui : « La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sandaraque, le même encrier, les mêmes plumes et les mêmes compagnons³⁷⁴ ! » Le motif de la « monotonie » associé à l'acte d'écriture du copiste est accentué par l'adverbe « continuellement » dont la longueur et le sens connotent la répétition monotone et lassante d'actes réitérés. Les ustensiles d'écriture sont fatalement assimilés à un travail dépourvu d'intérêt et de perspectives : la critique est manifeste. La critique de la bourgeoisie et de la bureaucratie étaient des leitmotifs dans l'œuvre flaubertienne.

Arnoux, représentatif de la bourgeoisie parisienne ayant pour activité professionnelle le commerce, est aussi souvent présenté comme affairé. Cette caractéristique se retrouve surtout lorsqu'il se situe à *L'Art industriel*, comme si les circonstances s'y prêtaient, puisqu'il s'agit de son lieu de travail. Lorsque Frédéric va le voir, il est présenté dans son activité d'écriture : « tout en continuant à écrire³⁷⁵ », ce qui lui confère cet affairément nécessaire à l'image du personnage. Le décor est aussi en harmonie avec lui, car « la cheminée [est] couverte de paperasses ». Même si d'autres caractéristiques allaient ensuite compléter le portrait d'Arnoux, la somme de travail accomplie autour de tâches d'écriture semble évidente et paraît s'adjoindre à l'élaboration du personnage : tenir un commerce nécessitait un certain nombre d'obligations administratives et comptables entre autre, dont l'image découlait du développement de cette bureaucratie :

³⁷⁴ *ibid.*, pp. 55-56.

³⁷⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 90.

« À mesure que l'heure avançait, les occupations d'Arnoux redoublaient ; il classait des articles, décachetait des lettres, alignait des comptes³⁷⁶. » L'énumération rend compte d'un travail administratif qui est celui de la bureaucratie au XIX^e siècle.

Le personnage de Homais est aussi construit selon cette même logique. En tant qu'apothicaire, il s'adonne régulièrement à ce type d'activité. Lors de son émergence dans le roman, au début de la seconde partie, il est présenté comme indissociable de son pupitre³⁷⁷, ce qui a permis de construire une image visuelle qui conditionne le lecteur à y voir un personnage affairé, mais aussi lettré et instruit. Plus loin dans le roman, et ce, à plusieurs reprises, il est présenté en activité : « [il] écrivait des chiffres sur le cahier de brouillons³⁷⁸. » Ce travail de comptabilité est du même ordre que celui effectué par Arnoux : s'il est logique par rapport à leur profession, ces personnages s'inscrivent bien dans une catégorie socio-professionnelle, et leur affairément se justifie par leur responsabilité au sein de ce travail. Ils renvoient également à la figure paternelle qui a en charge une famille qu'elle est tenue de faire vivre.

Mais au-delà de ces conventions, les personnages s'individualisent au sein des romans flaubertiens. Homais joue toujours le rôle de l'intéressant affairé, et ses activités d'écriture ou de lecture sont partagées entre authenticité et théâtre. Dans le même passage, lorsque Emma se rend chez le

³⁷⁶ *ibid.*, p. 92.

³⁷⁷ *Madame Bovary* : « on entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé à son pupitre », p. 213. Le personnage n'est pas nommé par son nom ou son prénom mais il est perçu dans une catégorie socio-professionnelle. Le verbe « s'entrevoir » rend aussi compte de cette première apparition qui est telle que le personnage sera seulement perçu globalement sans approfondissement de son caractère.

³⁷⁸ *ibid.*, p. 298.

pharmacien, au moment où Madame Homais parle, il s'exclame de manière injonctive : « Silence ! », ce qui donne un nouveau ton à la conversation entamée entre les deux femmes, puisque Madame Homais parle désormais « à demi-voix » et qu'Emma s'exclame « Chut ! chut ! » Cette souveraineté peu civile, instaurée par le pharmacien, permet de compléter son *éthos* de figure autoritaire, et il accentue par la même, le sérieux, l'importance de son activité. Ce besoin d'exister comme figure de notable provincial parmi les plus instruites de Yonville est récurrente et fabrique rapidement le personnage romanesque³⁷⁹. Le port fréquent de son bonnet grec rend ostensible cette distinction sans compter qu'il s'impose comme figure d'autorité. La possession des écrits est également un « sésame » qui la construit : n'oublions pas qu'il est le détenteur du journal, du savoir³⁸⁰.

Lorsqu'il écrit son article sur l'aveugle qu'il assimile aux marginaux de la société par le biais aussi de certains termes à fort impact comme celui de « misérable³⁸¹ », c'est pour davantage s'opposer à cette catégorie sociale des vagabonds, des exclus de la société et par antithèse, c'est pour mieux s'imposer qu'il use d'un langage soutenu et spécialisé. Il s'affirme socialement comme la figure cultivée du notable : le pharmacien se pose alors en historien, comparant son époque à celle des temps moyenâgeux. En outre, l'emploi du lexique médical spécialisé comme « lèpre » ou « scrofule », le dote d'une apparente érudition scientifique qui accentue son

³⁷⁹ Voir notamment lorsque Homais se vante auprès de Madame Lefrançois d'avoir écrit un mémoire sur le cidre ou lorsqu'il énumère le contenu de sa bibliothèque à Emma, au moment de son arrivée à Yonville.

³⁸⁰ Jean-Marie Privat in *Bovary Charivari, essai d'ethnocritique, op. cit.*, CNRS, 1994, déclare que « Homais [...] est maître de la place [...] il commande et commente les événements attendus ou inattendus. » (Comices, opération, empoisonnement.). Il défend l'ordre en place [...] [car] la place d'Yonville est bien ce lieu, saturé de sociabilité, où la logique du désir est condamnée à affronter tragiquement l'ordre du pouvoir, p. 36.

³⁸¹ *Madame Bovary*, p. 453.

mépris pour la catégorie inférieure. Cette spécificité du personnage en construit le caractère.

3- Une construction psychologique

Bouvard et Pécuchet ne se construisent principalement que par rapport à l'univers de l'écrit. Depuis leur déménagement de Paris à Chavignolles où ils sélectionnent les livres dignes de siéger dans leur bibliothèque jusqu'à leurs divers apprentissages, chaque expérience est accompagnée de livres qui leur servent de guide. Cette profusion des écrits au sein de l'œuvre élaborerait les personnages dans la démesure jusqu'à les inscrire dans une dimension satirique relevant de la « farce ». Tout d'abord, le choix de l'onomastique est en adéquation avec la satire, car Bouvard relève de la catégorie des bovins, tandis que Pécuchet semble en être une réplique puisque venu du latin *pecus*, il appartient au troupeau. Ils paraissent condamnés à évoluer dans l'univers farcesque. C'est dans cette même logique qu'ils lisent à presque à l'aveugle, avec un manque de discernement inhérent à l'espèce animale qu'ils incarnent. Même les livres qui les accompagnent ont du mal à trouver leur place : depuis cette interrogation presque existentielle, juste avant leur déménagement et consistant à savoir comment définir *un livre de bibliothèque*, les ouvrages passent de Paris, où ils étaient copistes, à Chavignolles, la campagne normande. Leur statut est mouvant, difficile à définir, et il est en ce sens bien représentatif de personnages instables qui s'essaient à toutes sortes d'activités, qui prennent

et reposent un ouvrage presque aussi rapidement. L'instabilité livresque va de pair avec leur propre inconstance.

Au-delà de la lecture satirique, l'abondance des écrits dans le roman les fabrique, et ces deux bonshommes, pris d'une soif de connaissances de type encyclopédique, amassent des livres. Outre leur collection personnelle, ils empruntent des livres, en achètent, se déplacent dans des bibliothèques. Chaque nouvel apprentissage ou chaque projet de discussion doit être fortement documenté. Lors de leurs études politiques et historiques, « Pour avoir plus de faits à l'appui de leurs arguments, ils se procurèrent d'autres ouvrages³⁸². » Les personnages font naître leurs idées de leurs lectures, et n'existent romanesquement que dans cet univers des écrits fabriquant leur éthos. Cela devient même existentiel : en dehors de ces occupations, ils ne semblent plus trouver de raison de vivre. Au début du chapitre VII, lors de leur « désœuvrement complet³⁸³ », il est précisé que « Quelquefois, ils ouvraient un livre, et le refermaient ; à quoi bon ? » La lecture serait alors associée à la vie et à son mouvement ; au contraire, la perte de désir de vivre entraînerait ce manque d'envie de lire et d'étudier. Mais se construire par rapport à l'univers de l'écrit c'est parfois s'y perdre, tel est le cas des personnages atteints de *bovarysme*.

4- Le bovarysme

³⁸² *ibid.*, p. 176.

³⁸³ *ibid.*, p.250.

Jules de Gaultier définit « le bovarysme » comme « la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est³⁸⁴. » Le personnage d'Emma, dans *Madame Bovary*, semble, à ce titre, construire son caractère à partir de ses lectures de jeunesse. Nous pouvons remarquer que celles-ci nous sont transmises quatre chapitres seulement après son « apparition » dans la cuisine des Bertaux. En effet, les livres sont cités directement ou indirectement, et ils relèvent de lectures romantiques ou de romans historiques très en vogue à l'époque ; toutes se recoupent autour d'un « romanesque sentimental³⁸⁵. » Toujours est-il que leur lecture crée un besoin chez la jeune-fille justement en pleine construction psychologique et génère des attentes idéalisées peu adaptées à la vie réelle³⁸⁶. Cette tendance est ce que Jules de Gaultier a nommé « le bovarysme³⁸⁷ .»

Le personnage d'Emma, dans le roman, n'est pas seulement concerné par cette confusion entre le monde chimérique et l'univers réel, Homais en est aussi victime et c'est surtout ce besoin permanent et pathologique de plaire aux autres, de les éblouir, qui le place dans ce décalage constant entre ce qu'il est – un homme aux divers horizons de culture, mais n'échappant

³⁸⁴ Voir Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, op. cit., Paris, Librairie Léopold Cerf, 1902, p. 26.

³⁸⁵ Sandrine Aragon, *Des Liseuses en péril*, op.cit., p. 635.

³⁸⁶ *ibid.*, Sandrine Aragon en mentionne les dangers et notamment celui de désirer une autre relation que celle que lui propose, et lui impose, son mari [...] Son âme aspirait à un autre idéal, elle requerrait un héros romantique pour amant. [Elle mentionne [la] soif de relation idéale et [le risque est] l'éloignement du mode de vie de ses semblables [car] les personnage[...]se rejoignent dans le plaisir de lire et de s'isoler du monde qui leur déplaît, dans les romans du début du XIX^e », p. 515. Ce phénomène s'observe aussi dans *Bouvard et Pécuchet* où, incompris, car marginaux dans leur mode de vie imprégné de livres, ils font l'amer constat de la méchanceté et de la médisance des autres au point d'être « Dégoûtés du monde, ils résolurent de vivre exclusivement chez eux, pour eux seuls. », p.101.

³⁸⁷ *Le Bovarysme*, op.cit. : « [...] la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est [...] », p. 32. Emma forge son caractère sur les chimères des lectures romanesques et cette confusion entre les deux mondes génère la construction d'un *éthos* nécessairement en décalage et déséquilibré.

pas aux stéréotypes populaires, et ce qu'il veut paraître, voire ce qu'il croit sans doute être, un grand scientifique.

Le pharmacien apparaît au début de la seconde partie par une exhibition verbale de ses livres : « "Si Madame veut me faire l'honneur d'en user " [...] j'ai moi-même à sa disposition une bibliothèque composée des meilleurs auteurs : Voltaire, Rousseau, Delille, Walter Scott, *L'Écho des feuilletons*, etc.³⁸⁸. [...] » Le besoin de se vanter devant Emma qu'il ne connaît pas encore et qu'il voit pour la première fois en mettant en avant le contenu de sa bibliothèque, en poursuit la construction d'un *éthos* prétentieux, pédant. Il évalue même ses œuvres avec le superlatif absolu « des meilleurs auteurs. » Le personnage se place dans l'autosuffisance et se confère un niveau intellectuel supérieur à celui qu'est réellement le sien. Cette « faculté formatrice » dénoncée par Jules de Gaultier est symptomatique du pharmacien, depuis la préservation de son capharnaüm³⁸⁹ qu'il considère comme un lieu sacré, à l'énumération finale de ses productions qu'il croit être de grande utilité scientifique, pour bénéficier de la croix d'honneur³⁹⁰.

³⁸⁸ *Madame Bovary*, p. 223.

³⁸⁹ Jean-Marie Privat, in *Bovary Charivari*, *op.cit.*, affirme que son capharnaüm à l'image de ses idées politiques et représente « un curieux pot-pourri [de] l'idéologie louis-philipparde » et il ajoute que « la période de prospérité de la monarchie de Juillet, l'avènement du suffrage universel et la diffusion de l'instruction ont favorisé l'essor, notamment dans les bourgs et les chefs-lieux du canton, d'une petite bourgeoisie aux contours flous, certes, mais relativement homogénéisée dans ses pratiques et aspirations culturelles. Cette classe mouvante et montante joue un rôle capital dans la diffusion des idées bourgeoises au sein des masses », p. 209.

Homais se place alors au centre de la diffusion du savoir culturel, il représente le progrès en marche, l'érudition, du moins, c'est ainsi qu'il se pose mais comme il se surévalue, l'image qu'il projette est tout de même en décalage avec son être véritable.

³⁹⁰ *Madame Bovary* : comme argument pour tenter d'obtenir ce titre honorifique, il rappelle « avoir publié, à [ses] frais, différents ouvrages d'utilité publique, tels que... (et il rappelait son mémoire intitulé *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets* ; plus, des observations sur le puceron laniger, envoyées à l'Académie ; son volume de statistique, et

Cette tendance chronique à se surévaluer fait de lui un être en proie au bovarysme, et les écrits jouent un rôle fondamental dans cette surestimation de soi³⁹¹: ce sont des supports à son argumentation. Ils remplissent une fonction de faire-valoir. Il expose par exemple à Madame Lefrançois, l'aubergiste du Lion d'Or, qui a pourtant d'autres occupations, ses productions écrites où la quantité serait un gage de qualité et il se vante de l'écriture de son ouvrage sur le cidre³⁹², il met en exergue, comme une marque distinctive, le titre très long, construit de manière scientifique à la manière des grands auteurs: « *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets ; suivi de quelques réflexions nouvelles à ce sujet* »; et surtout, il précise le nombre de pages, « plus de soixante et douze pages », comme si c'était un gage de qualité.

La matérialité de l'écrit est alors exagérément prise en considération, au détriment du contenu et de la forme, mais surtout, il surestime ses productions, et il s'impose auprès de l'aubergiste en grand érudit, assurant par ce biais, une forme de supériorité. Son trop plein d'amour propre se répand sur son écriture et les pronoms personnels de la première personne – toniques ou atones- envahissent le texte : « moi », « je ». Il s'impose ainsi

jusqu'à sa thèse de pharmacien) [...]. » L'énumération permet d'exhiber tous ses écrits. Ce nouvel excès le condamne comme s'adonnant à une sorte de prostitution intellectuelle. D'ailleurs, il précise, p. 456, dans une phrase brève et binaire, qui tombe comme un couperet qu'« Il se vendit enfin, il se prostitua », p. 455. La gradation croissante pour exprimer la bassesse et l'immoralité du pharmacien, permet au narrateur de rétablir le personnage : le vrai Homais n'est pas l'érudit indispensable au village d'Yonville et à la pointe du progrès, mais ce personnage prêt à tout pour briller, sans aucune considération morale.

³⁹¹ Jean-Marie Privat, in *Bovary Charivari, op.cit.*, révèle que Homais se sent maître chez lui et que « Au nom de "l'amour du Progrès" et de l'humanité, il combat pour s'appropriier le pouvoir, et se surclasser ; cette lutte s'accompagne d'abord et nécessairement d'une volonté affirmée de discréditer et déclasser ses plus proches rivaux », p. 209. On observe alors une lutte intellectuelle et sociale instaurée par l'apothicaire qui veut se poser en supérieur.

³⁹² *Madame Bovary*, p. 268. Il se sent maître chez lui.

vaniteusement en tant qu'auteur en spécifiant sa composition par ses apparences imposantes qui rappellent la devanture de sa pharmacie avec ses enseignes ostentatoires³⁹³.

Puis, la précision du destinataire « la Société agronomique » de Rouen, cautionne de nouveau la valeur scientifique de l'ouvrage, et donne plus de poids à son succès : « [...] ce qui m'a même valu l'honneur d'être reçu parmi ses membres, section d'agriculture, classe de pomologie [...]. » C'est surtout le terme « honneur » qui est central, car il est l'enjeu des actions du pharmacien, sans compter qu'être reconnu par une société savante, c'est officialiser son autorité intellectuelle et son prestige social aux yeux des villageois qui ne possèdent pas les mêmes acquis : Homais est un personnage qui a besoin d'être reconnu et admiré au point de s'illusionner sur lui-même : à force d'amplifier sa science, il finit par y croire et le personnage, dans son évolution, est à la recherche de l'œuvre qui lui vaudra les honneurs. Cet intérêt personnel est contenu dans une gradation croissante de la grandeur littéraire : « [...] bientôt, il lui fallut le livre ! l'ouvrage³⁹⁴ ! » L'emploi de l'article défini tend à conférer une valeur unique, distinctive à cette reconnaissance tant convoitée.

Bouvard et Pécuchet sont aussi victimes d'un certain bovarysme à travers leur persévérance obstinée, tout au long du roman, à s'adonner à diverses études qui se terminent systématiquement par un échec : au lieu de remettre en cause leurs compétences et leurs méthodes, ils s'engluent dans le labeur que chaque nouvelle expérience implique et ce, jusqu'à mettre en

³⁹³ *ibid.*, p. 213 : son nom est mis en valeur « en lettres d'or, sur un fond noir. »

³⁹⁴ *ibid.*, p. 453.

danger leur bien être personnel puisqu'ils en arrivent à éprouver, dans le chapitre VII, un « désœuvrement complet³⁹⁵ » qui aurait pu les précipiter dans le gouffre.

Ces illusions qui s'effritent au fil du roman, rappelant le titre du roman de Balzac, *Illusions perdues*, se traduisent par une inconscience sur eux-mêmes et fabriquent un *éthos* constant dans l'ensemble de l'œuvre. Au chapitre V, il est précisé qu'[ils] se jugèrent capables d'écrire³⁹⁶ », le verbe « juger » dont ils sont le sujet, traduit une subjectivité erronée qui les pousse à l'inaptitude à s'autoévaluer. Celle-ci, génère ce que Jules de Gaultier appelle « le bovarysme » et leurs idées reçues, comme celles d'Emma, nourries des romans, confortent leurs illusions : « Une pièce est gênante par l'étroitesse du cadre. Mais le roman a plus de libertés. » Celles-ci sont d'autant plus remarquables que, retranscrites au discours indirect libre, elles permettent d'être intégrées naturellement à la voix du narrateur critique et sont ainsi mises en valeur. La binarité des deux phrases brèves dont la seconde commence par la conjonction de coordination à valeur adversative, « mais », tend aussi à condamner un système de pensée quelque peu manichéen. Le narrateur dénonce les illusions desquelles ils sont victimes.

On constate aussi un engouement cyclique qui s'effrite très vite. Ainsi, lorsqu'ils s'intéressent à l'archéologie celtique, il est d'abord précisé que « pleins d'ardeur, [ils] étudièrent successivement la Pierre-du-Post à Ussy, la Pierre-Couplée au Guest, la Pierre du Jarier, près de Laigle- d'autres encore³⁹⁷ ! » L'énumération de noms spécialisés produit, au lieu de

³⁹⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p.250.

³⁹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 209.

³⁹⁷ *ibid.*, p.166.

l'érudition escomptée, une accumulation à effet d'exagération. Le narrateur dénonce par un commentaire ironique, « d'autres encore ! », et surtout, la phrase suivante : « Tous ces blocs, d'une égale insignifiance, les ennuyèrent promptement [...] », témoigne d'un anéantissement de leur stimulation. L'inconstance de leur motivation s'observe chez tous les personnages atteints de bovarysme et notamment chez Emma et Frédéric. Lorsqu'une expérience échoue, ils ne s'en imputent jamais la responsabilité, mais la rejettent systématiquement sur les éléments extérieurs.

Par exemple, pour ce qui est de la médecine, il est précisé, pour les deux compères, que « n'ayant pu la comprendre, ils n'y croyaient pas³⁹⁸. » En effet, ils sont persuadés que tout s'apprend dans les livres et réduisent les apprentissages à des lectures successives, comme si cette méthode pouvait se substituer au pragmatisme des enseignements prodigués. Ces illusions ne les quitteront pas au fil du roman puisque même pour l'éducation de Victor et de Victorine, ils s'appuient sur des ouvrages d'éducation tels que l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau³⁹⁹. Cette mystification leur fait perdre pied.

5- Dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es...

Les écrits révèlent le caractère des personnages et fabriquent leur *éthos* et leurs lectures y contribuent beaucoup. Les écrits deviennent alors les médiateurs à la construction des protagonistes. Frédéric, dans

³⁹⁸ *ibid.*, p.118.

³⁹⁹ *ibid.*, p. 357.

L'Éducation sentimentale, apparaît très souvent velléitaire : dès le début du roman, il se construit en décalage entre ses ambitions et leur réalisation, et passif, il est souvent sujet à attendre les événements au lieu de les mettre en œuvre. À ce titre, Philippe Hamon constate que « la "main" (active qui tourne les pages) s'oppose au "bras" (inactif, qui se contente de coincer le livre fermé) : il est intéressant de noter que Frédéric se rend à son premier cours de droit, aussi "portant [aussi] sous son bras un buvard tout neuf⁴⁰⁰". »

Ce port de l'album inscrit également le personnage de Frédéric dans le topos du jeune-homme romantique rêveur, il se situe alors aussi dans un temps qui s'échelonne surtout entre 1820 et 1848. Or, le tenir sous son bras, c'est afficher son appartenance à l'époque et au mouvement. À ce titre, le portrait physique et la position de Frédéric, dans l'incipit, l'attestent : « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile⁴⁰¹. » « [Le] jeune-homme aux longs cheveux » est un topos romantique confirmé par sa contemplation du paysage qui se termine par « un grand soupir » : « À travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; puis il embrassa, dans un dernier coup d'œil, l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame ; et bientôt, Paris disparaissant, il poussa un grand soupir. »

Cette lecture est confirmée par la date initiale « Le 15 septembre 1840 », période presque automnale et brumeuse, et le fait d'être sur un navire. Le personnage, grâce à cet album sous le bras, confirme la reconnaissance du lecteur : il se pose en jeune homme romantique qui découvre le monde, où tout reste à écrire : il ne connaît pas encore « les

⁴⁰⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 73.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

noms [de tous] les clochers », et l'horizon est masqué par le brouillard. Cette atmosphère nébuleuse semble en accord avec l'intériorité du personnage doublement en construction – d'une part du fait de son jeune âge, « dix-huit ans », et d'autre part parce que l'incipit du roman n'en constitue qu'une ébauche ; son élaboration est à venir. Il demeure énigmatique pour le lecteur qui le découvre pour la première fois même si ses principaux traits sont ébauchés.

Cette construction d'un *éthos* romantique se confirme également par ses pensées qui nous sont livrées : lors de sa rencontre avec Madame Arnoux, dans le même passage, il est précisé qu'« elle ressemblait aux femmes des livres romantiques.⁴⁰²» Cette reconnaissance est celle de Frédéric et de sa projection, ce qui révèle au lecteur qu'il connaît les « livres romantique[s] » pour les avoir lus⁴⁰³, et ce qui confirme l'ébauche précédente de son caractère. Au fond, il a déjà rencontré ce personnage féminin, dans ses lectures, et de fait, cette rencontre fonctionne plutôt comme une reconnaissance : Frédéric a déjà lu des héroïnes romantiques qui ressemblaient à Madame Arnoux. On peut remarquer la mise en avant de la perception visuelle, avec l'attention du jeune-homme portée sur différents éléments physiques et vestimentaires de Madame Arnoux. Un peu plus loin dans le chapitre, celle-ci est même peinte en tant que lectrice : « elle lisait

⁴⁰² *ibid.*, p.48.

⁴⁰³ *ibid.*, p.66 : « il estimait par-dessus tout la passion ; Werther, René, Frank, Lara, Lélia [...] », les références à Goethe, à travers son œuvre *Les Souffrances du jeune Werther*, nous plongent dans l'univers romanesque romantique allemand, et cela se retrouve encore avant de recevoir son héritage, lorsqu'il lit des ouvrages à la Louise Roque, l'on peut d'ailleurs observer une certaine unité romantique : « Il commença par les *Annales romantiques*, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-Mars*, *Les Feuilles d'automne*. », p. 162. S'il avait déjà rencontré Madame Arnoux lorsqu'il pratique ces lectures, et il est très probable qu'il les choisit dans son anthologie de jeunesse.

un mince volume à couverture grise⁴⁰⁴. » Cette posture de la femme lisant, la situe dans la lignée romantique que Frédéric avait précédemment identifiée. Cette perception se confirme dans le roman dans la mesure où, mal mariée, elle ne vit que pour sa famille et notamment ses enfants auxquels elle assure une éducation bourgeoise, et c'est encore au nom de la morale, qu'elle s'empêche de s'abandonner à la passion de Frédéric. Le livre est décrit matériellement par son épaisseur « un mince volume » et puis par sa couleur, « à couverture grise ». La référence précise n'est pas transmise, d'une part, parce que la vision de Frédéric est limitée aux apparences et d'autre part, car ce qui semble compter, c'est l'émergence de l'image de la lectrice ; au fond, ce qu'elle lit importe peu, à ce moment-là. Le livre n'a plus qu'un statut de faire-valoir du personnage qu'il contribue à peindre dans un univers idéalisé, celui qui est créé par le regard du jeune-homme sous l'emprise de ce que Stendhal nomme *la cristallisation*⁴⁰⁵. Notons aussi que les personnages décrits en train de lire, dans le roman, sont peu nombreux, ce qui confère encore davantage à Madame Arnoux une caractéristique distinctive.

Cette élaboration des personnages en fonction de leurs lectures se retrouve pour Léon, dans la deuxième partie de *Madame Bovary*, se construit à travers les livres qui sont surtout mentionnés lors du premier dialogue avec Emma, le soir de son arrivée à Yonville, dans l'auberge du Lion d'Or. C'est de manière progressive que son *caractère* se construit. Au départ, le personnage ébauche son autoportrait à travers le topos du jeune-

⁴⁰⁴ *ibid.*, p. 56.

⁴⁰⁵ Stendhal, *De L'Amour*, éd. Gallimard, coll. « Folio classique ». Dans son essai, Stendhal évoque cette première étape de l'amour correspondant à la phase d'idéalisation.

homme romantique lisant en osmose avec la nature : « Il y a un endroit que l'on nomme la Pâturage, sur le haut de la côte, à la lisière de la forêt. Quelquefois, le dimanche, je vais là, et j'y reste avec un livre, à regarder le soleil couchant⁴⁰⁶. » Non exempte d'ironie, l'image se prolonge par la rêverie du promeneur solitaire où le livre n'est plus qu'un support à cet abandon. Les goûts exprimés par le personnage en construction confirment cette emprise romantique : « quelle meilleure chose, en effet que d'être le soir au coin du feu avec un livre, pendant que le vent bat les carreaux, que la lampe brûle⁴⁰⁷ ? » Le personnage devient indissociable de l'image d'un lecteur et ce sont surtout les conditions extérieures accompagnant cette lecture qui fabriquent cette reconnaissance du romantique : la tempête, sa saison privilégiée, représentative des tumultes du cœur, est imagée par le battement du vent dans les carreaux et par la lampe brûlant, symbole de la vie et des sentiments qui se consomment. Une certaine visualisation permet de mieux figurer le jeune-homme romantique.

Ce portrait est confirmé et précisé dans la suite de la conversation et une préférence de Léon pour le vers larmoyant en poursuit le topos : « j'aime surtout les poètes. Je trouve les vers plus tendres que la prose, et [ils] font bien mieux pleurer⁴⁰⁸. » Nous pouvons aussi comprendre la vision distanciée⁴⁰⁹ de Flaubert à travers l'assertion du jeune clerc : « ces ouvrages

⁴⁰⁶ *Madame Bovary*, p. 221.

⁴⁰⁷ *ibid.*, p. 222.

⁴⁰⁸ *ibid.*, p. 223.

⁴⁰⁹ Flaubert défendait la thèse totalement adverse, pensant que l'Art soumis aux effusions lyriques du cœur ne pouvait être de qualité et qu'au contraire, l'artiste devait se tenir à distance afin de pouvoir exercer ses véritables talents. *Corr.*, t. 2, p. 556 ; à Louise Colet, 18 avril 1854 : « Je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion, comme un pot de chambre un peu plus propre qu'une simple causerie, qu'une confidence. Non ! non ! la poésie ne doit pas être l'écume du cœur. » La distinction entre la poésie et les

ne touchant pas le cœur, s'écartent, il me semble, du vrai but de l'Art. »
Toujours dans la perspective d'une lecture disqualifiée, on trouve le journal.

D'ailleurs, il est ce qui définit principalement la lecture de Homais. Lu quotidiennement par le pharmacien, il représente la *vox populi*. Il est celui qui aime annoncer les nouvelles les plus fraîches et les plus insolites aux villageois et notamment à Charles et à Emma, comme il leur lit en avant-première son article sur l'opération du pied-bot.

De fait, même si sa bibliothèque contient d'autres ouvrages qu'il lui arrive de citer occasionnellement, le narrateur ne relate que sa lecture du journal. C'est par son biais, matériel et immatériel, sa récitation, qu'il s'impose socialement et culturellement aux autres. Même si Homais se revendique un homme de *Progrès*, l'apothicaire n'a toutefois pas totalement quitté la tradition oratoire des hommes du passé, car il se situe le plus souvent dans l'oralisation, la lecture ou la récitation du quotidien et en ce sens, il rappelle un peu l'orateur de la place publique, avec une éloquence qui s'est affaiblie, comme on le remarque lors de la rédaction de ses articles sur les Comices agricoles ou lors de l'opération d'Hippolyte : sa rhétorique, soumise à l'ironie et au cliché, perd alors de sa superbe, s'autodétruit même.

Pour Emma, il est intéressant d'observer que ses lectures sont très diverses, un peu à l'image de son inconstance, elles représentent ses déambulations et ses égarements dans la vie en quelque sorte, et ce sont ses intermittences qui construisent son *éthos* dans le roman⁴¹⁰. La plupart du

effusions lyriques personnelles est très appuyée par des images prosaïques par l'auteur afin sans doute de mieux marquer ses propos.

⁴¹⁰ *Madame Bovary* : « Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées, encombraient son armoire ; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres », p. 260.

temps, il est question de lectures au moment où un manque est à combler : lorsqu'elle est en pleine exaltation d'adultère, celles-ci sont absentes de la narration, probablement parce qu'elle ne lit pas mais lorsqu'un vide est à combler, une boulimie de lectures peut s'observer et cela se traduit souvent par un survol des ouvrages. Après le bal à la Vaubyessard, qui « avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes⁴¹¹. » La gradation croissante - « trou » et « grandes crevasses » accentue l'abîme ressenti après l'exaltation du bal et justement, c'est pour tenter de le combler, qu'elle s'abandonne aux lectures. Elle s'abonne à deux revues, *La Corbeille* et *Le Sylphe des salons*, revues féminines consacrées à la mode, ce qui prolonge le monde artificiel de la Vaubyessard en la plongeant dans le mirage des milieux parisiens auxquels elle n'aura jamais accès. Le fait de choisir un abonnement coïncide avec son désir de prolonger l'événement mais aussi avec l'irréel, avec l'irréalisable. Son mode de lecture, à l'image du type de revue, est de parcourir les différents éléments auxquels l'énumération permet d'accentuer la diversité des domaines et de mettre en valeur l'absence d'étude de l'un d'entre eux. C'est une lecture aussi éphémère que ses désirs – toujours renouvelés- et qui mire le monde kaléidoscopique qu'elle a entrevu à travers ce bal : « Elle dévorait sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait aux débuts d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les bonnes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra⁴¹². » Sa

411 *ibid.*, p.198.

412 *Madame Bovary*, p. 200.

lecture est référentielle et ne porte que sur des informations du monde parisien : elle est limitée à une fonction informative et demeure superficielle, car elle ne requiert aucun approfondissement, aucune étude ; il s'agit juste d'imaginer un monde qui lui est fermé et de s'y projeter.

Cet accès à la société parisienne la projette dans un univers coupé de la réalité du quotidien et détermine bien son *éthos* avec cette perpétuelle division entre la réalité et son rejet, celle-ci résolue, par un refuge dans l'imaginaire. Même les lectures consécutives à celles des revues, demeurent fragmentaires et uniquement référentielles : « Elle étudia, dans Eugène Sue des descriptions d'ameublement ; elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. » Les verbes « étudi[er] » et « l[ire] » traduisent tout de même une lecture plus approfondie, requise par ces œuvres littéraires qui ne peuvent se lire uniquement comme des revues de mode. Toutefois, la quête en limite l'étude puisqu'elle relève d'« assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles. »

Le fait que les désirs individuels régissent la lecture en restreint le champ d'exploration et sa richesse : cette orientation est invalidée par le narrateur et les romans d'Eugène Sue l'illustrent puisqu'elle n'en retient que « des descriptions d'ameublement », ce qui traduit toute la superficialité de la lecture où l'on ne s'attache qu'au référentiel visuel. En effet, se préoccuper de l'ameublement intérieur est une lecture bourgeoise restrictive, car l'on sait que cette classe sociale y accorde une très grande importance, mais il est évident que réduire un roman à ce sujet qu'est la décoration n'est pas le lire

en bonne et due forme, et c'est lui ôter toute la profondeur littéraire qu'il peut contenir.

Cette même inconstance se retrouve chez Bouvard et Pécuchet qui changent de livres au gré de leurs études. À chaque échec ou à chaque lassitude, ils envisagent un autre domaine et les lectures ponctuent alors leurs explorations : ils n'approfondissent rien, et parcourent de multiples livres dont la diversité est telle qu'ils ne peuvent jamais se fixer sur un sujet qu'ils doivent déjà en commencer un autre. Les contenus des ouvrages et la méthode qui leur est appliquée dévoilent alors le caractère des personnages ; c'est ainsi que dans chaque chapitre, se succèdent de très nombreuses lectures qui dépendent des matières auxquelles les deux bonshommes s'intéressent. Ce principe de juxtaposition est mimétique de leur manière de procéder : il s'agit d'aligner des savoirs dans une perspective encyclopédique mais sans jamais pouvoir établir de hiérarchisation. Incapables de distinguer les matières et leur importance relative, ils accordent une égale importance au magnétisme, discipline mineure, qu'à la médecine, reconnue par les autorités depuis l'Antiquité. Les liens entre ces connaissances hétéroclites ne sont pas établis et ils ne parviennent pas à synthétiser, c'est pourquoi le savoir, jamais acquis, s'agglomère⁴¹³.

Yvan Leclerc souligne le fait que « la coupure entre les chapitres est de nature épistémologique. Le blanc qui les sépare correspond à un changement de rayonnement sur la bibliothèque⁴¹⁴. » La matérialisation de ces

⁴¹³ Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, établit une comparaison entre Flaubert et le peintre Cézanne en raison de la fragmentation des savoirs, du morcellement, p. 159.

⁴¹⁴ Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument : essai sur « Bouvard et Pécuchet » de Gustave Flaubert*, Paris, SEDES, 1988, p. 69.

changements d'études serait comme le classement des livres dans une bibliothèque. L'on passe ainsi aussi bien d'ouvrages utilitaires comme ceux ayant trait au jardinage⁴¹⁵ qu'à des livres d'histoire. Pour cette matière, les deux compères croient que l'exhaustivité est indispensable : « [...] il faudrait avoir lu toutes les histoires, tous les mémoires, tous les journaux et toutes les pièces manuscrites, car de la moindre omission une erreur peut dépendre qui en amènera d'autres à l'infini. Ils y renoncèrent⁴¹⁶. » L'opposition entre l'énumération des différents genres qui s'explique par un enjeu du savoir encyclopédique et la chute de la phrase, au contraire très brève, « [i]ls y renoncèrent », traduit bien, par le biais d'une opposition à la fois lexicale et syntaxique, leur velléité aboutissant continuellement à un renoncement. Le constat est le même pour *le Discours* de Bossuet, que « Bouvard ne put achever⁴¹⁷. » Leurs lectures sont ainsi sans cesse avortées, car trop ambitieuses, démesurées, elles en deviennent déraisonnables, immaîtrisables. Leur méthode adoptée, excessive, est systématiquement invalidée par le narrateur et leurs intermittences ne sont pas génératrices d'équilibre, bien au contraire, ce qui les conduit à un spleen dangereux, au début du chapitre VII, il est précisé qu'ils étaient dans « un désœuvrement complet⁴¹⁸. » Celui d'Emma est si profond qu'il la conduit au suicide.

Chapitre II : Des écrits au fondement des relations sociales

⁴¹⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p.79.

⁴¹⁶ *ibid.*, p. 178.

⁴¹⁷ *ibid.*, p.181.

⁴¹⁸ *ibid.*, p. 250.

Outre la construction de l'*éthos* des personnages individuels, les écrits, omniprésents dans les romans, tissent les relations sociales entre les personnages. On lit, on en parle, on emprunte, on se prête, on fait circuler... L'écrit peut alors devenir un médiateur des relations sociales.

La bibliothèque est par exemple, de par son côté exposant, un lieu où les écrits circulent : visuellement parce qu'ils sont comme dans une vitrine faite pour être regardée et verbalement parce qu'ils peuvent être des sujets de conversation : leur fonction sociale est alors évidente. C'est l'écrit qui tisse la personnalité des protagonistes : celle-ci peut être artificielle, voire illusoire ou bien réelle, sans doute aussi selon qu'on lise ou qu'on ne lise pas les ouvrages.

1- De l'exposition à l'échange

Charles expose ses livres, et notamment « *Dictionnaire des sciences médicales*, non coupés, qui garnissaient presque à eux seuls les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin⁴¹⁹. » Les livres médicaux spécialisés portent la trace de leur non-lecture puisqu'ils sont « non coupés ». Leur fonction est sociale : elle vise à exhiber au public et notamment aux patients de Charles la supposée érudition de l'officier de médecine, cela peut même être rassurant pour eux et en tout cas, ces écrits font office d'autorité et permettent une légitimation. Grâce aux écrits, Charles est reconnu par les villageois comme le médecin digne de les soigner : la possession de ce

⁴¹⁹ *Madame Bovary*, p. 177.

dictionnaire encyclopédique devient alors un gage de sérieux et constitue une sorte de « sésame » indispensable à cette reconnaissance, à cette acceptation du groupe dans la caste médicale. Le principe est celui que Jean-Marie Privat évoque lorsqu'il parle d'élite sociale qui instaure son pouvoir⁴²⁰.

Lorsque Frédéric organise un repas au cours duquel il invite quatre de ses amis proches à « pendre la crémaillère », Deslauriers lui reproche de posséder « une bibliothèque de petite fille⁴²¹. » Cette expression a une portée très péjorative en ce XIX^e siècle où l'homme dominait dans les domaines dits sérieux et où les lectures féminines étaient particulièrement dépréciées, car assimilées à l'évasion romanesque voire futile, propre au caractère inférieur de la femme ; l'homme, quant à lui, était davantage apte à gérer des affaires sérieuses comme le commerce.

Mais ce dénigrement des livres contenu est aussi le reflet des goûts de l'époque puisque la bourgeoisie parisienne s'intéressait de plus en plus aux romans ou aux essais historiques : la poésie romantique était passée de mode. Dans cette œuvre à forte résonance politique, posséder une bibliothèque dépourvue d'œuvres vraiment engagées dans l'Histoire contemporaine peut être assimilé à un manque de virilité. Une hiérarchisation des ouvrages de la bibliothèque est alors un sujet de conversation entre les amis, cela peut susciter le débat, voire le désaccord plus ou moins virulent, mais nécessaire à la construction des relations sociales au sein desquelles chacun se pose et trouve sa place.

⁴²⁰ Jean-Marie Privat, in *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p 209.

⁴²¹ *L'Éducation sentimentale*, p. 221.

Parfois, la circulation des écrits génère des relations sociales plutôt d'ordre utilitaire. C'est ce que l'on peut observer lorsque Frédéric et Hussonnet échangent leurs adresses respectives après le constat : « La sympathie était mutuelle ; ils échangèrent leurs adresses et Hussonnet l'invita cordialement à l'accompagner⁴²². » Cela permet d'enclencher un lien potentiel d'ordre social ou amical, auquel le papier, surtout par son contenu, peut assurer un probable futur. Tout dépend alors du choix, si les intéressés décident de donner suite ou non à cette amorce.

Selon la tradition de la veillée venue de la classe paysanne, la lecture à voix haute permet un partage social, et elle s'inscrit dans l'histoire de l'éducation des enfants, voire de l'alphabétisation, phénomène d'actualité en plein essor au XIX^e siècle. On retrouve ce moment de partage lors de la lecture à voix haute. Lorsque Charles veut apprendre à lire à Berthe, on observe une certaine recherche de complicité avec sa fille : « il prenait la petite Berthe sur ses genoux⁴²³. » Ce mode de lecture suppose des rapports affectifs entre l'élève et le maître. La précision « et, déployant son journal de médecine, essayait de lui apprendre à lire », précise le support utilisé : « son journal de médecine », ce qui est en décalage avec l'enfant, « la petite Berthe ». Un journal de médecine n'est pas un contenu adapté à un jeune enfant. Au sein d'une lecture qui pourrait consolider les rapports familiaux ou affectifs, on constate au contraire son échec à travers les effets précisés sur la petite fille : « L'enfant, qui n'étudiait jamais, ne tardait pas à ouvrir de grands yeux tristes et se mettait à pleurer. » Les conséquences, le découragement de l'enfant, sont retranscrites par une gradation croissante

⁴²² *L'Éducation sentimentale*, p.88.

⁴²³ *Madame Bovary*, p. 404.

puisque de la tristesse, on passe aux pleurs. Le mode d'apprentissage par une lecture inadaptée et décalée, produit son échec total. La pratique de lecture est encore disqualifiée, et ce recours à l'échec s'observe également pour d'autres modes de lecture.

C'est dans un cadre d'intimité amicale que Frédéric accepte, lors de son long retour à Nogent avant de recevoir son héritage, d'initier Louise Roque à la littérature ; il s'agit d'une petite fille un peu plus âgée :

Son cœur, privé d'amour, se rejeta sur cette amitié d'enfant ; il lui dessinait des bonshommes, lui contait des histoires et il se mit à lui faire des lectures. Il commença par les Annales romantiques, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-mars*, *Les Feuilles d'automne*. Mais, une nuit (le soir même, elle avait entendu *Macbeth*, dans la simple traduction de Letourneur), elle se réveilla en criant : "la tache ! la tache !" ⁴²⁴

Frédéric, par les histoires qu'il conte et ses lectures à voix haute, joue plus que le rôle d'un précepteur, car il tisse des liens affectifs, « [d'] amitié d'enfant ». Le choix de lectures essentiellement romantiques ou dramatiques initie la jeune fille à une littérature où les sentiments sont exacerbés, il crée avec elle des liens privilégiés sans se rendre compte toutefois des dangers d'une lecture qui peut perturber Louise en exacerbant sa sensibilité au point de susciter des cauchemars.

La lecture à voix haute, moment de réunion et d'échange social, semble l'héritière de la traditionnelle veillée. C'est ce que Roger Chartier qualifie de « lecture intensive ⁴²⁵. » Ce moment privilégié de regroupement d'individus, comme dans le passé, permet de faciliter les échanges sociaux et

⁴²⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 162.

⁴²⁵ Voir la note 52. p. 6 in *Lectures et lecteurs au XIX^e siècle*, *op.cit.* où il note qu'à la fin du XVIII^e siècle, début du XIX^e siècle, on lit souvent « par des lectures multiples et où la lecture est insérée dans un ensemble d'autres pratiques culturelles (écoute, récitation et lecture à haute voix) » ; c'est ce qu'il nomme une « lecture intensive ».

culturels. Dans *Bouvard et Pécuchet, les deux bonshommes*, à plusieurs moments du roman, font le choix de ces lectures à voix haute. Toutefois, dans cette œuvre, la dimension farcesque étant dominante, on n'échappe pas à une désacralisation de l'acte.

Tout d'abord, la lecture à voix haute est pratiquée entre eux, dans le cadre de leurs études, un peu comme un moment d'échange culturel, de partage des connaissances : « À voix haute, l'un après l'autre, ils parcourent *La Nouvelle Héloïse, Delphine, Adolphe, Ourika*. Mais les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon, dont les mains bientôt, laissaient tomber le livre par terre⁴²⁶. » Ce type de lecture entre dans une logique de partage entre les deux compères puisque depuis leur rencontre, ils mettent tout en commun : leurs savoirs, leur vie. Partageant la même maison, c'est sous le signe de la gémellité qu'ils se placent, et cette lecture à voix haute, à tour de rôle, laisse supposer un échange équitable, un véritable partage.

Comme l'indique le titre, on n'a pas Bouvard sans Pécuchet, et on n'a pas Pécuchet sans Bouvard. Toutefois, cette bonne intention d'échange culturel subit une chute satirique puisque « les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon » laissent supposer un ennui partagé aussi, lors de cette lecture. L'image du livre qui tombe par terre serait emblématique de leur savoir, et de leurs bonnes intentions qui subissent aussi un nouvel échec. Cette déchéance matérielle est représentative d'une chute intellectuelle : celle d'une absence de maîtrise des savoirs, faute de compétences et d'opiniâtreté.

⁴²⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 194.

Mais ces lectures sont théâtralisées puisque les deux bonshommes apprennent des vers de théâtre, en particulier de Racine :

Un jour, Bouvard prit *Athalie*, et débita le songe tellement bien, que Pécuchet voulut à son tour l'essayer. Dès la première phrase, sa voix se perdit dans une espèce de bourdonnement. Elle était monotone, et bien que forte, indistincte. Bouvard, plein d'expérience lui conseilla, pour l'assouvir, de la déployer depuis le ton le plus bas jusqu'au plus haute, de la replier, - émettant deux gammes, l'une montante, l'autre descendante ; - et lui-même se livrait à cet exercice [...]⁴²⁷.

L'imitation de Pécuchet subit encore une chute ironique de la part du narrateur puisque la précision « sa voix se perdit dans une espèce de bourdonnement » met l'accent sur la dimension inaudible de l'audition qui, sans doute, traduit l'absence de maîtrise du sens du texte. Cette faillite du savoir est perceptible par l'échec de la lecture à voix haute : « une espèce de bourdonnement » réfère à un son qu'il n'est même pas possible de nommer réellement : on ne peut le formuler qu'approximativement, comme l'atteste « une espèce de ».

Les paroles de Bouvard sont emphatiques, conformément à la tradition, qui consiste à déclamer les vers tragiques : la lecture est théâtralisée. Cette complémentarité dans l'échange des savoirs, accentuée par la mise en parole des écrits qui les contiennent, révèle la construction de personnages qui sont inhérents d'une gémellité systématiquement soumise à l'échec épistémologique. Or, l'insuccès de ces lectures à voix haute l'exprime hautement ; la ridiculisation des deux cloportes est ainsi, grâce à la

⁴²⁷ *ibid.*, p. 196.

théâtralisation mieux accentuée, plus ostensible, et elle contribue à l'élaboration de la farce, du grotesque, visés par Flaubert.

En outre, cette lecture à voix haute n'est pas forcément partagée en duo, elle est aussi proposée à leurs connaissances. C'est en petit comité, notamment devant Gorgu et Mélie qu'ils déclament des vers. On peut y lire une certaine perpétuation de la culture orale populaire, car les deux personnages appartiennent respectivement aux milieux ouvriers et domestiques. Ils sont des auditeurs naïfs qui représentent ainsi la candeur de l'accès à la culture par les milieux populaires, ce qui est d'actualité en un siècle où la démocratisation culturelle est très importante. Ainsi, Mélie est représentative d'un accès partiel à la culture : elle s'attache en effet à la beauté de la forme, de la diction, tout en n'ayant pas accès au contenu, à l'intelligibilité de ce qu'elle entend, faute de bases de savoir.

On assiste ainsi à un échange culturel par le biais de la lecture à voix haute : « Le petite bonne s'amusait sans y rien comprendre, ébahie du langage, fascinée par le ronron des vers. Gorgu applaudissait les tirades philosophiques des tragédies et tout ce qui était pour le peuple dans les mélodrames⁴²⁸. » D'une part, pour ce qui est de Mélie, nommée de manière réductrice sur le plan social, « la petite bonne », les deux participes passés évoqués selon une gradation croissante, « ébahie » et « fascinée » révèlent un esprit simple, capable de s'extasier devant ce qu'elle ne connaît pas, en l'occurrence, la culture théâtrale. La précision « sans y rien comprendre » confirme cet esprit vierge de toute culture qui la pénètre auditivement,

⁴²⁸ *ibid.*, p. 203.

intuitivement puisqu'elle s'attache au « langage » et au « ronron des vers ». Le terme péjoratif de « ronron » introduit un jugement dévalorisant et critique du narrateur qui discrédite la qualité des vers, en y adjoignant une connotation de monotonie, ce que Mélie, ne peut distinguer du fait de son manque de culture. Ce bon sens de la figure du simple est aussi celui de Félicité dans *Un Cœur simple* : sans avoir eu l'éducation religieuse des lettrés, elle comprend néanmoins intuitivement, par sa sensibilité, les sermons du prêtre, et elle acquiert ce sens religieux de manière autodidacte.

Pour ce qui est de Gorgu, on a l'impression d'une meilleure compréhension, mais la culture est aussi restreinte à un contenu révolutionnaire, subversif, qui vient du peuple, « Gorgu applaudissait les tirades philosophiques des tragédies et tout ce qui était pour le peuple dans les mélodrames [...] »⁴²⁹. » Cette remarque coïncide bien avec le caractère du personnage qui a participé, par ailleurs aux journées révolutionnaires de juin 1848. Ainsi, la culture, transmise oralement à partir d'écrits, est un moment privilégié de communication et de partage ; on assiste à une extériorisation de la lecture, voire à une théâtralisation au sein de laquelle la dimension sociale est première.

La lecture à voix haute peut aussi être de l'ordre de commentaires en vue d'un partage social pour générer une conversation, selon la tradition des salons. On observe ce phénomène dans les milieux sociaux les plus élevés, comme celui des Dambreuse où l'on se réunit souvent. Tandis qu'il est précisé que « Martinon, auprès de Mlle Cécile, feuilletait son album⁴³⁰ », « Il lisait tout haut les légendes » ; il s'agit d'un partage de lecture selon le

⁴²⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 203.

⁴³⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 332.

principe des veillées, sauf que le milieu social n'est plus celui des paysans mais de la haute bourgeoisie. La conversation engagée n'est néanmoins, pas toujours plaisante, car Martinon met l'accent sur le personnage d'Arnoux avec un « air » méprisant à l'égard de Frédéric qu'il interroge : « - Un de tes amis, hein ? » Cette question indiscreète est consécutive à une inscription dans l'album : « -"Jacques Arnoux, éditeur [...]." » Arnoux appartient aussi à la bourgeoisie, mais inférieure aux Dambreuse, et sa réputation est sujet à caution. C'est donc le contenu du livre, en l'occurrence l'album, qui tisse des conversations de salon, resituant également les relations sociales des uns et des autres – Arnoux est l'ami de Frédéric.

2- La lettre, un statut *nomade*

La lettre présente une longue tradition qui la rend inhérente à l'univers social : réservée aux lettrés, elle permettait d'écrire sa classe sociale, car l'épistolier retranscrivait son éducation puis, de manière consciente ou inconsciente, ses codes.

Dans les romans flaubertiens, elle est très souvent révélatrice de la classe sociale ou bien de l'univers culturel auquel appartient le personnage, et elle devient alors un marqueur important à la construction romanesque. Aux lettres mondaines, pleines d'artifices de Madame Dambreuse s'opposent les lettres authentiques du père Rouault, comme si les marques de l'épistolaire épousaient l'*éthos* de chaque personnage. À ce titre, les lettres mondaines sont tellement artificielles qu'elles ne sont pas

retranscrites mais résumées, non démarquées de la continuité narrative, comme si le contenu était trop convenu pour être intégralement imbriqué dans la matière romanesque : elles paraissent se fondre dans la narration, et pourraient être à peine distinguées de l'ensemble.

En revanche, certaines se singularisent narrativement. La lettre du père Rouault est spécifiée, car elle détient une valeur affective avérée. À ce titre, elle semble mériter une fidèle retranscription bien marquée typographiquement par les guillemets initiaux et finaux, garants de la vérité du discours direct. Aussi, lire son contenu et son style, c'est mieux avoir accès à l'environnement socio-culturel du père d'Emma. La lettre est d'abord rattachée à un rituel de fidélité, de reconnaissance, « en souvenir de sa jambe remise⁴³¹ » par Charles. Contrairement à la catégorie des lettres mondaines, artificielles, celle-ci relève donc d'un acte de sincérité, d'authenticité. L'envoi annuel d'une dinde qui l'accompagne est une inscription sociale dans le monde agricole, celui de la ferme où Emma est née, c'est aussi un rappel des origines volontairement effacées du fait de l'envie d'ascension sociale de celle-ci.

Les marques affectives de l'écrit sont omniprésentes, que ce soit par la formule « mes chers enfants » à l'initiale ou dans le corps de la lettre, qui confèrent au père une fonction paternelle, protectrice, s'étendant au-delà de son simple rôle de géniteur puisqu'il ne la limite pas à sa fille mais l'étend à Charles et à Berthe. La prise en considération de ceux qu'ils considèrent comme ses enfants est marquée par l'admiration pour son gendre « travail[ant] toujours dur » ou par un amour immense pour sa petite-fille

⁴³¹ *Madame Bovary*, p 301.

qu'il ne connaît pourtant pas encore. Son expression est manifeste : « ma bien-aimée petite fille » et matérialisée par un acte social et culturel propre au rite agricole : la plantation d'un arbre, « un prunier de prunes d'avoine ⁴³². » La lourdeur et l'effet redondant produit par le complément de détermination « de prunes » ajouté au « prunier », donne accès à une authenticité stylistique témoignant de l'honnêteté du personnage du père. Aussi, le style de la lettre est-il familier : la frontière entre le langage parlé et la mise en écriture semble ténue. On y remarque des expressions populaires comme « travaill[er] [...] dur », ou des traits de familiarité, avec « le métier roule », puis, des marques d'oralisation comme l'emploi du pronom démonstratif « Ça » ou bien des commentaires naturels tels que « tant mieux » ou « ces brigands-là ! », ou bien encore un normandisme, désigné typographiquement par l'italique « *picots* ⁴³³. » On sait qu'au XIX^e siècle, la classe paysanne devait travailler tôt. Rares étaient les enfants scolarisés. L'essor de l'alphabétisation dans ce monde est contemporain de l'écriture de *Madame Bovary*. Par conséquent, le père Rouault n'a probablement pas eu accès aux rudiments scolaires, contrairement à sa fille qui a bénéficié d'une scolarisation atypique par rapport à sa classe sociale puisqu'elle a été mêlée aux jeunes-filles de la bourgeoisie.

Toutes ces marques, en estompant la dimension artificielle du genre épistolaire, donnent accès au lecteur à l'univers culturel et social agricole. À ce titre, les référents propres à ce domaine, y sont nombreux et génèrent une vraisemblance attendue par le lecteur. Les volailles de la ferme sont

⁴³² *ibid.*, p. 302.

⁴³³ Le mot désigne en Normandie, la dinde. L'usage du régionalisme contribue à la création d'effets de réel indispensables à la construction de l'univers romanesque.

évoquées par la dinde et le dindon, tout comme sa végétation et notamment l'arbre, que ce soit dans sa dimension générique, « les arbres » -ou singulière- : « le prunier à prunes d'avoine » planté pour Berthe. Même les habitudes du personnage, évoluant dans le monde de la ferme, y sont inscrites : le fait de se rendre « à la foire d'Yvetot » ou de projeter de « faire [...] des compotes. »

Et puis, « Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres » révèlent un personnage n'ayant pas eu beaucoup de formation scolaire ou culturelle. Le papier choisi est également conforme à la condition sociale : il s'agit de « ce gros papier » rudimentaire qui contraste avec « [les] doigts [fins et immaculés d'Emma] ».

Mais c'est par le toucher de la lettre que se mêlent les deux mondes si contrastés : celui des origines paysannes, un monde centré sur des tâches manuelles d'ordre utilitaire, et celui de la bourgeoisie, si éloigné de tout cela, et dans lequel Emma est entrée. Le monde originel lui paraît révolu, et pourtant, il ressurgit régulièrement : la lettre le ravive à travers l'image de la « poussière grise glissa[nt] de la lettre sur sa robe. » Ce contact des matières, de la cendre et de la robe, c'est l'hybridité de deux mondes sociaux et culturels contrastés : les origines paysannes, avec l'antre, et la robe symbolisant l'importance que la femme bourgeoise accordait à sa toilette et à ses apparences. La lettre réunifie douloureusement les deux mondes, le temps de la lecture, sans pour autant combler la fissure centrale.

La lettre du père Rouault génère alors aussi un pouvoir mémoriel, voire nostalgique non négligeable sur Emma qui « crut apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes. Comme il y avait longtemps

qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient ! » L'hypotypose exprime bien le surgissement de la nostalgie de l'enfance chez Emma, renforcé par la tournure « [c]omme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui » et assuré par le discours indirect libre qui permet d'avoir accès à ses pensées et à ses sentiments où l'accumulation d'exclamatives, ou bien de sensations, exprime cet envahissement émotionnel non maîtrisé : « Quel bonheur dans ce temps-là ! quelle liberté ! quel espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! » Tout ce mouvement mémoriel et sentimental important, a été généré par la lettre reçue du père Rouault et ramène Emma vers un temps révolu. La lettre, outre la dimension sociale et culturelle qui consiste à mettre en valeur cette figure paternelle, approfondit l'*éthos* d'Emma qui est toujours tourné vers le passé idéalisé justement parce qu'il n'est plus.

Enfin, sur le plan d'un certain dévoilement social ou culturel, on trouve « la lettre savante » et notamment dans *Bouvard et Pécuchet*, roman où circulent de très nombreux savoirs. Il est relaté que « L'ami de Dumouchel, ce professeur qui les [les deux personnages] avait éclairés sur l'esthétique, répondit à leur question dans une lettre savante.⁴³⁴ » L'adjectif « savante » est aussitôt motivé par le déploiement de tout un contenu historique érudit sur la question du pouvoir. L'utilisation des nombreux guillemets témoigne d'un discours rapporté : des bribes de la lettre sont repris par les deux bonshommes qui en commentent le contenu. Celle-ci n'a donc pas pour vocation de s'inscrire dans un échange mais demeure

⁴³⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p. 241.

unilatérale, elle n'induit pas de réponse de la part de ceux qui la reçoivent et s'apparente à une espèce de cours par correspondance. L'épistolier joue le rôle d'un magister par le fait même que ce soit lui qui transmette le savoir. Seul celui-ci apparaît dans le roman, on ne nous transmet pas de style ni de circonstances d'écriture, la lettre retranscrite partiellement semble être réduite à l'essentiel, à son contenu scientifique. Or, elle joue souvent un rôle fondamental dans l'acte de communication, notamment à distance. Elle ne présente alors qu'un avantage référentiel. Aucune mention d'un quelconque intérêt formel n'est présente. Elle peut même être rattachée à une fonction de cohésion sociale et elle consiste alors moins en une propagation d'idées qu'à fédérer socialement par le biais d'une « connivence d'artifice⁴³⁵. » Elle peut aussi permettre cette fonction sociale : elle est soit écrite soit lue, elle permet aussi de fédérer l'écrit, l'oral, l'émetteur et le récepteur. Les personnages sont alors à tour de rôle acteur ou spectateur.

Très ancrée dans l'histoire et d'un genre composite, aux multiples facettes et fonctions, aux confins de la littérature et du référentiel, la lettre occupe un statut ambigu au sein des romans. Elle relève souvent du référentiel et du prosaïsme, elle revêt alors une fonction utilitaire qui n'a pas d'autre langage que d'informer ou de demander quelque chose, par intérêt. En ce sens, elle ne peut être que dévalorisée par la voix narrative, car elle peut contribuer au prosaïsme du roman. Pourtant, par son écriture même, n'occupe-t-elle pas tout de même un statut à part qui favorise la réflexion métatextuelle ?

⁴³⁵ Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade* : formes et fictions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e, PUF, 2002, p.26.

C'est dans cette optique que Charles écrit pour la première fois à Homais : sa requête consiste à ce que l'apothicaire fasse une étude de marché avant que l'officier de médecine ne s'installe à Yonville. Ce sont des informations d'ordre économique, l'intérêt est alors explicite et la lettre ne laisse aucune ambiguïté possible à son destinataire : ce n'est qu'une demande conventionnelle d'informations. La narration de l'échange en rend bien compte : « Alors il écrivit au pharmacien de l'endroit pour savoir quel était le chiffre de la population, la distance où se trouvait le confrère le plus voisin, combien par année gagnait son prédécesseur, etc. ; et, les réponses ayant été satisfaisantes, il se résolut à déménager vers le printemps, si la santé d'Emma ne s'améliorait pas⁴³⁶. » Dans cette lettre narrativisée, on synthétise la demande et la réponse sous forme d'un bref résumé qui s'oppose à la densité de l'écrit du père Rouault. Cela permet de se concentrer sur le contenu, en évinçant toute considération sur la forme. Le point-virgule sépare syntaxiquement la lettre de demande de celle de la réponse tout en maintenant un rapport de conséquence. En même temps, rendre la réponse impersonnelle, « les réponses ayant été satisfaisantes », permet peut-être de comprendre qu'à ce stade du roman, seul le contenu de la réponse compte pour l'officier de médecine, qui est encore loin de penser à tisser des relations sociales.

Composées de multiples virgules, les phrases miment les différentes étapes de la pensée de Charles, de sa réflexion. Elles rendent compte d'un être prudent, ce trait de caractère agace d'ailleurs Emma qui le trouve trop

⁴³⁶ *Madame Bovary*, p. 208.

tranquille, au cours de l'œuvre, par opposition aux héros intrépides qu'elle a pu convoiter dans ses romans.

Toujours dans cette optique de requête pour obtenir quelque chose, les lettres sont des moyens de communication qui circulent dans les romans. Bouvard et Pécuchet écrivent souvent dans le cadre de leurs recherches afin d'obtenir des ouvrages qui ont trait à leur travail. Après avoir lu une brochure sur *Le Manuel de santé*, par François Raspail, Bouvard « écrit à Barberou de lui envoyer le grand ouvrage. Barberou l'expédia, et indiquait dans sa lettre, une pharmacie pour les médicaments⁴³⁷. » L'obtention de livres ou d'accessoires pour mener à bien leurs différentes études se produit souvent par l'intermédiaire de la lettre qui est le moyen de communication le plus fréquent à cette époque et le plus approprié lorsqu'on se trouve loin de son interlocuteur.

L'échange d'intérêt social aboutit aux conseils de Barberou qui indique aussi une pharmacie pour se procurer des médicaments. Cherchant à aider les deux compères, il va même plus loin dans les informations demandées. En même temps, cela correspond bien à la polyvalence du personnage dans le roman : il a exercé différents métiers et s'adapte aux multiples situations. La lettre devient le support d'un échange social qui permet de servir ses intérêts. On constate qu'elle est souvent la forme soignée d'une stratégie manipulatrice pour obtenir quelque chose de précis.

C'est dans un cadre familial, lorsque Charles écrit à sa mère pour différentes raisons le servant, comme pour lui demander de venir lorsque Emma se trouve psychologiquement en difficultés ou pour lui réclamer une

⁴³⁷ *Bouvard et Pécuchet*, p. 118.

aide financière lorsqu'ils commencent à être acculés de billets par Lheureux : « il écrivit à sa mère une lettre pathétique. Au lieu d'envoyer la réponse, elle vint elle-même⁴³⁸ » : le ton de la lettre, « pathétique », en précise cette fois-ci, la forme et il se trouve adapté à la situation précise de la requête, une demande d'aide financière à un femme très économe voire avare. Il est de fait nécessaire de jouer sur la persuasion pour tenter d'atteindre son affecte. La difficulté de la tâche est traduite par le langage d'Emma qui « voulut savoir s'il en avait tiré quelque chose. » Le prosaïsme de l'expression verbale coïncide bien avec l'objet lui-même, obtenir de l'argent tout en déshumanisant la mère de Charles. Ce type de lettre est axé sur la fonction conative du langage : on cherche par les mots à obtenir quelque chose de son destinataire ; c'est le langage qui peut le persuader de répondre à notre demande.

La lettre, selon cette même perspective, peut être écrite à des fins plus impersonnelles puisqu'elle est envoyée par Emma aux clients de Charles, elle a trait à son domaine professionnel et l'on peut constater que son style est encore différent : il s'agit à chaque fois de l'adapter aux circonstances et à son destinataire. Ainsi, cela paraît être dans le cadre de la régie bourgeoise de la maison qu'elle écrit aux malades afin de leur demander habilement le règlement des factures : « Emma, d'autre part, savait conduire sa maison. Elle envoyait aux malades le compte des visites, dans ses lettres bien tournées qui ne sentaient pas la facture⁴³⁹. » Cette démarche d'écriture appartient à un cadre socio-professionnel spécifique qui consiste à ménager les susceptibilités afin d'enjoliver le prosaïsme de ce

⁴³⁸ *Madame Bovary*, p. 392.

⁴³⁹ *ibid.*, p. 185.

qu'on souhaite obtenir se faire payer. Le lexique pécuniaire réfère à la réalité et aux enjeux. On y remarque l'expression familière « sentir la facture » ou bien « le compte des visites », qui est la véritable fonction de la lettre : obtenir de l'argent. La forme, pare le contenu trop prosaïque de la demande.

La lettre, même quand elle sert traditionnellement à annoncer le deuil, donne à voir son épistolier. Elle est utilisée à ces fins par Madame Bovary mère afin de prévenir la mort de son mari « sans aucune hypocrisie sentimentale⁴⁴⁰. »

On remarque l'absence de respect des codes d'usage traditionnels- feindre le grand chagrin par l'usage du registre pathétique- et la cohérence avec le caractère plutôt revêche de la mère de Charles. La précision, « [s]eulement, elle regrettait que son mari n'eût pas reçu les secours de religion [...] », accentue encore, par l'adverbe « seulement », placé à l'initiale, un ton détaché de tout affect, et s'accorde bien avec son portrait type de bourgeoise très conventionnelle ; l'argent et la religion demeurent ses priorités. La lettre écrite, en accord avec l'épistolière, donne aussi à lire le personnage d'un point de vue à la fois individualisé et social : au fond, ses traits de caractère sont attendus et confirment son inscription dans le personnage type de la bourgeoise du XIX^e siècle tout en confirmant ce qu'on avait déjà pu percevoir du personnage.

Cette particularité de la lettre, de comporter des marqueurs singuliers propices à l'individualisation de l'épistolier se retrouve lors de l'ouverture de la boîte à biscuits de Reims par Rodolphe qui y met toutes ces collections

⁴⁴⁰ *Madame Bovary*, p. 371.

de lettres féminines : « Ainsi flânant parmi ses souvenirs, il examinait les écritures et les styles des lettres, aussi variés que leurs orthographes. Elles étaient tendres ou joviales, facétieuses, mélancoliques ; il y en avait qui demandaient de l'amour et d'autres qui demandaient de l'argent⁴⁴¹. » Cette diversité transmise par le pli est aussi remarquable sur le plan formel avec les écritures, les orthographes, que sur le plan du contenu. Celui-ci est résumé en deux catégories correspondant aux femmes des romans de Flaubert : « celles qui demandaient de l'amour et d'autres qui demandaient de l'argent. » Cette binarité manichéenne et simplificatrice réfère à l'évolution de la société du XIX^e qui est passée du romantisme à une décadence morale de plus en plus prononcée transmise dans la littérature. La femme vénale est de plus en plus présente dans la littérature du XIX^e siècle, que ce soit dans la poésie baudelairienne ou dans le roman naturaliste zolien duquel émerge la surprenante Nana, capable de corrompre par ses charmes la haute société masculine parisienne de laquelle elle parvient à soustraire énormément d'argent. La lettre de Rodolphe devient alors un embrayeur dévoilant d'autres missives, un peu à l'image d'un parchemin qu'on déplie.

Pour en revenir à la lettre de la mère de Charles afin de prévenir de la mort de son mari, elle est censée générer une implication sociale, car Homais, personnage extérieur à la famille, a été chargé par Charles d'annoncer « cette horrible nouvelle. » Comme en rend compte Jean-Marie Privat dans son essai d'ethnographie⁴⁴², à cette époque, dans les villages, les gens étaient souvent concernés par le deuil d'un voisin, d'une connaissance et il était d'usage qu'ils participent à la veillée ou à d'autres rites inscrits

⁴⁴¹ *Madame Bovary*, p.328.

⁴⁴² Jean-Marie Privat, in *Bovary Charivari*, *op.cit.*

dans les mœurs de l'époque et de la communauté. Ainsi, le pharmacien se trouve impliqué malgré lui dans l'événement familial.

Pourtant, il est trop perturbé par les deux événements qui rompent son équilibre domestique : non seulement Justin s'est rendu dans son capharnaüm mais en plus, il détient un livre interdit, *L'Amour conjugal*. Toutes ces entraves à sa routine quotidienne et à son autorité de maître au sein de sa pharmacie et de sa maison, génèrent une colère excessive qui lui fait oublier les usages de la civilité : il annonce la mort du père Bovary comme il énoncerait une nouvelle banale et quotidienne : « - C'est vrai, madame... Votre beau-père est mort ! [...] la colère avait emporté la rhétorique⁴⁴³. » Le messenger échoue à causes de l'émotion qui l'emporte sur la rigueur formelle d'une belle rhétorique. Au fond, cet échec ne donne-t-il pas à voir ce qu'il peut advenir d'une lettre qui ne respecterait pas certaines règles formelles ?

Selon la continuité d'une fonction sociale de la lettre, elle peut signifier les relations entre les individus. C'est alors que pour souligner la longue attente d'Emma, qui n'a pas connu de véritable événement depuis le bal à la Vaubyessard, il est précisé que « [...] tout septembre s'écoula sans lettres ni visites⁴⁴⁴. » L'absence de lettres rend compte d'un vide de relations sociales, de ses échanges avec les autres. Le passage est inscrit dans la logique d'une longue lamentation écrite au discours indirect libre pour mieux rendre compte des états d'âme du personnage qui ne voit pas d'issue à son spleen.

⁴⁴³ *Madame Bovary*, p. 371.

⁴⁴⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p. 204.

Lorsque Frédéric obtient de Monsieur Dambreuse un délai pour qu'Arnoux rembourse ses dettes, tandis qu'il s'empresse de lui écrire pour lui annoncer la nouvelle, il ne reçoit pas la réponse spontanée qu'il attendait crédulement : « Sa démarche, cependant, méritait mieux. Il s'attendait à une visite, à une lettre au moins. Il ne reçut pas de visite. Aucune lettre n'arriva⁴⁴⁵. » L'opposition entre l'espoir, « Il s'attendait », et la réalité brutale est marquée par la juxtaposition et la brièveté des phrases. L'absence de nouvelles consiste à ne pas envoyer de lettre : « [il s'attendait] à une lettre au moins. » La locution adverbiale « au moins » traduit que c'est le minimum qu'il pouvait attendre, car écrire est la base des rapports sociaux du monde, cela fait partie des convenances, du code de politesse et le décalage entre les attentes de Frédéric et la non reconnaissance d'Arnoux souligne aussi le fait que les relations sociales sont vulnérables ; si l'échange épistolaire a pour fonction de les entretenir, il est très facile d'y mettre un terme, par négligence, par écart au code de politesse, entre autre.

La lettre, quand elle est personnelle, figure l'épistolier par le biais du style et de la forme, et elle peut par conséquent, devenir le substitut matériel de sa présence tout en permettant de garder un contact virtuel avec l'absent. C'est ainsi que lorsque Frédéric a dû repartir quelque temps à Nogent pour des raisons financières, une fois revenu à Paris, « Arnoux demanda à Frédéric pourquoi il avait été si longtemps sans leur écrire⁴⁴⁶. » Ne pas écrire est alors considéré comme une sorte d'abandon de la relation sociale, ledit destinataire de la lettre se sent comme délaissé, voire oublié, car l'échange épistolaire permet d'entretenir la flamme de ces rapports et sans ce

⁴⁴⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 277.

⁴⁴⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 179.

contact, ils s'éteignent. C'est ce qu'il se passe pour Frédéric lors de son retour, il est obligé, lorsqu'il rentre à Paris, de renouer ses relations. On écrit alors pour donner des nouvelles et pour pouvoir exister dans son groupe qui sans cet artifice, nous exclut.

Mais a contrario, la lettre peut aussi éteindre une relation. Pour en revenir au séjour à Nogent de Frédéric, lorsqu'il regagne sa province par manque d'argent, tandis que Deslauriers se trouve à Paris, les lettres envoyées par Frédéric transmettent ses états d'âme à son ami et se substituent à lui-même qui n'est pas là, mais comme « il exhalait sa mélancolie dans de longues lettres ⁴⁴⁷», au lieu de permettre un rapprochement, elles génèrent au contraire un éloignement psychologique.

Celui-ci était déjà suggéré par la description des éléments extérieurs puisque lorsque Frédéric est perçu errant le long de la Seine, il est précisé que « Des lignes de peupliers [les prairies] divisent ». La disposition des éléments annonce la relation entre les deux amis d'enfance puisque Deslauriers, fatigué par « la conduite lâche de son ami et ses éternelles jérémiades », ne nourrit plus de correspondance, elle « devint presque nulle ». L'*éthos* des personnages est également perceptible car Frédéric confirme son statut de jeune homme romantique, comme l'attestent à la fois ses accès de mélancolie, ses expansions lyriques épistolaires et les envies fantasques qui précèdent le passage : « [...] il voulait se faire trappeur en Amérique, servir un pacha en Orient, s'embarquer comme matelot [...]. »

Par opposition, se profile la figure beaucoup plus rationaliste du personnage de Deslauriers qui s'attache à des réalités visiblement plus

⁴⁴⁷ *Madame Bovary*, p.159.

vraisemblables. La situation se renverse lorsque Frédéric est intégré à l'univers parisien et qu'il a tissé un certain nombre de relations sociales. À ce moment-là, il est précisé que « Deslauriers lui écrivait des lettres ; [et qu']il les laissait sans réponse⁴⁴⁸. » La correspondance semble, pour Frédéric, coïncider avec un intérêt affectif : lorsque ses relations mondaines n'existent plus, lors de ses séjours à Nogent, son besoin d'écrire à son ami d'enfance est important. En revanche, l'absence de réponse à Deslauriers coïncide avec une période fertile de relations sociales ; il n'a alors plus besoin d'écrire. L'attitude de Frédéric rend particulièrement compte de son évolution dans ses relations sociales : il conçoit de plus en plus celles-ci en fonction des intérêts qu'il peut en retirer et les lettres ne sont plus mentionnées que dans la narration comme si elles ne comportaient aucun intérêt à être écrites ou lues. Seules leurs mentions sont à la hauteur de la superficialité de ces relations. Ce sont des écrits directement condamnés par le narrateur.

Outre dans le domaine amical ou professionnel, la correspondance prend tout son sens dans une relation amoureuse.

La lettre renvoie souvent en effet, à une forme traditionnelle d'échanges amoureux⁴⁴⁹. Emma en fait souvent usage lors de ses relations illégitimes. En effet, le personnage vit dans un temps passé duquel il est nostalgique, celui de l'âge romantique, ce qui le place constamment en décalage avec son monde. Ainsi, choisir l'échange épistolaire avec Rodolphe et Léon, c'est aussi préserver ce monde romanesque du passé qui a animé

⁴⁴⁸ *L'Éducation sentimentale*, p. 258.

⁴⁴⁹ Amélie Schweiger, dans *Flaubert en toutes lettres*, PURH, collection Flaubert, 2012, déclare que « L'âge lyrique [celui de la jeunesse romantique] est aussi l'âge épistolaire », p. 53.

ses lectures au couvent. C'est par le biais de la lettre qu'elle laisse libre cours à sa personnalité un peu hors du temps, car l'époque moderne réelle ne lui permet pas de vivre comme les héroïnes qu'elle a lues. Dès le début de sa relation illégitime avec Rodolphe, elle instaure un échange épistolaire régulier avec lui : « A partir de ce jour-là, ils s'écrivirent régulièrement tous les soirs. Emma portait sa lettre au bout du jardin, près de la rivière, dans une fissure de la terrasse. Rodolphe venait l'y chercher et en plaçait une autre, qu'elle accusait toujours d'être trop courte⁴⁵⁰. » Tout un rituel d'échanges cachés se met en place et génère une atmosphère romanesque. Le cadre bucolique, « au bout du jardin, près de la rivière », prolonge le topos romantique de la nature, témoin des amours des amants mais avec distance car l'on sait à quel point Flaubert se moquait de ces « mièvreries ».

Ce jeu amoureux de prendre la lettre et d'en mettre une autre est aussi la mise en action de la tradition des intrigues amoureuses romanesques puis théâtrales et suscite aux amants une certaine inquiétude intensifiée⁴⁵¹. L'on peut toutefois observer que l'endroit où se trouvent déposées les lettres - « dans une fissure de la terrasse » - connote beaucoup d'éléments négatifs et semble, par effet d'annonce, placer la relation des amants dans un avenir guère plus positif que celui de Charles et d'Emma. En effet, la « fissure » n'est pas sans rappeler l'effritement du curé de plâtre, et par son biais, celui de la religion. Le délabrement du monde extérieur dans les romans de Flaubert, exprime souvent celui du monde intérieur, des sentiments, des relations, des amants. À plusieurs reprises, les habitations ont été décrites

⁴⁵⁰ *Madame Bovary*, p. 294.

⁴⁵¹ *ibid.*, il est précisé qu'au moment où Emma retrouve hebdomadairement Léon à Rouen, ils parlent aussi de « [leurs] inquiétudes pour les lettres », p. 383.

avec ces précisions qui doivent se lire comme étant d'effets d'annonce d'un écroulement intérieur⁴⁵².

De même que le mariage entre Charles et Emma est soumis à l'échec, chaque relation illégitime suit la même destinée. L'échange épistolaire entre Emma et Rodolphe aboutit à la lettre de rupture de celui-ci, cachée dans le panier d'abricots⁴⁵³ : « Il disposa la lettre dans le fond, sous les feuilles de vigne, et ordonna tout de suite à Girard, son valet de charrue, de porter cela délicatement chez Mme Bovary. » Le pli évolue de l'expression des sentiments amoureux à la rupture. Il porte la trace des histoires d'amour et s'il y survit, il n'a qu'un sens éphémère, lié à celles-ci.

La lettre, vu qu'elle constitue une idéalisation du discours amoureux⁴⁵⁴, permet artificiellement, étant donné le genre très codé qu'elle représente⁴⁵⁵, de donner l'image, par les mots, d'une relation sublimée, irréaliste, celle non pas qui existe, mais celle dont on rêve, elle devient alors une projection de soi.

Emma écrit un peu la suite des romans d'amour qu'elle a lus dans sa jeunesse. Ainsi, lorsque sa relation avec Léon perd de sa saveur, elle cherche, par le biais de l'échange épistolaire, à maintenir artificiellement la

⁴⁵² *ibid.*, Dès la première partie, dans la ferme paternelle, il est précisé que « [la] peinture verte [du mur] s'écaillait sous le salpêtre » p. 163. Remarquons aussi, à la fin du chapitre VIII de la première partie, après la sensation de l'énorme vide consécutif au bal de la Vaubyessard, « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes », p. 198. L'analogie établie entre le vide existentiel et « ces grandes crevasses » permet de lier explicitement les mondes intérieur et extérieur qui, dans les romans de Flaubert, trouvent des résonances très explicites.

⁴⁵³ *ibid.*, p.330.

⁴⁵⁴ Brigitte Diaz, dans *L'Épistolaire ou la pensée nomade*, p. 59.

⁴⁵⁵ Pourtant, dans *Bouvard et Pécuchet*, les pensées des deux compères sont énoncées sous forme d'une sentence opposée à cette idée et digne de figurer dans *Le Dictionnaire des idées reçues* : « Le style épistolaire ne peut s'apprendre ; car il appartient exclusivement aux femmes », p. 380. Cette idée reçue devient caduque au moment même de son énonciation tant elle appartient à une logique absurde.

flamme d'une passion déjà éteinte : « [...] dans les lettres qu'Emma lui [à Léon] envoyait, il était question de fleurs, de vers, de la lune et des étoiles, ressources naïves d'une passion affaiblie, qui essayait de s'aviver à tous les secours extérieurs. Elle se promettait continuellement, pour son prochain voyage, une félicité profonde ; puis elle s'avouait ne rien ressentir d'extraordinaire⁴⁵⁶. » L'on peut remarquer une antithèse entre le contenu stéréotypé de la lettre, nourri de tous les topoï romantiques - « fleurs », « vers », « lune », « étoiles » et la réalité « d'une passion affaiblie⁴⁵⁷. »

Les chimères de l'écriture sont utilisées en vain et masquent à peine « quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre. »

Comme le souligne Brigitte Diaz⁴⁵⁸, ce n'est pas parce qu'on s'adresse à quelqu'un pour la forme que c'est à lui qu'on écrit et d'ailleurs, Emma prend la plume par principe et non plus par amour pour Léon : « Elle n'en continuait pas moins à lui écrire des lettres amoureuses, en vertu de cette idée, qu'une femme doit toujours écrire à son amant⁴⁵⁹. » Au fond, elle s'adresse plus à cet amant idéal et inexistant rencontré dans ses lectures qu'au véritable Léon avec qui elle termine une relation adultère : l'envers du décor, à savoir que les mots d'amour masquent l'affaiblissement de la passion, peut être transmis au lecteur par le biais de l'instance narrative critique. On comprend que la relation amoureuse n'est pas, pour Emma,

⁴⁵⁶ *Madame Bovary*, p.399.

⁴⁵⁷ Analysant un passage de la première *Éducation sentimentale*, Amélie Schweiger, dans *Flaubert en toutes lettres, op.cit.*, évoque une caractéristique de la lettre sentimentale frappée de la critique du narrateur : « La voix du narrateur se plaît en effet à frapper de dérision la correspondance amoureuse, ramassés de "balivernes sentimentales". [L'expression provient de l'œuvre de Flaubert qu'elle analyse], dont l'expansion démesurée n'a d'égale que l'insane futilité. Par le biais du langage naïf et décalé, démesuré même, la lettre mire le problème du décalage entre les mots et la réalité à exprimer. Une dévalorisation certaine de la lettre et du langage s'ensuit », p. 59.

⁴⁵⁸ Brigitte Diaz, *L'Épistolaire ou la pensée nomade, op.cit.*, p 57.

⁴⁵⁹ *Madame Bovary*, p. 406.

autrement concevable que par l'échange épistolaire, grâce au souffle vital qu'il apporte à l'entretien de sa flamme, ce qui n'a de toute évidence, jamais existé dans sa relation avec Charles.

Mais ce sont ces mêmes échanges épistolaires qui donnent à lire la réalité de l'évolution d'une passion sans masquer sa dégradation. C'est par l'accumulation de l'ordre de la collection, qu'une comparaison peut être établie. Ainsi, c'est dans « une vieille boîte à biscuits de Reims où il enfermait ses lettres de femmes⁴⁶⁰ », « [e]nfin, il lut de ses lettres ; elles étaient pleines d'explications relatives à leurs voyages, courtes, techniques et pressantes comme des billets d'affaires. Il voulut revoir les longues, celles d'autrefois ; pour les trouver au fond de la boîte, Rodolphe déranger toutes les autres [...]. » La collection de lettres narre leur relation. Celles qui sont brèves, ne sont plus que comparables à des « billets d'affaires », ce qui traduit l'extinction de la passion, car l'écrit est ignoblement réduit à une fonction utilitaire dépourvue de poésie.

Les lettres de la femme amoureuse, passionnée, se trouvent dans le fond de la boîte : le classement rend compte du temps qui passe un peu comme si chaque lettre était la représentation de l'écume des jours. On peut même lire une petite pointe de nostalgie de Rodolphe pour les correspondances du passé : « Il voulut revoir les longues, celles d'autrefois. » L'emploi du verbe « revoir » et surtout, de l'indice temporel « autrefois », portent nettement les marques du temps qui passe : les lettres ont ce pouvoir de garder la trace du passé et d'en faire ressurgir les bribes. C'est le principe même de la réminiscence par les écrits.

⁴⁶⁰ *ibid.*, p. 328.

La lettre revêt souvent une fonction mémorielle, car elle traverse le temps tandis que souvent, la relation est terminée depuis longtemps. C'est la boîte à biscuits de Rodolphe qui contient les lettres de ses anciennes conquêtes comme des trophées, alors que la relation n'existe plus depuis bien longtemps⁴⁶¹. Elles font émerger les disparues par le souvenir qu'elles matérialisent, alors même que la relation est terminée. L'écrit détient ce pouvoir de garder trace de quelque chose ou de quelqu'un.

La lettre produit alors une temporalité presque suspendue qui convient bien à l'univers romanesque. En traversant le temps et en prolongeant virtuellement, par la trace qu'elle laisse, une relation terminée depuis longtemps, la lettre revêt une fonction mémorielle. Il semble dans l'ordre des choses, pour un homme, de conserver dans un contenant les lettres reçues, car lorsque Frédéric cherche « [son] petit calepin bleu⁴⁶² », Arnoux lui demande : « "Celui où vous mettez vos lettres de femmes ? " » La première envolée possible de Frédéric vers un idéal amoureux romantique, comme celle de l'apparition de Madame Arnoux sur fond bleu, est maintenant confrontée à une chute démythificatrice qui lui confère un tout autre sens : « "Celui où vous mettez vos lettres de femmes ? " » La suggestion d'Arnoux rappelle certainement cette idée de la collection

⁴⁶¹ Brigitte Diaz, dans *L'Épistolaire ou la pensée nomade, op.cit.*, qualifie ces lettres féminines d'un « dérisoire reliquaire de mots exsangues et de papiers jaunis qui s'effritent sous ses doigts », p. 18. La lettre est alors dévalorisée aussi bien sur le plan de son contenu – de par la pauvreté de son langage- que sur celui de la matière papier qui traverse mal le temps de par son jaunissement et de par son effritement : cette désagrégation matérielle mire la dislocation de la relation amoureuse et c'est alors l'écrit qui contribue à sa désacralisation. Au fond, le papier, même s'il survit à la relation, s'altère et témoigne de la vulnérabilité de toute chose et surtout des sentiments amoureux. Cette dévalorisation de la lettre permet de préserver un esprit critique au lieu de basculer dans une idéalisation.

⁴⁶² *L'Éducation sentimentale*, p. 101.

masculine des lettres de maîtresses. Le pluriel désignant « vos lettres de femmes », désacralise les écrits qui deviennent réductibles à une collection de trophées de conquêtes. Tout affect disparaît. Du rêveur romantique qu'il était alors au début du roman, Frédéric devient le potentiel collectionneur de lettres féminines. Cette destruction de l'image idéale par l'écrit peut se trouver associée au déclin des éléments physiques et moraux.

Les lettres sont inscrites dans cette même logique de délabrement de l'univers romanesque flaubertien au même titre que la fissure, la liquéfaction, l'écaillage... De « la boîte à biscuits de Reims » de Rodolphe, se dégage « une odeur de poussière humide et de roses flétries. » Les deux adjectifs « humide » et « flétries » semblent porter les marques de la dégradation par le temps qui passe, en adéquation avec celle des sentiments. Tous ces éléments semblent nécessaires à la construction de la trame romanesque de l'œuvre.

L'écriture de la lettre appartient donc bien à l'univers romanesque amoureux et c'est en ce sens que Léon le revendique lorsqu'il rappelle à Emma, dans une logique de séduction amoureuse, au début de la troisième partie : « Souvent, reprit-il, je vous écrivais des lettres qu'ensuite je déchirais⁴⁶³. » Cette mise en scène narrée de l'écriture d'une lettre qu'on déchire devient représentative d'un topos amoureux permettant de toucher son destinataire. La lettre n'a plus besoin de contenu, elle est réduite à l'acte d'écriture de l'amour et le fait d'être consécutivement déchirée projette l'épistolier amoureux dans une espèce d'atermoiement qui l'humanise de par

⁴⁶³ *Madame Bovary*, p. 356.

sa vulnérabilité. En même temps, cela témoigne d'un écrit fragile, qui n'a d'autre support qu'une feuille de papier, et qu'on réduit à néant très facilement en le déchirant ou en le brûlant. Cette fragilité de la lettre ne serait-elle pas l'écrit le plus propice à exprimer celle des sentiments amoureux ? Son évocation n'est plus alors qu'une projection générant l'image de l'amoureux transit, celui qui peut toucher le cœur d'Emma, et qui ressemble sans doute aux héros de ses romans d'amour lus au couvent.

C'est lors de cette étape de séduction amoureuse mêlée de stéréotypes comme « [...] je vous ai bien aimée⁴⁶⁴ ! » que le narrateur démythifie aussi les paroles notamment grâce à une phrase de sentence pessimiste « [d']ailleurs, la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments. » Cette dilatation des sentiments par les mots, n'est-elle pas justement le principe de l'échange épistolaire ? Dépourvu de toute nécessité d'être vrai, il est juste une parole séductrice qui cherche à plaire à celui qu'on écrit, soit dans la logique d'une entreprise de séduction, comme Léon au début de la troisième partie, soit selon la volonté d'entretenir une relation pour retarder l'issue fatale.

Même si l'idée romanesque d'écrire à son amant fait partie de l'univers d'Emma, ce que l'on peut surtout remarquer, c'est que ce destinataire à qui elle écrit n'est plus Léon mais un homme idéal, chimérique, défini par des superlatifs absolus qui lui confèrent des contours troubles et le rendent illusoire : « [m]ais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les

⁴⁶⁴ *ibid.*, p. 357.

plus belles, de ses convoitises les plus fortes [...]»⁴⁶⁵. » C'est aussi parce que ce temps idyllique esthétisé par la lettre, n'est pas celui du monde réel, qu'il ne peut durer, car il est soumis à une période nécessairement éphémère qui dépend de la force de la relation entre les amants ; à partir du moment où celle-ci s'affaiblit, l'échange épistolaire s'éteint, et cela s'oppose à l'éternité de l'œuvre littéraire, souhaitée par Flaubert. La lettre a en effet, la particularité de figurer le passé et d'exprimer le manque puisque ce qui est écrit est fantasmé et non pas d'être vécu. Léon n'est pas Léon mais « un autre homme » synthétisant tous les idéaux masculins d'Emma. Il est impossible qu'elle puisse le rencontrer un jour puisqu'il n'est constitué que de chimères. Elle le compose par la lettre qui devient alors sa feuille de délivrance, de fantasmes enfouis et elle espère par ce biais, pouvoir fuir les désillusions de sa vie.

Dans sa course effrénée pour tenter de réunir de l'argent, avant son suicide, Emma se rendant chez Rodolphe, dans un accès lyrique, s'exclame désespérément : « Oh ! ta lettre, ta lettre ! elle m'a déchiré le cœur⁴⁶⁶ ! ... » L'usage du passé composé - temps hybride de par son aspect composé, car tout en appartenant au passé, ses conséquences sur le présent sont encore perceptibles - rend bien compte de l'impact émotionnel de la lettre au fil du temps ; Emma est encore bouleversée par sa seule évocation. Le constat « elle m'a déchiré le cœur » semble s'étendre temporellement au point d'être toujours vrai au moment où elle s'exprime, c'est une action irréversible. La lettre devient alors, verbalement, le témoignage de cette traversée dans le temps, de cette fonction mémorielle, mais celle-ci est aussi la matière qui

⁴⁶⁵ *Madame Bovary*, p. 406.

⁴⁶⁶ *ibid.*, p. 425.

perdre puisque pour Charles, celles-ci deviennent alors les traces du passé, voire les indubitables preuves de celui-ci⁴⁶⁷. Cet emboîtement des perceptions complexifie de manière romanesque.

Elles sont aussi les témoins de l'histoire personnelle et de l'illégitimité d'une relation qu'elle fait naître sous les yeux de celui à qui on l'avait cachée⁴⁶⁸. C'est aussi leur découverte qui rend présents les disparus : Emma, qui l'est par la mort et Rodolphe, que Charles n'avait pas revu. L'ironie tragique est que Charles et Emma s'unissent alors en devenant tous deux les destinataires des lettres de Rodolphe, se rejoignant ironiquement : c'est Emma qui était la destinataire élue par l'épistolier, tandis que Charles l'est par effraction ; les rôles se renversent alors : Charles lit de façon quasi illégitime ce qu'Emma lisait, au temps de sa relation avec Rodolphe, de manière illicite. La lettre porte la souillure de l'adultère. Cette double lecture ne serait-elle pas une stratégie narrative afin de désacraliser l'écrit ?

On peut retrouver les effets très puissants de la lecture de la lettre dans le tableau d'Augustus Egg, *Pas and Present*, 1858 [ill. 12], où l'on peut distinguer une scène familiale : un homme prostré, tient une lettre à la main. Il s'agit probablement du mari qui vient de découvrir que sa femme le trompait. Celle-ci est allongée sur le sol et semble l'implorer désespérément. Deux fillettes jouent mais l'une d'entre elles, tourne la tête en direction de ses parents, car elle semble inquiète par ce qu'il se passe. Ce tableau appartient à un triptyque qui présente les étapes à venir : la femme sera

⁴⁶⁷ *ibid.*, p. 456.

⁴⁶⁸ C'est sous le signe de la clôture, marque de muselage que la lettre illégitime est transmise. Notons que « [l'] astuce amoureuse d'Emma pour recevoir les lettres de Léon est de les enfermer dans « une double enveloppe », *ibid.*, p. 377.

chassée du foyer conjugal et se retrouvera dans la rue. L'écrit a un pouvoir de destruction irréversible.

Lorsque Léon reçoit les lettres d'Emma, « Il attendait ses lettres, il les relisait. Il lui écrivait. Il l'évoquait de toute la force de son désir et de ses souvenirs. Au lieu de diminuer par l'absence, cette envie de la revoir s'accrut [...] ⁴⁶⁹. » Au début de leur relation, la lettre, substitut de l'absente, est attendue avec beaucoup d'impatience. Le désir y est inhérent, celui-ci se caractérise par le manque, et elle matérialise une certaine forme de sensualité de par sa grande matérialité cénesthésique ; le toucher du papier, l'odeur de celui-ci ou de l'épistolier, le goût de l'encre.

Mais la lettre permet aussi une relecture et réunit ainsi les temps du passé et du présent, elle garde la trace de l'absente et suscite une réponse du destinataire qui devient alors l'épistolier. Cette écriture, « Il lui écrivait », génère une fonction mémorielle d'évocation : le déploiement du souvenir, produit par l'écriture de la lettre, augmente « cette envie de la revoir. »

La coupure avec la réalité est marquée dans le passage par le contraste, d'une part, entre les lettres d'Emma et « les dossiers » du clerc. La nature des écrits est en effet, diamétralement opposée, car « les dossiers » renvoient à une tâche professionnelle et s'apparentent à la dimension rébarbative d'un monde réel, qui contraste avec la lettre, source d'évasion et de désir. L'envie de revoir l'aimée devient alors irrépressible au point de « s'échapp[er]de son étude. » Cette échappatoire, après avoir été imaginative, devient alors réelle. Toutefois, la réunion des deux univers n'est que chimérique et se trouve inéluctablement vouée à l'échec.

⁴⁶⁹ *ibid.*, p. 378.

L'échange amoureux peut même être réduit à une dimension informative, sans aucune forme, c'est ce que l'on peut remarquer dans l'usage du billet qui n'a d'autre fonction. C'est ainsi que Rosanette écrit à Frédéric : « " Cher, j'ai suivi vos conseils. Je viens d'expulser mon Osage. À partir de demain soir, liberté ! Dites que je ne suis pas brave." Rien de plus ! Mais c'était le convier à la place vacante⁴⁷⁰. » Le billet contient les informations essentielles : à savoir la liberté de Rosanette puis la datation « À partir de demain soir. » À ce titre, le commentaire du narrateur « Rien de plus » confirme la dimension laconique de ce papier où le destinataire va à l'essentiel sans dilater les informations ni rechercher de style particulier.

En ce qui concerne Frédéric, au début de sa relation avec Madame Dambreuse, lorsque l'intérêt est à son comble par la nouveauté, il est précisé que « c'était un échange continuels de petits billets⁴⁷¹. » L'expression « échange continuels » traduit une relation qui se tisse et que conversations pimentent. L'emploi de « petits » antéposé à « billets » peut se lire de manière affective. Sans doute les billets sont-ils plus courts et moins formels que les lettres et ils sont davantage soumis à la destruction et à l'oubli. Ils relèvent surtout d'un besoin très ponctuel, très éphémère qui est presque de l'ordre de la consommation : on demande, on invite, on informe, sans vraiment y *mettre les formes*.

Bien souvent, ils sont le support d'une invitation et revêtent alors un caractère mondain, ce que le narrateur définit comme « [ce] qu'on appelle le

⁴⁷⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 238.

⁴⁷¹ *ibid.*, p. 479.

monde.⁴⁷² » Ils relèvent de la tradition du roman de mœurs. Madame Dambreuse, qui régit ce type de fonction au sein de son foyer, y accorde un soin tout particulier, ce qui semble bien lui correspondre dans la mesure où c'est une femme qui est toujours en représentation dans le roman ; son existence sociale constitue une sorte d'échappatoire à la comédie quotidienne qu'est sa vie conjugale.

Elle y met les formes et pour les deuils, utilise « un billet bordé de noir ⁴⁷³ » : lorsqu'elle annonce la mort d'un oncle à ses hôtes et qu'elle doit annuler le dîner qu'elle avait organisé. Outre la bordure noire qui officialise le deuil, on trouve les formalités telles que les excuses - « s'excusait » - puis les formulations conventionnelles relevant des convenances sociales⁴⁷⁴, comme « remettre à plus tard le plaisir de faire sa connaissance. » Cette rhétorique artificielle et laudative est directement héritée de la cour et des usages de la conversation mondaine. La rhétorique prend le dessus sur toute authenticité.

Frédéric aussi utilise ce moyen pour inviter : que ce soit pour déjeuner avec son ami d'enfance, Deslauriers, ou pour prévenir ses « amis » un peu moins proches -Hussonnet, Pellerin, Dussardier- lorsqu'il décide de « pendre la crémaillère⁴⁷⁵. » Hormis dans le cas informel de son invitation à destination de Deslauriers, le billet, par sa valeur informative, officialise l'invitation et a pour fonction de rassembler des gens d'une même

⁴⁷² *ibid.*, p. 204.

⁴⁷³ *ibid.*, p.144.

⁴⁷⁴ Ce que Marie- Claire Grassi dans *Lire L'Épistolaire*, Armand Colin, « Lettres sup », juin 2005, nomme « [l'] écriture de la socialité » avec tous les artifices que cela induit. Il s'agit d'« obéi[r] aux règles de rhétorique et au cérémonial fixé par l'usage », p. 61. C'est exactement ce que fait Madame Dambreuse.

⁴⁷⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 212.

communauté ou idéologie : ceux que l'hôte a sélectionnés parce qu'il les a estimés dignes de pouvoir se joindre à lui et aux siens. Cette harmonie du groupe où chaque membre cherche à s'intégrer, doit aboutir à une espèce de chorus social⁴⁷⁶. Si c'est pour des raisons financières que Frédéric écrit au notaire du Havre afin de vendre une partie de ses biens avant de « demander par un billet aux Dambreuse s'ils pouvaient le recevoir⁴⁷⁷ », on observe que demander à être reçu, c'est vouloir entrer dans *le monde*, et le billet en est une première entrée puisqu'il permet un contact matériel puis social avec l'hôte convoité.

On observe aussi une certaine transgression des codes : ce n'est pas Frédéric qui reçoit une invitation, c'est lui qui effectue la demande pour être reçu. Une fois qu'il sera entré dans le monde, et dans cette maison, en particulier, le principe s'inverse et c'est lui qui recevra l'invitation⁴⁷⁸.

Le billet peut simplement faire office de réponse, et sa brièveté peut être l'équivalent d'une forme de rejet : on garde les formes, en répondant, mais il devient « laconique » : c'est ainsi que Frédéric refuse de donner les cinq mille francs qu'Hussonnet réclame pour créer son journal avec Deslauriers⁴⁷⁹.

Sur le plan matériel, malléable, la lettre, peut se glisser partout, et en ce sens aussi, elle est sans doute l'écrit le plus facile à échanger et à cacher ; aux origines théâtrales, particulièrement maniée par l'entremetteuse, elle devient vite une ressource romanesque. Elle se glisse dans la fissure de la

⁴⁷⁶ Voir Jean-Marie Privat, in *Bovary Charivari op.cit.*, qui reconnaît des « conventions » dans « un groupe fortement soudé », p. 114.

⁴⁷⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 204.

⁴⁷⁸ *ibid.*, p. 349.

⁴⁷⁹ *ibid.*, p. 309.

terrasse, dans le panier d'abricots : elle se plie, elle se froisse, elle est adaptable et adaptée à l'environnement : la lettre, avant d'être manipulation psychologique est manipulation matérielle et on fait d'elle ce que l'on veut.

On peut observer des manigances galantes, remarquées par Emma, lors du bal à la Vaubyessard : « Le monsieur s'inclina, et pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle⁴⁸⁰. » Toute une société de la cour et donc de l'Ancien Régime semble renaître cette nuit-là : les codes sont fortement marqués par un règne du paraître et du masque, ce qui confère une théâtralisation au passage. En effet, les protagonistes représentant le couple, « Le monsieur » et « la jeune dame », appellations plutôt anciennes, allant de pair avec l'extrait, sont de connivence dans un échange galant au cours duquel le billet est nettement mis en valeur « quelque chose de blanc, plié en triangle ». L'identification n'a pas été bien faite par Emma comme en témoigne l'usage de l'indéfini : « quelque chose » ; puis, la blancheur n'est pas sans rappeler le page vierge qui doit se remplir, et peut référer aussi à des catégories de livres comme l'album qui devait être écrit par de multiples mains. Toujours est-il que cette malléabilité du billet permet de lui donner différentes formes, celle du triangle peut aussi symboliser toute cette illégitimité traditionnelle, reprise dans les tragédies.

Ce billet transmis est aussi le déclencheur de belles manières héritées de la cour qui ne servent qu'à masquer le geste de la femme, et à se donner une contenance d'honnêtes gens : « Le monsieur, ramenant l'éventail,

⁴⁸⁰ *Madame Bovary*, p. 195.

l'offrit à la dame, respectueusement ; elle le remercia d'un signe de la tête et se mit à respirer son bouquet. » Le comportement du couple s'inscrit totalement dans un code de civilité de la société passée : chaque geste est mesuré, calculé et ne relève nullement du naturel. L'harmonie de la phrase, rythmée par la régularité de la ponctuation, mime bien ces poses de civilité. Seul le dépôt du billet dans le chapeau du « monsieur » est une transgression de ces codes appris et le passage s'achève tout de même sur une note sensuelle accordée à « la jeune dame » qui « se mit à respirer son bouquet. » Le billet, maquillé, déposé, génère alors tout un comportement codé hérité de la cour de l'Ancien Régime, il requiert aussi à décryptage de ces codes par Emma et par le lecteur réel. Ce type d'écrit n'est que mondanité, il est exempt de toute authenticité, il s'inscrit bien dans l'univers romanesque grâce à son aspect intrigant, mais ne revêt aucune profondeur et il favorise la dramatisation.

Chapitre III : la dramatisation par les écrits

Les écrits ne sont pas seulement ornementatifs, et ne sont pas limités à produire des effets de vraisemblance. Parfois, ils s'inscrivent dans le tissu narratif et influent directement sur celui-ci, provoquant des conséquences d'ordre dramatique qui génèrent même souvent une certaine matière romanesque.

1- Lettres d'héritages

En tant que topos romanesque, si la lettre annonçant un héritage, n'échappe pas à l'artifice de la Providence presque miraculeuse, elle représente bien un événement crucial dans les romans. Dans *Bouvard et Pécuchet*, la dimension événementielle est nettement démarquée du reste de la narration par une insistance sur le moment, dans la journée, « Un après-midi », puis par une date précise ajoutée entre parenthèses « (c'était le 20 janvier 1839)⁴⁸¹. » Comme les dates sont rares, celles-ci se remarquent d'autant plus, la missive représente un moment marquant qui se distingue de la linéarité précédente.

Juste avant ce passage, la monotonie et l'immobilisme de la vie des personnages étaient en effet rendus par l'usage de l'imparfait à valeur itérative : « La monotonie du bureau leur devenait odieuse. Continuellement le grattoir et la sandaraque, le même encrier, les mêmes plumes et les

⁴⁸¹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 56.

mêmes compagnons⁴⁸²! » Le motif de la « monotonie » était associé à l'acte d'écriture du copiste du fait qu'il effectuait un travail répétitif et lassant. L'adjectif indéfini « le même », antéposé à chaque instrument d'écriture, accentue encore cette lassitude. Cette lettre apparaît donc comme un événement providentiel dans la vie de Bouvard, et par extension, dans celle de Pécuchet. Les effets démesurés de la lettre sur l'héritier, nous sont donnés avant son contenu : « Ses bras se levèrent, sa tête peu à peu se renversait, et il tomba évanoui sur le carreau⁴⁸³. » Le rythme ternaire permet de rendre compte de ses réactions par étapes. La gestuelle émotionnelle de la joie, « ses bras se levèrent », est suivie d'une chute consécutive inattendue qui confère au passage une tonalité satirique récurrente dans le roman. Et ce n'est qu'au moment où il annonce la nouvelle lui-même à son ami, que la lettre nous est donnée à lire⁴⁸⁴.

La typographie qui consiste à écrire en capitales d'imprimerie au début de la lettre « ETUDE DE MAÎTRE TARDIVEL NOTAIRE » et à la fin, le nom du notaire « TARDIVEL, notaire », accentue l'aspect officiel de la lettre. Le contenu de celle-ci reste de l'ordre informatif pour finir sur la phrase la plus importante : « Ce testament contient en votre faveur une disposition très importante. » Mais elle représente bien davantage, car son incidence sur l'action du roman est cruciale : c'est à partir de cet héritage que la vie des deux bonshommes se trouve totalement métamorphosée et leurs choix lui sont directement imputables, notamment l'abandon de leur métier de copiste pour rejoindre le monde agricole de Chavignolles. Cela a

⁴⁸² *ibid.*, pp. 55, 56.

⁴⁸³ *ibid.*, p. 56.

⁴⁸⁴ *ibid.*, p.57.

donc été déterminant dans l'action romanesque et c'est la lettre qui est à l'origine de ces modifications dramatiques. L'écrit épistolaire, dans la littérature a parfois cette fonction originelle d'orienter totalement les actions du roman⁴⁸⁵.

Dans *L'Éducation sentimentale*, l'héritage de l'oncle de Frédéric est un peu moins surprenant, car dès le début du roman, c'est un espoir pour le jeune homme : « Sa mère, avec la somme indispensable, l'avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage [...] ⁴⁸⁶ ». Une stratégie est préparée par Madame Moreau pour faire en sorte que son fils hérite, tandis que dans *Bouvard et Pécuchet*, l'orientation semble davantage liée aux aléas de la vie et celle-ci se veut être imprévisible, comme la rencontre initiale des deux personnages. Mais l'on sait bien que ces hasards relèvent d'arrangements romanesques devant être le plus imperceptibles pour le lecteur si l'on veut que l'illusion romanesque opère.

Toujours est-il que cet héritage sera presque oublié dans le début du roman, et le lecteur est même induit en erreur puisqu'après la visite de l'oncle Barthélémy à Nogent, Madame Moreau, face à son attitude « médiocrement aimable », en conclut, en s'adressant à Frédéric : « _ "Tu n'auras rien !⁴⁸⁷" peut-être pour mieux permettre une relance de l'action, car c'est en effet au moment où on se s'y attend plus, que l'événement, annoncé comme dans *Bouvard et Pécuchet*, par une date précise d'autant plus remarquable que les datations demeurent rares dans l'œuvre : « Un jour, le 12

⁴⁸⁵ Dans l'incipit des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide, si Bernard n'avait pas trouvé la lettre adressée à sa mère lui révélant qu'il n'était pas le fils de Monsieur Profitendieu, l'orientation du roman en aurait été tout autre.

⁴⁸⁶ *L'Éducation sentimentale*, p. 49.

⁴⁸⁷ *ibid.*, p. 163.

décembre 1845, vers neuf heures du matin, la cuisinière monta une lettre dans sa chambre⁴⁸⁸. » L'indicateur temporel « Un jour » ainsi que l'emploi du passé simple confèrent à cette lettre apportée une dimension événementielle. Le changement de rythme, étant donné qu'au début du passage, « Frédéric sommeilla[it] », il est précisé qu'« il ne se pressa pas de la décacheter. »

Cela contraste d'ailleurs avec l'impatience de Flaubert à décacheter ses lettres, notamment celles reçues de Louise Colet : « il y a dans l'action matérielle de décacheter une lettre un certain charme, un plaisir de nerfs [...].⁴⁸⁹ » Le plaisir matériel de décacheter une lettre s'inscrit dans une sorte de rituel puisque le romancier reçoit quasi quotidiennement du courrier.

Pour ce qui est de Frédéric et de son non empressement à ouvrir sa lettre, « sommeiller » et « ne pas se presser » contrastent avec la transcription des émotions du personnage après la lecture de la lettre : « Il héritait ! Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise [...] ». Le passage à la modalité exclamative et la comparaison avec l'incendie, embrasent le rythme, et c'est comme si le lecteur découvrait l'événement et les émotions de Frédéric en même temps que lui.

La lettre reçue a d'abord été perçue par sa forme, ses apparences : « L'adresse, en gros caractères, était d'une écriture inconnue [...] ». En tant que lettre officielle, un peu à l'image de celle reçue par Bouvard pour la mort de son père, l'expéditeur s'inscrit ostensiblement dans l'institution judiciaire pour mieux officialiser son pli : « Justice de paix du Havre, III^e

⁴⁸⁸ *ibid.*, p.164.

⁴⁸⁹ *Corr.*, t. 2, p. 276 ; à Louise Colet, 24 mars 1853.

arrondissement. » On trouve, dans le corps de la lettre, une formule latine typique « *ab intestat* » comme pour conférer plus de vraisemblance au courrier. Celui-ci permet une véritable relance de l'action : à l'état de sommeil de Frédéric a été assimilé à une adaptation résignée à sa nouvelle vie : « [...] il s'accoutumait à la province, s'y enfonçait ; - et même son amour avait pris comme une douceur funèbre, un charme assoupissant⁴⁹⁰. » Le verbe « s'accoutumer » ainsi que les expressions à valeur oxymorique « douceur funèbre » et « charme assoupissant » assimilent la tranquillité à une forme de deuil, celui de sa vie parisienne : riche en relations sociales et en ambitions, celle de Paris. Or, après la lecture de la lettre, « un incendie » est évoqué, un retour à la vie et tandis qu'avant, « Mme Arnoux était pour lui comme une morte », après la lecture de la lettre, « une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. » La lettre est perçue métonymiquement comme le bonheur, car après avoir stipulé que « [Frédéric] [...] tena[ait] toujours la lettre à sa main », il est précisé qu'il « avait son bonheur entre les mains⁴⁹¹ » : le bonheur est alors substituable à la lettre. En effet, celui-ci a généré une espèce de résurrection dans son cœur et la métamorphose est énoncée dans la narration en produisant une relance de l'action ; c'est en effet l'annonce de cet héritage de vingt-sept mille livres qui hâte son départ pour Paris⁴⁹². L'écrit est le médiateur essentiel pour cela. Il s'intègre bien à la narration et contribue ainsi à la nécessaire vraisemblance.

⁴⁹⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 164.

⁴⁹¹ *ibid.*, p. 165.

⁴⁹² *ibid.*, p.166.

2- Des écrits aux péripéties

L'accumulation d'écrits peut également relancer l'action, les répercussions dramatiques sont alors très fortes. On observe cette spécificité dans *L'Éducation sentimentale* lorsque Frédéric reçoit deux types de lettres : la première est privée et présente une incidence sur sa relation sentimentale avec Rosanette : « [...] Hussonnet lui adressa une lettre, où il narrait gaiement que la Maréchale, dès le lendemain des courses, avait congédié Cisy⁴⁹³. » Si l'information est une actualisation des relations amoureuses de Rosanette, elle est surtout un moyen de produire de l'action dans le roman, car étant donné que la Maréchale est libre, Frédéric va la fréquenter de plus en plus.

Ce qui est surtout intéressant, c'est l'enchaînement dramatique et cela se produit par le biais de l'accumulation des écrits : il est précisé quelques lignes après cette lettre de Hussonnet, que « Frédéric [...] reçut une notification d'huissier » pour lui signaler officiellement qu'il avait perdu sa créance – de l'aide qu'il avait apportée à Arnoux. Ces deux écrits, s'ils s'inscrivent dans des domaines bien différents, génèrent néanmoins des événements dans la vie de Frédéric, qu'ils soient d'ordre sentimental ou financier.

Il arrive que l'écrit, quand il relève de la communication comme la lettre, subisse les aléas des circonstances extérieures qui peuvent entraver sa

⁴⁹³ *L'Éducation sentimentale*, p. 308.

fonction de communication. La première difficulté est parfois celle d'un délai d'acheminement long qui produit un décalage parfois important entre son envoi et sa réception. Cela est perceptible lorsque Homais annonce au père Rouault la mort de sa fille, il est précisé qu'« [i]l n'avait reçu la lettre du pharmacien que trente-six heures après l'événement [...]»⁴⁹⁴ ; la formule restrictive « ne [...] que » met l'accent sur les failles de la communication. Le langage se heurte à son impossibilité à communiquer. Cette difficulté est idéale pour générer des effets dramatiques plus intenses ; la réception différée de la nouvelle peut ainsi accentuer sa dimension tragique, car elle est reçue tardivement.

Mais les mots choisis par l'épistolier pour transmettre l'information, peuvent entraver la lisibilité et être voués à un échec de communication. Dans le cas de Homais, il s'agit d'une manipulation verbale pour permettre au père d'être préservé le plus longtemps possible : « [...] M. Homais l'avait rédigée de telle façon qu'il était impossible de savoir à quoi s'en tenir. » Les différentes phases d'interprétation sont retranscrites de telle manière qu'elles peuvent susciter une espèce d'authenticité :

Le bonhomme tomba d'abord comme frappé d'apoplexie. Ensuite il comprit qu'elle n'était pas morte mais elle pouvait l'être...Enfin il avait passé sa blouse, pris son chapeau, accroché un éperon à son soulier et était parti ventre à terre ; et, tout le long de la route, le père Rouault, haletant, se dévora d'angoisses. Une fois même, il fut obligé de descendre. Il n'y voyait plus, il entendait des voix autour de lui, il se sentait devenir fou⁴⁹⁵.

Les différents connecteurs logiques introduisent à chaque fois une nouvelle étape émotionnelle. La première réaction du père Rouault demeure très brutale : la chute aussi bien physique que psychologique, les deux allant

⁴⁹⁴ *Madame Bovary*, p. 445.

⁴⁹⁵ *ibid.*

souvent de pair, est marquée par l'emploi du verbe « tomber » auquel le passé simple intensifie la brutalité. Après la phase émotionnelle primaire, la seconde, marquée par « ensuite », est plus raisonnée comme le confirme la précision « il comprit ». L'hésitation, en des circonstances aussi graves, dénotée par « Mais elle pouvait l'être... », exacerbe la tonalité tragique, et les effets de la lettre prennent alors toute leur dimension : l'impact des mots, leur tournure pour l'annonce de la nouvelle, viennent bouleverser le cours de la vie ordinaire du « bonhomme ». La dernière étape, introduite par « enfin », consiste en son départ pour Yonville et génère une hypotypose qui accentue la tonalité pathétique de cette situation tragique. Le père Rouault est en effet décrit selon toute la vraisemblance de sa condition socio-professionnelle : « il avait passé sa blouse. » Cette précision vestimentaire réfère au fermier qui travaille. Un peu après, on trouve la référence « [du] sac d'avoine » pour nourrir « son bidet ».

L'acmé du pathétique est une posture d'accablement, car « [il] était parti ventre à terre » et se retrouve enfin à travers les signes qu'il déchiffre, venant compléter l'information confuse et lacunaire de la lettre d'Homais. Ils lui apportent une confirmation progressive de ce qu'il redoute : « Le jour se leva. Il aperçut trois poules noires qui dormaient dans un arbre, il tressaillit, épouvanté de ce présage. » Les signes symboliques provoquant terreur et pitié nous plongent indéniablement dans l'univers tragique et même si nous avons une connaissance supérieure au personnage, la mise en scène du père souffrant s'inscrit dans la scène de genre⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ Même si le contexte est différent, on en retrouve le motif dans le triptyque *La Malédiction paternelle* de Jean-Baptiste Greuze.

La lettre a été le déclencheur dramatique d'une situation rendue encore plus grave qu'elle ne l'est déjà par le fait même de l'incomplétude de l'information : le père part sans savoir si sa fille est encore en vie. Le fait de différer l'exactitude des faits, dilate le temps vécu subjectivement par le paternel, et intensifie ses angoisses. En dramatisant cette partie du roman, la lettre favorise aussi la transformation du « bonhomme » en personnage tragique, ce qui avait été déjà ébauché par son statut de veuf devant élever seul sa fille.

L'écrit peut avoir une incidence dans le domaine social notamment par les échanges qu'il produit. L'invitation reçue de Madame Dambreuse, par le biais d'une lettre,⁴⁹⁷ génère une relance de l'action puisque par le fait d'être invité le même soir par Madame Arnoux pour sa fête, nécessite un choix difficile. Ces ouvertures sur le monde parisien influent relèvent de l'événementiel dans la vie du jeune homme, plutôt marquée jusqu'alors par l'attente. Cette précipitation dramatique est remarquable par une alternance entre la narration et le dialogue au rythme haletant avec Deslauriers : « - Ah ! enfin ! Mais tu n'as pas l'air content. Pourquoi ? » L'enchaînement de termes brefs réhaussés d'une ponctuation forte, contribue à la dynamisation de l'action.

Il est ainsi d'usage d'informer par l'écrit spécifique de la lettre privée. Lors de la jambe cassée du père Rouault, c'est « Cette lettre, cachetée d'un petit cachet de cire bleue, suppliait M. Bovary de se rendre immédiatement à la ferme des Bertaux⁴⁹⁸ » portée en urgence par ses gens afin de supplier Charles de le soigner qui a une incidence dramatique

⁴⁹⁷ *L'Éducation sentimentale*, p.143.

⁴⁹⁸ *Madame Bovary*, p. 160.

insoupçonnable ; spécifiée par l'usage du démonstratif « cette » lui accordant une singularité, elle est donnée à voir au lecteur de la même manière que Charles a pu la découvrir, c'est-à-dire d'un point de vue extérieur, tout d'abord, « cachetée d'un petit cachet de cire bleue ». Le sceau confirme cette unicité du pli et semble tout à fait correspondre à ce qu'est un événement, un instant singulier qui se distingue de la linéarité d'autres moments indistincts.

Cette lettre, de manière proleptique, scelle une espèce de destin crucial pour le personnage : elle permet la rencontre déterminante avec Emma et tous les autres événements qui en découlent. La couleur bleue présente sur la lettre est un leitmotiv important qui s'inscrit également dans l'événementiel du roman. De l'avènement de la jeune femme dans sa vie à sa mort, la couleur se retrouve, car au moment de son suicide, Emma se dirige vers « le bocal bleu⁴⁹⁹ » qui contient l'arsenic fatal. La lettre du père Rouault devient alors le déclencheur d'événements parmi les plus importants du roman, car c'est toute la vie de Charles qu'elle va engendrer.

Dans un domaine public, cette fois-ci, on peut aussi trouver l'affiche de la vente aux enchères. Il était de coutume d'exhiber sur le papier, de rendre publique une vente privée, et cet affichage présente une incidence très marquée sur le plan dramatique : l'impact est forcément important. Cette vente revêt d'ailleurs une valeur événementielle puisqu'elle est rattachée à une date, celle du premier décembre, également désigné comme « jour même⁵⁰⁰. » L'on observe cela pour les Arnoux au moment où

⁴⁹⁹ *ibid.*, p. 427.

⁵⁰⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 534.

Frédéric découvre par hasard cette « affiche contre la porte⁵⁰¹ » : « Vente d'un riche mobilier, consistant en batterie de cuisine, linge de corps et de table, chemises, dentelles, jupons, pantalons, cachemires français et de l'Inde, piano d'Érard, deux bahuts de chêne Renaissance, miroirs de Venise, poteries de Chine et du Japon. »

D'une part, cette découverte produit un choc émotionnel chez Frédéric et surtout, provoque une très forte dispute avec Rosanette.⁵⁰² Les mots employés par Frédéric ont une incidence inoubliable dans ses relations avec la Maréchale jusqu'à générer une rupture entre eux : « J'en ai assez aujourd'hui ! On ne meurt pas pour les trahisons d'une femme de ton espèce. » L'outrage à l'égard de Rosanette est très puissant : « une femme de ton espèce » lui confère le statut très dévalorisant de la femme aux mœurs légères, qui se fait entretenir par des hommes riches et cette vénalité, cette indignité l'oppose très nettement à l'honnêteté de la femme bourgeoise vertueuse, comme Madame Arnoux. Ce contraste marqué entre les deux est avoué très rapidement par Frédéric en commettant une offense puissante et irrévocable dans sa relation avec la Maréchale. Outre l'incidence immédiate de l'affiche sur le plan de l'action, on peut aussi remarquer qu'elle génère d'autres écrits comme les rapports de l'assistant du commissaire-priseur lors de la vente⁵⁰³ et l'écriture d'une lettre par Rosanette à Deslauriers : « [elle]

⁵⁰¹ *ibid.*, p. 531.

⁵⁰² *ibid.*, p. 532. Cette dispute est bien marquée typographiquement par une ponctuation forte, avec des phrases exclamatives et interrogatives. Puis, un certain nombre de phrases brèves et incisives, soulignant l'énervement.

⁵⁰³ *ibid.*, « Un jeune homme, près de lui, écrivait », p. 535. Cette tâche de l'écrivain s'inscrit bien dans le déroulement de l'action de la vente et génère une atmosphère particulière correspondant à des lieux déshumanisés que sont les salles de vente.

écrivit à Deslauriers qu'elle avait besoin de lui tout de suite⁵⁰⁴. » Cet empressement à écrire s'ajoute ainsi à l'enchaînement d'actions.

La lettre a aussi, parfois, pour fonction de produire une dramatisation dans le domaine sentimental : l'écrit est en effet primordial dans une relation amoureuse, et il devient alors une matière romanesque, comme une mise en abyme des romans « à l'eau de rose » qu'Emma a pu lire dans son couvent. Elle permet une prise de rendez-vous, du fait de sa circulation⁵⁰⁵, et favorise le déroulement de la relation amoureuse. Ces écrits sont toujours porteurs de la voix critique du narrateur.

C'est justement l'impact émotionnel provoqué par la lettre lue, qui bouleverse parfois la trame narrative. Lorsque Rodolphe fait porter par son valet de charrue sa lettre de rupture à Emma dans une corbeille d'abricots⁵⁰⁶, les conséquences dramatiques sont très importantes. La mise en scène initiale de Rodolphe qui « disposa la lettre dans le fond, sous des feuilles de vigne », tandis que précédemment, il avait « laiss[é] tomber de haut une grosse goutte, qui fit une tâche pâle sur l'encre⁵⁰⁷ », a pu orienter le lecteur vers une certaine théâtralité, et c'est ainsi que la scène semble se jouer. La lettre, comme certains objets au théâtre, est centrale dans la scène et produit des rebondissements émotionnels. On assiste à sa découverte par Emma : « [elle la] trouva, l'ouvrit ». Toute la projection de l'émotion se trouve retranscrite dans un paroxysme de tension dramatique au point de

⁵⁰⁴ *ibid.*, p. 533.

⁵⁰⁵ La lettre a la particularité d'être un écrit qui chemine et notamment lorsqu'il est dit, dans *L'Éducation sentimentale*, lorsque la Vatnaz, devenue une entremetteuse, vient voir Frédéric lors de son retour de Nogent pour le prévenir que la Maréchale souhaite le voir que « [l]a lettre [de celle-ci] s'éta[it] promenée de Paris à Nogent », p. 351.

⁵⁰⁶ *Madame Bovary*, p.330.

⁵⁰⁷ *ibid.*, p.330.

métamorphoser par analogie le papier, souple normalement, en « une plaque de tôle⁵⁰⁸. » La rigidité de la matière vile qu'est la « tôle », paraît imaginer la métamorphose qui s'opère dans le cœur d'Emma, ce choc est comparable à une espèce de mort intérieure. À ce titre, la retranscription des émotions du personnage s'apparente à un dénouement de tragédie ou de drame romantique : « Elle n'y tenait plus, elle courut dans la salle comme pour y porter les abricots, renversa le panier, arracha les feuilles, trouva la lettre, l'ouvrit et, comme s'il y avait eu derrière elle un effroyable incendie, Emma se mit à fuir vers sa chambre, tout épouvantée. » L'enchaînement d'actions dues à l'émotion est rendu par une succession de verbes au passé simple : « courut », « renversa », « arracha », « trouva », « ouvrit ». Lors de cette dramatisation marquée par le feu, « [l'] incendie, exprimerait la passion dévastatrice et funeste au sein de laquelle la lettre joue un rôle crucial. Dans le passage, à ce titre, elle devient un objet qui fédère toutes les émotions : « elle se rappela la lettre⁵⁰⁹ », « elle relisait la lettre avec des ricanements de colère » et « Tout à coup, le souvenir de la lettre lui revint⁵¹⁰. »

Celle-ci présente un impact qui s'inscrit dans la durée : les émotions d'Emma sont tellement puissantes qu'on y trouve une projection sur l'extérieur. Au grenier, « Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait ; elle se traîna jusqu'à la mansarde close, dont elle tira le verrou, et la lumière éblouissante jaillit d'un bond⁵¹¹. » L'angoisse du personnage se manifeste par ce resserrement

⁵⁰⁸ *ibid.*, : « tenant cette horrible feuille de papier, qui lui claquant dans les doigts comme une plaque de tôle », p. 331.

⁵⁰⁹ *ibid.* p.330.

⁵¹⁰ *ibid.*, p.332.

⁵¹¹ *ibid.*, p.331.

comme l'attestent les symptômes décrits, car « [s]es tempes [sont] serr[ées] » et « [elle] étouff[e] » ; tout semble être en accord avec « [la] chaleur » du lieu et sa clausturation – « la mansarde close », « le verrou ». Le motif littéraire de l'aveuglement psychologique est suggéré par « [la] lumière éblouissante ». Le dérèglement intérieur ressurgit à l'extérieur, tout comme « [les] ricanements de colère » qui accompagnent la relecture de la lettre. La conjonction entre le pli et l'émotion est manifeste : ses répercussions semblent démesurées au point de rendre Emma malade pendant plusieurs mois. Mais l'enchaînement d'actions provoquées par cette lettre est de plus en plus ostensible, notamment sur le plan économique. Le début du chapitre XIV en rend bien compte : « Puis la dépense du ménage, à présent que la cuisinière était maîtresse, devenait effrayante ; les notes pleuvaient dans la maison ; les fournisseurs murmuraient ; M. Lheureux, surtout, le harcelait⁵¹². » L'abondance du lexique financier permet de révéler un personnage acculé, ce qui est proleptique de l'endettement d'Emma qui la mène à la saisie.

La dramatisation touche alors à son comble et ce sont bien les écrits qui la génèrent, poussant le personnage d'Emma dans un abîme psychologique et financier qui lui sera funeste. Cette accumulation de courriers juridiques est restituée par la narration : on trouve tout d'abord l'indistinction de ses papiers desquels elle est détachée : « Emma recevait des assignations, du papier timbré qu'elle regardait à peine⁵¹³. » L'emploi de l'imparfait à valeur itérative traduit bien une linéarité : la réception de ces courriers semble inscrite dans le cours normal de sa vie et elle n'y

⁵¹² *ibid.*, p.336.

⁵¹³ *ibid.*, p.407.

prête guère attention. En revanche, l'injonction de rembourser huit mille francs en vingt-quatre heures est beaucoup plus distinctive : outre l'emploi du passé simple à valeur événementielle, les conditions de la découverte du papier sont importantes : « Félicité lui montra derrière la pendule un papier gris⁵¹⁴. » La couleur grise est adaptée aux circonstances juridiques austères, et la lecture par bribes de son contenu, entrecoupée par le discours indirect libre qui restitue les émotions du personnage, permet de mieux dramatiser le moment. Seules les phrases les plus marquantes nous sont données à lire simultanément à la lecture d'Emma, ce qui favorise une mise en valeur de ce qui est le plus grave. Le saut de « plusieurs lignes » l'oriente vers les mots essentiels : « [d]ans vingt-quatre heures pour tout délai. » La dimension cruciale du temps théâtralisé était annoncée symboliquement par la pendule qui masquait le papier : le compte à rebours était déjà enclenché, accentuant alors la tonalité tragique. L'importance du lexique juridique avec l'expression spécialisée « exécutoire d'un jugement », puis les termes officiels de « roi, loi, justice », solennisent l'écrit, lui confèrent plus de poids, plus de dramatisation, et s'accordent d'autant mieux au gris du papier, couleur également annonciatrice de l'état d'âme négatif du personnage qui s'achemine vers le suicide.

Quand, après avoir absorbé les premières gorgées de poudre d'arsenic, l'acte d'écriture de la lettre d'Emma est rendu solennel par le biais de la matérialisation de sa représentation, il est dramatisé : « Elle s'assit à son secrétaire, et écrivit une lettre qu'elle cacheta lentement,

⁵¹⁴ *ibid.*, p.408.

ajoutant la date du jour et de l'heure. Puis elle dit d'un ton solennel⁵¹⁵ [...]. » Le rythme ternaire de la phrase permet de produire une ampleur tragique qui demeure toutefois mesurée par un retour au calme du personnage dont les actions sont posément relatées « s'assit », « écrivit », « cacheta », « ajoutant ». Le meuble du secrétaire induit cette solennité de l'acte, car elle ne s'y assoit que lorsqu'elle doit commettre une action importante, voire officielle. Le secrétaire assure une fonction digne de celle des meubles ou des objets dans l'univers théâtral, et contribue à la vraisemblance réaliste. Le contenu de la lettre est d'ordre événementiel, comme en témoigne la précision de la date et de l'heure ; les précisions temporelles sont rares dans le roman, mais informer de son suicide est sans conteste un événement grave. La rédaction du pli, au lieu d'être rédigé à la hâte, obéit au contraire à un certain cérémonial qui semble adapté à la gravité du moment. La position assise induit une attitude posée, réflexive : l'écriture est préparée et le complément circonstanciel de manière, « d'un ton solennel », l'atteste.

Lors de ce paroxysme de l'action, la lettre joue le rôle d'un révélateur dramatique. Charles ne comprend pas les symptômes d'Emma et c'est sa lecture qui va apporter une explication fatale. La puissance de la tension dramatique est dénotée par les groupes ternaires à valeur tragique : « [Charles] bondit au secrétaire, brisa le cachet et lut tout haut : *Qu'on n'accuse personne...* Il s'arrêta, se passa la main dans les cheveux, et relut encore⁵¹⁶. » La première phrase relate des actions inhabituelles du personnage, ce qui manifeste son bouleversement intérieur. L'inertie qui lui

⁵¹⁵ *Madame Bovary*, p. 428.

⁵¹⁶ *ibid.*, p.428.

est attribuée dans la plupart des passages du roman est métamorphosée par un comportement précipité bien traduit par les verbes au passé simple « bondit », « brisa » et les allitérations en [b]. Son agitation provient des circonstances, et ne lui est nullement constitutive. Le passage en italique « *Qu'on n'accuse personne...* » permet de bien délimiter le passage cité de la lettre du reste de la narration et produit un certain suspense pour le personnage de Charles. Il en sait moins que le lecteur qui est déjà informé par le narrateur de l'acte commis par Emma. L'indétermination des pronoms « on » et « personne » accentue cette tension dramatique du fait de son impersonnalisation. La deuxième proposition, si elle suit encore un rythme ternaire, réfère cette fois-ci, à un moment de réflexion pour Charles, après ses actions impulsives, il se pose : « [i]l s'arrêta » traduit bien le suspens de toute action, tout comme la remarque à valeur didascalique « se passa la main dans les cheveux » qui confirme ce moment d'interrogations, suivi d'une relecture de la lettre. Celle-ci suit les différents mouvements émotionnels du personnage et revêt même le statut d'accessoire théâtral essentiel à l'action romanesque.

Les écrits dans les romans flaubertiens peuvent avoir une véritable incidence sur l'action et acquièrent ainsi un statut prépondérant qui participe bien au principe d'élaboration romanesque. Ils peuvent aussi générer des atmosphères spécifiques dans les œuvres et notamment la dimension historique.

Chapitre IV : L'atmosphère historique des romans

Depuis ses années passées au collège de Rouen où il rencontré d'éminents professeurs tels que Chéruef et Gourgaud-Dugazon, Flaubert est passionné par l'Histoire et il le restera toute sa vie⁵¹⁷. Il a même rédigé entre 1835 et 1839 des compositions et des récits inspirés de faits historiques modernes ou antiques. Aussi, l'Histoire occupe-t-elle dans ses œuvres une place importante, et fait même l'objet de recherches préalables érudites⁵¹⁸. Or, les écrits et plus particulièrement les affiches et les journaux, notamment dans *L'Éducation sentimentale*, sont-ils les supports privilégiés participant à ces peintures historiques romancées, car pour Flaubert, il ne s'agit jamais de se transformer en historien qui retranscrirait fidèlement les événements mais d'intégrer ces-derniers à l'art, à l'esthétique en procédant par « l'éclatement du réel historique en fragments hétérogènes⁵¹⁹. » Comment peuvent-ils coexister sur le plan romanesque et quelles fonctions les écrits occupent-ils alors ? Comment rendre artistique le fait historique ?

Notons avant toute chose la notion subjective de l'Histoire, car ce qui devient historique, ce sont les actes importants du passé. Or, dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, les événements de la Révolution de 1848

⁵¹⁷ Il déclare, tandis qu'il était en train de rédiger *Salammbô*, : « J'aime l'histoire follement. Les morts m'agrèent plus que les vivants. D'où vient cette séduction du passé ? », *Corr.*, t. 3, p. 95 ; à Edmond et Jules de Goncourt, 3 juillet 1860. Ce goût pour le passé sera récurrent durant toute son existence.

⁵¹⁸ *Corr.*, t.3 p. 624. ; à Louis Bouilhet, 1^{er} avril 1867. Flaubert, pour les faits historiques ayant trait à la Révolution de 1848, déclare : « Je bûche la révolution de 48 avec fureur. Sais-tu combien j'ai lu et annoté de volumes depuis six semaines ? Vingt-sept mon bon. »

⁵¹⁹ *L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Postface et notes de Pierre-Marc de Biasi, Paris, Seuil, 1993, p. 666.

sont importants pour Flaubert qui n'a que vingt-sept ans : cette histoire est celle de sa génération. Il se trouvait alors à Paris avec ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp. C'est une période qui a joué un rôle central dans la pensée sociale et politique, et qui présente encore des résonances importantes pour le lecteur d'aujourd'hui même si le temps a passé.

Flaubert a une conception de l'Histoire qui s'oppose à celle de l'historien Edgard Quinet, qui, en ce qui le concerne, cherche un point fixe, des cohérences historiques. Il se démarque de tous ces penseurs de son siècle qui veulent envisager l'Histoire d'un point de vue continu⁵²⁰. Flaubert souhaite restituer une Histoire dans son épaisseur, dans sa masse, même si celle-ci est chaotique parce que pour lui, elle est insignifiante, du fait qu'elle est cyclique, répétitive et instable et pourtant, elle permet de mieux comprendre l'actualité.

Cette Histoire demeure également plus individuelle que collective : les événements sont plutôt vécus par des subjectivités, des individus, même si parfois, ils peuvent exprimer des pensées collectives. Elle est donc tout à fait intégrable à l'univers individuel de *L'Éducation sentimentale* qui, lui-même, est souvent illogique, incohérent voire informe, et elle reste toujours en toile de fond, car ce qui est prépondérant, est la matière romanesque, sans compter que le XIX^e siècle est le siècle de la surabondance, de l'intensité historique. Les écrits s'inscrivent dans l'Histoire.

1- Les affiches de l'Histoire

⁵²⁰ Auguste Comte, Hegel...

Les affiches accompagnent souvent le cours de l'Histoire et ponctuent ses différentes étapes ; elles sont par essence publiques et appartiennent au décor de la rue⁵²¹. C'est justement le lieu qui constitue le théâtre de l'Histoire et de la vie surtout parisienne, car cela fait partie du paysage vivant de la ville : le narrateur marque bien ce retour à la vie urbaine, par opposition à la somnolence de la vie provinciale vécue à Nogent.

Lorsque Frédéric, nouvel héritier, retourne à Paris, au début de la seconde partie, il redécouvre les lieux avec le regard naïf d'un jeune novice et c'est alors qu'il est précisé que « Des affiches couvraient l'angle des murs, et, aux trois quarts déchirées tremblaient au vent comme des guenilles⁵²². » L'étendue y est évaluée, « couvraient l'angle des rues », et toute l'instabilité du monde présent semble contenue dans l'aspect éphémère de l'affiche : ce papier qui se déchire mire le monde qui s'effrite. Le tremblement et la déchirure, outre la comparaison avec les guenilles, vêtements du pauvre, en exprime bien toute la précarité. Il s'agit de l'instabilité du siècle.

Flaubert, en décrivant l'Histoire du monde et l'histoire du roman, envisage toujours celle du temps, car tout est mesuré selon divers instruments : la variété des points de vue différents, très souvent utilisée, permet au romancier de ne pas prendre parti ; ce sont des juxtapositions et

⁵²¹ Philippe Dufour, in *Le Roman est un songe*, op. cit. Dans le chapitre II consacré à « L'excès de réel », il rappelle que « La rue, dans le roman du XIX^e siècle, est un chronotope de la modernité » et de la démocratie, p. 96.

⁵²² *L'Éducation sentimentale*, op.cit., p.173.

des confrontations de subjectivités plutôt qu'une instance supérieure, omnisciente, qui aurait la science infuse et qui imposerait son point de vue.

Aussi, cette précarité de l'affiche discrédite-t-elle la valeur du papier : l'on sait que Flaubert n'accordait de véritable prix qu'à l'éternité de l'œuvre d'art par opposition à l'écriture d'un jour, celle des journaux ou des affiches.

En même temps, l'on sait aussi qu'il conçoit l'Histoire comme synonyme d'instabilité. Ces affiches, en l'occurrence, sont faites pour passer très vite, pour être remplacées par d'autres, au fil des jours et des événements à raconter ou à montrer. Souvent anonymes, exprimant les voix d'un groupe, l'emploi du pronom indéfini *on*, spécificité de l'écriture flaubertienne, dans le passage décrivant l'itinéraire parcouru, connote bien cette impersonnalisation des voix : « On s'arrêta longtemps à la barrière [...] On descendit le boulevard [...] »⁵²³. » Le pronom dépersonnalise, il se perd dans l'indistinction. La masse décrite est anonyme, uniforme, c'est celle du mouvement historique. Au-delà des événements de la vie quotidienne qui ont un sens relatif, ceux de la grande Histoire s'affichent aussi et là encore, ils ont un sens variable.

Ce même événement de la proclamation de la République est vécu différemment à Chavignolles, au début du chapitre VI de *Bouvard et Pécuchet* : après la reconnaissance pour le lecteur de l'événement grâce à une date précise, ce qui est rare dans le roman, « Dans la matinée du 25 février 1848, [...] on apprit [...] par un individu venant de Falaise, que Paris était couvert de barricades- et le lendemain, la proclamation de la

⁵²³ *ibid.*, p. 173.

République fut affichée sur la mairie⁵²⁴. » Le rythme de l'Histoire est différent en Province où les événements sont vécus à distance. On observe une synthèse narrative de l'ordre du résumé mais les détails de l'événement, pourtant reconnu par les bourgeois comme « [c]e grand événement » et la date précise du « 25 février 1848 », sont effacés ; on n'en relate que le résultat politique : la proclamation de la République. De ce fait, l'affiche posée en mairie est une officialisation de l'Histoire, car le lieu, la mairie, constitue un bâtiment public et symbolique, représentant de l'ordre, du pouvoir et c'est aussi un endroit qui centralise le village.⁵²⁵ Or, l'Histoire est collective. Le retrait de la province dans l'Histoire est symbolisé par cette affiche qui reste en place, et que l'on va lire sagement, loin des barricades. Cette annonce n'a plus qu'une fonction référentielle et perd tout enjeu idéologique : à Paris, elles sont colorées et représentent la vie, marquée également par la diversité idéologique, par les affrontements. La précision de « on sut » permet de comprendre que les informations deviennent collectives et dépersonnalisées : on ne sait pas qui est l'informateur ni qui sont précisément les informés. Pour ces-derniers, il s'agit très probablement de la voix collective du village. On retrouve l'indistinction du *on*.

Pour exprimer un événement qui deviendra historique avec le temps, les affiches peuvent être personnalisées afin d'être en adéquation avec ce-dernier, de le singulariser par le biais de signes distinctifs. Lors de la

⁵²⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p. 217.

⁵²⁵ Cette idée, présente dans l'ouvrage de Jean-Marie Privat in *Bovary Charivari*, *op.cit.*, est illustrée par un brouhaha villageois, lié aux disputes idéologiques provenant d'une perte de repères des gens, au lendemain de la proclamation de la République, sans doute cela est-il annonciateur d'échec politique. Ainsi, dans *Bouvard et Pécuchet*, il est précisé « [que] le bruit redoublait, cependant. La place était couverte de monde ; - et [que] tous observaient le premier étage de la mairie, quand à la croisée du milieu, sous l'horloge, on vit paraître Pécuchet [haranguant] le peuple », p. 227.

proclamation de la République⁵²⁶, l'effusion du peuple est bien marquée par « des affiches de toute couleur placardées contre les murailles⁵²⁷ » : cette colorisation plurielle pourrait représenter la diversité du peuple uni vers un même mouvement⁵²⁸, celui de la République, puis, elle pourrait peut-être manifester la joie extériorisée d'une libération idéologique.

2- L'Histoire et la politique

L'Histoire va de pair avec la politique et les trois romans de Flaubert, à des degrés différents, présentent une réalité politisée à l'aune de quatre régimes politiques, de 1830 à 1880 : la Restauration, la monarchie de Juillet, la République et l'Empire. Comment peut-on faire coexister la littérature et la politique, surtout quand on s'appelle Gustave Flaubert et que l'on adopte une attitude anti-politique, en refusant par exemple d'écrire dans les journaux et de s'engager, proclamant haut et fort son choix pour l'art pur⁵²⁹ ?

C'est à travers les mutations du XIX^e siècle que s'exprime prioritairement la politique dans les romans de Flaubert. Ce-dernier, quoique souvent isolé dans sa demeure de Croisset afin de travailler et même s'il

⁵²⁶ Les journées de février 1848 ont mis fin au règne de Louis-Philippe, conséquences d'une crise. Chassée du pouvoir, la famille d'Orléans permet aux Républicains, lors de ces trois jours d'émeute, d'instaurer une forme de gouvernement provisoire et de proclamer la République.

⁵²⁷ *ibid.*, p. 398.

⁵²⁸ *ibid.*, Frédéric lui-même, se sent pris par « le magnétisme des foules enthousiastes », p. 396. L'exaltation est communicative et les affiches représentent une extériorisation de ces différentes expressions.

⁵²⁹ Il écrit : « Un homme qui ne se préoccupe de rien, ni de la politique, ni du socialisme, ni de Fourier, ni des jésuites, ni de l'Université et qui comme le bon ouvrier, les bras retroussés, est là à faire sa tâche du matin au soir avec l'envie de la bien faire et l'amour de son art. Tout est là, l'amour de l'Art. », *Corr.*, t. 1, pp. 320-321 ; à Louise Colet, 30 août 1846.

exprimait ses préférences pour le monde ancien par rapport à celui de son présent qu'il jugeait trop décadent, se tenait informé sur son époque, essentiellement par le biais des journaux. Cette absence de réelle prise de parti s'explique aussi par le fait que pour Flaubert, tout se vaut, selon un sens dépréciatif : tous les partis, toutes les doctrines, toutes les classes⁵³⁰. Cette vision est de ce fait plus artistique que politique, et confirme sa volonté de préserver l'art de l'engagement, de le laisser pur. Pourtant, les écrits permettent aussi, parfois, d'afficher les idées politiques.

Pour les personnages les plus engagés, et notamment les adversaires de la monarchie de Juillet, le pouvoir de Louis Philippe, les idées politiques doivent s'afficher pour permettre un véritable engagement. Dans *L'Éducation sentimentale*, juste après le duel à peine avorté entre Frédéric et de Cisy, le premier est reconnaissant envers Dussardier et, le voyant quotidiennement, « [il] lui prêtait des livres : Thiers, Dulaure, Barante, les *Girondins* de Lamartine. Le brave garçon l'écoutait avec recueillement et acceptait ses opinions comme celles d'un maître⁵³¹. »

Dussardier, républicain révolutionnaire très impliqué, devient à ce moment du roman, un mentor pour Frédéric en matière de politique, et c'est lui qui lui emprunte des livres engagés à Frédéric. Les ouvrages cités circulent par ce biais, et c'est aussi de cette manière que l'on peut exposer l'histoire politique : cet acte de prêter des livres permet au narrateur de citer ces ouvrages importants de l'époque, notamment pour l'émergence de la

⁵³⁰ Voir la lettre écrite, *Corr.*, t. 3, p. 770 ; à George Sand, le 19 juillet 1868. « Je vous ai dit que je ne flattais pas les Démocrates dans mon bouquin. Mais je vous réponds que les Conservateurs ne sont pas ménagés. J'écris maintenant trois pages sur les abominations de la garde nationale en juin 1848, qui me feront bien voir des bourgeois ! Je leur écrase le nez dans leur turpitude, tant que je peux. »

⁵³¹ *L'Éducation sentimentale*, p. 324.

future République pour laquelle on observe souvent une ferveur importante. Lorsque Dussardier invite quelques amis chez lui afin d'« offrir un punch ⁵³²», la description de sa bibliothèque rend compte d'œuvres en accord avec ses idées politiques : « En face, contre la muraille, une petite bibliothèque en acajou contenait les *Fables* de Lachambeaudie, *Les Mystères de Paris*, le *Napoléon*, de Norvins, [...] ⁵³³.» Les livres exposés et retenus par le narrateur sont tous des œuvres engagées qui témoignent d'une ostensible hostilité au pouvoir en place ce qui sera très nettement confirmé par la discussion engagée des amis. Les exposer consiste aussi à rendre publiques ses opinions.

Sénécal affiche aussi ses idées politiques par le biais d'un livre ; « il feuilletait un volume de Louis Blanc ⁵³⁴ ». Ce choix est subversif, car ce journaliste historien, aux idées radicales, est hostile au régime en place, la monarchie de Juillet. Socialiste et républicain, il est un membre actif de la campagne des Banquets en faveur du suffrage universel, et il a été aussi le créateur des Ateliers sociaux pour rendre effectif le droit au travail. Aussi, pour Sénécal, faire le choix de lire ses écrits et de circuler avec, est un moyen d'exhiber ses idées politiques républicaines, au même titre qu'arborer une affiche ou un drapeau. Il va alors plus loin dans son audace, car il ne laisse pas le livre à l'intérieur d'une bibliothèque, mais se déplace avec dans des lieux qui peuvent être publics. C'est ce qu'on trouve par le principe de la presse. Le principe même du journal est d'afficher, de rendre

⁵³² *ibid.*, p. 357.

⁵³³ *ibid.*, p. 358.

⁵³⁴ *ibid.*, p. 111.

publiques les idées en les démocratisant, puisque chacun est un lecteur potentiel.

3- La politique et les journaux

L'affichage des idées se réalise ainsi par le biais des journaux. Leur statut dans les romans de Flaubert s'inscrit bien dans l'époque, car, ils occupent une place prépondérante au XIX^e siècle [ill. 13] : ils se sont développés⁵³⁵ avec la démocratisation de la société, et sont omniprésents, Marie-Ève Thérénty parle de « la civilisation du journal⁵³⁶. » Ils se sont beaucoup répandus aussi avec les progrès de l'alphabétisation, ainsi que grâce aux nombreuses évolutions technologiques puisqu'il est nécessaire de répondre aux difficiles exigences d'un réel difficile à saisir, car toujours fuyant, changeant. Toujours est-il qu'ils sont lus par quasiment toutes les personnes instruites soucieuses de se tenir informées.

Cette habitude de feuilleter le journal est retranscrite dans *L'Éducation sentimentale* où il est de coutume que le domestique de Monsieur Dambreuse lui pose ses journaux à lire conjointement à son courrier : « [e]t il [M. Dambreuse] se mit à parcourir les lettres et les journaux posés près de ses couverts⁵³⁷. » Le statut semble quasiment le même, celui du traitement de l'information, sauf que le courrier est

⁵³⁵ *Sociétés et cabinets de lecture entre Lumières et Romantisme*, Actes du colloque organisé à Genève par la Société de Lecture le 20 novembre 1993, « Les cabinets de lecture : France, premier tiers du XIX^e » par Françoise Parent-Lardeur. Elle rappelle qu'en 1828, à Paris, nous sommes passés de 13 périodiques et quotidiens à 136, p. 58.

⁵³⁶ Marie-Ève Thérénty, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2003/3 (Vol. 103), DOI 10.3917/rhlf.033.0625, pp. 625-635.

⁵³⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 274.

personnel, alors que les journaux revêtent un statut collectif, public⁵³⁸. Le fait de « parcourir » traduit une lecture rapide et superficielle, qui va à l'essentiel, conformément à l'affairement du banquier. La juxtaposition des trois éléments : lettres, journaux, couverts, peut traduire une intégration du journal au quotidien de M. Dambreuse : il prend sa place à côté des éléments essentiels de son univers intime au même titre que son repas, désigné métonymiquement par ses « couverts ». Cette lecture paraît rythmée par ces temps modernes où tout va vite ; Monsieur Dambreuse est un homme affairé qui ne dispose pas beaucoup de temps et les conditions de lecture de son journal en rendent bien compte : on nous donne à voir l'évolution de la société industrielle.

Mais le journal, quand il est lu pour des raisons informatives, de toute façon, se prête à cette lecture rapide. On peut même le constater pour Bouvard et Pécuchet, alors que les deux bonshommes disposent tout de même de temps : « C'était le 3 décembre 1851. [Mme Bordin] apportait le journal. Ils lurent bien vite et côte à côte, l'appel au peuple, la dissolution de la Chambre, l'emprisonnement des députés⁵³⁹. » Cette manière de lire rapidement l'information va de pair avec l'impatience de la découvrir à la hâte, car comme le confirme la date initiale, il s'agit d'un événement historique, celui du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte qui s'est produit la veille. L'énumération est en adéquation avec cette lecture rapide des personnages - « Ils lurent bien vite »- qui se tiennent informés et le traitement de l'information est court, puisque la lecture s'effectue le lendemain seulement du coup d'État. Les personnages retiennent les

⁵³⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 248.

informations les plus importantes qui sont synthétisées chronologiquement par les trois syntagmes nominaux : « l'appel au peuple », « la dissolution de la Chambre », « l'emprisonnement des députés ». Le journal a tendance à dévaloriser la vision historique par son principe de fragmentation qui ne permet pas de tableau complet et qui peut, de ce fait, mal renseigner. Amené dans la maison par Madame Bordin, il permet d'avoir accès aux informations générales dans un domaine privé, celui de la domesticité.

Mais si les journaux occupent une place importante, non seulement dans les lieux privés pour les classes sociales les plus favorisées qui pouvaient se payer l'abonnement assez coûteux⁵⁴⁰, ils sont aussi très présents dans les lieux publics comme les cabinets de lecture, les cafés, voire les salons ou les salles d'attente. Selon l'endroit où il se trouve, le journal peut avoir une signification différente.

Dans le roman le plus ancré dans l'Histoire, *L'Éducation sentimentale*, au début, coïncidant avec un certain calme, qui est même caractérisé par l'ennui de n'avoir rien à faire pour Frédéric⁵⁴¹, la description des lieux est conforme à une certaine attente des tempêtes à venir : « Au fond des cafés solitaires, la dame du comptoir bâillait entre ses carafons remplis, les journaux demeuraient en ordre sur la table des cabinets de lecture [...]»⁵⁴². » On trouve le motif récurrent, surtout à cette époque, héritière du Romantisme, de l'ennui qui rend aussi compte d'une population

⁵⁴⁰ En 1847, un an d'abonnement à *La Démocratie pacifique* coûte 48 francs par an et pour un journal reconnu tel que *Le Siècle* ou *La Presse* c'est 80 francs par an. ; c'est plus cher à Paris qu'en Province mais le coût ne peut pas être abordable pour les classes sociales les plus défavorisées.

⁵⁴¹ *L'Éducation sentimentale*, « Alors commencèrent trois mois d'ennui. Comme il n'avait aucun travail, son désœuvrement renforçait sa tristesse », p.125.

⁵⁴² *ibid.*, p128.

désabusée, et en perte de repères du fait de tous les bouleversements de la société, mais surtout à cause de la grande instabilité politique. Cet ennui est aussi suggéré par le bâillement de « la dame du comptoir » qui semble en suspens, tout comme les gens, consciemment ou inconsciemment, paraissent aussi attendre les événements historiques à venir. Cette période de transition est marquée dans sa description : « les cafés solitaires » réfèrent à un certain calme, confirmé par la précision : « les journaux demeurant en ordre sur la table ». L'on sait néanmoins que les cafés sont les lieux de réunions, d'organisations voire de complots socio-politiques. En période d'agitation, on les lit énormément pour se tenir informé du moindre fait, on les agite et parfois, on les brûle : ce café est alors aussi un lieu potentiel d'effervescence politique.

Lire le journal ne laisse pas indemne : à un moment de crise, il est dit d'Arnoux qu'« il tournait à l'hypocondriaque, [et qu'] il ne voulait même plus lire les journaux⁵⁴³. » Leur lecture peut en effet troubler l'esprit, car elle inquiète de par les sujets qu'elle aborde. Sa position de retrait par rapport à l'histoire de son temps, ne référerait-elle par à la question du désengagement en général par rapport aux événements politiques ? Cette question était en effet chère à Flaubert et se trouve souvent abordée dans l'œuvre. On peut notamment observer une attitude de retrait lorsque Frédéric et Rosanette se trouvent à Fontainebleau tandis qu'éclatent de violentes émeutes à Paris : ils sont un peu comme dans une lune de miel, loin des tracas de la capitale⁵⁴⁴ et loin des journaux. Symboliquement, le

⁵⁴³ *ibid.*, p.256.

⁵⁴⁴ *ibid.*, "Quelquefois, ils entendaient tout au loin des roulements de tambour. C'était la générale que l'on battait dans les villages, pour aller défendre Paris. -"Ah ! tiens ! l'émeute

lieu peut exprimer le monde ancien, celui du château, de la tradition, en décalage avec le monde contemporain agité.

Lire le journal est une attitude ancrée dans les mœurs de la société instruite du XIX^e siècle, c'est même une posture élégante, presque de salon, cela fait partie du théâtre de la vie sociale, c'est montrer que l'on appartient à cette société. Elle est plutôt observable chez les hommes, car les femmes lisent plutôt des romans. Par exemple, lorsque Homais demande de se rendre à l'étude où il travaille, quand il vient le voir à Rouen afin de dîner avec lui, il déclare : « Je lirai un journal en vous attendant⁵⁴⁵. » La lecture du journal est une habitude pour la personne lettrée de l'époque, c'est aussi une marque d'appartenance au groupe des gens instruits.

Mais lire le journal, toujours dans la perspective de se donner une contenance, peut relever d'une stratégie. C'est ainsi que procède Frédéric lorsqu'il cherche à se faire inviter chez les Arnoux : « Mais il ne manquait pas, pour qu'on l'invitât aux dîners du jeudi, de se présenter à *L'Art industriel*, chaque mercredi, régulièrement ; et il y restait après tous les autres, plus longtemps que Regimbart, jusqu'à la dernière minute, en feignant de regarder une gravure, de parcourir un journal⁵⁴⁶. » Le journal d'Arnoux, devient une stratégie de mise en scène sociale : feindre de s'intéresser à ce qui est important pour l'autre, se montrer, se distinguer, en restant « jusqu'à la dernière minute », ce qui est un moyen de susciter

!"disait Frédéric avec une pitié dédaigneuse, toute cette agitation lui apparaissant misérable à côté de leur amour et de la nature éternelle. » On peut remarquer le décalage entre la gravité de la situation politique et le détachement de Frédéric ; la précision « pitié dédaigneuse », plus qu'un détachement, marque même son mépris pour ceux qui s'engagent.

⁵⁴⁵ *Madame Bovary*, p. 398.

⁵⁴⁶ *L'Éducation sentimentale*, p.116.

l'invitation des Arnoux. Cette manigance est datée, elle relève de mondanités codées héritées de la cour, au sein desquelles tout est artificiel et ces gestuelles ou ces attitudes théâtralisées appartiennent à l'histoire de la société de l'époque.

On observe le même phénomène lorsque Frédéric attend dans un café afin de voir Regimbart, après son long séjour à Nogent : « Il lut tout *Le Siècle* du jour, et le relut ; il examina jusque dans les grains du papier, la caricature du *Charivari* ; à la fin, il savait par cœur les annonces⁵⁴⁷. » Derrière l'acte aux apparences anodines qui consiste à lire un journal pour passer le temps, on peut déceler de nombreux sens. L'attente de Frédéric est perçue comme très longue et le mode de lecture du journal en rend bien compte. On peut en remarquer les moindres détails : le fait qu'il examine aussi la matière, c'est-à-dire, « les grains du papier », outre pour nous rappeler l'importance de la matérialité, le narrateur nous transmet une vision du XIX^e siècle. Trouver des journaux sur les comptoirs des cafés était courant. Cela favorisait la circulation d'autant qu'à cette époque, cela faisait partie intégrante de réunions, de retrouvailles ou de moments de convivialité ; leur lecture pouvait induire un partage d'idées, des discussions entre les personnes, un peu à l'image des salons, cette cohésion ou cette division sociale pouvait se produire dans ce lieu public⁵⁴⁸ avec des lectures collectives favorisées par la presse.

⁵⁴⁸ Même dans le bateau La-Ville de-Montereau, au début de *L'Éducation sentimentale*, se trouvent des journaux : « [...] sur la longue banquette de velours, [Frédéric a] ramass[é] un journal qui se trouvait là. », p. 55. Les journaux font partie du quotidien des gens de ce siècle, les exposer est un moyen de transmettre leur époque.

Les journaux cités ne sont pas aléatoires mais sont plutôt manigancés par le narrateur, car ils appartiennent tous les deux à l'opposition. *Le Siècle* fait partie de l'opposition libérale, de la gauche constitutionnelle, tandis que *Le Charivari* [ill. 14] est d'une catégorie originale puisqu'il appartient à la presse satirique. On peut constater qu'il présente beaucoup de caricatures et que sa disposition en vignettes, à certains endroits, en rend la lecture plus agréable. Lire le journal à cette époque est donc un acte quotidien, social et banal. Il figure aussi la *moelle du pays*.

Sa lecture peut aussi devenir un rituel : « Tous les jours, Regimbart s'emparait du *National*, ne le quittait plus, et exprimait sa pensée par des exclamations ou de simples haussements d'épaules⁵⁴⁹. » L'imparfait à valeur itérative confirme le lecteur quotidien du journal qui nous est précisé, cette fois-ci, *Le National*, comme il s'affirme dans une opposition au pouvoir en place, celui de Louis-Philippe, on trouve en germe dans son lecteur, la rébellion politique, qui pour l'instant, ne se manifeste que par de timides réactions comme « des exclamations de simples haussements d'épaules. » De la physiologie du lecteur de journal se précise un contexte politique et historique d'opposant à la monarchie de Juillet ; le journal devient un creuset où l'on puise des idées pour mettre en œuvre des actions à venir.

Mais lire des journaux pour en faire un compte rendu est parfois aussi un métier. C'est la fonction de Hussonnet, au moment de la rencontre de Frédéric et de Rosanette : « Hussonnet, employé dans une correspondance pour la province, devait lire avec son déjeuner cinquante-

⁵⁴⁹ *L'Éducation sentimentale*, p. 96.

trois journaux⁵⁵⁰. » Le travail de synthèse qu'il doit effectuer est important, quantitativement « cinquante-trois journaux », et permet de mieux récapituler cette période très spécifique du XIX^e siècle, éparpillée à travers la multitude.

C'est aussi ce à quoi s'adonne Homais, mais de manière privée et pour se rendre intéressant, car il alimente ses conversations à leur lecture quotidienne : le journal est souvent un support indispensable à l'enclenchement d'une conversation qu'il permet de nourrir. C'est avec ce prétexte qu'il s'immisce quotidiennement chez les Bovary :

M. Homais arrivait pendant le dîner. Bonnet grec à la main, il entra à pas muets pour ne déranger personne et toujours en répétant la même phrase : *Bonsoir la compagnie !* [...] Ensuite, on causait de ce qu'il y avait dans le journal. Homais, à cette heure-là, le savait presque par cœur ; et il le rapportait intégralement, avec les réflexions du journaliste et toutes les histoires des catastrophes individuelles arrivées en France ou à l'étranger⁵⁵¹.

« Bonsoir la compagnie ! » est une formule verbale typiquement homaisienne, de par son oralité et sa popularité provinciale, qui attire la sympathie en fonctionnant comme un déclencheur de la conversation. Le pharmacien détient une telle maîtrise du journal qu'il « le savait presque par cœur ; et [qu'] il le rapportait intégralement ». Le regard critique de Flaubert est perceptible d'autant que l'on connaît son aversion pour le psittacisme qui selon lui, contraire à la création de la pensée, est assimilable à l'image de l'idée reçue qu'il a tant blâmée. Homais devient le récitant du journal et puiser le contenu de sa conversation dans celui-ci, c'est-à-dire dans les paroles, dans l'écriture des autres, est sans doute un moyen de masquer la vacuité de sa conversation et de sa pensée : il se nourrit de la presse et des

⁵⁵⁰ *ibid.*, p. 202.

⁵⁵¹ *Madame Bovary*, p.235.

idées reçues pour pouvoir détenir des sujets de conversation mais il ne communique pas vraiment et n'a rien d'autre à dire que le journal. La formulation « on causait » le confirme, car le pronom impersonnel et général « on », sujet du verbe « caus[er] », connote la pensée et le langage de tous, perdus dans l'indistinction et donc l'insignifiance. Le verbe « caus[er] » dans son emploi intransitif, est souvent péjoratif et peut référer à des bavardages peu signifiants ou peu intéressants voire vides comme des conversations de salons dégradées et ramenées, en cette période démocratique, au monde de la presse. Ce ne sont plus ceux de l'aristocratie mais ceux des temps modernes et bourgeois, où les sujets des discussions s'alimentent autour de la feuille quotidienne : c'est ainsi qu'émerge la figure du « causeur », héritière des salons, et qui représente celui qui bavarde avec indiscretion, afin de briller. On passe des nobles peints dans les *Caractères* de La Bruyère à la figure du lecteur de journal, toujours sur un mode satirique.

Cette attitude est aussi celle de Frédéric lorsqu'il revient à Nogent et qu'il se sent supérieur à cause du fait d'avoir vécu à Paris : « il se mit à faire le Parisien, le lion, donna des nouvelles de théâtres, rapporta des anecdotes du monde, puisées dans les petits journaux, enfin éblouit ses compatriotes⁵⁵². » Cette manière de vouloir briller à travers les références aux journaux et une maîtrise du monde supérieur, car « faire le Parisien » est l'attitude du Provincial qui cherche à exister. Il paraît ce qu'il n'est pas, et le journal est un moyen de construire sa figure sociale au sein d'une époque qui est déjà en train de s'inscrire dans l'Histoire. C'est un fait social que

⁵⁵² *L'Éducation sentimentale*, p. 337.

l'on retrouve de manière récurrente dans les romans du XIX^e, notamment chez Balzac.

Détenir des journaux, c'est être ancré dans la société effervescente du XIX^e siècle, en faire partie, y être reconnu socialement et cela est encore plus flagrant dans la capitale qu'en Province. C'est selon cette logique sociale que le narrateur retranscrit les paroles de Sénécal à qui Arnoux a proposé un poste dans sa fabrique à Creil. Le répétiteur, aux idées subversives, s'indigne de devoir quitter Paris : « Et il entama une kyrielle de plaintes. En acceptant les conditions du fabricant, il avait entendu demeurer à Paris, et non de s'enfouir dans cette campagne, loin de ses amis, privé de journaux⁵⁵³. » Le syntagme « privé de journaux » succède à « loin de ses amis », il réfère alors à une réalité sociale de l'époque, la lègue au lecteur d'aujourd'hui ; la réalité communiquée devient historique par l'écoulement du temps et l'évolution des mentalités ainsi que par les conceptions du monde et de la société. La manière de percevoir les éléments devient datée, voire désuète à mesure que le temps passe, un peu à l'image des journaux qui, périssables, fragiles, ont une durée très limitée dans le temps, contrairement à l'art où Flaubert visait l'éternité.

Pourtant, même le romancier les lisait : il en rend compte dans sa *Correspondance* : il avait toujours le souci de se tenir informé de toute chose même si parfois, ses exigences de travail l'astreignaient à être coupé du monde, en restant enfermé à Croisset. Sa posture par rapport à la Presse était très dépréciative : partisan d'une écriture non engagée et d'un art pur, le journal était pour lui aux antipodes de ce qu'il recherchait. L'écriture de

⁵⁵³ *ibid.*, p.280.

l'éphémère, abordant tout sujet et trop assujetti à la prose du référentiel, était pour lui une forme de prostitution de l'écrivain, et celui qui s'y adonnait n'était excusable que s'il en avait besoin financièrement. Cela était différent, bien entendu, pour les journalistes de profession.

Cette critique du monde de la presse est reprise par Frédéric lors d'une conversation dans le salon des Dambreuse. Il semble être un peu le porte-parole de Flaubert lorsqu'il prononce ses paroles pour se faire principalement remarquer de Madame Arnoux, qui, atteinte dans son amour-propre par le fait qu'il s'affiche avec Rosanette, feint l'indifférence à son égard. C'est par opposition à Arnoux, qui vient de défendre la presse, que lui, la blâme : « Frédéric s'en mêla, les appelant des maisons de commerce pareilles aux autres. Leurs écrivains, généralement, étaient des imbéciles, ou des blagueurs [...]»⁵⁵⁴ .» Dans sa critique, Frédéric met l'accent sur leurs enjeux commerciaux, puis sur la piètre qualité de ceux qui écrivent dans les journaux : « des imbéciles ou des blagueurs ». On retrouve les idées de Flaubert qui opposait systématiquement le journalisme à la vraie écriture de l'artiste, non soumise aux mêmes buts et surtout, recherchant la perfection stylistique. Le journal et la littérature coexistaient beaucoup : à cette époque, avant d'être publiés en volume, la plupart des romans paraissaient en feuilletons. Les journaux eux-mêmes étaient assujettis à certains critères formels qui ont évolué au cours du siècle en fonction notamment de la succession des régimes politiques et leurs différentes lois. Dans les romans flaubertiens, les journaux sont très présents, ce qui est souvent un moyen de peindre l'époque moderne et ils ont des statuts différents qui dépendent des

⁵⁵⁴ *L'Éducation sentimentale*, p.456.

effets recherchés par le romancier. Mais comment représenter les journaux qui sont eux-mêmes un mode de représentation ? Le journal exprime l'époque moderne en y mirant la société dans son contexte et c'est ainsi qu'il écrit l'Histoire : les domaines les plus divers d'ordre social, économique, politique, philosophique, scientifique, artistique et culturel en général, se juxtaposent ou s'enchevêtrent et c'est ce qui confère une épaisseur réaliste et historique à la peinture réalisée.

Certains journaux spécialisés rendent compte de la vie socio-culturelle de l'époque. C'est pour se sentir plus proche des actualités parisiennes qu'Emma, nostalgique du grand monde rencontré au bal de la Vaubyessard, s'abonne au *Sylphe*, *le journal des salons* et à la *Corbeille*, *journal de modes et de littérature*⁵⁵⁵. Ces revues, lui ouvrent des fenêtres illusoire sur la vie parisienne qu'elle vit un peu par procuration. Ainsi, « Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressait au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. Elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de Bois ou d'Opéra. » L'énumération des contenus réfère à des parcelles du monde parisien de l'époque, celui des classes sociales les plus aisées, qui, disposant de temps et d'argent, sont très loin des préoccupations provinciales.

Emma a accès à des rubriques très ancrées dans le temps qui appartiennent à l'éphémère comme peut en rendre compte le sous-titre de la *Corbeille*, *Journal des modes* : les changements rapides des rubriques qu'ils

⁵⁵⁵ *Madame Bovary*, p. 200.

contiennent les placent nécessairement dans une temporalité très fugitive. Il s'agit d'une lecture très historique et divertissante⁵⁵⁶. Elle en partage aussi le plaisir lorsqu'elle se trouve avec Léon : « Elle avait apporté son journal de modes. Léon se mettait près d'elle ; ils regardaient ensemble les gravures et s'attendaient au bas des pages⁵⁵⁷. » L'aspect futile de ces journaux s'observe à travers un mode de lecture adapté et superficiel : on feuillette, c'est une lecture du mouvement qui est en adéquation avec le contenu de ces revues.

Ce développement d'une presse illustrée s'est surtout produit sous la monarchie de Juillet du fait d'une volonté d'informer et d'instruire le plus de gens possibles, ce qui était plus réalisable avec l'entrelacs entre le texte et l'image ; une démocratisation était alors en marche.

Le titre, *l'Illustration*, est cité⁵⁵⁸, et il fait référence à un hebdomadaire assez luxueux fondé par Edouard Charton qui, justement, tout en faisant un compte rendu des événements de la semaine, accorde une priorité aux images. On le retrouve cité dans *L'Éducation sentimentale* et là encore, il est évoqué de manière allusive, ce qui a tendance à le disqualifier et à lui conférer un statut futile. Tandis que Frédéric rend une visite impromptue à Madame Arnoux, après un long silence, « Il avait pris par contenance un numéro de *L'Illustration*, sur la table, près d'elle.

- "Ces caricatures de Cham sont très drôles, n'est-ce pas ?" ⁵⁵⁹»

⁵⁵⁶ Voir Sandrine Aragon, *Les liseuses en péril*, op. cit. : « Les magazines féminins, en pleine expansion, assouviennent sa faim de connaissances sur ce monde contemporain, si éloigné de sa sphère. Elle lit les potins parisiens et s'imprègne des habitudes des grandes dames auxquelles elle a tant rêvé de ressembler pendant son adolescence. Elle se plonge dans les écrivains réalistes de son époque pour compléter sa vision du " beau monde " », p. 636.

⁵⁵⁷ *Madame Bovary*, p. 236.

⁵⁵⁸ *ibid.*

⁵⁵⁹ *L'Éducation sentimentale*, p. 471.

Non seulement l'hebdomadaire n'est pris que dans la perspective d'une lecture feinte, celle qu'on désigne « par contenance », mais en plus, il s'inscrit dans le divertissement comme le souligne Madame Arnoux en qualifiant « [s]es caricatures [de] drôles. » Ces passages semblent bien référer à la démocratisation de la lecture grâce à la diversification des supports médiatiques et aux orientations de plus en plus répandues vers des formes de divertissements. Ces lectures légères sont plutôt disqualifiées du fait de leur perspective superficielle et éphémère.

4- L'Histoire en roman

Répondant au même enjeu consistant à vouloir donner accès à une culture à toutes les classes sociales, on peut découvrir, de manière assez insolite, un *Almanach de Liège* ou *Mathieu Laensberg*⁵⁶⁰[ill. 15] chez la nourrice de Berthe, la mère Rolet⁵⁶¹. L'almanach, né au XVIIe siècle, connaît un vif succès au XIX^e avec le développement de l'alphabétisation et de la culture dans les zones rurales notamment grâce à la diffusion de livres par le biais du colportage. Il était surtout destiné aux gens qui lisaient peu, c'est-à-dire les milieux populaires, car l'importance accordée aux illustrations et aux aspects ludiques en rendait la lecture plus aisée. Sa composition composite perpétue la tradition de la lecture collective des veillées : il semble davantage se prêter à ce mode-là qu'à une lecture plus individualisée. Cela explique sans doute encore son succès auprès des

⁵⁶⁰ Cet almanach fut publié de 1636 à la seconde moitié du XIX^e siècle sans interruption et il mêlait habilement les prédictions et les éléments historiques.

⁵⁶¹ *Madame Bovary*, p. 231.

classes populaires en plus de leur goût prononcé pour le divertissement et le découpage du temps. Celui-ci est de plus en plus marqué ; les rythmes des campagnes sont en effet surtout en accord avec les éléments naturels comme le lever du soleil.

Il est une sorte de calendrier enrichi d'images, de textes, voire de conseils pratique et moraux, et tout en ayant des enjeux didactiques, il favorise la vulgarisation de ces savoirs. Cet ouvrage composite peut exprimer toute la diversité des imprimés et du monde. Pour ce qui est de Mathieu Laensbergh, s'agit d'un almanach belge très populaire, d'un livre broché de papier bleu qui a pour contenu des proverbes et des prédictions et il est donc considéré comme plus utile et moins dangereux pour les mœurs qu'un roman. L'illustration 15 rend bien compte de cette importance accordée aux images très évocatrices : il s'agit de la couverture représentant Matthieu Laensbergh. Ce mathématicien, astrologue liégeois, était aussi considéré comme un prophète. Aussi, pouvons-nous remarquer que l'illustration présente une image qui peut être attractive, car elle plonge spontanément le lecteur dans un monde énigmatique. Le personnage possède cette très longue barbe caractéristique des prophètes et des savants, il en détient aussi les instruments qui permettent d'observer les astres. D'ailleurs, l'arrière-plan est celui d'un ciel étoilé où la lune prédomine. La dimension cosmique qui intrigue beaucoup les hommes du XIX^e peut alors fonctionner telle une *captatio benevolentiae*.

Cet almanach s'inscrit pourtant bien dans la description de l'intérieur prosaïque de la nourrice : « [il] traînait sur la cheminée poussiéreuse, parmi des pierres à fusil, des bouts de chandelle et des morceaux d'amadou. » Si le

verbe « traîn[er] » est employé, il n'a pas le même sens que dans un intérieur bourgeois où il s'agit de laisser traîner livres et revues pour produire une impression de naturel, alors qu'en réalité, ils ont été posés stratégiquement. La culture semble entrée par effraction dans un environnement qui paraissait pourtant hostile. En effet, rien ne prépare l'émergence de cet imprimé chez la mère Rolet où tout est de l'ordre de l'utilitaire misérable, comme peut en rendre compte « la cheminée poudreuse. » Quant « [aux] bouts de chandelle et [aux] morceaux d'amadou », ils témoignent d'un milieu social pauvre qui est régi par des restrictions, par une absence de confort. Les chandelles ont longtemps été détenues par les classes sociales les plus basses, même après l'utilisation de la bougie, au milieu du XIX^e siècle. Aussi, n'en détenir que des « bouts », traduit l'économie réalisée par la nourrice : chaque morceau de chandelle encore utilisable est conservé.

Le narrateur représente alors l'histoire sociale de la démocratisation de la culture. Celle-ci se répand timidement dans les milieux les plus pauvres, et c'est par le biais de signes qu'il en transmet l'idée, car l'auteur est un romancier avant d'être un historien. Cette manière de faire se côtoyer l'almanach, puis « les bouts de chandelles et d'amadou », témoignerait du statut particulier de l'écrit culturel dans les catégories sociales les plus pauvres : entré presque par effraction dans le milieu, il apparaît comme insolite et cohabite avec les autres éléments plus familiers à l'environnement ; sa place est encore à affirmer.

Enfin, on nous donne à voir dans les romans, des journaux ou revues spécialisées qui s'accordent au milieu et à la profession des personnages, ce

qui contribue à poursuivre la peinture historique du siècle. Le XIX^e siècle est en effet florissant dans les différents domaines socio-culturels du fait de la progression considérable de l’alphabétisation, puis d’une diffusion croissante grâce aux supports médiatiques comme la profusion des journaux, et c’est cette démocratisation qui nous est notamment transmise par le biais des imprimés. Pourtant, cette évocation des revues spécialisées est très superficielle, elle contribue à créer l’environnement historique, mais ne transmet guère de contenu.

Charles reçoit mensuellement une revue spécialisée en rapport avec son travail d’officier de médecine, il s’agit de *La Ruche médicale* qui traite en effet des sciences médicales mais l’utilisation que le personnage en fait la disqualifie :

Enfin, *pour se tenir au courant*, il prit un abonnement à *La Ruche médicale*⁵⁶², journal nouveau dont il avait reçu le prospectus. Il en lisait un peu après son dîner ; mais la chaleur de l’appartement, jointe à la digestion, faisait qu’au bout de cinq minutes, il s’endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu’au pied de la lampe⁵⁶³.

On ne nous transmet que son titre, sans aucune information sur son contenu, et face à un savoir lacunaire qui ne peut émerger de la revue, l’auteur y ajoute un livre d’érudition médicale sur le thème des pieds bots, lorsque Charles, influencé par Homais, envisage d’opérer Hippolyte⁵⁶⁴. On fait référence à un ouvrage considéré comme historique aujourd’hui, et déjà très renommé à son époque, *le Traité pratique du pied-bot* par Vincent Duval, publié en 1839. De ce *Traité* émerge tout un savoir spécialisé avec

⁵⁶² Il s’agit de *L’Abeille médicale, revue des journaux et des ouvrages de médecine, de chirurgie, de pharmacie*, qui paraît à Paris de 1844 à 1899, qui a publié un supplément appelé *La Ruche scientifique*.

⁵⁶³ *Madame Bovary*, p. 203.

⁵⁶⁴ *ibid.*, p. 304.

un lexique médical savant qui traite du sujet. Peut-être le livre permet-il de compléter les savoirs lacunaires des journaux et des revues. Le volume a toujours occupé une place supérieure aux revues, aux brochures chez le romancier.

Dans *L'Éducation sentimentale*, il s'agit de *l'Art industriel* qui, très tôt dans le roman, est évoqué. Le journal de peinture s'unit étrangement, dans une hybridité, au magasin de tableaux d'Arnoux⁵⁶⁵. En harmonie avec l'époque industrielle, le journal est indissociable d'un commerce, celui d'Arnoux, et il permet alors de transmettre une réalité économique de l'époque. Mis en valeur, il est exposé commercialement, et il devient une sorte de vitrine : « les prix de l'abonnement étaient répétés sur la porte, que décoraient à son milieu les initiales de l'éditeur.⁵⁶⁶ » La revue porte alors bien son nom, car elle est systématiquement associée à une publicité : Hussonnet y est même embauché afin de « fabriquer des réclames pour *L'Art industriel*.⁵⁶⁷ »

On a alors plus de détails transmis sur les techniques commerciales pour vendre la revue que de précisions sur son contenu, comme si sa valeur n'était que marchande. Elle est aussi un support pour cultiver ses relations sociales : Arnoux publie un portrait élogieux de Pellerin par peur de ses médisances⁵⁶⁸. La revue s'inscrit dans une ostentation superficielle et dévalorisante qui prostitue la dimension artistique : elle fonctionne à rebours de l'idéal du romancier.

⁵⁶⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 52.

⁵⁶⁶ *ibid.*, p. 73.

⁵⁶⁷ *ibid.*, p. 88.

⁵⁶⁸ *ibid.*, p. 105.

L'on sait que sur le plan politique, le journal est fondamental dans la société du XIX^e siècle. Chaque titre a en effet spontanément, pour les personnes de cette époque, une résonance politique : il suffit de citer un titre pour que le journal fasse sens. Il est ainsi porteur d'une signification limitée, car contextualisée, datée, et historique. Un lecteur plus contemporain n'aurait peut-être pas associé aussi spontanément le journal à sa tendance politique.

Dans *L'Éducation sentimentale*, c'est encore dans un salon que se tient la conversation, lieu social et culturel où l'on parle de tout sujet, et où la politique occupe en ces temps, une place prépondérante, que le journal est une matière conversationnelle : « -"Que voulez-vous !"fit un troisième, "Quand on voit M. de Genoude donner la main au *Siècle*⁵⁶⁹!" » La discussion est, à ce moment, tellement théâtralisée qu'elle en devient anonyme, car il n'est pas nécessaire d'individualiser la parole étant donné qu'elle fait seulement office d'échanges idéologiques. L'exclamative à valeur d'indignation, réfère à un acte politique très daté, et qui envisage la presse de l'époque historiquement. En effet, le désaveu du parti légitimiste par le journaliste Antoine Eugène de Genoude pour adopter les idées de la gauche constitutionnelle, laisse paraître la pensée flaubertienne qui est celle de l'absurdité politique. Les oppositions idéologiques font l'objet, au final, d'un revirement, ou d'une entente entre les adversaires, c'est au fond une espèce de démocratisation, d'égalité des idées qui conduit au reniement et à l'inutilité des précédentes divisions.

⁵⁶⁹ *L'Éducation sentimentale*, p. 241.

C'est dans cette perspective que M. Dambreuse, dans la troisième partie, est comparé à un baromètre, tant il devient versatile dans ses opinions⁵⁷⁰. L'expression « donner la main au *Siècle* » illustre péjorativement l'idée de ce retournement politique dans une microsociété instruite, informée de l'actualité et, qui connaît le journal et ses tendances.

Lorsque Deslauriers, au début du roman, empli d'idées subversives, voire révolutionnaires⁵⁷¹, s'exclame : « Ces bonnes gens qui dorment tranquilles, c'est drôle ! Patience ! Un nouveau 89 se prépare ! On est las de constitutions, de chartes, de subtilités, de mensonges ! Ah ! si j'avais un journal ou une tribune, comme je vous secouerais tout cela ! Mais, pour entreprendre n'importe quoi, il faut de l'argent⁵⁷² ! » Cette fougue de jeunesse et de révolte contre la trop-soumise-société, met l'accent sur l'importance de l'écrit comme organe politique d'expression, de révolte. Il est, à ce titre, mis sur le même plan qu'une tribune, ce qui traduit bien son pouvoir oratoire en matière politique. L'agacement de Deslauriers renvoie en effet à une réalité de la première moitié du XIX^e siècle qui a subi une grande métamorphose sur le plan des rapports de l'écrivain à l'éloquence : peu à peu, en raison de l'autonomisation du champ littéraire, la textualisation s'accroît, et tend à supplanter les discours, même si la tribune reste utilisée. L'on comprend mieux, en ayant connaissance de ce contexte historique très spécifique, l'interchangeabilité entre « la tribune » et « le

⁵⁷⁰ *ibid.*, p. 478.

⁵⁷¹ *ibid.*, Deslauriers envisage, dans son futur journal, de s'en prendre aux Institutions par principe, d'« attaquer les idées reçues, l'Académie, l'École normale, le Conservatoire, la Comédie-Française, tout ce qui ressemblait à une institution. », p. 263.

⁵⁷² *L'Éducation sentimentale*, p.67.

journal », le second serait parfois la retranscription de la parole prononcée dans les tribunes.

Mais créer un journal présente un coût non négligeable⁵⁷³ : « Mais, pour entreprendre n'importe quoi, il faut de l'argent ! » réfère à la réalité économique de l'époque. Les paroles de Deslauriers expriment son époque à travers sa réalité économique et politique, cette peinture devient la réalité historique, celle du XIX^e siècle pour nous, lecteurs d'aujourd'hui. Elle est prise en considération dans les détails par Hussonnet : « Mais pour que la feuille transformée en journal politique, il fallait auparavant avoir une large clientèle, et, pour cela, se résoudre à quelques dépenses, tant pour les frais de papeterie, d'imprimerie, de bureau, bref une somme de quinze mille franc⁵⁷⁴. » Aussi, écrire dans un journal semble indispensable pour être reconnu, pour exister socialement ou politiquement, c'est encore ce que rappelle Deslauriers lorsqu'il exprime des conseils : « [l']avocat le blâmait de n'avoir aucune attache dans les journaux. "Ah ! si tu avais suivi autrefois mes conseils ! Si nous avions une feuille publique à nous !"»⁵⁷⁵ » L'écriture de la feuille, associée à un nom bien marqué dans la presse est importante lorsqu'on envisage une carrière, surtout politique, ce qu'espère Frédéric à ce stade du roman, influencé par feu M. Dambreuse. Selon cette logique, rencontrer le Directeur d'un journal semble être une véritable opportunité pour une carrière à venir : Deslauriers en a tellement conscience qu'il éprouve beaucoup de regrets pour « n'avoir pas *brillé* devant le directeur

⁵⁷³ *ibid.*, pour commencer son journal, Hussonnet demande à Frédéric la somme de cinq mille francs, pp. 308-309.

⁵⁷⁴ *ibid.*, p.235. Cette prise en compte économique de la presse de l'époque lui confère une dimension historique.

⁵⁷⁵ *ibid.*, p. 505.

d'un journal⁵⁷⁶. » Cette idée est aussi un indicateur historique : au XIX^e siècle, héritier de la cour, il est important de « briller », de séduire afin de réussir et la presse est une voie qui peut permettre de mener loin une carrière, l'arriviste en est souvent séduit⁵⁷⁷.

À cette époque de la civilisation des journaux, où l'on accorde beaucoup d'importance à la représentation, avec les expositions, le développement des musées, la presse dans les romans de Flaubert, s'affiche aussi, selon des modalités différentes et relatives à ce que le romancier veut transmettre. On trouve ainsi les journaux empilés, presque collectionnés, un peu comme dans une bibliothèque, mais présentés différemment des livres bien rangés, car la une texture étant souple⁵⁷⁸, ils ne peuvent tenir de la même manière.

Puis, sur le plan de son statut, le journal est aussi plus adapté à une présentation moins formaliste, un peu à l'image des albums qu'on laisse traîner dans le salon où les invités attendent : cela participe à la création d'un univers naturel, même si l'on sait que ce n'est qu'un leurre et qu'en réalité, tout est calculé, notamment dans l'agencement de l'intérieur bourgeois.

⁵⁷⁶ *ibid.*, p. 140.

⁵⁷⁷ Voir notamment la carrière très brillante de Georges Duroy dans *Bel-Ami* de G. de Maupassant, en 1885. Le personnage gravit très vite les échelons de la Vie parisienne, même si les personnages féminins ont aussi joué un rôle essentiel dans cette réussite.

⁵⁷⁸ Voir dans le salon des Dambreuse, dans *L'Éducation sentimentale*, « un journal plié en deux », *Le Flamard*. Ce papier qui se plie contribue aussi à une découverte plus progressive par Frédéric d'un journal qui comporte à son sujet un article compromettant, ridiculisant, dévoilant au grand jour sa relation avec Rosanette, p. 333. Voir notamment la simple ligne écrite au bas en lettres noires : « Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent. », p. 328. Cette unique phrase, mise en valeur typographiquement puisqu'elle comporte des « lettres noires » et se trouve en bas de page, à un endroit stratégique de mise en valeur, peut suffire à nuire à la réputation de quelqu'un. Toute la puissance du journal peut s'y lire également.

Dans le fumoir du comte de Faverges, présenté au début du roman comme « notable » et « ancien député ⁵⁷⁹», on peut observer la présence de deux types de journaux, *L'Univers* et *Le Charivari*⁵⁸⁰, très en vogue à cette époque. Même si les trouver en ce lieu paraît naturel, cela ne l'est pourtant pas, et il est très probable qu'ils y aient été stratégiquement placés. Se rendre dans le fumoir après un repas, dans les classes les plus élevées de la société du XIX^e, était un rituel pour les hommes puisque c'était le lieu des conversations masculines : détendus après un repas, la gente masculine évoquait différents sujets, avec une prédilection pour les affaires et la politique.

L'Univers est un journal qui a été repris par Louis Veuillot en 1840, et qui représente le parti catholique ultramontain et libéral. Ses idées étaient assez radicales et il était lu par une minorité. Il ne semble pas bien s'unir au *Charivari*, journal satirique subversif beaucoup plus populaire. Toujours est-il que le choix des journaux dans un lieu où l'on reçoit, est un médiateur qui permet de transmettre une image de soi, de ses opinions : au-delà de ses idées conservatrices, le personnage souhaite peut-être communiquer une certaine ouverture d'esprit et, en ce sens, la caricature du *Charivari*, qui attire toutes les attentions, se nourrit d'échanges verbaux permettant de conférer au moment une convivialité très attendue lors de ces repas conventionnels. En effet, la caricature commentée par Marescot, le notaire, qui « en donna l'explication », suscite le rire des convives⁵⁸¹. La

⁵⁷⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 67.

⁵⁸⁰ *ibid.*, p. 240.

⁵⁸¹ *ibid.*, p. 241.

convivialité est ainsi permise par la médiation du journal satirique qui génère une cohésion du groupe grâce à un rire partagé.

Certains milieux sociaux différents, comme celui de l'instituteur dans *Bouvard et Pécuchet*, participent aussi de cette exposition de leurs journaux : « C'était un amas de journaux, sur une planche [...] »⁵⁸². » On peut noter un décor rudimentaire qui semble être davantage confectionné pour classer ses journaux, et le fait qu'ils soient à vue serait peut-être un véritable effet du hasard. En effet, ils accompagnent une idéologie, et ne semblent par conséquent, plus se trouver là par désir ostentatoire. L'instituteur, plus authentique, n'est perçu que sur le plan idéologique et d'ailleurs, il est précisé qu'il « exposa en paroles fiévreuses les articles de sa foi [...] ». Cela témoigne d'un être qui s'engage pour ses idées : on n'expose donc pas de la feuille mais de fermes convictions. En ce sens, le terme de « foi » confère un poids, une puissance à ses croyances, car il réfère à un engagement que l'on tient fidèlement, justement en raison d'une forte détermination.

Dans les romans, les journaux s'exposent aussi verbalement, renouant avec la tradition de la harangue : on parle, on échange des idées, on fait circuler la presse. Si cela s'observe dans les trois romans de Flaubert c'est surtout dans *L'Éducation sentimentale* qu'on le remarque le plus. Les journaux présents ou cités accompagnent largement l'idéologie des personnages fictifs. L'opposition politique au gouvernement en place, celui de Louis-Philippe et de la monarchie de Juillet est dominante, parce que les premières manifestations contre le régime en place, apparaissent dès le chapitre IV de la première partie. Les journaux étaient indissociables de tout

⁵⁸² *ibid.*, p. 235.

acte politique, il était donc nécessaire, même pour des effets romanesques de vraisemblance, de leur conférer une réelle importance.

Le journal légitimiste cité, est associé au monde élégant de Monsieur de Cisy, il s'agit de *La Mode*⁵⁸³. Tout comme le personnage, il paraît en décalage avec la tonalité du roman, désuet et comme un des derniers vestiges du monde de la cour, le personnage est justement un vicomte. Il s'en sert comme référence lors de sa conversation quand Frédéric l'invente pour la pendaison de sa crémaillère⁵⁸⁴ : « - " J'ai lu dans *La Mode*", dit Cisy, "qu'à la Saint-Ferdinand, au bal des Tuileries, tout le monde était déguisé en chicards." » Les conversations des personnages sont inspirées de leurs lectures de journaux, et leurs tendances politiques se devinent. Le vicomte s'affiche de manière décalée dans son idéologie, et dans ses lectures par rapport aux jeunes républicains. Ses références comme « le bal des Tuileries » sont très éloignées des défenseurs des libertés du peuple, des clubs et des ateliers nationaux.

Il en est de même pour la soirée qui se déroule chez le comte de Faverges, dans *Bouvard et Pécuchet*, parce que la présence d'un abonnement à *L'Univers* est perceptible dans le fumoir où plusieurs numéros sont exposés⁵⁸⁵. Considéré comme un notable, le personnage du comte, M. de Faverges, rend compte par le biais du journal, de ses opinions catholiques ultramontaines. En effet, s'y abonner fait généralement office d'adhésion à son idéologie. Il sait très bien que les convives vont se retrouver au fumoir et voir les numéros de son journal. Le personnage du

⁵⁸³ *L'Éducation sentimentale*, p. 217.

⁵⁸⁴ *ibid.* S'y trouvent aussi Deslauriers, Dussardier, Pellerin et Hussonnet.

⁵⁸⁵ *Bouvard et Pécuchet*, pp. 240-241.

notable, comme M. de Cisy, en décalage avec les revendications révolutionnaires du peuple, se construit tel un « notable » : il représente les valeurs conservatrices de la société et il revendique d'ailleurs son appartenance au parti légitimiste, lors de sa conversation avec ses convives : « M. de Faverges déclara son dévouement pour Chambord. » Il émet même ses idées : « - "Il faut rétablir l'obéissance. L'autorité se meurt, si on la discute ! Le droit divin, il n'y a que ça ! " » La brièveté des phrases oralisées et réhaussées par les exclamatives, traduisent l'affirmation de sa pensée. L'on remarque alors que les journaux présents dans le décor, ont servi de support à des conversations politiques privées.

Lorsque Frédéric cherche Regimbart, après son retour à Nogent, ce sont des journaux de l'opposition qu'il « lut et relut », *Le Siècle* puis le journal satirique du *Charivari*, qu'il « regard[e] »⁵⁸⁶. » Même s'il lit pour passer le temps, on peut se rendre compte, par les journaux présents dans le café, des tendances politiques dominantes dans cette période ; le goût pour les caricatures, le rire se développait à cette époque révolutionnaire⁵⁸⁷. Si, à ce stade du roman, les idées de Frédéric sont plutôt conservatrices, ses lectures sont peut-être annonciatrices d'une métamorphose idéologique, car peu à peu, il rejoint les tendances politiques de Deslauriers, et finit par « souhait[er] [...] un bouleversement universel, tant il était aigri⁵⁸⁸. » Toutefois, le changement idéologique semble davantage lié à sa vie

⁵⁸⁶ *L'Éducation sentimentale*, p. 176.

⁵⁸⁷ *ibid.*, voir aussi : « On allait applaudir la Foire aux idées. » Le « on » indéfini permet de mieux dépersonnaliser le groupe pour révéler une tendance générale de cet engouement pour le divertissement, pour le rire, p. 479.

⁵⁸⁸ *ibid.*, p. 373.

personnelle, étant donné qu'un lien de causalité est établi avec celle-ci, par le biais de « tant il était aigri. »

En revanche, Hussonnet, lui, est présenté comme un personnage vraiment révolutionnaire. Appelé souvent « le bohème », il se place toujours en marge des idées conventionnelles et bourgeoises pour se révolter contre l'ordre établi. Il agit de manière provocatrice, en apportant à Monsieur Dambreuse, lors de son repas, « la première page d'une revue intitulée *L'Hydre*⁵⁸⁹ ». La dimension subversive et politique de l'acte s'explique, déjà par le titre de la revue, car il réfère à un monstre mythologique, ce serpent à mille têtes qu'il faut vaincre. Cela est annonciateur de ses actions à mener puisqu'il « défend les idées d'un cercle révolutionnaire. » Si le titre de la revue est fictif, en même temps, il fait sens sur le plan historique, d'autant que le terme a plusieurs fois été utilisé lors de la Révolution française, il s'inscrit donc bien dans ce contexte particulier de rébellion.

Il est précisé que Hussonnet éprouvait « une jalousie naïve contre ces bourgeois qui avaient bien dîné. » Ainsi, la page de la revue révolutionnaire apportée à M. Dambreuse, qui, en tant que banquier, est l'emblème d'intérêts financiers placés au premier plan, celui de la bourgeoisie bien établie, représente-t-elle un acte symbolique et subversif. La page de la revue en est le support, le symbole.

C'est bien dans cette logique de convictions politiques très fortes que peuvent se réaliser des actes subversifs : le premier consiste à publier dans les journaux ce qui n'est pas autorisé, selon des enjeux révolutionnaires : « [...] un manifeste publié dans les journaux avait convoqué à cet endroit

⁵⁸⁹ *ibid.*, p. 459.

tous les souscripteurs du banquet réformiste. Le ministère, presque immédiatement, avait affiché une proclamation l'interdisant⁵⁹⁰. » Le journal est un outil de communication qui permet d'organiser des actes politiques illégitimes, mais conformément à cette époque, on remarque que le gouvernement a tout pouvoir pour chercher à contrer ces actes.

De manière paroxystique, l'acte subversif peut être primaire, et toute raison paraît dominée par l'enjeu révolutionnaire qui enflamme aveuglément notamment quand on brûle les journaux de ses adversaires politiques. C'est ce qui est évoqué au *Club de l'Intelligence*, titre antiphastique, lorsqu'un des secrétaires procédant au dépouillement des lettres, lit : « -"Des jeunes gens annoncent qu'ils brûlent chaque soir devant le Panthéon un numéro de *L'Assemblée nationale*, et ils engagent tous les patriotes à suivre leur exemple⁵⁹¹." » Cet autodafé a une histoire récente puisqu'au siècle précédent, il ne manque pas d'exemples où l'on brûlait des œuvres littéraires considérées comme trop subversives ou dérangeantes pour la bonne morale.

Dans le contexte du roman, ce sont les républicains qui s'attaquent à ce journal par conviction politique. En effet, il a été pris en main par d'anciens fonctionnaires de la monarchie de Juillet afin de combattre le gouvernement provisoire républicain et par conséquent, le brûler est un acte violent qui exhibe toute la hargne de l'opposition, et qui fait sens puisque par cet acte de rébellion, c'est aussi démontrer qu'on n'acceptera plus le régime.

⁵⁹⁰ *ibid.*, p. 376.

⁵⁹¹ *ibid.*, p. 409.

On peut encore remarquer un acte historique subversif par rapport à *La Presse*, journal historique d'Émile de Girardin qui s'est vu saccager ses locaux par une bande de clubistes mécontents contre lui. C'est Arnoux qui se présente, dans son engagement du moment, le défenseur de ses bureaux⁵⁹² : l'histoire fictive, du personnage inventé d'Arnoux, se mêle à l'Histoire, à la réalité de l'époque qui est telle que l'événement s'est vraiment produit à cette période ; en tant que romancier, Flaubert n'y fait qu'allusion, il n'entre pas dans les détails historiques, et conserve ainsi son statut de romancier, d'artiste impartial.

Mais s'en prendre au journal, c'est aussi reconnaître que celui-ci peut représenter un danger si on ne réagit pas⁵⁹³. Les journaux, véritables tribunes pour les idées politiques, peuvent jouer un rôle prépondérant dans la diffusion de celles-ci et dans les actes politiques. En fait, cet autodafé est aussi la suite logique de combats acharnés pour la défense de ses idées, c'est donc un acte destructeur qui paradoxalement, construit puisqu'il s'agit de détruire la monarchie de Juillet pour permettre à la République d'exister. Mais lors des journées révolutionnaires, le camp adverse veut aussi s'imposer contre les républicains, et se vengent de tout ce qui les représente, les journaux font partie de ces attaques : « Ceux qui ne s'étaient pas battus voulaient se signaler. C'était un débordement de peur. On se vengeait à la fois des journaux, des clubs, des attroupements, des doctrines, de tout ce qui

⁵⁹² *ibid.*, p. 421.

⁵⁹³ On voit que le journal est un organe politique influent notamment lorsqu'un gouvernement y exerce la censure pour museler la libre parole : s'il fait ce choix c'est bien parce qu'il craint le pouvoir de la presse. Il est notamment fait référence, après l'attentat de Fieschi contre le roi Louis-Philippe, le 28 juillet 1835, à cette censure journalistique puisque le gouvernement renforce la loi de 1834 avec un cautionnement pour les journaux, de fortes amendes en cas d'acte considéré comme subversif et il est même obligatoire de demander une autorisation préalable si l'on veut publier un dessin.

exaspérait depuis trois mois [...].⁵⁹⁴» L'énumération nominale reprend les actes dérangeants des Républicains pour leurs adversaires, et les « journaux » sont placés en tête parce qu'ils sont des organes puissants à cette époque.

La censure s'exerce sévèrement à leur rencontre. On note par exemple que *La Démocratie pacifique*, journal fouriériste, fut condamné en juillet 1847 pour avoir publié le roman-feuilleton *La Part des femmes* d'Antony Méray⁵⁹⁵. C'est symboliquement au moment où le journal s'engage pour s'inscrire de plus en plus dans l'opposition, contre la monarchie de Juillet et en faveur de la République sociale et démocratique, que le gouvernement le punit à cause de son immoralité. Cela révèle surtout ses pouvoirs immenses sur la presse. Au final, Antony Méray et le gérant du journal, Cantagrel sont punis d'un mois de prison et de cent francs d'amende pour outrage à la morale et aux bonnes mœurs.

La presse est encore muselée sous la Seconde République par la loi Falloux du 15 mars 1850, ce qui révèle bien la peur du pouvoir de la presse qui peut menacer le bon déroulement d'un régime. Frédéric retrouve Dussardier désabusé : ses espoirs centrés sur la République sont éteints et dans les faits qu'il relate, on trouve l'allusion à la censure : « on condamne les journaux quand ils parlent contre la peine de mort⁵⁹⁶. » Le gouvernement censure les journaux ou les sujets qui mettent en péril sa politique. La peine de mort était pour le gouvernement, un moyen supplémentaire d'affirmer son autorité et de régner tyranniquement, cela

⁵⁹⁴ *ibid.*, p.449.

⁵⁹⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 362.

⁵⁹⁶ *ibid.*, p. 519.

durait depuis des siècles. L'abolir aurait été une remise en cause inacceptable de ce pouvoir, et la censure permettait d'anéantir les dangers potentiels pour le gouvernement.

Cette censure est de nouveau évoquée, cette fois-ci à la veille de l'installation du Second Empire : « Le cautionnement des journaux fut élevé, la censure rétablie⁵⁹⁷. » Il est fait allusion à la loi période du mois de mai 1850. La réalité de contrôle de la presse par différents moyens révèle une méthode pour contrôler les idées et museler celles qui seraient trop dangereuses pour le pouvoir en place.

La question est encore soulevée par Deslauriers, lors de la pendaison de la crémaillère chez Frédéric : « - "Est-ce que les journaux sont libres ? est-ce que nous le sommes ?" dit Deslauriers avec emportement⁵⁹⁸. » L'interrogation semble d'actualité à une époque où la presse est sous contrôle, et elle pose des enjeux importants en procédant par généralisation, abordant des domaines plus étendus, par le biais de la gradation croissante, car si les journaux ne sont pas libres, l'homme ne l'est pas non plus. Le questionnement sur la presse va donc bien au-delà du domaine journalistique pour s'étendre à celui de la philosophie et de l'homme en général. Or, le musèlement de la presse est un aveu de sa puissance, car on ne s'attaquerait pas à ce qui serait inoffensif.

Mais si l'ancrage historique est indéniable, le romancier se situe du côté de l'Art, non du côté du document et c'est la raison pour laquelle, ses nombreuses recherches documentaires ne sont qu'une matière première

⁵⁹⁷ *Bouvard et Pécuchet*, p. 238.

⁵⁹⁸ *L'Éducation sentimentale*, p. 218.

génétique, que l'auteur ensuite manipule en fonction de ce qu'il souhaite obtenir comme effets : c'est la mise en fiction de l'Histoire.

On peut constater des modifications effectuées pour être mises en roman. Il en est ainsi du célèbre *Journal de Rouen*, qui représente la presse locale à travers le personnage du pharmacien de *Madame Bovary*, Homais. Le journal, qui existait vraiment, a été transposé en *Fanal de Rouen*⁵⁹⁹. Le changement de titre, qui met l'accent sur la lumière, confère une dimension romanesque à ce journal historique. Homais, en tant que correspondant local, se donne ainsi une importance d'homme de progrès, toujours informé de l'actualité. Les articles qu'il rédige sont d'intérêt local et n'ont aucune résonance nationale : on y trouve un compte rendu des Comices agricoles, celui de l'opération du pied-bot, un article calomnieux à l'égard de l'aveugle, puis le compte rendu mensonger sur la mort d'Emma. L'écriture est romanesque à partir du moment où elle ne retranscrit pas fidèlement des contenus historiques, mais où elle intègre un monde fictionnel qui défigure le premier niveau référentiel. En outre, la prise en compte de la forme est cruciale et l'emporte sur tout contenu.

Flaubert écrit avant tout des romans, non des traités historiques et c'est parce qu'il raconte des histoires individuelles⁶⁰⁰ qui se mêlent à la grande Histoire que celle-ci ne peut être dominante : les deux doivent

⁵⁹⁹ *Corr.*, t.2, pp. 638-639 ; à Louis Bouilhet, 5 octobre 1856. Flaubert commente ces changements : « J'ai reçu ce matin une lettre de F[rédéric] Baudry, qui me prie, dans les termes les plus convenables, de changer dans la *Bovary* le *Journal de Rouen* pour Le *Progressif de Rouen*, ou tel autre titre pareil [...] Mais c'est si beau "le *Journal de Rouen* " dans la *B[ovary]*. [...] Ça va casser le rythme de mes pauvres phrases ! »

⁶⁰⁰ Il a même pour ambition de mettre au premier plan les histoires individuelles et au second, l'Histoire, il le déclare dans sa *Corr.*, t.3, p 692 ; à Armand Barbès, 8 octobre 1867 : « Bien que mon sujet soit purement d'analyse, je touche quelquefois aux événements de l'époque. » L'Histoire évoquée ne le serait qu'incidemment.

coexister. On remarque par exemple que l'itinéraire sentimental de Frédéric suit celui de la politique : lorsqu'il attend Madame Arnoux qui ne vient pas à cause du fait que son fils est très malade, il s'approche de plus en plus des lieux de combats. Ce sont en effet l'individu, la subjectivité qui vont donner sens à l'événement historique et à la politique. L'écriture flaubertienne présente en effet des enjeux plus esthétiques que référentiels et l'Histoire demeure souvent un décor romanesque artificiel. L'on sait par exemple, que pour *Bouvard et Pécuchet*, le romancier a d'abord orienté les faits historiques scrupuleusement notés et vérifiés, selon les exigences de la rigueur flaubertienne, vers l'échec du savoir historique, puisque ces mêmes faits se heurtent à une cacophonique confusion, et à une absence de maîtrise des savoirs par les deux compères.

Dans leur maison-musée, sorte de laboratoire du savoir, ils vivent l'Histoire à travers les livres, comme les autres matières qu'ils mettent à l'épreuve. Ils acquièrent alors ce double statut de l'acteur et du spectateur : certes, ils agissent par leur volonté d'apprendre et la mise en œuvre de démarches et de méthodes, mais ils vivent dans un monde irréel, de livres et s'égarant souvent dans des savoirs théoriques, ils en perdent finalement le sens pratique⁶⁰¹.

Ce qui est également intéressant demeurent les différents niveaux de point de vue : l'instance auctoriale est au-dessus de tout puisque c'est elle

⁶⁰¹ *Bouvard et Pécuchet*, *op.cit.* Lors de leurs recherches consacrées à l'Histoire, Bouvard en conclut sagement : « -"Nous ne savons pas [...] ce qui se passe dans notre ménage, et nous prétendons découvrir quels étaient les cheveux et les amours du duc d'Angoulême." » Cette remarque, pleine de bon sens, révèle une prise de conscience de leur égarement dans des recherches trop coupées de la vie quotidienne au point de perdre pied dans le réel. Cette déréalisation, non mesurée, peut devenir dangereuse, notamment sur le plan psychologique puisqu'elle les conduit à l'absurde et au découragement, p. 189.

qui décide. On trouve le narrateur qui raconte leur histoire et donne à voir au lecteur *les deux bonshommes* qui observent le monde, dont l'Histoire. Le chapitre IV est consacré à cette étude : « Mais le goût de l'Histoire leur était venu, le besoin de la vérité pour elle-même⁶⁰². » L'étude allant donc de pair avec une quête de vérité, constitue sans doute une vision naïve de leur part : « Peut-être, est-il plus facile à découvrir dans les époques anciennes ? Les auteurs étant loin des choses, doivent en parler sans passion. » En effet, ils pensent crûdement que la distance temporelle favorise un recul impassible et impartial des historiens. Ils en arrivent finalement au bilan, qui pourrait venir directement de la pensée du romancier : « D'où ils conclurent que les faits extérieurs ne sont pas tout. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l'imagination, l'histoire est défectueuse. -" Faisons venir quelques romans historiques !⁶⁰³" Les faits historiques, pour trouver vie, ont besoin d'être complétés par des narrations, enrichis de psychologie, et ils doivent être humanisés. N'est-ce pas ce que cherche à obtenir le romancier avec l'intégration des faits historiques dans ses œuvres ? N'est-ce pas le secret de la possible coexistence entre ces-derniers et l'art ?

Le chapitre VI est tout à fait révélateur de cette dichotomie entre l'acteur et le spectateur que sont Bouvard et Pécuchet : ils sont témoins des événements historiques qu'ils vivent plutôt passivement, comme les autres villageois, à travers essentiellement des opinions mêlées. Toutefois, ils deviennent davantage des acteurs quand ils effectuent les démarches pour mieux connaître les différents systèmes idéologiques et c'est pour réaliser celles-ci qu'ils vont avoir besoin de nombreux livres.

⁶⁰² *Bouvard et Pécuchet*, p. 178.

⁶⁰³ *ibid.*, p. 189.

La quête du savoir encyclopédique, leitmotiv du roman, se retrouve. Mais de nouveau, celle-ci échoue car, d'une part, leur méthode est maladroite, étant donné qu'ils rassemblent, dans cette logique accumulative de la juxtaposition⁶⁰⁴ qui leur est propre, toute une série d'ouvrages idéologiques de leur temps. D'autre part, ils passent trop vite d'un auteur à un autre pour se rendre compte de leur véritable pensée, et il est même précisé qu'« [i]ls firent venir les ouvrages dont ils ne connaissaient que les résumés [...]»⁶⁰⁵. » Cette absence d'approfondissement, récurrente dans le roman, le fait de passer d'un ouvrage à un autre, constitue une dénonciation de la part de l'instance auctoriale, car le résultat est toujours le même : c'est le découragement, menant à la vacuité et à l'abandon. Paradoxalement, à trop vouloir maîtriser les savoirs, le réel, celui-ci leur échappe et les laisse encore plus seuls, plus découragés, plus désœuvrés, sans repères. Il en est de même pour l'Histoire, aussi bien l'ancienne que celle qu'ils viennent de vivre⁶⁰⁶.

Cette conception des événements historiques qui suivraient une logique absurde, est le reflet de leur histoire personnelle dans le roman puisqu'après avoir renoncé à leur métier de copistes, ils y reviennent à la fin de l'œuvre : la structure en spirale traduit une certaine inanité. Cette vision pessimiste est aussi partagée par Hegel, cité par Karl Marx : « Hegel note quelque part que tous les grands événements et personnages historiques surviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : une fois comme

⁶⁰⁴ Dans le chapitre VI de *Bouvard et Pécuchet*, on retrouve une juxtaposition de ces grands noms d'époque, pp. 244-245.

⁶⁰⁵ *ibid.*, p. 245.

⁶⁰⁶ *ibid.* : « Bouvard songeait : - "Hein, le progrès, quelle blague !" Il ajouta : - "Et la politique, une belle saleté ! [...]"

- "Ah ! merci !" répliqua Bouvard. "Tout me dégoûte.", p. 249.

grande tragédie et la fois d'après comme misérable farce⁶⁰⁷. » Si Hegel envisage le premier surgissement de l'événement comme appartenant au sublime, « comme grande tragédie », le second appartient à l'absurde, « comme misérable farce. » Cette vision d'un monde farcesque est tout à fait en adéquation avec le désir flaubertien de réaliser « une encyclopédie en farce ». Dans le second volume du roman, c'est encore pire, car comme tout devait être réductible à la copie des deux personnages, le réel est encore plus fuyant, plus insaisissable, d'où une vision de l'absurde encore accrue. Contrairement à un historien qui aurait une volonté d'exhaustivité dans sa restitution des faits historiques, le romancier sélectionne les faits en fonction des effets qu'il souhaite produire au lieu d'envisager les événements dans leur linéarité, la méthode adoptée est avant tout littéraire, poétique et l'Histoire lui est subordonnée ; tout est une question de représentation du fait particulier, de mise en spectacle, même pour l'Histoire, et c'est aussi pour cela qu'elle est intégrée à une histoire. Il accentue les sensations afin de conférer une dimension poétique à son texte : l'Histoire n'est jamais peinte en dehors de ce système. Par exemple, lors de la proclamation de la République, l'écrit sert de support ostentatoire, engagé à l'Histoire en marche et c'est à travers la personne de Lamartine que l'auteur le transmet.

Celui-ci représentait la fusion entre la littérature et la politique puisqu'il était poète romantique mais aussi très engagé dans la vie politique, ayant notamment fait partie du gouvernement provisoire précédant la

⁶⁰⁷ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, in *Les Luttes des classes en France*, Gallimard, Folio Histoire, 1994, p. 175.

proclamation de la République⁶⁰⁸. La phrase de Lamartine, prononcée le 25 février 1848, en opposition à des prolétaires paysans qui voulaient arborer le drapeau rouge, déclara : « Le drapeau rouge que vous nous rapportez, n'a jamais fait que le tour du Champ de Mars, traîné dans le sang du peuple, en 1791 et 1793, et le drapeau tricolore a fait le tour du monde avec le nom, la gloire et la liberté de la patrie ! », va circuler de manière fragmentaire sur des drapeaux rouges⁶⁰⁹. Les drapeaux sont les supports écrits et symboliques de l'Histoire en marche, devenus le mode d'expression du peuple, et celle-ci est transformée en roman, en art, et devient un emblème, car on met en valeur certains faits en ne rendant pas compte des autres⁶¹⁰. Les couleurs des drapeaux représentent les confrontations idéologiques qui circulent, qui vivent.

Puis, contrairement à un historien, il n'a pas pour enjeu d'être exhaustif, il dilate le temps de l'événement ou au contraire, y fait à peine allusion, voire l'élude, car le temps de l'art n'est pas le même que celui de l'Histoire. Le romancier, en fonction de l'interprétation qu'il souhaite conférer aux événements, choisit de le manipuler. Dans *L'Éducation sentimentale*, il a mis l'accent sur la mise en place de la Seconde République en en faisant la préoccupation principale de nombreux personnages de son roman, et en sélectionnant des passages clés pris dans la vraie Histoire et recréés par l'artiste, ou bien totalement inventés. Toujours

⁶⁰⁸ L'engagement chez les littérateurs est repris dans *L'Éducation sentimentale* et notamment lorsqu'on fait référence à un drame de l'époque, *Le Chevalier de Maison-rouge*, de 1847 et inspiré d'un roman de Dumas, il comporte des tableaux et chants révolutionnaires – dont certains ont été empruntés à Rouget de Lisle, de 1792. Le drame est donc engagé en faveur des républicains.

⁶⁰⁹ *ibid.*, p. 397.

⁶¹⁰ C'est ce qu'observera Maupassant dans sa *Préface de Pierre et Jean*, manifeste du Réalisme.

est-il qu'en contrepartie, entre les chapitres V et VI, on observe une ellipse sur le Second Empire qui a pourtant connu une durée conséquente (1852-1870) : sans doute ce choix est-il personnel, car la mise en place de la Seconde République a très certainement été une période très importante pour la génération de Flaubert.

Cette sélection d'événements dans cette grande Histoire parfois nébuleuse et indistincte ne serait-ce pas lui donner sens ? Peut-être l'art, l'esthétique auraient pour vocation de donner sens aux événements historiques aux apparences parfois absurdes. L'écriture flaubertienne lutterait contre l'ineptie de l'Histoire pour lui donner forme et sens. L'Histoire peut parfois être transformée sous l'effet de l'art romanesque. Apparaissant parfois en toile de fond, elle pourrait sembler secondaire, voire presque inexistante au lecteur qui serait peu attentif. Pourtant, elle est fondamentale pour que l'œuvre romanesque puisse prendre tout son sens. Dans *Madame Bovary*, c'est l'évolution de la monarchie de Juillet qui est convoquée et notamment le tournant important qui a eu lieu avec Guizot à partir de 1840⁶¹¹, et c'est Homais, l'homme du progrès, toujours informé de la moindre nouvelle par le biais des journaux, qui figure cette évolution politique.

Dès les Comices agricoles, l'on voit bien la politisation de l'événement par le personnage satirique, « M. Le Conseiller⁶¹² » Lieuvain, sorte de pâle substitut du Préfet absent, et qui se perd dans de longs discours

⁶¹¹ Edgar Quinet dans un *Avertissement au pays*, le 5 décembre 1840, avertit le pouvoir en place, d'ordre bourgeois, des dangers pour eux s'ils continuaient leur orientation politique fermée à toute communication. Il leur a rappelé la précédente révolution. Guizot, fermé à toute ouverture, ainsi que les autres membres du gouvernement, restèrent sur leurs positions.

⁶¹² *Madame Bovary*, p. 275.

coupés de la réalité du monde agricole. Cette rupture est mise en valeur visuellement lorsque Catherine Leroux, vraie paysanne, authentique dans sa passion agricole, reçoit la récompense dont elle ne sait que faire, maladroite face aux honneurs⁶¹³ ; c'est la rencontre du monde authentique, agricole et celui, factice, de la politique, nourri de représentations et d'images. C'est surtout Homais qui se range du côté de la politique, prêt à tout pour détenir un pouvoir. Dès cet épisode central du roman, il oriente son article dans le *Fanal de Rouen*, pour attirer les lumières sur lui, et cherchera par ses actes, à se ranger du côté du préfet. Cette évolution est très marquée à la fin du roman où il écrit au préfet pour être reconnu et attend avec beaucoup d'impatience de voir son nom dans le journal.

Cette attitude est particulièrement dénoncée par le narrateur : « Alors, Homais inclina vers le Pouvoir. Il rendit secrètement à M. le préfet, de grands services dans les élections. Il se vendit enfin, il se prostitua. Il adressa même au souverain une pétition où il le suppliait *de lui faire justice* ; il l'appelait *notre bon roi* et le comparait à Henri IV⁶¹⁴. » La brièveté inhabituelle des phrases révèle un parti pris du narrateur qui se désolidarise de son personnage jusqu'à l'acmé de la phrase finale : « Il vient de recevoir la croix d'honneur⁶¹⁵. La brièveté de la phrase, dépourvue de marques d'opinions, révèle la désapprobation, car il n'y a ni logique ni mérite dans l'octroi de celle-ci : l'ironie provient de l'absence de lien logique même implicite et cela détruit toute légitimité. Les écrits qu'il a

⁶¹³ *ibid.*, « [Elle était] intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient [...] », p. 283

⁶¹⁴ *ibid.*, p. 456.

⁶¹⁵ *ibid.*, p. 458.

rédigés pour obtenir cette Croix sont également invalidés, car ils relèvent une imposture. En effet, le résultat triomphal d'Homais s'oppose à son immoralité assimilée à de la prostitution, le type d'écrit que Flaubert exécère. De toute façon, un écrit formellement beau est moralement bon.

Enfin, on observe un jeu sur la représentation historique dans la mesure où elle passe par le regard d'autres personnages, ce qui mène à une réflexion. C'est ainsi que dans *Bouvard et Pécuchet*, parmi les nombreux domaines de savoirs expérimentés, lassés par l'archéologie, les deux compères décident de se consacrer à l'histoire, notamment dans le chapitre IV. Ils pensent aussi que de nombreuses zones d'ombre proviennent de leurs lacunes en histoire. Cet apprentissage nouveau est une stratégie afin de permettre de poser un certain nombre de questions sur le sujet. Bouvard réagit rationnellement et a besoin de supports écrits pour croire aux faits : dans une injonction, il demande à l'académicien Larsonneur de leur montrer un texte pour prouver ses propos, à savoir que les monuments montrés seraient l'œuvre des Gaulois⁶¹⁶. C'est l'élaboration d'une réflexion qui nous est donnée à lire, au lieu d'une pensée déjà établie qui serait arrêtée et définitive. Ainsi, nous assistons à une démarche tâtonnante d'autant plus intéressante.

La première étape consiste à choisir les bons ouvrages historiques à lire. Mais comment sélectionner les bonnes œuvres ? Ils commencent par prendre « L'ouvrage d'Anquetil⁶¹⁷ », célèbre historien du siècle des Lumières mais très rapidement, ses propos sont disqualifiés sévèrement : « ils lâchèrent Anquetil, rebutés par l'ineptie de ses réflexions. » La critique

⁶¹⁶ *Bouvard et Pécuchet*, « - "Montrez-nous un texte !" », p. 173.

⁶¹⁷ *ibid.*, p. 173.

est très forte, car elle consiste en une remise en cause du contenu des propos de l'historien. « [Aussi demandèrent-ils] à Dumouchel quelle est la meilleure histoire de France. ».

Deux autres auteurs du XIX^e sont cités, Augustin Thierry et M. de Genoude, ce qui permet un ancrage historique. L'on remarque un véritable débat entre les deux bonshommes à propos de l'adhésion aux propos de l'un ou de l'autre historien, sur le sujet de la Révolution française. Les choix des historiens, y compris *L'Histoire parlementaire de la Révolution française en quarante volumes*⁶¹⁸, sous la direction de Buchez et de Roux-Lavergne font l'objet de déceptions du fait des trop nombreux partis pris. Pour Genoude, le défaut est « de faire se rejoindre les deux bouts de l'histoire de France [– l'ancienne et la moderne-] » et pour Buchez et Roux, « les détails trop nombreux empêchaient de voir l'ensemble. » Ces manques de synthèse et de discernement ne seraient-ils pas les causes de cet automatisme encyclopédique des deux bonshommes dès qu'ils procèdent à une nouvelle étude ?

Toujours est-il que les « bavardages » sur l'Histoire génèrent des opinions chez les deux personnages : « Pécuchet [...] se déclara sans-culotte, et même robespierriste [...] Bouvard préférait celui de la Nature⁶¹⁹. » Un vrai débat passant par des désaccords, des discussions de fond, est retranscrit et des historiens aux tendances les plus diverses, voire contradictoires sont évoqués à travers leurs ouvrages⁶²⁰ pour en arriver au même résultat que dans les autres domaines, c'est-à-dire l'inanité de leurs

⁶¹⁸ *ibid.*, p. 174.

⁶¹⁹ *ibid.*, p. 175.

⁶²⁰ *ibid.*, p. 176.

recherches et de leur démarche : « Ils n'avaient plus sur les hommes et les faits de cette époque, une seule idée d'aplomb.⁶²¹ » Les écrits servent de support à des débats historiques qui aboutissent le plus souvent à une cacophonie mimétique de l'effet de confusion symptomatique des deux personnages qui ne parviennent pas à se réapproprier de manière intelligible leurs propos. Le problème majeur, selon eux, est que « [p]our la juger impartialement, il faudrait avoir lu toutes les histoires, tous les mémoires, tous les journaux, toutes les pièces manuscrites, car de la moindre omission une erreur peut dépendre, qui en amènera d'autres à l'infini. Ils y renoncèrent. » Se rendant compte que l'exhaustivité est impossible étant donné que tout lire et tout étudier pour avoir la possibilité de juger l'Histoire en toute neutralité n'est pas réalisable. De fait, ils abandonnent et « prirent en méfiance les historiens⁶²². » Si la matière historique permet de susciter de nombreuses réflexions à valeurs intemporelle et universelle, elle aboutit tout de même à l'échec systématique qui se répète lors de leur étude de l'histoire ancienne : comme pour les autres sujets, ils sont prisonniers de l'érudition, de l'encyclopédisme, et ne parviennent plus à faire la part des choses, à discerner. C'est toujours cette impasse qui les mène au renoncement. Les faits historiques, liés aux écrits, demeurent éphémères, et disqualifient ces écrits qui ne font pas partie de l'art éternel, mais qui s'envolent avec le temps. Les événements passent comme le temps et s'estompent ou s'oublient s'ils ne sont pas fixés par l'artiste.

Les écrits de l'Histoire sont plutôt chaotiques, et peu porteurs de progrès, ce qui les disqualifie au profit d'une écriture transcendante, celle

⁶²¹ *ibid.*, p. 178.

⁶²² *ibid.*, p.177.

qui se place du côté de l'éternité, de la forme, de l'art. Placée au-dessus du fait historique, elle le sauve de l'absurde confusion du désordre destructeur. L'art n'est-il pas salvateur ? Il rétablit l'ordre, sauve l'Histoire du chaos et devient alors un acte rempli d'humanité. Il faut donc s'extraire de l'Histoire pour pouvoir l'écrire, ce qui est paradoxal : « [l]e vrai n'est jamais dans le présent » et surtout, l'art demeure immuable⁶²³ par opposition à l'Histoire qui, elle, n'existe que dans le changement perpétuel.

Mais dans ces conditions, comment est-il possible d'écrire l'Histoire dans un roman ? Sans doute ne peut-elle être écrite que de manière stylisée et infidèle. Dans *L'Éducation sentimentale*, elle n'existe qu'en toile de fond, car c'est le style, la forme qui priment.

⁶²³ Flaubert a déclaré : « Les gouvernements ont beau changer, monarchie, empire ou république, peu importe ! *L'esthétique officielle* ne change pas ! », lettre ouverte à Maupassant publiée dans *Le Gaulois* du 21 février 1880. *Corr.*, t. 5, p. 840. Le journal est catholique et royaliste et il s'oppose alors à la gauche républicaine. Ce n'est pas pour autant que l'auteur prendra parti pour les catholiques et royalistes. Il oppose en tout cas l'inconstance des gouvernements à l'immuabilité de « *L'esthétique officielle*. »

TROISIÈME PARTIE : ÉCRIRE UNE ŒUVRE,

UNE NÉCESSITÉ ONTOLOGIQUE

L'écriture existe en soi, fonde sa propre existence par la forme, elle s'érige de manière absolue, car le style va devenir suffisamment puissant, et c'est pour cette raison qu'elle a peu besoin des autres éléments- comme une trame événementielle importante- pour exister. Cette hégémonie stylistique passe par un questionnement permanent de la part du romancier, sur le statut des écrits.

La question centrale posée au sein des romans de Flaubert, est bien celle d'une élévation de l'art grâce au style qui doit prévaloir sur le fond, sur l'univers référentiel. Le romancier, en mettant en scène tant d'écrits, sous l'omniprésence du regard critique, parvient à penser l'écriture autrement, il lui confère un autre régime, au-delà des valeurs traditionnelles.

La représentation des écrits dans les œuvres de Flaubert est aussi un moyen de donner à voir ou à lire la specularité de l'œuvre, mais ne serait-elle pas surtout un moyen de mieux rendre légitime le seul type d'écrit jugé digne, l'œuvre d'art, unique et éternelle, celle de Flaubert ? L'enjeu étant de figurer le monde et les représentations que les hommes produisent sur celui-ci en réalisant une œuvre d'art. Mais comment résister en tant qu'artiste à cette période industrielle marchande et faire de l'art ? Comment écrire artistiquement, une œuvre unique qui échappe à la démocratie industrielle, à la littérature marchande et reproductible ?

Les actes de lecture et d'écriture mis en scène, favorisent cette réflexion centrale, existentielle⁶²⁴ même, dans la vie de l'écrivain.

Chapitre I : Lire, la représentation du lecteur dans les romans

Représenter les livres dans ses romans, permet à son auteur de peindre aussi le lecteur dans son acte de lecture et ce, de manière double, car on trouve celui non seulement de la fiction romanesque et nous, lecteur réel, pensant, conscient, regardant et lisant aussi l'autre lecteur, celui qui est fictif. Mais ces deux figures se distinguent-elles toujours, se retrouvent-elles parfois ? Quelles relations peuvent alors s'établir entre les deux et selon quels enjeux ?

Il ne faut pas non plus oublier que l'auteur lui-même est aussi un lecteur. L'on sait que Flaubert lisait énormément, par plaisir avant tout, mais aussi comme exercice préalable et nécessaire à l'écriture. Il possédait une bibliothèque conséquente et préconisait souvent à Louise Colet de s'adonner à la lecture⁶²⁵ avant d'écrire afin de s'imprégner des classiques : les jeunes contemporains n'étaient en effet pour lui, pas dignes de reconnaissance et d'admiration. Enfin, de toute sa bibliothèque, on se rend compte que le plus

⁶²⁴ Jean-Pierre Richard, in *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, éd. Seuil, coll. « Points », 1990, rappelle que « La création artistique équivaut pour Flaubert à une création de soi par soi : chaque phrase, chaque paragraphe réussis le sortent un peu plus du marécage, le promeuvent à l'existence solide [...] », pp. 235-236.

⁶²⁵ *Corr.*, t.2, p 348 ; à Louise Colet, 6 juin 1853 : « C'est une chose, toi, dont il faut que tu prennes l'habitude, que de lire *tous les jours* (comme un bréviaire) quelque chose de bon. Cela s'infiltré à la longue. Moi je me suis bourré à outrance de La Bruyère, de Voltaire (les contes) et de Montaigne. » La dimension sacrée de l'acte de lire est suggérée par la comparaison avec « un bréviaire ». C'est un acte qui doit être quotidien et qui peut s'apparenter à un exercice ; c'est la régularité qui va permettre une imprégnation productive.

souvent, sont évoquées des œuvres de référence, un peu comme des livres à toujours posséder à portée de main⁶²⁶.

Tout d'abord, le lecteur dans les œuvres de Flaubert, est un personnage représenté : il est ancré en tant que tel dans le roman non seulement pour des raisons de vraisemblance mais aussi parce qu'il devient une figure importante à donner à voir ceux qui lisent ses livres. Cette mise en scène est peut-être aussi une condition nécessaire afin que nous puissions nous-mêmes réfléchir à notre statut de *liseur*.

1- Pratiques de lectures et représentations

De nombreux personnages dans les romans de Flaubert, lisent et l'on trouve autant de pratiques de lectures que l'on observe de lecteurs, comme le remarque l'auteur lui-même dans sa lettre à Louise Colet : « Mais c'est qu'il y a tant de manières différentes de lire [...]»⁶²⁷.

Au XIX^e siècle, la représentation du lecteur est courante : on la trouve surtout en littérature et en peinture⁶²⁸. C'est en effet le siècle des musées et des expositions, celui où l'on aime exhiber les savoirs et les activités intellectuelles ; or, la lecture, à cette époque de démocratisation de

⁶²⁶ *ibid.*, p.174 ; à Louise Colet, 26 octobre 1852 : « La bibliothèque d'un écrivain doit se composer de cinq ou six livres sources qu'il faut relire tous les jours. Quant aux autres, il est bon de les connaître, et puis c'est tout. Mais c'est qu'il y a tant de manières différentes de lire, et cela de d'esprit que de bien lire ! » Seuls quelques livres sources doivent être régulièrement relus de manière plus approfondie ; la connaissance des autres suffit.

⁶²⁷ *Madame Bovary*.

⁶²⁸ Même la décoration peut être en accord avec cette exposition des savoirs : comme ornement de jardin, à Tostes, on trouve « Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre [qui] lisait son bréviaire. », p. 177. Même si cette statue, qui sera brisée dans le déménagement vers Yonville, a une signification ironique surtout avec la disqualification de la religion dans le roman, toujours est-il que le curé est indissociable de son bréviaire et la statue le représente satiriquement dans son activité de lecture.

l'imprimé et de grand développement des cabinets de lecture notamment sous la monarchie de Juillet, en fait partie. Mais comment représenter les lecteurs sous leurs différents aspects ? Quand ils lisent, ou quand ils racontent leurs lectures, ou bien encore quand c'est le narrateur qui les intègre à la fiction ?

Le personnage, dans les romans de Flaubert, émerge souvent comme lecteur et cette représentation est réalisée selon différentes modalités. Emma est envisagée comme lectrice avec des représentations très diversifiées : la manière rétrospective est un moyen de faire entrer le lecteur réel dans la subjectivité du personnage. Ainsi, on trouve un retour à ses origines de lectrice au couvent dans le chapitre VI, après sa rencontre avec Charles : « Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre de Domingo, le chien fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon frère [...].⁶²⁹ » Les emplois du plus-que-parfait de l'indicatif, puis de l'imparfait, confirment bien ce retour à ses origines de lectrice, cela fonde les bases de ses comportements à venir : c'est à ce moment-là qu'elle confond la fiction et le réel et cette manière de lire persistera jusqu'à la fin de sa vie. Le lecteur réel entre ainsi dans la subjectivité du personnage, au même titre qu'il entre dans l'univers du livre en lui présentant un mode de lecture à ne surtout pas suivre. C'est par l'accumulation des clichés -du vide- provenant des lectures d'Emma que l'auteur parvient à dissuader son lecteur de suivre la même voie que son personnage.

Puis, c'est à travers la parole qu'Emma est représentée comme lectrice : au début de la deuxième partie, lors de leur arrivée à Yonville et du

⁶²⁹ *Madame Bovary*, p. 179.

repas pris à *L'Auberge du Lion d'Or* tenue par Madame Lefrançois, le couple fait la connaissance de Léon. Or, Charles, présente sa femme comme une lectrice : « - Ma femme ne s'en [du jardinage] occupe guère, dit Charles ; elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande l'exercice, toujours rester dans sa chambre, à lire⁶³⁰. » Le syntagme verbal « toujours rester dans sa chambre à lire », traduit une activité continue qui semble inscrire sa vie dans une espèce de rituel qui annihile toutes les autres activités possibles, ce qui caractérise sa lecture comme une claustration. S'isoler à ce point du monde extérieur, notamment sur le plan psychologique, peut devenir dangereux.

Emma se définit elle-même en tant que lectrice lors de sa conversation avec Léon et c'est dans un dialogue, celui de la parole partagée, que son portrait se confirme. Les deux personnages partagent la même conception de la lecture mais l'on sait qu'elle est disqualifiée par Flaubert qui rejetait toute lecture ou toute écriture empreinte de sentimentalisme excessif. C'est Léon qui traduit par les mots, le mode de lecture effectué par Emma et par lui-même :

-On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immobile, dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures. Elle se mêle aux personnages ; il semble que c'est vous qui palpitez sous les costume⁶³¹.

L'emploi des pronoms personnels « on » et « vous » permet de généraliser les effets de la lecture et d'unir les siens à ceux d'Emma qui confirmera ses propos par des répliques d'acquiescement telles que « C'est vrai ! c'est vrai ! » ou « - j'ai éprouvé cela. » Il s'agit d'une lecture

⁶³⁰ *ibid.*, p. 222.

⁶³¹ *ibid.*

aliénante qui est louée puisque le lecteur se fond dans la fiction. Pourtant, ce type de lecture est considéré comme dangereux, car il produit un risque d'égarement. En principe, cette évasion ne doit constituer qu'une étape, souvent celle d'un être en formation, comme ce fut le cas pour Frédéric quand il était collégien : « Les images que ces lectures amenaient l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire. Il ambitionnait d'être un jour Walter Scott⁶³². » L'imprégnation de la lecture génère ce besoin d'identification mais pour un personnage en pleine évolution, cela semble normal si ce n'est qu'une phase. Pour Emma, ce type de lecture persiste au cours de son existence et cette confusion entre la fiction des romans et le monde réel atteint une forme de paroxysme aussitôt après la consommation de son premier adultère avec Rodophe :

Alors, elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la région lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié⁶³³.

L'origine de ses lectures est bien celle de la jeune -fille du couvent, comme le suggère « la longue rêverie de sa jeunesse », et la valeur rétrospective du verbe initial « se rappel[er]. » Le désir, longtemps entretenu par l'esprit, « la rêverie », se trouve à ce moment incarné dans la consommation de l'adultère : elle transforme la monotonie de sa relation avec Charles en une passion tumultueuse et illégitime qui lui rappelle ce qu'elle a pu lire dans ses romans de jeunesse. La disqualification de cette fantasmagorie de la lectrice s'opère d'abord par la reconnaissance spontanée

⁶³² *L'Éducation sentimentale*, p. 64.

⁶³³ *Madame Bovary*, pp. 293-294.

de l'illusion d'Emma : on ne peut croire en une assimilation entre la fiction et la vie dite réelle par celle-ci, le lecteur que nous sommes se désolidarise forcément de la lectrice fictive du roman par une supériorité réflexive et analytique se substituant au manque de discernement d'un personnage aveuglé par ses lectures originelles.

La représentation du lecteur peut aussi se réaliser par tableau, conformément à l'esthétique du XIX^e siècle et comme Flaubert écrit souvent. Peu après sa rencontre avec Madame Arnoux, Frédéric la découvre comme une lectrice, « sous la tente où elle était revenue. Elle lisait un mince volume à couverture grise⁶³⁴. » Hormis la vraisemblance du point de vue interne limité de Frédéric qui ne peut distinguer le titre du livre, sans doute ces imprécisions ont-elles pour fonction d'accentuer la dimension énigmatique du personnage de Madame Arnoux qui n'en est que plus désirable. Son statut de lectrice la situe néanmoins dans une certaine classe sociale, au moins la bourgeoisie et dans un univers culturel qui est celui de la femme lettrée. Elle est peinte comme lectrice en action puisqu'il est précisé qu'« elle lisait » et c'est ce qui est le plus important. Le manque de précisions sur le livre « un mince volume à couverture grise » permet de soustraire une description qui se concentrerait sur l'objet à l'acte de Madame Arnoux, car c'est celui-ci qui est au premier plan. C'est à travers lui qu'elle est spontanément reconnue et classée à la fois par Frédéric et par le lecteur réel dans la typologie stéréotypée de la femme romantique du

⁶³⁴ *L'Éducation sentimentale*, p.56

XIX^e siècle ; la comparaison est même utilisée par le narrateur : « Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques⁶³⁵. »

Ce portrait s'inscrit bien dans le lieu choisi pour s'adonner à la lecture : « sous la tente », qui confirme un personnage souhaitant s'abstraire du monde pour mieux entrer dans l'univers du livre ; on remarque aussi que depuis le XVIII^e siècle, et l'expansion du moi en littérature, la lecture a tendance à devenir de plus en plus solitaire et privée. Cela s'explique en partie par la montée de la classe sociale bourgeoise qui cultive la domesticité.

Toujours dans le tableau de la femme en train de lire, on trouve Emma « [...] avec un livre à la main [...] étendue sur un canapé⁶³⁶. » « [U]n livre à la main » est une précision importante qui poursuit le portrait de la lectrice qu'est Emma : le livre lui est presque constitutionnel ; en outre, sa posture, « étendue sur un canapé », peut connoter la femme lascive qu'elle va devenir par l'adultère [ill. 16]. Le tableau de Pierre-Antoine Baudoin, *La Lecture*, présente aussi une figure féminine qui semble s'être abandonnée à l'objet. La posture relâchée semble très proche de l'extase et la femme décrite paraît s'abandonner au moment qu'elle a pu vivre. Le peintre avait pour coutume de représenter le motif du libertinage, d'actualité à son époque. Emma lui ressemble dans sa posture, elle est même décrite, lorsqu'elle lit « des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes⁶³⁷ », comme « engourdie, à peine vêtue⁶³⁸ », et cette fois-ci dans son lit, lieu de l'intimité et de l'adultère. Le corps est en

⁶³⁵ *ibid.*, p. 58.

⁶³⁶ *Madame Bovary*, p. 259.

⁶³⁷ *ibid.*, p. 405.

⁶³⁸ *ibid.*, p. 404.

harmonie avec la lecture, et plus les sujets des livres sont relâchés sur le plan des mœurs, plus le corps ressemble à celui de l'acte charnel. Le fait d'être « à peine vêtue » révèle cette intimité où le personnage féminin s'abandonne tout entière au livre et à sa fiction : toute distance réflexive ou critique est abolie et ce type de lecture est totalement invalidé par Flaubert.

Dans un tout autre registre, c'est Madame Bordin qui est aussi représentée comme lectrice mais par la description du narrateur. On ne la voit pas en train de lire mais après avoir lu : « Madame Bordin se montra tout à coup avec son châle vert, et un volume de Pigault-Lebrun qu'elle rapportait, ces messieurs ayant eu l'obligeance de lui prêter des romans, quelquefois⁶³⁹. » D'emblée, l'« apparition » de cette femme en tant que lectrice, est démystifiée par le passage, « se montra tout à coup avec son châle vert » dans lequel le verbe « se montrer » peut prendre le sens péjoratif de s'imposer aux regards, ce qui semble confirmé par la couleur « vert[e] » de son châle. On trouve une vision dégradée de la lectrice romantique comme Madame Arnoux, qui est presque surprise par les regards du personnage et du lecteur, dans son acte discret. Madame Bordin, en revanche, arrive avec ostentation⁶⁴⁰. Dans cette perspective, le volume qu'elle ramène, semble décalé, puisqu'il s'agit d'un drame romantique, ce qui paraît très éloigné de ce personnage rural et prosaïque. L'écrit n'a plus

⁶³⁹ *Bouvard et Pécuchet*, p. 198.

⁶⁴⁰ *ibid.*, ce personnage féminin, presque baroque, représente la femme de Province aux goûts douteux, ce qui rappelle l'opposition énoncée par Balzac dans *Illusions perdues* entre la femme de Province et la Parisienne. Comparativement à cette-dernière, la première paraît laide. La description de Madame Bordin, qui s'est vêtue pour honorer l'invitation de Bouvard et Pécuchet, était « habillée d'une belle robe de soie gorge-pigeon. La chaîne d'or de sa montre lui battait sur la poitrine, et des bagues brillaient à ses deux mains, couvertes de mitaines noires », p. 95.

aucune valeur littéraire, mais devient le support visible et contrasté du personnage moqué.

Toujours selon le mode satirique, on observe la représentation de Pécuchet, lecteur, au chapitre II du roman : « Quelquefois Pécuchet tirait de sa poche son manuel et il en étudiait un paragraphe, debout, avec sa bêche auprès de lui, dans la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre⁶⁴¹. » On remarque une mise en abyme satirique parce que le personnage, tandis qu'il s'adonne au jardinage, lit en même temps qu'il le pratique un manuel. Cette démarche lui confère d'emblée un statut de lecteur atypique, qui cherche à concilier la théorie et la pratique, une sorte de lecture en actes. Le frontispice contribue à cette mise en abyme, car en tant qu'illustration placée au début du livre, elle a non, seulement un rapport direct avec le manuel du jardinier, mais en plus avec le roman de Flaubert, puisque Pécuchet, son personnage, est aussi en train de jardiner⁶⁴². En multipliant les strates de cette représentation, l'auteur complexifie, mais en même temps intensifie la satire, un peu selon la logique accumulative des personnages qui collectionnent à la fois les objets et les ouvrages d'étude.

Par le biais de tous ces éléments, il dégrade le frontispice au point de l'assimiler à une caricature. En effet, il connote bien plus que le motif du manuel du jardinage, mirant le sujet même du roman *Bouvard et Pécuchet*.

⁶⁴¹ *Bouvard et Pécuchet*, pp. 88-89.

⁶⁴² Voir Ségolène Le Men, « la question de l'illustration », dans *Histoires de la lecture*, sous la direction de R. Chartier : « [...] l'illustration du livre, les gravures d'entrée, frontispice, vignette de titre, bandeaux, ont un statut pragmatique déterminé par la relation à l'allocataire, ce qui les distingue des illustrations du cours du livre, hors texte et dans le texte [...] Elles doivent annoncer et résumer le livre en même temps qu'appâter le lecteur, et partagent cette fonction publicitaire et commerciale avec tous les imprimés publicitaires, à commencer par l'affiche. » Le frontispice serait inscrit dans une logique de *captatio benevolentiae* et viserait seulement à attirer l'attention du lecteur par un effet d'annonce du livre qu'il s'apprête à lire, p. 235.

Mais le plus remarquable est sans doute cette analogie entre Pécuchet qui jardine « avec sa bêche auprès de lui », et « la pose du jardinier qui décorait le frontispice du livre. Cette ressemblance le flatta même beaucoup. Il en conçut plus d'estime pour l'auteur. » Dans ce passage, la dimension farcesque est manifeste, car il transmet une image négative du lecteur : celui qui aime un livre par narcissisme, parce qu'il lui renvoie son image.

Sans doute ce passage illustre-t-il également les lectures aliénantes par lesquelles on s'identifie aux personnages en action. Puis, sa dimension grotesque provient aussi de l'univers prosaïque dans lequel le passage s'inscrit, préparé par le paragraphe précédent, ainsi que du travestissement ridicule des deux bonshommes puisque « Bouvard gardait sa veste de tricot sous sa blouse, Pécuchet sa vieille redingote sous sa serpillière. » Il s'agit donc d'une sorte d'entrée en scène théâtrale sous les yeux du lecteur réel qui peut être figuré par le regard « [d]es gens qui passaient » ; cet œil du flâneur serait, à ce titre, considéré comme une représentation du lecteur moderne, celui qu'on trouve dans la rue⁶⁴³. Cette entrée en scène permet peut-être de réactualiser une nouvelle irruption dans le roman grâce à l'assimilation entre l'image du personnage en « pose de jardinier » et le frontispice, équivalent du manuel qu'il consulte.

Cette référence du frontispice du livre peut signaler au lecteur réel que Pécuchet demeure avant tout le protagoniste ridiculisé du roman que

⁶⁴³ Cette idée avait été énoncée par Philippe Hamon, dans *Imageries*, *op.cit.*, p. 266.

nous sommes en train de lire⁶⁴⁴ en assurant ainsi des rapports de connivence entre le lecteur et l'auteur.

Celui-ci est parfois aussi, représenté comme accablé par ses lectures qui l'ennuient, du fait du manque d'intérêt pour le contenu ; tel est le cas de Charles lorsqu'il se contraint à lire sa revue spécialisée *La Ruche médicale* ; il lit très peu dans le roman, mais lorsqu'il est peint dans cette situation, c'est toujours dans une perspective dévalorisante :

Enfin, *pour se tenir au courant*, il prit un abonnement à *La Ruche médicale*⁶⁴⁵, journal nouveau dont il avait reçu le prospectus. Il en lisait un peu après son dîner ; mais la chaleur de l'appartement, jointe à la digestion, faisait qu'au bout de cinq minutes, il s'endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe⁶⁴⁶.

Charles invalide la lecture de ce journal spécialisé. Tout d'abord, la restitution de ses paroles, marquée par l'emploi de l'italique, « *pour se tenir au courant* » ne traduit pas d'engouement pour l'étude. Prosaïque, l'expression aurait pu tout aussi bien être employée pour la lecture de faits divers dans le journal. Puis, son attitude de lecteur confirme la critique initiale contenue dans le passage : « il en lisait un peu » et « au bout de cinq minutes, il s'endormait » en révélant un personnage peu enclin aux tâches intellectuelles, et toujours rattrapé par le prosaïsme : la digestion, puis le besoin de dormir.

⁶⁴⁴ Philippe Hamon, dans *Imageries*, *op. cit.*, « L'acte de lecture s'inaugure par un acte de regard qui construit, via le frontispice, une image virtuelle et prospective du texte à découvrir. Le XIX^e siècle aime les frontispices, qu'il n'a pas non plus inventés, mais dont il a multiplié l'usage. Non seulement pour les livres, mais aussi pour la presse illustrée. »

⁶⁴⁵ Il s'agit de *L'Abeille médicale, revue des journaux et des ouvrages de médecine, de chirurgie, de pharmacie*, qui paraît à Paris de 1844 à 1899, qui a publié un supplément appelé *La Ruche scientifique*.

⁶⁴⁶ *Madame Bovary*, p. 203.

À ce titre, l'émergence de sa posture de lecteur est très dévalorisante : « [...] au bout de cinq minutes, il s'endormait ; et il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe ». Cette hypothèse satirique semble aussi révéler l'ennui de la lecture qu'il s'efforce d'effectuer.

Sur le plan quantitatif, ceux qui lisent le plus sont très probablement Bouvard et Pécuchet, et notamment à partir du moment où ils vont vivre en Province, à Chavignolles. Il semblerait que dans les romans, on lise davantage en Province qu'à Paris, comme si cela coïncidait avec un lieu où le rythme est moins intense et où l'on doit combler davantage de vide pour échapper à l'ennui. Lors du choix à faire pour savoir quel livre est digne de siéger dans leur nouvelle bibliothèque, Bouvard s'exclame : « - "Eh ! nous n'aurons pas besoin de bibliothèque⁶⁴⁷. » Le personnage semble conscient du changement de vie entre Paris et la Province : se consacrer au monde agricole ne laissera peut-être pas de place aux activités intellectuelles comme la lecture.

Pourtant, on remarque que les livres deviennent de plus en plus présents et nombreux dans la seconde moitié du roman et notamment dès le chapitre V : face aux nombreux échecs de leurs expériences et surtout de celles ayant trait à la vie agricole, *les deux bonshommes* se consacrent à des activités plus intellectuelles, de plus en plus théoriques.

Avant cette nouvelle phase dans leur vie, on ne trouvait l'évocation des livres qu'à travers les bibliothèques- les leurs ou la Bibliothèque nationale - mais on n'en voyait pas pour autant l'activité. En effet, par une

⁶⁴⁷ *ibid.*, p. 60.

attention excessive portée sur les éléments extérieurs, comme le fait de s'interroger sur le nombre d'ouvrages contenus dans ce lieu ou leurs titres⁶⁴⁸, ils manifestent ainsi des préoccupations secondaires, futiles, contraires à ce qui devrait intéresser un vrai lecteur, la forme ; ils sont des lecteurs divertis, disqualifiés par le narrateur.

À Chavignolles, leurs lectures deviennent surabondantes en raison de la méthode qu'ils adoptent. À chaque fois qu'ils étudient une nouvelle matière, ils choisissent de réunir les ouvrages semblant correspondre à leur sujet et ils en commencent la lecture. Finalement, celle-ci est inachevée, comme le roman de Flaubert, car par découragement ou par lassitude, ils passent à un autre domaine. La multitude des livres provient alors d'une quête sans fin de leur savoir. Cela se manifeste au début de chaque nouveau chapitre coïncidant avec une matière inédite, ce qui suscite l'évocation de très nombreux ouvrages d'époques différentes, générant alors, des relevés érudits accumulatifs : la visée satirique se construit.

Dans les romans de Flaubert, on trouve aussi le tableau des lecteurs de « la civilisation du journal » : l'écrivain en fait aussi émerger la peinture. Cette hypotypose du lecteur de journal se retrouve le plus souvent attribuée aux personnages les plus ostentatoires et les plus creux notamment pour le personnage-type du bourgeois tel Homais. Le principal lecteur de journal est aussi le protagoniste à l'enseigne ostentatoire, écrite en grosses lettres dorées⁶⁴⁹, n'est-ce-pas une critique sous-jacente à l'égard de la presse ? Ne

⁶⁴⁸ *Bouvard et Pécuchet* : « A la grande bibliothèque, ils auraient voulu connaître le nombre exact des volumes. » Puis, « Les ouvrages dont les titres étaient pour eux inintelligibles leur semblaient contenir un mystère. », p. 55.

⁶⁴⁹ *Corr.*, t. 2, p. 291 ; à Louise Colet, 31 mars 1853 : « Un journal enfin est une boutique. Du moment que c'est une boutique, *un livre* l'emporte sur *les livres*, et la question

serait-il pas l'emblème du nouveau lecteur, friand des *gros titres* ? En ce sens, Homais incarne la figure adéquate pour lire le prosaïsme, la nouvelle du jour. Porteur des idées de tout le monde, il s'inscrit dans une durée qui ne pouvant être qu'éphémère, se situe en opposition totale avec l'éternité de l'art. Flaubert critique de manière acerbe le journal qu'il juge comme un déversoir public ne servant qu'à prostituer l'art. Dans sa vie privée, si Flaubert lit les journaux afin de se tenir informé, il se protège en faisant preuve d'une distance critique systématique. Puis, il se fait un point d'honneur à ne pas participer à l'écriture de ces *immondices*. L'importance accordée à la dimension référentielle s'effectue au détriment de la forme.

Parmi les lecteurs de journaux, le personnage de Regimbart fait l'objet d'une peinture signifiante : « [...] c'était le personnage qui lisait son journal, dans le fauteuil. Il avait cinq pieds neuf pouces, les paupières un peu tombantes, la chevelure grise, l'air majestueux- et s'appelait Regimbart⁶⁵⁰. » D'emblée, l'émergence du portrait du personnage lisant son journal⁶⁵¹ semble le dénuer de véritables caractéristiques : ce ne sont pas les détails physiques énumérés que l'on retient essentiellement de lui, mais plutôt la formule de présentation « c'était le personnage qui lisait son

d'achalandage finit tôt ou tard par dominer toutes les autres. Je sais bien qu'on ne peut publier nulle part, à l'heure qu'il est, et que toutes les revues existantes sont d'infâmes putains, qui font les coquettes [...] Qu'est-ce qu'on a besoin de s'atteler au même timon que les autres et d'entrer dans une compagnie d'omnibus quand on peut rester cheval de tilbury ? » Cet extrait exprime toute l'aversion de l'auteur à l'égard de la presse. Son assimilation à une « boutique » lui confère une valeur marchande pouvant même aller jusqu'à la prostitution, car on l'expose. Tout cela lui ôte de fait toute qualité artistique. Il la place bien bas, sur le plan des « omnibus » et de la prostitution.

⁶⁵⁰ *Bouvard et Pécuchet.*, pp. 91-92.

⁶⁵¹ La figure du personnage lisant le journal est aussi un topos romanesque de cette époque, Marie-Ève Thérénty, dans *La littérature au quotidien*, *op.cit.*, le rappelle : « Dans la première moitié du siècle [...] Le journal, comme l'habit ou la coiffe, fait donc partie du paradigme politique et idéologique du personnel romanesque. »

journal ». Celle-ci semble artificielle, car théâtrale, didascalique, pourrait-on dire. Il rappelle le genre des physiologies très à la mode à l'époque⁶⁵². Aucune autre consistance que cette image réductrice, car univoque, d'un personnage lisant simplement le journal : tout nous oriente vers l'idée qu'il réunit des traits fondateurs de la caricature. Il n'est ni individualisé, ni singularisé, et fait partie de ces figures creuses du roman : il est peut-être ébauché dans cette lecture du journal pour nous préparer au fait qu'il est engagé dans la vie politique de son époque : républicain et patriote. Aussi, le rendre indissociable du journal pourrait être le signe de son implication, de son engagement dans la vie politique et sociale, tout comme l'emploi du verbe « lire » induit un approfondissement dans sa lecture, car il est plus courant de nous donner à voir un personnage qui feuillette le journal. Philippe Hamon classe ce mode de lecture qu'il juge tout à fait adapté au journal, dans l'ère moderne d'un lecteur pressé⁶⁵³. Cette idée était partagée par Flaubert, on la trouve dans sa *Correspondance* : « Qu'est-ce que m'apprendraient ces fameux journaux que tu désires tant me voir prendre le matin avec une tartine de beurre et une tasse de café au lait⁶⁵⁴ ? » Le prosaïsme de la lecture du journal est retranscrit par le biais du lexique

⁶⁵² Genre littéraire de la première moitié du XIX^e siècle, les physiologies décrivaient un type humain ou une réalité sociale.

⁶⁵³ Philippe Hamon, *Imageries*, *op.cit.* : « Le *feuilletage*, perversion selon certains de la vraie lecture lente et attentive, mode de lecture distrait où l'on tourne les pages au hasard de deux par deux ou trois par trois, supplante le décryptage vertical et laborieux du *feuilleté* du texte, de son épaisseur sémantique complexe, comme le plaisir de parcourir dans tous les sens et rapidement une surface supplante la lente descente herméneutique dans les profondeurs de l'œuvre et du sens, comme le "voyage en zigzag « et "le voyage sentimental « du touriste moderne tend à supplanter le pèlerinage aux sources du voyageur romantique [...]. » Il oppose « le feuilletage », bien adapté à une époque aux avancées technologiques qui lui confèrent de plus en plus de vitesse, à une lecture studieuse et approfondie qui cherche à comprendre l'œuvre en profondeur. Cette dévalorisation du mode de lecture rejoint la disqualification de la presse par Flaubert et confirme son appartenance à un temps éphémère par opposition à l'œuvre d'art, p. 361.

⁶⁵⁴ *Corr.*, t. 1, p. 313 ; à Louise Colet, 26 août 1846.

alimentaire et de la quotidienneté. Elle s'oppose à la lecture approfondie et esthétique de l'œuvre d'art.

Dans *L'Éducation sentimentale*, on trouve le portrait d'un autre lecteur engagé comme Sénécal, qualifié, à la page suivante, de « républicain austère. » Lorsqu'il emporte avec lui le volume de Louis Blanc, cet homme politique et historien hostile au pouvoir en place, la monarchie de Juillet ; cette lecture est incarnée, et le livre n'est pas seulement une vitrine d'idées : « Et il [Pellerin] se pencha sur la table, où le répétiteur de mathématiques feuilletait un volume de Louis Blanc. Il l'avait apporté lui-même, et lisait à voix basse des passages [...]»⁶⁵⁵ .» On nous donne à voir cette image d'un lecteur studieux malgré le mode de lecture aux apparences superficielles, « feuilleter. » Le fait même de se trouver à une « table » pour « li[re] à voix basse des passages » produit l'impression d'une lecture authentique, approfondie et réflexive où l'on chuchote le contenu : l'usage de la voix, même basse, quand elle n'est pas destinée à autrui, perdant sa fonction communicative, manifeste une attention et un intérêt tout particuliers pour la compréhension d'un contenu. Cette lecture murmurée connote une volonté de s'imprégner de ce qui est lu : plus que d'exposer son livre, le personnage essaie de s'en approprier délibérément les idées. Tout comme suffit à le signifier le choix, la volonté de lire celui-ci en particulier : « il l'avait apporté lui-même. » Notons que le personnage du lecteur se trouve souvent assis dans un fauteuil ou dans un canapé, ce qui induit un certain confort et une certaine concentration requise pour cet acte qui peut être long. Cela rappelle que le lecteur n'est pas désincarné dans le roman réaliste, et pour

⁶⁵⁵ *L'Éducation sentimentale*, pp. 111-112.

paraître vraisemblable, la prise en compte de son corps et la matérialité du livre est essentielle.

Toutes ces pratiques de lectures sont essentiellement des mises en scène qui appartiennent à un monde fictif romanesque. Elles sont propices à susciter des interrogations d'ordre réflexif, métatextuel chez le lecteur que nous sommes et sont complétées par une interrogation sur les choix des lecteurs et leurs manières de lire.

2- Que lire et comment ?

La question du choix des livres est primordiale au XIX^e siècle où existe encore une hiérarchie des genres. Dans les romans de Flaubert, on peut remarquer l'intervention régulière mais implicite de la voix auctoriale qui marque aussi sa désapprobation. Mais comment peut-on juger qu'un lecteur est mauvais ou bon ?

Bouvard et Pécuchet, quand ils étudient une matière, cherchent à maîtriser leur sujet de manière érudite, ce qui est pathologique, et cela passe nécessairement par des quantités de livres à réunir. Cette consommation que l'on pourrait qualifier de boulimique, génère une instabilité : on accumule mais on ne lit que rarement la totalité d'un ouvrage. Lors de leurs lectures historiques, « [Pécuchet] avala deux Pharamond, trois Clovis, quatre Charlemagne, plusieurs Philippe Auguste, une foule de Jeanne d'Arc, et bien des Marquises de Pompadour, et des Conspirations de Cellamare !⁶⁵⁶ » L'emploi du verbe « aval[er] », plutôt à usage alimentaire, réfère bien à une

⁶⁵⁶ *Bouvard et Pécuchet*, p. 193.

lecture de consommation excessive, indigeste, comme nous l'avons étudiée précédemment. Cette circulation hâtive et jamais approfondie d'un ouvrage à un autre, va à l'encontre de l'idéal du romancier. Pour lui, il était nécessaire de pratiquer de nombreuses lectures, selon une méthode studieuse, de mener de véritables études, d'authentiques analyses approfondies.

C'est surtout la manière dont le lecteur exploite ces ouvrages qui génère la qualité ou la faiblesse de l'acte : « Il faut boire des océans et les repisser⁶⁵⁷. » Le prosaïsme de la métaphore réfère à l'idée cruciale de cette réappropriation des lectures absorbées et à leur digestion. L'analogie physiologique, corporelle, est une manière de figurer l'idée de manière prosaïque. Le problème de ce mode de lecture où l'on veut engloutir le maximum d'ouvrages est essentiellement le manque de discernement : comment distinguer ceux qui sont importants des autres ? Ne pas parvenir à distinguer produit un encombrement intellectuel, ce qui mène non à la lumière mais à l'obscurité pour aboutir à l'indigestion : c'est l'effet du *mal lire*⁶⁵⁸ où la quantité l'emporte sur la qualité. Ils ingurgitent tout ce qu'ils peuvent réunir sur le sujet, à l'aveugle, car malgré leurs conseillers, on se rend compte au final, qu'ils ne s'interrogent que tardivement sur la raison d'être de leurs ouvrages, manquant de recul et sans doute de connaissances. Cette confusion est rendue par le narrateur au moyen de très nombreuses énumérations de titres de livres ou d'auteurs : au-delà de l'érudition, c'est la stérilité d'un tel amas de connaissances et d'ouvrages qui en résulte, car

⁶⁵⁷ *Corr.*, t. 2, p. 86 ; à Louise Colet, 2 mai 1852.

⁶⁵⁸ *Bouvard et Pécuchet*, « Ainsi tout leur a craqué dans les mains. Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie », p.299.

« trop lire, c'est mal lire⁶⁵⁹. » Ils finissent par ne plus en distinguer l'intérêt et leurs enjeux. Lors de leurs études menées sur l'histoire naturelle, les deux compères formulent des doutes qui peuvent tout à fait s'appliquer à leurs nombreuses lectures : « -"Quel est le but de tout cela ?" -"Peut-être qu'il n'y a pas de but ?"⁶⁶⁰ »

Ces interrogations existentielles constituées de doutes rendent compte du déséquilibre provoqué par les nombreuses lectures au cours desquelles les deux personnages, souffrant d'aveuglement, perdent le fil de leur quête. En effet, passer d'un livre à un autre consiste à vouloir tout parcourir pour ne rien approfondir ; c'est nécessairement voué à l'échec. Ils se forgent des fragments de connaissances qui ne peuvent jamais s'agglomérer ; les savoirs deviennent systématiquement évanescents et donc, insaisissables. Si l'on reprend leur étude d'histoire naturelle, on remarque qu'ils s'attachent d'abord aux *Époques de la nature* de Buffon, puis qu'« ils recourent comme distraction, aux *Harmonies* de Bernardin de Saint-Pierre⁶⁶¹» pour acheter l'ouvrage de M. Depping sur les *Merveilles et beautés de la nature en France* », et finir par « rouvrir leur Buffon⁶⁶². » L'inconstance de leur lecture révèle ce « zigzag » qu'évoquait Philippe Hamon⁶⁶³ au sujet de la vitesse du monde moderne : « Ils les [les trois jours] employèrent à parcourir les tables de plusieurs volumes⁶⁶⁴. » Cette circularité propre au feuilletage, se trouve retranscrite dans la pratique qu'ils adoptent, la superficialité et la pluralité du parcours ne permettent pas d'approfondir

⁶⁵⁹ Voir Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, G.F., coll. « Corpus Lettres », octobre 2002, p. 29.

⁶⁶⁰ *Bouvard et Pécuchet*, p. 130.

⁶⁶¹ *ibid.*

⁶⁶² *ibid.*, p. 131.

⁶⁶³ Philippe Hamon, *Imageries*, *op.cit.*, p.44.

⁶⁶⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p. 285.

quoi que ce soit, et les conduisent à un constat d'amertume : « Tant de systèmes vous embrouille. La métaphysique ne sert à rien. On peut vivre sans elle⁶⁶⁵. » C'est un bilan décevant récurrent dans l'œuvre qui génère aussi l'impasse.

Même dans leur lecture, on peut observer une circularité : ils commencent par Buffon et y reviennent finalement après l'avoir laissé de côté ; c'est la structure même du roman puisqu'après avoir abandonné leur métier de copiste, ils y reviennent à la fin du roman, faute d'avoir trouvé un meilleur équilibre. Ce passage d'un livre à un autre, et qui dépend de la matière étudiée, induit une très grande quantité d'ouvrages en tout genre, cités la plupart du temps, mais le plus souvent il s'agit d'une lecture superficielle, de livres parcourus, à l'image du journal, sauf que ces ouvrages ne s'y prêtent pas bien. *L'Éthique* de Spinoza requiert une lecture concentrée du fait de sa teneur philosophique complexe, et pourtant elle fait aussi l'objet d'une pratique inadaptée : « *L'Éthique* les effraya avec ses axiomes, ses corollaires. Ils lurent seulement les endroits marqués d'un coup de crayon, et comprirent ceci [...] ⁶⁶⁶ » : la lecture de l'œuvre du philosophe est réductrice et renvoie à une démarche contre-productive. *Les deux bonshommes* la pratiquent de manière fragmentée, ce qui ne peut nullement rendre compte de l'élaboration et la construction de la pensée spinozienne.

Flaubert préconisait au contraire, une lecture studieuse, spirituelle, aux apports bénéfiques pour l'intellect. On observe cela notamment, dans sa *Correspondance* lorsqu'il évoquait avec nostalgie, les auteurs anciens « comme à la lecture d'Homère, de Rabelais, de Shakespeare surtout ; non !

⁶⁶⁵ *ibid.*, p. 296.

⁶⁶⁶ *ibid.*, p. 289.

[...] Quel travail ! quelles ratures ! Comme ils se consultaient les uns les autres. Comme ils savaient le latin ! Comme ils lisaient lentement ! ⁶⁶⁷» Au sein de son éloge pour ces véritables écrivains d'art, revient la remarque sur leur lecture : « Comme ils lisaient lentement ! » ; cette admiration pour une pratique lente, va de pair avec sa conception de la lecture comme une étude approfondie. Cette nostalgie récurrente pour le passé apparaît souvent dans sa *Correspondance*, et s'oppose aux travers des temps modernes qu'il dénonce régulièrement. Or, la lecture rapide, *le mal lire*, en fait partie.

Parmi les personnages du lecteur, dans les romans de Flaubert, on constate que feuilleter demeure une pratique de lecture couramment utilisée qui s'explique souvent par l'évolution du monde moderne et notamment par son mouvement. Philippe Hamon en rend bien compte :

Le feuilletage, perversion selon certains de la vraie lecture lente et attentive, mode de lecture distrait où l'on tourne les pages au hasard de deux par deux ou trois par trois (Céard), supprime le décryptage vertical et laborieux du « feuilleté » du texte, de son épaisseur sémantique complexe, comme le plaisir de parcourir dans tous les sens et rapidement une surface supplante la lente descente herméneutique dans les profondeurs de l'œuvre et du sens, comme le « voyage ne zigzag » et le voyage sentimental » du touriste moderne tend à supplanter le pèlerinage aux sources du voyageur romantique⁶⁶⁸.

Philippe Hamon oppose le feuilletage, « mode de lecture distrait » à « la vraie lecture lente et attentive. » Ce premier postulat révèle une attitude de lecture totalement différente : feuilleter, c'est vouloir prendre connaissance rapidement de certains éléments que l'on sélectionne dans un texte, tout en n'étant pas totalement absorbé par sa lecture, tandis que « la vraie lecture » passe nécessairement par une concentration importante et un

⁶⁶⁷ *Corr.*, t.2, p. 292 ; à Louise Colet, 31 mars 1853.

⁶⁶⁸ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 361.

approfondissement de l'œuvre afin d'en comprendre ses « profondeurs. » Le temps et les enjeux de ces deux modes de lecture sont opposés.

Les choix d'Emma, faute de discernement, sont également invalidés, car celles-ci lui procurent trop de décalage avec le monde réel qu'elle confond avec ses fictions ; perdant ses repères, elle ne parvient plus à distinguer ce qui est réalisable dans la vraie vie de ce qui ne l'est pas.

Ses idéaux amoureux sont toujours en opposition avec ce qu'elle peut réellement vivre :

Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'avanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes⁶⁶⁹.

Ses lectures de Bernardin de Saint-Pierre ou de Walter Scott, renvoient en effet à un monde artificiel, idéalisé et décalé de la réalité au point tel que lire devient dangereux. Elle a accès, surtout avec l'univers de Walter Scott, à un monde privilégié qu'elle attendra toute sa vie. Ce problème se trouve originellement dans le personnage de Don Quichotte de Cervantès : ses lectures, orientées exclusivement vers les romans de chevalerie, lui font confondre la fiction et la réalité, ce qu'on appelle l'« illusion référentielle » et le mènent à la folie. Ce type de lecture est forcément invalidé par Flaubert, car il est dangereux : « Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, - étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des

⁶⁶⁹ *Madame Bovary*, p. 181.

émotions et non des paysages⁶⁷⁰. » Emma pratique une « lecture de cœur ⁶⁷¹», et ne peut discerner ce qu'elle lit avec impartialité parce qu'elle est trop impliquée par l'excès de sentimentalisme, et le livre n'est plus alors qu'un support aux élans de son cœur et au déploiement de son imagination.

Dans sa *Correspondance*, c'est avec toujours beaucoup de sévérité que Flaubert condamne le sentimentalisme⁶⁷² qu'il juge incompatible avec l'art : « [...] l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ⁶⁷³! » Il est nécessaire que l'art puisse sublimer les affects débordants. Pourtant, on voit qu'Emma ne prête aucune attention au style. Même si Flaubert exprime cette conception qui lui est chère, il insiste sur l'incompatibilité entre le sentimentalisme et l'art, dans le contexte de l'écriture. On peut aussi l'appliquer à la lecture. Lire de manière sentimentale et référentielle, n'est pas la bonne méthode et peut même être dangereux, car cela conduit à une vision déceptive systématique du monde réel⁶⁷⁴ que l'on vient combler par des chimères.

Lors de la lecture de ses revues pour se tenir informée de la vie parisienne, un ancrage dans le réel est notamment perceptible par l'évocation de symptômes réalistes et physiologiques dus à la lecture : « [L]es yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières⁶⁷⁵ ». Toutefois, cette fatigue oculaire, réalité physiologique conférant au passage une

⁶⁷⁰ *ibid.*

⁶⁷¹ Joëlle Gleize, dans *Le Double miroir, op.cit.*, en emploie l'expression, p. 151.

⁶⁷² *ibid.*, elle nomme ces lectures « la lecture de cœur. »

⁶⁷³ *Corr.*, t. 2, p 691 ; à Louise Colet, 18 mars 1857.

⁶⁷⁴ Dans *Bouvard et Pécuchet*, on trouve aussi une phrase sentence à valeur de vérité générale qui met en garde contre les dangers de la littérature mais qui peut aussi nous faire penser à des phrases extraites du *Dictionnaire des idées reçues* : « La littérature développe l'esprit mais exalte les passions. », p. 381. Cette phrase apparaît après le constat amer d'échec par Bouvard et Pécuchet dans l'éducation de Mélie.

⁶⁷⁵ *Madame Bovary*, p. 200.

vraisemblance, n'est qu'une étape conduisant à l'évasion onirique : « et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui se déployant à grand fracas devant le péristyle des théâtres. » La substitution d'un monde rêvé- celui de Paris- à son quotidien, s'opère par l'imaginaire pour lequel la revue n'aura été qu'un support.

Ainsi, c'est par l'hypotypose que le narrateur rend compte de cet univers chimérique qui se greffe à la vie de tous les jours : le personnage se transporte à Paris par l'imaginaire et se crée ainsi un monde de substitution qu'il juge meilleur que son quotidien déceptif. Le problème est que cet univers n'est que chimérique ; ce type de lecture est remis en cause par le mode ironique distancié du narrateur, et par l'évolution d'Emma qui finit par se suicider. Le changement de registre avec une tentative pour « les lectures sérieuses » demeure très éphémère et se trouve résumé en une phrase : « Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie⁶⁷⁶. » On voit l'échec de la tentative par la phrase expéditive, et l'énumération des matières différentes : aucune attache à l'une d'entre elles ne semble primer. La précision, « [e]lle essaya » connote un essai inabouti qui s'inscrit dans la même logique que ses passades pour « apprendre l'italien » avec l'achat « des dictionnaires, [d'] une grammaire, [d'] une provision de papier blanc. » Il s'agit d'expériences, mais vite passées, en accord avec le tempérament inconstant du personnage qui, comme Bouvard et Pécuchet puis Frédéric, ne parvient à fixer longtemps son attention sur le

⁶⁷⁶ *ibid.*, p. 260.

même objet. Ce mode de lecture est forcément invalidé par l'auteur qui préconise toujours des lectures studieuses et approfondies⁶⁷⁷.

Parfois, elles peuvent varier en fonction de l'évolution même du personnage. Pour ce qui est de la femme, il a été reconnu qu'elles changeaient en fonction des périodes de sa vie : Paul de Kock, dans son œuvre célèbre dans les cabinets de lecture à la période de la Restauration, *Le Cocu*, lue par de très nombreuses femmes, a principalement identifié trois périodes de la femme, mais deux nous intéressent pour Emma, qui ne connaîtra jamais la troisième du fait de sa mort précoce.

La première, pas encore mariée, comme Emma au couvent, lit des romans historiques et d'amour et c'est ce qui suscite le désir d'un amant idéal qui ressemble aux héros lus. La femme plus âgée est mariée, elle lit aussi des romans réalistes, mais d'un point de vue référentiel parce qu'elle s'occupe d'observer les descriptions d'ameublement, faisant abstraction du style ; on est dans une lecture à rebours de l'idéal flaubertien. Emma, s'adonne aux romans noirs illustrés qui l'effraient, dans le style d'Ann Radcliffe, mais au lieu de se trouver en compagnie de son mari, comme il est de coutume pour ce type d'œuvres, elle relègue Charles à l'étage supérieur pour pouvoir s'adonner seule à ces lectures peu recommandées.

Lorsque Emma a lu aux côtés de son mari, c'était pour mieux marquer leur opposition : « À table même, elle apportait son livre, et elle

⁶⁷⁷ Dans une lettre in *Corr.*, t. 2, p. 732 ; à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 juin 1857, Flaubert la conseille sur ses lectures à effectuer et sur la manière de les mener à bien : « Lisez des traductions des auteurs grecs et romains, Homère, Pétrone, Plaute, Apulée, etc., et quand quelque chose vous ennuiera, acharnez-vous dessus. » C'est sur un ton didactique que « le Maître » conseille son élève en l'exhortant à persévérer en cas d'ennui ou d'incompréhension. Il rejette virulemment le type de lectures seulement ébauchées par Emma

tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant⁶⁷⁸. » La division psychologique dans le couple est marquée par deux activités diamétralement opposées, et le rythme saccadé met en exergue leur incommunicabilité. Chacun est séparé tout en étant à la même table, car focalisé sur ce qui l'intéresse : Emma se plonge dans son livre pour oublier son quotidien ; en l'occurrence son mari, reste prisonnier de ses activités prosaïques : les principales fonctions primaires comme manger.

Frédéric, lui, a eu du goût pour la lecture mais c'est surtout de manière rétrospective qu'il a été présenté comme lecteur, et notamment quand il était au collège de Nogent avec Deslauriers⁶⁷⁹. Quand il retourne dans sa province natale, il lit de nouveau. En revanche, il change d'activité quand il est à Paris, préférant la vie mondaine avec ses sorties et ses relations sociales. La lecture semble réservée à des moments perdus en Province parce que l'espace-temps semble beaucoup plus long, étant donné qu'il est moins rempli d'événements, de sorties. Le personnage n'est donc pas perçu dans l'acte de lire, lorsqu'il s'adonne à cette activité, cela est plutôt intégré à la narration, résumé. Cette diversité des usages est souvent significative lors de ces lectures.

3- Des pratiques aux effets

⁶⁷⁸ *Madame Bovary*, p.200.

⁶⁷⁹ *L'Éducation sentimentale* : « Il aimait à dormir tard le matin, à regarder les hirondelles, à lire des pièces de théâtre. » Cette ébauche du portrait de collégien englobe ses lectures et confère au personnage des caractéristiques qui annoncent un certain romantisme, p. 63.

Les pratiques de lectures dépendent à la fois de la subjectivité du lecteur représenté dans le roman, mais aussi de certains codes socio-culturels.

L'on peut remarquer qu'Emma a parfois besoin de conditions particulières pour lire, c'est rarement un acte spontané. Lire se prépare, semble même parfois inscrit dans un rituel : lorsqu'elle rentre, le jeudi soir, de ses escapades à Rouen où elle a pu retrouver Léon, et que Justin a parfois préparé sa chambre, « [i]l plaçait les allumettes, le bougeoir, un livre, disposait sa camisole, ouvrait les draps⁶⁸⁰. » Les verbes « placer » et « disposer » rendent compte d'un agencement très spécifique des objets énumérés et indispensables à l'atmosphère de la lecture : « les allumettes », « le bougeoir », « le livre » et « la camisole » ; l'éclairage requis nous place dans les conditions matérielles nécessaires à une lecture le soir. Central parmi ces objets auxquels il se mêle, le livre est intégré à l'univers de l'intime puisqu'il s'agit de lire dans son lit. Ne serait-il pas un substitut du vide représenté par Charles, de « cet homme qui dormait⁶⁸¹ », -au lieu de l'aimer charnellement ? Cette hypothèse semble confirmée un peu plus loin dans le livre puisqu' « elle finit, à force de grimaces, par le reléguer au second étage ; et elle lisait jusqu'au matin des livres extravagants où il y avait des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes⁶⁸². » Les effets

⁶⁸⁰ *Madame Bovary*, p. 387.

⁶⁸¹ *ibid.*, p. 405.

Balzac, dans sa *Physiologie du mariage*, Louis Conard Libraire Éditeur, 1926, avait déjà mis en garde sur les dangers de « laisser une femme libre de lire les livres que la nature de son esprit la porte à choisir », car cela l'inciterait « à se passer de [son mari] » pour se réfugier dans un monde idéal de fiction où il n'aurait pas sa place, p. 145.

⁶⁸² *Madame Bovary*, p. 405.

sont très intenses, et sont en accord avec ces lectures particulières auxquelles ose s'adonner maintenant la femme de Charles : «

Souvent une terreur la prenait, elle poussait un cri [...] [o]u, d'autres fois, brûlée plus fort par cette flamme intime que l'adultère avivait, haletante, émue, tout en désir, elle ouvrait sa fenêtre, aspirait l'air froid, éparpillait au vent sa chevelure trop lourde, et, regardant les étoiles, souhaitait des amours de prince.

La lecture provoque d'abord des accès de frayeur, puis attise les désirs de la femme en suscitant des effets physiologiques propres à des désirs, comme l'atteste l'énumération d'adjectifs : « haletante, émue. » Cela va même jusqu'à des *vapeurs*, ce qui traduit un dérèglement émotionnel très fort. Ces symptômes semblent spécifiques au tempérament féminin et ne se trouvent jamais évoqués pour des lectures masculines : on en trouvait des comptes rendus médicaux de spécialistes⁶⁸³.

Chez Madame Arnoux, la lecture semble aussi susciter le désir mais de manière beaucoup plus feutrée, plus maîtrisée, conformément au caractère du personnage construit dans le roman : elle demeure une femme discrète, à l'éducation bourgeoise respectée, s'occupant de son foyer, résistant à la tentation charnelle avec Frédéric, et sachant pardonner à son mari même quand elle sait qu'il la trompe. Le désir consécutif à la lecture

⁶⁸³ Sandrine Aragon, dans *Des liseuses en péril, op.cit.*, en rend bien compte : « La description du trouble de la lectrice s'apparente fort aux détails d'un émoi érotique, que le terme « volupté » vient confirmer. [...] La médecine du XVIII^e s a stigmatisé le Trouble des jeunes femmes rêveuses à la suite de lectures érotiques ; les discours médicaux ont repris au cours du siècle ces images de jeunes lectrices de romans érotiques trahies par leur goût pour la rêverie dans les pathologies de "nymphomanes". S'il convient de distinguer les rêveries de Fatmé, des "visions" ou des hallucinations éveillées des héroïnes visionnaires, qui constituaient une pathologie de la lectrice du XVII^e, ces rêveries rappellent par certains côtés les extases des mystiques ; les manifestations physiques de Fatmé tout comme la voix mystérieuse entendue par la comtesse correspondent à des symptômes de rêveries mystiques. » Sandrine Aragon assimile bien certaines lectures érotiques à des sortes d'extases avérées médicalement. Or, dans le roman, l'extase mystique est souvent très proche de celle consécutive à l'acte charnel, pp. 290-291.

est alors à peine perceptible : « [l]es deux coins de sa bouche se relevaient par moments, et un éclair de plaisir illuminait son front⁶⁸⁴. » Des signes physiques discrets sont donnés à lire au lecteur réel comme « Les deux coins de sa bouche se relevaient par moments », mais ce rictus décrit est très atténué du fait de la précision temporelle sémantiquement restrictive : « par moments », qui traduit des intermittences. L'expression « un éclair de plaisir » exprime bien le plaisir suscité par l'acte de lecture mais celui-ci est de l'ordre de la fulgurance non du continu, comme si la lectrice savait maîtriser sa physiologie. En outre, « illuminait son front » permet de laisser Madame Arnoux sur le piédestal où elle est apparue à Frédéric, celui d'une « apparition » mystique. À ce titre, la partie du visage décrite reste « [le] front », qui traduit les activités intellectuelles et nobles de l'esprit, plutôt que la partie sensuelle, profane, que constitue la bouche. On préserve l'idéalisation de Madame Arnoux même dans son activité de lectrice. On ne peut expliquer cela par le contenu différent de ses lectures, car celui-ci demeure éludé.

La lectrice semble plus vulnérable à la réception émotionnelle de ce qu'elle lit. On trouve Emma réveillée la nuit par des cauchemars après ses lectures nocturnes « de tableaux orgiaques avec des situations sanglante. Souvent, une terreur la prenait, elle poussait un cri, Charles accourait⁶⁸⁵. » Le mot « terreur » manifeste bien les effets néfastes et l'effroi témoigne certainement d'une propension de la femme à développer un imaginaire important lors de ses lectures.

⁶⁸⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 56.

⁶⁸⁵ *Madame Bovary*, p. 405.

Ce même phénomène se retrouve chez la lectrice plus jeune et encore moins préparée à certaines découvertes, notamment chez Louise Roque à qui Frédéric a fait la lecture lors de son séjour prolongé à Nogent avant de recevoir son héritage :

Son cœur, privé d'amour, se rejeta sur cette amitié d'enfant ; il lui dessinait des bonshommes, lui contait des histoires et il se mit à lui faire des lectures. Il commença par les Annales romantiques, un recueil de vers et de prose, alors célèbre. Puis oubliant son âge, tant son intelligence le charmait, il lut successivement *Atala*, *Cinq-mars*, *Les Feuilles d'automne*. Mais, une nuit (le soir même, elle avait entendu *Macbeth*, dans la simple traduction de Letourneur), elle se réveilla en criant : "la tache ! la tache ⁶⁸⁶ !" "

Les effets néfastes de la lecture de *Macbeth*, se traduit par l'effroi, comme en témoigne l'emploi du verbe « crier », ainsi que par l'obsession de « la tache ! » Ces symptômes témoignent de l'aspect marquant de ce qui a été perçu lors de la lecture entendue. Cette même « tache⁶⁸⁷ » qui est cauchemardée par Louise Roque, ne signifierait-elle pas également la trace laissée par la lecture en général ? Le terme est évidemment négatif, car il exprime la salissure tragique, la marque indélébile, celle du crime et par conséquent, il se trouve mémorisé par l'enfant.

Ces atmosphères découlant de la réception des ouvrages lus et propices à ces-derniers, se retrouvent aussi dans *Madame Bovary* :

Elle choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes ; elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre ; et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé dans cet accoutrement.

Souvent, elle variait sa coiffure : elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ *L'Éducation sentimentale*, p. 162.

⁶⁸⁷ Il s'agit de la tache sanglante que Lady Macbeth, obsédée par le souvenir de ses crimes, croit voir sur sa main et essaie d'enlever. Sa seule issue est le suicide.

⁶⁸⁸ *L'Éducation sentimentale.*, pp. 259, 260.

Tout d'abord, une mise en scène est choisie par Emma qui, comme pour une pièce de théâtre, s'habille selon certains codes spécifiques, mimant probablement ses héroïnes romanesques, et qui révèlent une part de sa subjectivité : le choix du vestimentaire « sa robe de chambre » exprime une tenue décontractée, intime, propice à l'habillement intérieur, qu'on ne porte pas en société ; cela va de pair avec le choix de la claustration, « les volets fermés. » La lectrice se soustrait à toute socialité pour s'enfermer dans un monde où elle seule et son monde livresque ont une place qu'on peut toutefois relever, comme l'étrange choix d'avoir acheté chez Lheureux « la plus belle de ses écharpes », accessoire de luxe coûteux qui ne sert pourtant qu'à « se la nou[er] à la taille. » On trouve aussi la position « étendue » sur le canapé qui peut suggérer une posture propice à l'abandon que celui-ci soit d'ordre érotique ou psychologique, les deux semblent aller de pair. Puis, le choix des coiffures paraît varier en fonction de ses humeurs. Aussi, peut-on remarquer une gradation croissante allant vers une audace de plus en plus marquée jusqu'à y trouver une analogie avec une coiffure masculine⁶⁸⁹.

⁶⁸⁹ Voir *Baudelaire*, in *L'Artiste*, 18 octobre 1857, paragraphe III, lorsqu'il analyse le personnage d'Emma : « c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. » Il met l'accent sur cette part de virilité dans les comportements d'Emma, une alliance « bizarre » et conforme à l'idéal de la beauté moderne baudelairienne.

Baudelaire énumère ensuite, dans son paragraphe suivant, les quatre dominantes justifiant ce qu'il nomme la « virilité d'Emma » :

« 1° L'imagination, faculté suprême et tyrannique, substituée au cœur, ou à ce qu'on appelle le cœur, d'où le raisonnement est d'ordinaire exclu, et qui domine généralement dans la femme comme dans l'animal ; 2° Énergie soudaine d'action, rapidité de décision, fusion mystique du raisonnement et de la passion, qui caractérise les hommes créés pour agir.

Sans doute ses rapports à la lecture sont-ils, dans ces moments-là, comparables à ses abandons lascifs dans les bras de ses amants et à un désir de séduction⁶⁹⁰. Aussi trouve-t-on dans cette mise en condition, une étonnante ressemblance avec les moments passés dans la chambre d'hôtel à Rouen avec Léon. La posture spécifique de la femme qui se prépare à la lecture n'est-elle pas proche de la mollesse des corps féminins baudelairiens lascifs ou à « ces poses de colombe assoupie » qu'elle adopte avec Léon⁶⁹¹? Les cheveux jouent également un rôle important, car ils représentent la féminité et la sensualité ; ainsi, avant de repartir avec *L'Hirondelle*, « Elle allait rue de la Comédie, chez un coiffeur, se faire arranger ses bandeaux⁶⁹². » Se laisser aller à la lecture serait alors comparable au fait de s'abandonner à l'adultère. Ces atmosphères sensuelles, lascives et profanes sont tout à fait contraires à ce que conçoit Flaubert pour la lecture, qu'il considère comme un acte sacré, même s'il a souvent été rapproché de la jouissance sexuelle⁶⁹³. Flaubert souhaite au contraire, élever l'acte.⁶⁹⁴

3° Goût immodéré de la séduction, de la domination et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, le tout se résumant en deux mots : dandysme, amour exclusif de la domination.

4° Même dans son éducation de couvent, je trouve la preuve du tempérament équivoque de madame Bovary. »

⁶⁹⁰ Michel Picard, dans *La Lecture comme jeu, op.cit.*, tisse un lien explicite entre le phénomène d'identification de la lecture et la sexualité : « On s'"identifie" non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage en situation. Cette appropriation singulière à quoi pousse le besoin de lire conduit, quelle qu'en soit la base libidinale lointaine [...] à intégrer temporairement, comme pour essayer, des situations, dont les héros ont seulement pour fonction de dessiner les contours. » [Ce] besoin de lire » est directement lié à « une base libidinale lointaine » ; l'origine en est souvent l'enfance, pp. 93-94.

⁶⁹¹ *Madame Bovary*, p. 384.

⁶⁹² *ibid.*, p. 385.

⁶⁹³ Julien Gracq, *En Lisant, en écrivant*, Corti, *op.cit.*, reconnaît cet effet de béatitude du genre romanesque sur le lecteur : « [...] les effets du roman sur le lecteur, [...] sont- par

On peut aussi trouver parmi les rituels attachés à la lecture, celui de la pratique à voix haute. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment en Allemagne et en Nouvelle Angleterre, qu'elle a commencé à devenir silencieuse. L'origine de ces lectures se trouvait surtout dans les zones rurales où les gens n'avaient pas autant accès à la culture que dans les villes. Ainsi, une personne alphabétisée d'un groupe, prenait en charge cette lecture collective lors de veillées, par exemple, ce qui permettait de consolider le groupe par une complicité grandie. Lorsque la lingère vient au couvent transmettre ses livres illicites, elle le fait aussi oralement : « cont[er] [s]es histoires » est une expression qui le confirme. C'est alors qu'elle réunit, puisque « les pensionnaires s'échappaient de l'étude pour l'aller voir.⁶⁹⁵ » Même Flaubert avait pour habitude de lire des passages ou l'intégralité d'une œuvre à ses amis, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet⁶⁹⁶, sans compter son épreuve du gueuloir au cours de laquelle il déclamaient qu'il avait écrit afin de s'assurer que ses phrases soient stylistiquement réussies et en quête des phrases les plus justes possibles.

C'est avec l'évolution de la société et le culte de la domesticité dans la bourgeoisie, puis le développement de l'intériorité ainsi que la création massive de nouveaux lieux sous la Restauration comme les cabinets de

rapport à tous les autres genres littéraires- un ébranlement affectif à la fois plus massif et moins défini : de toutes les formes que revêt la littérature, le roman, même de qualité, est celle qui touche de plus près à *l'art d'assouvissement* [c'est nous qui soulignons] », p. 113.

⁶⁹⁴ *Corr.*, t. II, pp. 731- 732 ; à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 juin 1857, il lui préconisait au contraire, de « Fai[re] à [son] âme une atmosphère intellectuelle qui sera composée par l'émanation de tous les grands esprits »

⁶⁹⁵ *Madame Bovary*, p. 181.

⁶⁹⁶ Lors de la première version de *La Tentation de Saint-Antoine*, qui se présentait sous forme de grand poème en prose, il l'a lu pendant quatre jours à ses amis ! Ces-derniers lui ont d'ailleurs reproché ses accès de lyrisme et lui ont conseillé d'écrire d'un tout autre style. Il a donc décidé de choisir un sujet banal et c'est ainsi qu'il commencera à écrire *Madame Bovary*.

lectures que s'est largement répandue la pratique de la lecture silencieuse. Cela a pu également s'expliquer par la laïcisation de la société après la Révolution française, car les textes étaient aussi lus à voix haute lors des actes religieux⁶⁹⁷ et notamment dans les églises.

Dans les romans de Flaubert, on peut constater que la lecture à voix haute se pratique encore quelquefois mais dans une perspective dévalorisée s'expliquant par les personnages qui s'y adonnent. Bouvard et Pécuchet, inséparables dans le roman, lisent à deux, notamment à partir du moment où ils décident de vivre ensemble à Chavignolles. Ils demeurent inséparables dans les tâches qu'ils accomplissent et dès leur rencontre, ils étaient d'emblée placés sous le signe de la gémellité puisque leur vie présentait d'étranges similitudes. Ils lisent ensemble tout au long de leurs nombreuses recherches et cela peut s'apparenter à une certaine complémentarité, c'est aussi un moyen de concilier théorie et pratique.

Lorsque, dans le chapitre III où ils étudient la médecine, et qu'ils en arrivent à la question ardue de la génération, Pécuchet se donne pour défi d'imiter le médecin Sanctorius, ce qu'il expérimente : « Il retira ses habits, afin de ne pas gêner la respiration- et il se tenait sur le plateau, complètement nu, laissant voir, malgré la pudeur, son torse très long pareil à un cylindre, avec des jambes courtes, les pieds plats et la peau brune. À ses

⁶⁹⁷ *Madame Bovary*, p. 180. Cette pratique se trouve encore dans le couvent où a vécu Emma : « Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse. C'était, pendant la semaine, quelque résumé d'Histoire sainte ou les *Conférences* de l'abbé Frayssinous, et le dimanche, des passages du *Génie du christianisme*, par récréation. ». Dans ce lieu, on constate justement une préservation des valeurs de la société de l'Ancien Régime et ces pratiques orales de grands textes religieux ou littéraires à sujet religieux, permettent de perpétuer un rite communautaire pour transmettre les mêmes bases éducatives à toutes et pour mieux fédérer, voire uniformiser le groupe. C'est aussi un moyen de mieux le soumettre. De manière sous-jacente, on peut y lire la critique flaubertienne, d'autant que l'auteur était athée.

côtés, sur une chaise, son ami lui faisait la lecture⁶⁹⁸. » La lecture pratiquée par Bouvard est évoquée rapidement et semble représenter la partie théorique de l'étude. La position assise et le rythme ternaire peuvent traduire un lecteur posé ce qui s'oppose à l'agitation du personnage qui se tient debout.

La lecture à voix haute est alors marquée par un retrait du corps de Bouvard pour n'être plus qu'une voix et permettre une concentration sur celle-ci. En revanche, Pécuchet n'est plus qu'un corps ridiculisé au milieu « [du] plateau » et ses seuls spectateurs sont Bouvard et le lecteur. La lecture à voix haute n'est pas mise en valeur, car c'est la ridiculisation du spectacle de Pécuchet qui attire toutes les attentions avec la description d'un corps dévalorisé : « son torse très long pareil à un cylindre, avec des jambes courtes, les pieds plats et la peau brune. » C'est dans la satire, selon l'esprit de « la farce » que prend place la lecture à voix haute, et la distance critique s'y attelant ne peut que la disqualifier.

C'est dans cette même optique que la lecture s'effectue également à deux, comme la plupart des activités des deux bonshommes : c'est aussi ce qu'ils font lorsqu'ils découvrent la littérature : « À haute voix et l'un après l'autre, ils parcoururent *La Nouvelle Héloïse*, *Delphine*, *Adolphe*, *Ourika*. Mais les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon, dont les mains bientôt laissaient tomber le livre par terre⁶⁹⁹. » Tout d'abord, cette lecture est invalidée par rapport à sa dimension superficielle : une énumération des œuvres littéraires s'inscrit dans la logique d'une lecture « parcour[ue] », c'est-à-dire feuilletée, superficielle, avec une sélection de

⁶⁹⁸ *Bouvard et Pécuchet*, p. 115.

⁶⁹⁹ *ibid.*, p. 194.

passages pour essayer de s'en forger une idée mais non seulement cela va à l'encontre de la manière de lire préconisée par Flaubert, mais cela conduit aussi à l'échec du fait de l'ennui que cela suscite.

Comme la moelle de l'œuvre ne peut être perçue par ce type de lecture que Philippe Hamon nomme « en zigzag », cela suscite inévitablement l'ennui de l'auditeur pour mener à l'échec : « Mais les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon, dont les mains bientôt laissaient tomber le livre par terre. » Tout d'abord, « les bâillements » sont toujours la marque de l'ennui, dans les œuvres de Flaubert. Cette manifestation du corps, par un visage grimaçant, s'inscrit bien dans la dimension satirique de ses romans, et le paroxysme de l'échec de cette lecture à voix haute alternée, consiste en une chute du manuel : « dont les mains bientôt laissaient tomber le livre par terre. » Tandis que le livre est censé toucher les hautes sphères de l'esprit, l'intellect, le représenter dans une chute, c'est connoter l'échec de la lecture : il tombe au lieu d'élever les esprits, et plutôt que de produire alors un mouvement ascensionnel comme celui du plaisir qui illumine le front de Madame Arnoux.⁷⁰⁰

Les personnages vont également s'essayer à la déclamation tragique. Le comble de l'ironie semble s'y observer, car l'auteur choisit un genre noble auquel la pratique de Bouvard et Pécuchet et leur prosaïsme ne peuvent que porter atteinte. Lors de l'essai pratiqué sur *Athalie*, l'accent est mis sur la voix de Pécuchet : « Dès la première phrase, sa voix se perdit dans une espèce de bourdonnement. Elle était monotone, et bien que forte,

⁷⁰⁰ *L'Éducation sentimentale*, p. 56.

indistincte⁷⁰¹. » L'échec de ces déclamations est traduit par l'expression « une espèce de bourdonnement » qui révèle des sons à peine identifiables au point de devenir inaudibles. Cela est confirmé par les adjectifs péjoratifs « monotone » et « indistincte » : il s'agit surtout de la perception extérieure, celle de l'auditeur et cela permet d'accentuer l'échec de ces déclamations.

Mais l'acmé de ce passage farcesque se produit surtout avec les conseils pratiques de Bouvard basés sur des gammes à effectuer « dans son lit, couché sur le dos. » En plus de l'aspect comique de cette situation, le résultat est encore ironiquement marqué : « et ils braillaient séparément ». L'adverbe « séparément » exprimant un travail qui, pour une fois, ne peut être réalisé en duo et l'emploi du verbe « brailler », s'il renvoie d'abord à une expression vocale, doit être compris péjorativement, car il suggère des sons inaudibles menant à la dysharmonie.

Puis « ils apprirent par cœur les dialogues les plus fameux de Racine et de Voltaire, et ils les déclamaient dans le corridor. » La pratique de la déclamation, par son rapprochement avec l'épreuve du gueuloir- « et ils déclamaient dans le corridor », de Flaubert, devient parodique du fait que les deux bonshommes, ridiculisés tout au long de l'œuvre, s'y essayent. Ils sont très loin de l'image de l'écrivain, car au lieu de produire une harmonie, ils génèrent une cacophonie.

Toujours dans une perspective satirique du lecteur, on trouve le personnage de Homais qui vient lire à Emma et Charles en avant-première : il est chargé, en tant que correspondant du *Fanal de Rouen*, de rédiger un article promotionnant Yonville, l'opération d'Hippolyte, le pied-bot,

⁷⁰¹ Bouvard et Pécuchet, p. 196.

réalisée par Charles. Son entrée fracassante dans la chambre du couple : « en tenant à la main une feuille de papier fraîche écrite. C'était la réclame qu'il destinait au Fanal de Rouen ; Il la leur apportait à lire.

-Lisez vous-même, dit Bovary.

Il lut : [...] ⁷⁰²»

Il est intéressant de constater qu'il est le lecteur de sa propre écriture, l'image de l'écrivain, mais dévalorisée, non seulement du fait de la piètre qualité littéraire de l'article, mais aussi à cause du débordement de l'orgueil dans l'écriture.

Cette lecture à voix haute de Homais va de pair avec l'ostentation du personnage brandissant son article et l'emphase de celui-ci : « Honneur ! trois fois honneur ! ». Elle s'inscrit tout à fait dans la lignée de la réclame sauf que celle-ci est oralisée. En effet, selon *le Larousse universel du XIX^e siècle*, la réclame, qui se présente dans les journaux ou les affiches murales, est une « annonce déguisée qui attire les chalands » et qui est « toujours exagérée et trop souvent menteuse d'avantages illusoires. » Encore une fois, la lecture à voix haute n'est plus qu'emphase vide, marques d'orgueil, et elle est dépourvue de qualités littéraires et de vérité, tout ce que Flaubert rejette. En outre, on retrouve la métaphore de la boutique, dévalorisante, car attribuée à l'écriture journalistique induite par la dimension publicitaire de la réclame, puis le caractère même de Homais.

Ces images négatives de lecteurs fictifs permettent d'attirer le regard critique du lecteur réel des romans de Flaubert, et de générer des réflexions constructives sur l'acte de lecture au vu des exigences flaubertiennes.

⁷⁰² *Madame Bovary*, p. 307.

4- Le lecteur, « [cet] oiseau rare⁷⁰³ »

C'est en donnant à lire au lecteur réel le mauvais lecteur de la fiction de par le fond et de par la forme, que le romancier cherche à construire ce qu'il attend de lui. Le lecteur qui sait s'attacher au texte plus qu'à son contenu, et éviter les nombreuses erreurs des personnages, est rare. Celui qui est apte à décrypter les œuvres, l'élite en quelque sorte, fait partie d'« une famille éternelle dans l'humanité.⁷⁰⁴ » Flaubert concevait celui pouvant comprendre sa pensée, son art, comme étant rare, d'autant que, toujours nostalgique du passé, « vieux fossile du romantisme⁷⁰⁵ », il jugeait son époque et les hommes très sévèrement. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il était si méfiant à l'égard de la publication : « Vouloir plaire, c'est déroger. Du moment que l'on publie, on descend dans son œuvre. - La pensée de rester toute ma vie inconnu n'a rien qui m'attriste⁷⁰⁶. » L'auteur n'acceptait de se dévoiler qu'avec pudeur, considérant que publier une œuvre pouvait lui ôter une partie de la pureté, de l'élévation de son art. Dans sa vie même, ses amis étaient scrupuleusement sélectionnés et il était très sévère dans ses jugements surtout dès que cela touchait l'art.

Pourtant, selon Jauss, « La littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité,

⁷⁰³ Borges, *Manuel de Zoologie fantastique*, 1957 : « [les lecteurs sont] des oiseaux rares, encore plus ténébreux et, singuliers que les bons auteurs. »

⁷⁰⁴ *Corr.*, t. II, p. 541 ; à Louise Colet, 25 mars 1854.

⁷⁰⁵ *Corr.*, t. 4, p. 366 ; à Ivan Tourgueneff, 21 août 1871.

⁷⁰⁶ *Corr.*, t. 2, p.66 ; à Louise Colet, 3 avril 1852.

lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre⁷⁰⁷. » Pour exister en tant que telle, la littérature trouverait sa cohérence dans la lecture de ses textes, elle ne pourrait être reconnue que s'il existe des lecteurs qui pensent, interprètent, débattent les textes⁷⁰⁸.

Par conséquent, son lecteur, celui qu'il attend, ne peut qu'être rare. Mais comment lire ? Le lecteur flaubertien doit nécessairement se placer dans une logique herméneutique : il ne peut se contenter de recevoir passivement le texte, mais doit vivre avec lui, apprendre à le lire, à le décrypter. En ce sens, il doit être attentif au texte et à ses moindres détails, en pensant plus au style qu'au contenu ; toutefois, cela ne lui incombe pas totalement, et c'est en collaboration avec l'auteur que cela peut se produire, dans ce qu'Umberto Eco nomme une « coopération textuelle⁷⁰⁹ ». C'est cette-dernière qui pourra être génératrice de sens, un peu à l'image des « Silènes » de Rabelais⁷¹⁰, ces « petites boîtes, comme celles que nous voyons à présent dans les boutiques des apothicaires, sur lesquelles étaient peintes des figures drôles et frivoles [...] Mais à l'intérieur, on conservait les drogues fines, [...] et autres choses de prix. » Comme ces Silènes dont l'extérieur disgracieux et grossier prête au rire, il ne faut pas omettre de regarder l'intérieur qui renferme les richesses, la valeur réelle. Ne serait-ce

⁷⁰⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique*, pp.48-49.

⁷⁰⁸ Lors de l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*, il pense que seuls quelques lecteurs pourront comprendre les enjeux de son œuvre et être capables de *bien lire* : « Je crois que le public n'y comprendra pas grand-chose. Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le vicomte seront dupés, mais j'écris à l'intention de quelques raffinés. », *Corr.*, t. V, p. 767 ; à Gertrude Tennant, 16 décembre 1879. Les quelques raffinés correspondent à ces « oiseaux rares », désignant les lecteurs capables de lire d'une manière herméneutique en allant au-delà du domaine référentiel qui consiste à s'attacher à l'histoire et à se demander « si la baronne épousera le vicomte. »

⁷⁰⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, l'auteur définit dans cette relation, l'un des aspects principaux du lecteur modèle.

⁷¹⁰ Voir le *Prologue* de *Gargantua*.

pas un peu l'image de l'œuvre de Flaubert, sous la matière vile, le fait divers, la bassesse bourgeoise, ne faut-il pas chercher à déceler la richesse stylistique de l'œuvre d'art ? Dans quelle mesure tous ces écrits qui circulent dans les romans de Flaubert outre de signifier le monde quotidien, les savoirs de son temps et des autres temps, construisent-ils le texte et ses enjeux stylistiques, l'intérieur du Silène ? La « substantifique moelle » ne peut se trouver qu'en creusant le texte et pour cela, le lecteur averti sait qu'il ne doit en rester aux apparences, c'est à-dire au premier degré, au monde moderne grossier qui fait circuler les écrits ; il faut atteindre l'intérieur du silène, les mots, le style et lire en fonction de celui-ci. En ce sens, le lecteur doit perpétuellement être en éveil et apprendre à lire afin de décrypter.

En effet, « la bonne lecture est une réécriture⁷¹¹. » Toujours selon la conception du lecteur modèle d'Umberto Eco, le lecteur doit compléter le vide, les blancs laissés par l'auteur dans son texte et, en ce sens, on peut parler de réécriture. Il doit relier ce qui peut paraître morcelé, car le texte est « un tissu de non-dit ». Or, le lecteur doit en être conscient. Pour cela, il doit convoquer des connaissances qu'il possède et qui relèvent de prérequis, de ce qu'Umberto Eco nomme « l'encyclopédie du lecteur », ce qui passe également par le hors-texte, en allant au-delà des mots lus pour atteindre des domaines bien plus larges. Lire dépasse le champ unique de la lecture pour y en adjoindre d'autres comme la physiologie, l'histoire, la bibliothèque, son époque, son sexe, son éducation, sa psychologie, son histoire

⁷¹¹ L'expression est employée par Philippe Dufour dans son article « Le Lecteur introuvable » *Item* [En ligne], mis en ligne le : 12 juillet 2007, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038>.

personnelle... Certaines connaissances du lecteur réel sont donc attendues pour pouvoir donner sens à ces différents champs.

On peut trouver les domaines socio-culturels. La lecture au XIX^e siècle était en effet empreinte de signes sociaux. On remarque qu'Emma, dans son couvent, est en décalage avec les autres et sa trajectoire attendue par le lecteur, car elle est issue d'un milieu paysan et se trouve parmi les jeunes-filles au « visage pâle », ce qui réfère à une dominante sociale de la bourgeoisie et de la noblesse. On observe la présence de *keepsakes* qui sont des livres de luxe à origine anglaise et que seules quelques catégories sociales privilégiées pouvaient se payer. Cet acte de lire est alors conjoint à tout un ancrage socio-culturel.

Lorsque Madame Arnoux, sur le bateau, lit « un livre à couverture grise », tandis que l'objet-livre n'est que succinctement évoqué, un lecteur attentif, et qui détient une certaine encyclopédie sociologique du XIX^e, observe aussi son appartenance au milieu de la bourgeoisie ; les occupations qui lui incombent au sein du livre le confirment. Elle est en effet chargée de l'éducation de ses enfants et ses activités sont celles de sa classe sociale : la lecture, le piano... Tous ces éléments convoquent des savoirs que le lecteur doit détenir afin de comprendre les enjeux des œuvres flaubertiennes, car sinon, il ne percevra que le premier degré de lecture, c'est-à-dire les apparences du Silène, sans en saisir l'implicite, comme la culture et les milieux sociaux dévoilant le siècle.

Comme on a pu le constater précédemment, lire est un acte en adéquation avec un certain univers socio-culturel et cela dépend également du sexe : la femme appartenant à la bourgeoisie lit davantage parce qu'elle

dispose de plus de temps et parce qu'elle a souvent l'appétence pour cette activité qui la fait rêver en lui permettant de s'évader de son quotidien. On remarque par exemple qu'Emma lit comme elle regarde par la fenêtre, pour s'échapper de son foyer ; on le constate à plusieurs reprises, et notamment lorsqu'elle lit à table, aux côtés de Charles, qui lui, mange et parle ; les romans étaient en effet, surtout lus par les femmes.

Mais en plus d'exprimer de nombreux champs c'est aussi à travers *les silences*⁷¹² que l'auteur nous invite à réécrire, à collaborer à l'acte d'écriture. W. Iser⁷¹³ développe cette conception d'un acte de lecture qui doit combler les silences du texte, qu'il appelle les « lieux d'indétermination », *Leerstellen*, et qui correspondent aux écarts d'un texte par rapport aux attentes du lecteur. Le paradoxe est que la communication entre le lecteur et l'auteur nécessiterait cette base pour pouvoir s'établir. C'est une sorte d'écriture en actes : la lecture permet d'écrire.

C'est un peu à l'image de l'album que détient Frédéric au début de *L'Éducation sentimentale* : « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile⁷¹⁴. » L'indétermination de « un album » ouvre le champ de tous les possibles, un peu comme le livre que l'on va écrire. La posture consistant à « rest[er] auprès du gouvernail » ne référerait-elle pas à celle de l'auteur ? Il s'agit de l'incipit, tout reste à écrire. La particularité de ce passage est que le lecteur, très sollicité, commence sa lecture, découvre le

⁷¹² Le terme a été utilisé dans *Figures I* de Gérard Genette, 1966. Voir « les silences de Flaubert ».

⁷¹³ W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par E. Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.

⁷¹⁴ *L'Éducation sentimentale*, p.49.

livre qu'il va lire. Le pacte entre lui-même et l'auteur est tacite, il passe par une forme de codage qui est celle de la connotation : les mots dépassent leur sens usuel pour démultiplier leur polysémie et leurs effets de sens ; en tant que texte littéraire, il faut signifier, symboliser... C'est dans cette démarche que le lecteur doit collaborer avec l'auteur, être attentif au moindre signal. Cet album, pris parmi les autres comme le stipule l'indéfini « un », est vide, un peu à l'image du personnage que l'on découvre, il reste à écrire. Sans doute ce choix de l'album est-il très signifiant puisque de par son étymologie latine, *albus*, il signifie « blanc ». Outre la virginité du personnage du roman d'éducation, le livre est encore blanc, encore vide pour le lecteur à ce stade de l'œuvre. On ne saura jamais la nature de cet album, car son contenu n'est pas important, ce qui compte est ce qu'il signifie, même vide : objet indissociable de la *captatio benevolentiae*, il peut être l'image de ce qu'on va lire, de ce que l'auteur écrit, du livre avorté que Frédéric n'écrira jamais. En outre, il présente la particularité d'être un assemblage de feuilles parfois même amovibles, il représente alors bien non seulement la dimension fragmentée du roman, fidèle à l'époque moderne qu'il narre aussi. Cet album est le champ des possibles pour le lecteur et l'auteur, mais aussi pour le personnage qui commence sa vie d'être de papier, il est un peu le frontispice du livre qui commence.

Il doit toujours exercer son esprit critique ; Diderot trouvait déjà que cela était un signe distinctif de véritable lecteur par rapport à celui qui assimile ses lectures sans distance critique, comme Emma qui confond ses fictions et la vie réelle, ou bien comme Bouvard et Pécuchet qui ingèrent des quantités d'ouvrages sans distinction cognitive. Ce sont les modes

parodiques et ironiques, chers à Flaubert, qui doivent être perçus par le lecteur. Cette démarche nécessite une interrogation du texte, une intuition et une compréhension du second degré de celui-ci, surtout que c'est le niveau par lequel le texte prendra tout son sens, irradiera ses enjeux. Soulever le voile des apparences pour atteindre la « substantifique moelle », le sens caché du texte. Si ces reliefs, ces enjeux ne sont pas perçus, le texte ne prend jamais sens et demeure à l'état de platitude.

Flaubert sollicite beaucoup son lecteur dans l'exercice de son esprit critique, car outre l'emploi des modes ironique et parodique, constants dans ses œuvres, il instaure des jeux sur les sens qui peuvent parfois prendre la forme d'un labyrinthe à explorer. Dans *Bouvard et Pécuchet*, lors du débat religieux entre *les deux bonshommes* et l'abbé Jeufroy, Louis Hervieu, cet auteur venu de nulle part étant donné qu'il n'existe pas, est cité, construit, puisqu'il est fictionnellement incarné dans un monde culturel qui le rend vraisemblable : « ancien élève de l'École normale⁷¹⁵. » Après avoir continué à faire comme si l'auteur existait, au moment où les personnages s'adonnent de plus en plus aux pratiques religieuses, il déclare que « Son aplomb sacerdotal (à l'abbé Jeufroy) agaçait Bouvard, qui par méfiance de Louis Hervieu écrivit à Varlot⁷¹⁶. » Le terme de « méfiance » peut tout à fait constituer un signal pour le lecteur attentif et vigilant : lui aussi, pourra être suspicieux, car l'auteur est fictif et n'existe que textuellement. La réaction de Bouvard peut alors annoncer celle de celui-ci. L'invalidation du prétendu auteur dépend par conséquent du lecteur : disposera-t-il d'un esprit suffisamment critique pour s'en rendre compte ?

⁷¹⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 326.

⁷¹⁶ *ibid.*, p. 332.

Selon cette même logique textuelle, au lieu d'être bien défini et figé, le sens du texte est mouvant et le lecteur, *inquiété*⁷¹⁷ par l'auteur, doit adopter une posture de perpétuelle quête. Cette mouvance, cette dimension non conclusive étaient précurseurs, et l'ermite de Croisset affirmait que « l'ineptie consiste à vouloir conclure.⁷¹⁸ » Si l'auteur se refuse de conclure et d'émettre des jugements d'ordre moral qu'il estime être du ressort du moraliste, c'est qu'il attribue une grande part de liberté au lecteur dans sa construction herméneutique. Cette autonomie s'accroît au fil des années et notamment dans la littérature romanesque du XX^e siècle et du *Nouveau Roman*⁷¹⁹. D'ailleurs, parmi les romanciers du XIX^e, Flaubert est sans doute le seul à ne pas avoir été rejeté, car ses techniques romanesques étaient novatrices. Le fait de vouloir rendre poétique la prose est déjà un pari.

Chapitre II : La prose poétique, vers l'œuvre d'art

Les écrits transmettent la réflexion sur le langage et l'on sait que Flaubert a, sur ce sujet, souvent exprimé les obstacles auxquels on pouvait se heurter :

⁷¹⁷ Cette notion de lecteur « inquiet », dans le sens d'être « inquiété » par l'instance textuelle, provient d'André Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il s'agit de bousculer le lecteur dans ses habitudes, dans sa quiétude mentale et physique, le bousculer afin de le rendre actif, coopératif avec l'auteur.

⁷¹⁸ *Corr.*, t. 1, p. 679 ; à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850.

⁷¹⁹ Ce qui est intéressant à observer est que les Nouveaux Romanciers, tandis qu'ils rejetaient les modes d'écriture des romanciers du siècle précédent et notamment de Balzac, à cause notamment d'une écriture trop artificielle, trop prévisible, sous le joug d'une instance auctoriale toute puissance ne laissant pas assez de place au lecteur et à son autonomie, excluaient dans ce rejet, l'écriture flaubertienne qui, novatrice notamment en matière d'alternance et d'ambiguïté des voix, n'était déjà pas soumise à ces travers.

Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérées cachant les affections médiocres ; comme si la plénitude de l'âme, ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles⁷²⁰.

Même Rodolphe, à la lumière de ses expériences, met en doute la sincérité des excès verbaux d'Emma, et le narrateur y greffe sa conception du langage, selon une logique inductive pour en arriver à l'expression d'une philosophie désabusée portant sur le décalage entre les mots et le signifié que l'on souhaite exprimer. Il s'agit du topos romantique de l'impossibilité du langage d'être en adéquation avec les sentiments. Les mots sont sans cesse en décalage avec l'impression qu'on souhaite traduire : la plénitude des sentiments se heurte à un langage vide, usé à force d'être employé communément, discordant et cela génère le manque, l'impossibilité d'exprimer. Flaubert fait l'expérience, lors l'écriture de ses œuvres, de cette insuffisance du langage : « La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière, je le sais bien. Mais à qui la faute ? À la langue. Nous avons trop de choses et pas assez de formes⁷²¹. » Cette dépossession s'est produite depuis la fin de l'âge d'or, d'un monde organique à la logique euclidienne, et cette dégradation s'est aussi répercutée sur le langage. La pensée moderne en a été bouleversée et désabusée.

Sur le plan biblique, l'un des éléments fondateurs de ce problème est la tour de Babel : à partir de ce moment, le langage unitaire s'est diffracté en plusieurs langues, et a généré une discorde au sein des hommes qui ne se

⁷²⁰ *Madame Bovary*, p. 319.

⁷²¹ *Corr.*, t. 2, p.298 ; à Louise Colet, 6 avril 1853.

comprenaient plus. Flaubert est très conscient de cette dégradation du monde dans lequel il vit. On retrouve à travers cette métaphore filée de Rodolphe la tension de l'écriture flaubertienne : il s'agit de tout élever par le style même lorsqu'on traite des sujets les plus bas, les plus prosaïques. Ainsi, *Ecrire et Désécrire* devient une tension permanente. Cette dichotomie a été empruntée à Claude Duchet mais le sens n'est pas le même. Ce dernier, en effet, s'appuie sur la dimension génétique de l'œuvre afin de démontrer que l'écriture flaubertienne, dans *Bouvard et Pécuchet*, procède continuellement d'un double registre qui consiste à construire, et à *déconstruire*, dans le sens de démolir. Lors du passage à la rédaction, Flaubert a souvent dû réduire son texte pour des raisons essentiellement stylistiques et ce faisant, l'effacer.

Productive, cette dichotomie peut être envisagée du point de vue antithétique et pourtant complémentaire, il s'agit, au regard du texte publié, d'étudier dans quelle mesure le mode narratologique produit très souvent, tandis qu'il s'écrit et donc qu'il construit le texte, une *désécriture*, une déconstruction de ce même texte, et surtout de ses énoncés par l'instauration quasi permanente d'un mode critique constitutif des romans flaubertiens.

1- Images d'écrivants

En plus d'être des lecteurs, bon nombre de personnages dans les romans flaubertiens, envisagent d'écrire. Polymorphe, cet acte est soumis à une critique systématique et d'autant plus sévère que le romancier accordait à la question du style une dimension sacrée qui dépassait toutes les autres

considérations. On pourrait penser qu'il s'agit d'une représentation de l'auteur lui-même dans sa fiction romanesque lorsque l'écriture est théoriquement évoquée, réfléchie, sans pour autant jamais aboutir : on la *désécrit* dans le sens où elle est conçue discursivement⁷²², sans pourtant voir le jour. Ce qui s'écrit oralement se *désécrit* aussitôt, par la vanité de la mise en acte.

Dans le chapitre V de *Bouvard et Pécuchet*, c'est après avoir lu et étudié un certain nombre de pièces de théâtre que *les deux bonshommes* envisagent d'écrire. Il s'avère que leurs conceptions sont diamétralement opposées à celles de Flaubert. Tout d'abord, ils réduisent la difficulté de la tâche en raison d'idées reçues : « tout sera bien pourvu qu'on ait senti, observé. » La perception et l'observation suffiraient à bien écrire comme en témoigne l'usage de la locution de condition « pourvu que ». L'illusion est aussitôt dénoncée par le narrateur : « Comme ils avaient senti et croyaient avoir observés, ils se jugèrent capables d'écrire. Une pièce est gênante par l'étroitesse du cadre. Mais le roman a plus de liberté. » Le rapport logique causal « Comme ils avaient [...] » s'autodétruit par l'emploi du verbe « croire », qui souligne l'illusion : « croyaient avoir observé ». En outre, l'usage du verbe pronominal « se jugèrent », dénonce la subjectivité de la pensée, ce qui le rend suspecte et caduque.

À partir de ce point de départ erroné, puisqu'il la base en est l'idée reçue et l'erreur de jugement, on peut observer l'intention vengeresse de Pécuchet : « il ambitionnait de s'en [un de ses chefs de bureau, un très vilain

⁷²² Cette contradiction d'assimilation entre l'écrit et l'oral est envisagée par les personnages qui pensent qu'« [e]n ce temps-là, d'ailleurs, une rhétorique nouvelle annonçait qu'il faut écrire comme on parle et que tout sera bien pourvu qu'on ait senti, observé. », p. 209.

monsieur] venger par un livre.» Le livre est subordonné à des actions basses, la vengeance, ce qui lui ôte toute dimension artistique, toute qualité littéraire, il n'est plus qu'une arme à ces fins de riposte et ne peut nullement atteindre la grandeur requise de l'œuvre littéraire hissée au plan de l'art.

Aussi, la tonalité parodique est-elle choisie pour relater le passage de la conception de l'œuvre à rédiger. Cette idée de « bien sentir » pour « bien écrire », est une pâle copie de ce que Flaubert conçoit lui-même : « Je crois que l'arrondissement de la phrase n'est rien. Mais que *bien écrire* est tout, parce que "bien écrire, c'est à la fois bien sentir, bien penser, et bien dire" (Buffon)⁷²³. » Toutefois, l'énumération de « bien penser, et bien dire » ne semble pas s'appliquer aux personnages. Ils pensent leur sujet et on retrouve une imitation de la méthode employée par Flaubert lui-même lors de la phase prérédactionnelle de ses œuvres. Il notait les idées importantes qu'il souhaitait reprendre dans ses romans, et les personnages qu'il comptait y intégrer :

Au bout de la semaine, ils imaginèrent de fondre ces deux sujets, en un seul- en demeurant là, passèrent aux suivants : -une femme qui cause le malheur d'une famille- une femme, son mari et son amant- une femme qui serait vertueuse par défaut de conformation- un ambitieux- un mauvais prêtre⁷²⁴.

Au fond, on remarque que leurs idées préliminaires correspondent à des personnages ou à des pensées types qu'on retrouve notamment dans *Madame Bovary*. La généralisation est marquée par l'emploi d'articles indéfinis : « *une* femme », « *un* ambitieux » Mais ce travail à deux se révèle infructueux : cette dysharmonie idéologique prolonge la dissonance littéraire et c'est en ce sens que se *désécrit* le passage, par les insertions

⁷²³ *Corr.*, t. 5, p. 26 ; à George Sand, 10 mars 1876.

⁷²⁴ *ibid.*, p. 309.

critiques de la voix narrative, qui permettent au lecteur de ne pas adhérer aux propos du premier degré.

Pour Frédéric, c'est à l'heure du bilan avec Deslauriers, à la fin du roman, que l'écriture est vue comme le projet irréalisé. La procrastination n'a pas permis la mise en action : « "Ce n'est pas là ce que nous croyions devenir autrefois, à Sens, quand tu voulais faire une histoire critique de la philosophie, et moi, un grand roman moyen âge sur Nogent [...]»⁷²⁵. » L'acte d'écriture est resitué à des temps anciens, révolus, comme le connote l'emploi du verbe « croire » au plus-que-parfait, et l'adverbe de temps « autrefois ». Finalement, il ne verra jamais le jour ! Mais si l'acte d'écrire peut être figé, et ne jamais se poursuivre ou même commencer, il peut parfois se produire et faire partie de ce que l'auteur condamne.

L'écriture journalistique est la plus maudite. Le style de Homais, si spécifique au personnage, le dévoile au lecteur, mais revêt aussi une fonction réflexive en donnant à penser celui de Flaubert et ses interrogations. L'auteur confère à son personnage un langage particulier, un idiolecte qui réfère à son caractère dans l'œuvre. Ses choix stylistiques dévoilent souvent ses intentions, et ne sont pas exempts d'une manipulation du lecteur.

L'écriture de l'outrance, de la démesure est blâmable pour Flaubert qui admire les grands classiques et en particulier Boileau avec sa mesure stylistique, signe de grandeur, de maîtrise de la phrase ; or, comme « bien écrire », c'est « bien penser », on peut considérer que c'est un gage

⁷²⁵ *L'Éducation sentimentale*, p. 550.

d'intelligence, de maîtrise de ses idées. Or, Homais est son instrument privilégié pour cette invalidation du style, car il est l'écrivain qui *désécrit*, dans le sens où son écriture s'autodétruit de manière systématique, étant donné qu'il est hors mesure, et que le narrateur l'accable de critiques. Lorsqu'il écrit un article afin de relater l'opération d'Hippolyte réalisée par Charles, il opte pour un lexique hyperbolique qualifiant l'acte chirurgical : « [d'] acte de haute philanthropie ⁷²⁶ ». L'exacerbation morale est substituée à la réalité plus prosaïque dans laquelle Charles a été acculé par Homais et Emma, qui souhaitent en récolter les honneurs. Le terme de « philanthropie », par sa connotation de charité, de désintéressement humain, paraît alors d'un emploi inapproprié, décalé. Charles lui-même, sorte de mise en abyme du lecteur de l'article, l'exprime spontanément : « Ah ! c'est trop ! c'est trop ! » Cette exclamation pourrait être lue comme un jugement lectoral sur le ton outré du journaliste qui ne cherche qu'à projeter la lumière des honneurs sur lui-même. Puis, l'exagération s'exprime aussi par le biais d'accumulations prosodiques. En effet, le rythme de ses phrases demeure ample, à l'image du déploiement, de la grandiloquence : étendre la syntaxe, c'est envahir le texte, mais aussi s'imposer dans la société jusqu'à se rendre indispensable, réalisant un éloge qui gratifie la profession médicale : « honneur à ces esprits infatigables qui consacrent leurs veilles à l'amélioration ou bien au soulagement de leur espèce ! Honneur ! trois fois honneur ⁷²⁷ ! » Cela consiste à s'écrire et à mettre trop de soi dans la phrase qui devient par conséquent *déstylisée*.

⁷²⁶ *Madame Bovary*, p. 307.

⁷²⁷ *ibid.*, p. 308.

Ce choix du langage dépend du sujet évoqué, et de l'effet qu'il veut produire : sa variabilité peut être importante. L'idiolecte d'Homais renvoie à son caractère et bourgeois de Province, pensant et parlant en idées reçues, ne pouvant s'empêcher d'écrire des topoï, recyclant des poncifs au lieu d'inventer. Il est souvent la mise en action, avant l'heure, du *Dictionnaire des idées reçues* notamment du fait de ses pensées étriquées. Le personnage n'apparaît pas comme un créateur, mais comme un *répétiteur*. Lors de l'écriture de son article sur le pied-bot, en stratège, il envisage un éventuel succès : « un article circule..., on en parle..., cela finit par faire boule de neige ! Et qui sait ? qui sait ? ». La locution centrale « faire boule de neige » reflète le choix d'un langage prosaïque allant de pair avec la catégorie dans laquelle Flaubert inscrit son personnage, celle de la médiocrité. Mais c'est surtout en énonçant sa conception instrumentalisée de l'écriture - écrire pour se faire connaître- qu'il use d'un langage commun, comme si la forme était le reflet du signifié. La locution – « faire boule de neige » - en exprimant des accumulations, pourrait aussi caractériser le style verbeux du pharmacien, friand de ces effets qu'il atteint par une prosodie constituée de très nombreuses incidentes et expansions en tout genre. Cette écriture porte le poids de la critique du narrateur et de ce fait, paradoxalement, *désécrit* par l'acte même de rédaction. Cette écriture, fortement dévalorisée par Flaubert est inhérente au *mal écrit*. Contrairement au style artiste travaillé avec lenteur et avec réflexion, le sien s'inscrit dans *l'air du temps* : Homais écrit pour plaire, pour parler de lui de manière directe ou indirecte, pour se mettre en valeur et pour séduire.

Presque spontanée, réalisée consécutivement à l'événement dont elle veut rendre compte, l'écriture est industrielle et elle est produite pour être consommée, non pour être lue littérairement ou analysée. D'ailleurs, elle a pour support le journal, l'écriture du jour, de la feuille. Mis au pluriel, le terme est souvent utilisé comme périphrase du journal⁷²⁸. Ce concept fait fi des liens attendus dans le texte littéraire publié en livre, dont la matérialité brochée rend compte des correspondances, du tissage réalisés par l'artiste, car au contraire, la nouvelle écriture est rapide.

Les deux phrases de l'article sur les Comices ont fonction d'entrée en matière et donnent le ton : « Deux jours après, dans le *Fanal de Rouen*, il y avait un grand article sur les Comices. Homais l'avait composé, de verve, dès le lendemain [...]»⁷²⁹. L'article est présenté dans son contexte : la rapidité de l'acte rédactionnel, « dès le lendemain », et de la publication « deux jours après », révélerait la réactivité d'un personnage qui souhaite se faire valoir. C'est une écriture emportée, émotionnelle et personnelle : tout ce que Flaubert exérait. Puis, dans ce même article, *le mal écrit* est aussi généré par des images incongrues comme les comparaisons entre Yonville et « les torrents d'un soleil tropical » au début de l'article. L'absurdité des comparants génère en effet des fautes de goût et la sobriété classique est mise à mal par des envolées non contrôlées.

Ce style du *mal écrit* se déploie dans les fautes ; lors de l'article sur l'opération d'Hippolyte, quand Homais emploie la phrase : « N'est-ce pas de s'écrier que les aveugles verront, les sourds entendront et les boiteux

⁷²⁸ Voir *Bouvard et Pécuchet* où il est rapporté que « M. de Mahurot près de sa fiancée, parcourait les feuilles. » Le verbe « parcour[ir] » qui en précise la lecture, est un mode fréquent pour les journaux qui se feuilletent, la plupart du temps, p. 345.

⁷²⁹ *Madame Bovary*, p. 285.

marcheront ! », le pharmacien fait usage d'une exclamation là où l'on attend une interrogative. Puis, lorsqu'il déclare que : « malgré les préjugés qui recouvrent encore une partie de l'Europe comme un réseau, la lumière cependant commence à pénétrer dans nos campagnes⁷³⁰», l'emploi de l'adverbe « cependant », tandis que la phrase était déjà introduite par la préposition « malgré », produit par la redondance, une lourdeur qui confirme le fait que cette écriture, adaptée au niveau du peuple, ne peut revêtir la même qualité stylistique que ladite littérature. Il est encore incongru d'affirmer un éveil de la Province à la connaissance en commettant soi-même des fautes.

Toujours lors de la narration de cet exploit médical, il déclare que : « [c'est] à peine si quelques gouttes de sang sont venues », l'omission de « c'est » rend la construction grammaticalement incorrecte, confirmant que le rédacteur d'articles n'est pas un écrivain de qualité. L'effet recherché sur le lecteur prédomine sur la qualité rédactionnelle, le contraire de ce que souhaitait le romancier.

L'on retrouve l'opposition traditionnelle à l'époque et d'ordre qualitatif entre la littérature et le journalisme. Quand, dans la conclusion, l'apothicaire énonce sa confiance en l'avenir scientifique, « N'est-ce pas le cas de s'écrier que les aveugles verront, les sourds entendront et les boiteux marcheront ! », il joint un espoir démesuré par rapport aux avancées médicales de ce siècle, « les aveugles verront » à un fait réel « les boiteux marcheront ». Cette liaison bien incongrue, retient l'attention du lecteur, l'orientant peut-être vers une parodie de la Bible, situation elle-même

⁷³⁰ *ibid.*, p. 307.

absurde puisque le personnage choisirait un référent qu'il rejette spontanément, du fait de son anticléricalisme.

Enfin, l'acmé de ce qui est *mal écrit* produit l'illisibilité. Tandis qu'il est chargé d'un type d'écriture fonctionnel, social, utilitaire, consistant à annoncer au père Rouault la mort de sa fille, il se transforme alors en messenger funeste. Le problème d'incompréhension qui en résulte permet pourtant de souligner le style confus : « il l'avait rédigée de telle façon qu'il était impossible de savoir à quoi s'en tenir⁷³¹. » Selon cette visée satirique ayant pour cible le personnage, « de telle façon » est connoté péjorativement, et ses propos inintelligibles sont dénoncés. L'illisibilité chez Flaubert est condamnée, et signale un mauvais écrivain qui n'a pas sa place. Les écrits d'Homais sont de plus en plus désapprouvés au fil de la narration, leur immoralité va croissant, et ce qui n'atteint pas le beau ne peut être moral, selon la conception esthétique classique. Ce sombre messenger de la mort, déjà chargé d'annoncer à Emma le trépas de son beau-père en était inapte, car tandis qu'il avait tant préparé son discours, son émotion démesurée due à la négligence de Justin ayant laissé un livre compromettant, *L'Amour conjugal*, était telle qu'il finit par énoncer brutalement les faits. A des propos inintelligibles répond alors une écriture illisible sur le plan sémantique. Le *mal écrit* est impardonnable pour Flaubert tellement en quête de perfection stylistique.

Mais quel est le statut de ce personnage par rapport au romancier ? Peut-on parler de parodie ou bien les rapports entre ces deux instances sont-ils plus complexes ? L'idéal d'écriture flaubertien est en opposition totale

⁷³¹ *ibid.*, p. 445.

avec les productions de Homais, et forcément de son idéologie, puisque les deux sont inhérents. L'artiste s'oppose à la prostitution journalistique, à l'écriture industrielle, acte rédactionnel rapide, visant la commercialisation, les mondanités. Cette subordination de l'écrit à des fins autres qu'artistiques révolte l'auteur qui ne peut la concevoir. D'ailleurs, ses sujets ne sont nullement littéraires et visent au contraire une dimension utilitaire, c'est-à-dire une écriture bornée et opposée aux desseins de l'écriture absolue⁷³².

Le pharmacien produit des écrits publics, et il est l'informateur de l'insignifiance. Le narrateur *désécrit* alors l'écriture homaisienne par un certain nombre de stratégies narratives. Les excès verbeux ne sont pour lui que des masques des lacunes ou du vide de leur auteur. Cela va de pair avec l'homme-sandwich ou le réclamer : celui qui veut se rendre public jusqu'à se prostituer ne peut être en accord avec « l'ours de Croisset » ne concevant l'écriture que coupé du monde et contraint à une vie monacale. Les excès en tout genre reflètent un style non maîtrisé, emporté, qu'il reprochait tant à Musset. En se laissant envahir par ses émotions ou ses intentions comme la visée de l'honneur, Homais ne peut que parasiter son écriture et sa qualité. Cette écriture journalistique n'est pas comparable à celle, dite artiste, c'est l'écriture au rabais de l'ère démocratique.

Elle est déconstruite par Flaubert, par le biais d'insertions critiques intégrées à sa narration. Lorsque Mlle Vatnaz, « tâch[e] d'écrire dans les petites feuilles ⁷³³», apparaît un décalage ironique entre le verbe « tâcher

⁷³² *Corr.*, t. 2, p.31 ; à Louise Colet, 16 janvier 1852 : « [...] il n'y a ni beaux ni vilains sujets et [on] pourrait presque établir pour axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui-seul une manière absolue de voir les choses. »

⁷³³ *L'Éducation sentimentale*, p. 96.

de » soulignant un labeur, une tâche ardue, et la chute produite par le type d'écrit dévalorisé, « dans les petites feuilles », disqualifiant l'acte d'écrire à cause de son contenu. Les « petites feuilles » que la Presse de la monarchie de Juillet développait afin de pouvoir compenser le manque à gagner par la baisse du prix de vente de ses journaux, étaient une sorte de petites annonces. Il n'est alors pas requis de grandes qualités littéraires pour pouvoir s'y exercer. Cela discrédite l'écriture de la Vatnaz qui, dans le roman de Flaubert n'est jamais perçue positivement⁷³⁴.

On sait que l'auteur blâmait l'écriture journalistique qu'il opposait à l'écrit littéraire. Rédiger dans les « petites feuilles » porte en soi ce qu'il rejette dans l'écriture : les « feuilles » réfèrent à une écriture moderne, c'est celle qu'on feuillette, qui n'est pas reliée en album, c'est le papier du jour, périssable, jetable, vite oublié. Enfin, l'antéposition de l'adjectif « petites » peut connoter péjorativement le mot « feuilles », en tout cas, sa polysémie permet de le lire sous cet angle ironique, cher à Flaubert. Une autre forme d'écriture n'est pas valorisée, celle de l'album.

Comme nous l'avons vu, l'album est une catégorie d'écrit qui constitue un acte social : on rend hommage à un ami, à un hôte, en laissant

⁷³⁴ *ibid.* pp. 403-404. « Elle était une de ces célibataires parisiennes qui, chaque soir, quand elles ont donné leurs leçons, ou tâché de vendre de petits dessins, de placer des pauvres manuscrits, rentrent chez elles avec de la crotte à leurs jupons, font leur dîner, le mangent toutes seules, puis, les pieds sur une chaufferette, à la lueur d'une lampe malpropre, rêvent un amour, une famille, un foyer, la fortune, tout ce qui leur manque. » L'auteur circonscrit le personnage dans la petitesse, dans l'étroitesse d'une vie médiocre où elle n'est qu'un type, c'est-à-dire une figure dépersonnalisée qui en rassemble bien d'autres, celui de « la célibataire parisienne. » Or, dans cette vie, il est question de « tâche[r] de vendre de pauvres manuscrits », on retrouve la difficulté par « tâcher de » avec pour complément d'objet indirect « de pauvres manuscrits » pour lequel l'antéposition de l'adjectif « pauvres » réduit la qualité d'une écriture forcément dévalorisée du fait qu'elle est marchande. Le motif de la prostitution lui est inhérent, comme le connote « la crotte à leurs jupons », c'est cette même boue qu'Emma traînait sous les semelles de ses bottes lors de ses retours aux rendez-vous du jeudi avec Léon et Justin, avec vénération, tâchait de nettoyer.

trace sur ces feuilles collectives et c'est une sorte de code de civilité au sein de la société démocratique, héritier du compliment du *Grand Siècle*. Pour Frédéric, écrire dans un album s'apparente très certainement à de l'impudeur, c'est comme dévoiler ce qu'il éprouve pour Madame Arnoux, désacraliser leur amour pour le rendre profane ; il s'agit encore d'une écriture dévalorisée et non littéraire. En effet, lors du repas chez les Arnoux, Frédéric s'empare de l'un des albums posé sur la table du salon : « parmi les noms fameux [d'artistes de l'époque], il s'en trouvait beaucoup d'inconnus, et les pensées curieuses n'apparaissaient que sous un débordement de sottises. Toutes contenaient un hommage plus ou moins direct à Mme Arnoux. Frédéric aurait eu peur d'écrire une ligne à côté⁷³⁵. » La dimension antithétique du passage permet de dynamiser le rythme. On oppose « inconnus » à « fameux », « débordement de sottises » à « pensées curieuses », et le refus de Frédéric d'écrire sur l'album aux nombreux hommages déjà rendus à Mme Arnoux. On peut remarquer que l'extrait réfère aux pensées mêmes de Flaubert, très méfiant à l'égard des honneurs publics, et révolté contre la bêtise envahissante de son époque. En outre, cette écriture relève d'une « esthétique de la déstructuration⁷³⁶ », car elle obéit à aucun plan, à aucune structure rigoureuse que Flaubert jugeait indispensables. L'écriture de la fiction *désécrit* celle de l'album de par sa critique.

Un autre type d'écrit faisant partie de cette hybridation moderne est le discours ; Entre le parler et l'écrit, car il est d'abord rédigé, mais il ne relève pas du domaine artistique, car il est utilisé à des fins utilitaires

⁷³⁵ *ibid.*, p. 107.

⁷³⁶ Philippe Hamon, *Imageries, op.cit.*, p. 362.

souvent politiques. Lorsque Monsieur Dambreuse incite Frédéric à présenter sa candidature pour les élections à l'Assemblée nationale dans le département de l'Aube, il est tenu pour cela, de rédiger un discours afin d'« exposer [ses] principes ». D'emblée, son acte est condamné par le jugement moral du narrateur : « Frédéric, homme de toutes les faiblesses, fut gagné par la démence universelle.⁷³⁷ » Il exprime en effet un personnage influencé par l'effusion collective que Flaubert condamnait, la politique. Et cette exhibition idéologique est blâmée dans la suite du passage.

Lorsque Frédéric vient voir Monsieur Dambreuse pour lui lire son discours, on peut remarquer une théâtralisation du passage. Depuis son entrée chez lui, la production, qui était le véritable objet de sa visite, se trouve pourtant en retrait, comme pour démontrer que ce n'est pas la préoccupation du banquier. La futilité de cet écrit est marquée par sa réduction à sa matière, le papier, comme si elle l'emportait sur le vide du contenu : « Frédéric tirait un papier de sa poche.⁷³⁸ » En même temps, « [ce] papier qu'on tire de sa poche » est aussi le même que l'on jette presque aussitôt après l'avoir utilisé, il relève de l'éphémère. Quant au contenu du discours, il ne convient pas du tout à ses auteurs, M. Dambreuse et Martinon. Cependant, le premier, exprime un enthousiasme qui est aussitôt dénoncé par le commentaire juxtaposé du narrateur : « -"C'est parfait, votre discours !" Et il en vanta beaucoup la forme, pour n'avoir pas à s'exprimer sur le fond. » Son écriture est invalidée par le montage narratif, et par la voix du narrateur qui dévoile et juge. Ce discours qu'on écrit à des fins politiques ne peut être que condamné par le romancier, car il n'est

⁷³⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 404.

⁷³⁸ *ibid.*, p. 405.

qu'idéologie sous couvert d'une rhétorique travaillée, et représente l'écriture prostituée, celle qui n'a été produite qu'à des fins publiques. Elles relèvent de la catégorie que l'auteur disqualifie le plus : elles sont limitées à un usage utilitaire, comme celui de la bureaucratie, qui se situe aux antipodes de l'art.

On retrouve cette écriture indigne et vile dans tout ce qui a trait aux actes juridiques perçus aussi comme petits par l'auteur. La théâtralisation auquel l'acte est souvent rattaché, confirme sa dévalorisation et le règne du paraître. L'acte d'écriture est ainsi mis en scène. Lorsque l'huissier, Maître Hareng, dresse le procès-verbal de la saisie, il est précisé qu'il se remettait à écrire, trempant sa plume dans l'encrier de corne qu'il tenait de la main gauche⁷³⁹. » Tout un cérémonial de l'acte d'écriture, va de pair avec le personnage de l'officier de justice assermenté par l'état, et s'harmonise à sa tenue austère et « tendue » mentionnée précédemment : « [...] boutonné dans un mince habit noir, en cravate blanche, et portant des sous-pieds fort tendus⁷⁴⁰ [...] ». L'action de « tremp[er] sa plume dans l'encrier » est traditionnelle mais la précision qu'il le « [tient] de la main gauche » peut attester d'un personnage qui respecte bien les règles : l'acte d'écriture par son conformisme et sa solennité, exprime l'acte judiciaire qui se réalise. En outre, la spécification « de corne » pour désigner l'encrier lui confère une certaine singularité, une distinction, allant de pair avec celui qui le possède : un huissier est un homme assermenté par l'État et il est donc être respecté dans la société ; les formes y sont mises et l'écriture n'est pas produite dans n'importe quelles conditions.

⁷³⁹ *Madame Bovary.*, p. 411.

⁷⁴⁰ *ibid.*, p. 410.

On retrouve ce point de vue dévalorisant pour la copie qui consiste à reproduire des textes déjà écrits, souvent d'ordre administratif. Bouvard exerce dans une maison de commerce et Pécuchet travaille au ministère de la Marine. Au début du roman, Bouvard et Pécuchet, les deux personnages éponymes, sont aussi nommés « les deux copistes ». La reproduction n'est pas la création, c'est une écriture mimétique de l'ordre de la reproductibilité. Or, la véritable œuvre d'art y échappe. Cela commence dès le début du roman puisqu'ils ont copié leur nom dans leur couvre-chef. Même pour la biographie du duc d'Angoulême, ils n'en restent qu'à l'étape de prise de notes. On ne trouve donc jamais d'acte rédactionnel, de style, de création. *Les deux bonshommes* ne sont jamais dans la liaison des savoirs et des mots mais dans la juxtaposition irréfléchie, l'alignement mécanique de lettres.

En effet, la copie est perçue comme une succession de graphies ; si on perçoit la beauté de l'écriture⁷⁴¹, mais on est bien loin de l'enjeu stylistique flaubertien : le style n'existe pas dans la copie et n'a pas sa place puisqu'on ne fait que transcrire à l'identique soit des éléments référentiels exempts de tout style, soit on reproduit celui d'un autre⁷⁴². On a d'ailleurs l'impression que leur écriture se limite à une gestuelle, bien figurée par les divers instruments et accessoires qui les accompagnent, y compris leur bureau. Mais le problème est que cette dimension matérielle prend le dessus sur le reste, générant le vide : *les deux bonshommes* ne semblent exister,

⁷⁴¹ *Bouvard et Pécuchet*, Bouvard a été engagé comme copiste parce qu'« un chef de division [a été] séduit par son écriture », p. 52. Cette admiration pour la graphie, pour l'écriture révèle bien que c'est ce qui compte prioritairement dans les critères d'évaluation d'un bon copiste, bien loin des préoccupations artistiques littéraires.

⁷⁴² Dans les fragments du « second volume », on trouve de nombreuses citations d'auteurs classiques admirés par Flaubert, comme Boileau, Buffon, Racine...et qui étaient destinées à la copie.

scripturairement parlant, que par le geste d'écrire sans aucune considération ou préoccupation stylistiques⁷⁴³.

Dans sa *Correspondance*, on remarque pourtant que Flaubert sait concilier les deux dimensions : il parle aussi bien de ses « paperasses » ou de sa « plume » tout en plaçant toujours la question du style au centre de ses préoccupations. Dans le projet qu'avait le romancier pour l'évolution de Bouvard et Pécuchet, dans le « second volume », c'est même pire, car l'acte d'écriture est automatisé, reproduisant un peu l'ère industrielle dans laquelle s'inscrit le roman : « -Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que le "monument «se complète⁷⁴⁴. » Emplir des pages est tout à fait ce que critiquait Flaubert en tant qu'artiste. Soigner son écriture, la rendre belle sur le plan visuel n'a rien à voir avec écrire littérairement. On voit par exemple que *les deux bonshommes* s'attachent davantage à des éléments d'ordre référentiel qu'artistiques. Pécuchet s'occupe notamment de « note[r] [l]es fautes dans l'ouvrage de M. Thiers⁷⁴⁵. » Juste avant de recevoir la nouvelle de l'héritage de Bouvard, le métier de copiste leur pèse : « Mais le métier les humiliait depuis qu'ils s'estimaient davantage- et ils se renforçaient dans ce dégoût, s'exaltaient mutuellement, se gâtaient⁷⁴⁶. » L'acte d'écriture du copiste est dévalorisé par l'effet moral produit sur celui qui le réalise : le verbe « humili[er] » présente une dimension dépréciative forte, de perte d'estime de soi, allant de pair avec le

⁷⁴³ Cyril Piroux dans son *Roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, *op.cit.*, constate péjorativement qu'il se situe « [...] à la marge du geste créateur, [que] sa tâche est anonyme. Auteur par procuration, figure humble et sans gloire, il ne ferait en somme [...] que copier l'œuvre d'art à la lettre et (re) produire passivement la copie d'une copie du monde », p. 32.

⁷⁴⁴ *Bouvard et Pécuchet*, p. 400.

⁷⁴⁵ *ibid.*, p. 49.

⁷⁴⁶ *ibid.*, p. 56.

« dégoût » et la conséquence est contenue dans le verbe « se gât[er] » qui coïncide avec la « pourriture⁷⁴⁷ », récurrente dans les romans flaubertiens, ce que Sylvie Triaire nomme « la matière du compost⁷⁴⁸. » Ces tâches de copistes mènent à la mort, celle de l'envie, celle de l'acte créateur, celle du renouvellement. Ils conduisent aussi à la structure absurde du roman puisque les personnages retournent à leur travail de copiste auquel ils avaient pourtant renoncé au début de l'œuvre, c'est un peu comme si on *désécrivait* le roman en l'écrivant⁷⁴⁹.

Le scénario du chapitre X du « second volume » insiste bien sur le lien existant entre l'acte de copier et la platitude de la vie. L'écrit lui-même est de l'ordre de la linéarité, de l'insignifiance :

Ainsi tout leur a craqué dans les mains ?
 Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.
 Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent- De temps à autre, ils sourient, quand elle leur vient ; -puis se la communiquent simultanément : copier. Confection du bureau à double pupitre [...] Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc.⁷⁵⁰
 Le retour à ce qu'ils détestaient et rejetaient avec tant de « dégoût »

traduit l'absurdité de leur existence, le cheminement du roman *désécrit*

⁷⁴⁷ *Madame Bovary*, dans le chapitre consacré à l'opération d'Hippolyte et à son amputation consécutive, juste avant celle-ci, lors de la montée de la gangrène, celle-ci est désignée comme une « invincible pourriture », *Madame Bovary*, p. 310. Si elle est à prendre au sens propre, elle revêt parfois un sens plus figuré, plus symbolique comme lorsque Emma est fatiguée de sa relation avec Léon : « D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? », *ibid.*, p. 400. Lors de cette occurrence, la pourriture en question est l'existence même d'Emma qui se gangrène. Le motif est alors souvent utilisé par Flaubert pour donner à voir un monde qui s'écroule, p. 400.

⁷⁴⁸ Sylvie Triaire, *Une Esthétique de la déliaison* (Flaubert 1870-1880), Honoré Champion, p. 395.

⁷⁴⁹ Voir Jacques Rancière, *La parole muette* : « À la fin de Bouvard et Pécuchet, les enfants perdus du livre retournent à leur copie. Mais ce qu'ils écrivent n'est pas seulement n'importe quoi, c'est l'envers de leur tentative : ils avaient voulu mettre en pratique la science du siècle ; ils recopient l'encyclopédie de sa bêtise, ils rendent à leur dispersion insignifiante les matériaux de leur livre, ceux que l'auteur avait dû copier pour les faire exister et qu'il recopie lui-même comme conclusion et suppression de leur existence autonome. Ils défont leur livre et le sien. » La copie génère un principe de déconstruction général, p. 319.

⁷⁵⁰ *Bouvard et Pécuchet*, p. 399.

l'écriture de la progression : on revient en arrière... Et c'est peut-être pire, car la tonalité satirique permet d'accentuer le non-sens, en y adjoignant un ridicule accentué puisque l'acte de copie s'effectuera de manière gémellaire : le bureau à double pupitres et tous les ustensiles constituent le triomphe de la médiocre matérialité bureaucratique au détriment de l'élévation artistique, du moins du côté des protagonistes.

En outre, le chapitre XI du même volume précise qu'« [i]ls copient... tout ce qui leur tomba sous la main, ... longue énumération... les notes des auteurs précédemment lus, -vieux papiers, achetés au poids à la manufacture de papiers voisine⁷⁵¹. » La boulimie de copie se substitue à celle de la lecture tout au long du roman. Le manque de sélection dans l'acte d'écriture est doublé de celui ayant trait au papier, car « achetés au poids, ils ne sont pas choisis, sélectionnés. Peut-être cela permettrait-il à l'écriture flaubertienne de mieux exister en tant qu'art autonome.

La tâche du copiste est dévalorisée à travers la projection des deux personnages, on entre partiellement dans l'univers de la bureaucratie et l'on sait que Flaubert y rattachait une connotation très péjorative, c'est un milieu, dès ses premiers écrits, qu'il considérait comme médiocre et même étriqué, empli d'idées reçues⁷⁵².

Dans le chapitre XI du *Second volume*, on peut en revanche remarquer que l'auteur a voulu faire évoluer positivement la tâche de copiste, car il avait noté « Plaisir qu'il y a dans l'acte de copier⁷⁵³ » ce qui s'oppose totalement à leur lassitude au début du roman. Ce chapitre *désécrit*

⁷⁵¹ *ibid.*, p. 400.

⁷⁵² On trouve notamment cette vision dans l'écriture d'*Une Leçon d'histoire naturelle, Genre Commis, op.cit.*

⁷⁵³ *Bouvard et Pécuchet*, p. 400.

donc le début du premier pour feindre de valoriser l'acte de copie qui demeure sans doute le seul savoir acquis auquel *les deux bonshommes* reviennent. Auraient-ils pour vocation, pour destinée d'être des copistes ?

« "Qu'allons-nous en faire ?" – Pas de réflexion ! copions ! Il faut que la page s'emplisse, que "le monument" se complète⁷⁵⁴. »

L'excitation des personnages à revenir à leurs premières amours est bien scandée, et marquée par l'usage d'une ponctuation expressive telle que les phrases interrogatives et exclamatives. On remarque que la valorisation de leur tâche, présente dans le scénario précédent « Plaisir qu'il y a dans l'acte de copier », se trouve *désécrire* par la raison beaucoup moins valorisante, dénoncée par le narrateur. L'injonction « Pas de réflexion ! Copions ! » peut connoter péjorativement l'activité de copiste qui serait bêtifiante, car non soumise à une quelconque réflexion. Elle serait une tâche mécanique de l'ordre du psittacisme : c'est la répétition bêtifiante qui englu. En outre, « Il faut que la page s'emplisse », présente leur écriture sous un jour négatif, car elle ne consiste qu'à « remplir de la page », règle du jeu souvent liée à des écrits non littéraires, comme l'article de journal, par exemple. Toujours est-il que passer du désir de savoir au désir de copier constitue une dégradation et c'est sans doute la tâche qu'ils accomplissent le mieux. Enfin, l'énonciation du but, « [il faut] que le monument se complète », peut référer à l'Histoire qui s'écrit, par le biais du copiste qui apposerait sa pierre au grand édifice de la bureaucratie. Mais en même temps, le terme de « monument » paraît tout de même décalé par rapport à la réalité de ce qu'ils accomplissent. Cette dissonance semble une fois de

⁷⁵⁴ Scénario du chapitre XI dans *Le Second volume*, cité p. 401 dans le premier volume.

plus, disqualifier leur acte d'écriture. Par ailleurs, ce « monument », ne référerait-il pas à l'acte créateur du romancier lui-même ?

La copie peut même aller encore plus loin dans la bassesse, et prendre la tournure d'une usurpation pour signifier recopier de manière cachée, illégalement. Face à la demande d'Emma de lui écrire une pièce d'amour, Léon, n'y parvenant pas, décide de « copier un sonnet dans un keepsake⁷⁵⁵. » Outre l'incapacité du personnage à inventer des vers, le narrateur dénonce aussi le prosaïsme de l'acte, le décalage entre la poésie attendue de la sa relation avec Léon, ce qu'Emma nomme « *une pièce d'amour* », et l'acte de prose qu'au final, Léon lui accorde en recopiant celle d'un autre. Ce manque de création littéraire est conjoint à l'envahissement de la prose dans leur relation : « Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage⁷⁵⁶. » La dimension négative de la copie génère l'insignifiance de l'écriture, son manque de relief, faute de style et de hauteur. Même la poésie n'est pas épargnée par cette dévalorisation.

Lorsque Frédéric écrit des vers, le narrateur les discrédite, en révélant notamment l'hypocrisie de Deslauriers lorsqu'il feint de les admirer : « Il avait composé des vers, pourtant ; Deslauriers les trouva fort beaux, mais sans demander une autre pièce⁷⁵⁷. » La phrase, par sa brièveté, laisse place à un jugement rapide, expéditif. Le point-virgule juxtapose l'écriture de Frédéric et le jugement de Deslauriers selon une chute évaluative radicale. On trouve une opposition marquée par la conjonction de coordination à valeur adversative, « mais », entre le jugement élogieux

⁷⁵⁵ *Madame Bovary*, p. 395.

⁷⁵⁶ *ibid.*, p. 406.

⁷⁵⁷ *L'Éducation sentimentale*, p.66.

énoncé par l'ami « les trouva fort beaux », et son action discordante « mais sans demander une autre pièce », qui révèle le fond de sa véritable pensée. En réalité, il n'aime pas les vers composés par Frédéric. L'acte d'écriture *désécrit* dans la mesure où il disqualifie *l'écrivain* qui n'achève pas toujours son travail. La renonciation est un trait de caractère du personnage qui se répercute sur ses rapports aux écrits : ses lectures et productions demeurent souvent inachevées.

C'est dans l'ouvrage avorté et jamais terminé que se trouve la tension entre écrire et *désécrire*, puisque l'écriture commence et laisse place au vide, au silence, faute d'un auteur ayant pu mener à terme son projet. Ce fait révèle le plus souvent un personnage instable, velléitaire et inapte à la tâche d'écrivain.

Peu après l'échec de ses expériences poétiques, Frédéric ébauche l'écriture d'un roman : le passage du vers à la prose est déjà en soi une dégradation puisque la poésie, dans la hiérarchie des genres, était supérieure au roman. L'écriture est de nouveau disqualifiée par le narrateur dont la critique se lit en filigrane sous les apparences d'une narration distanciée :

Il se mit à écrire un roman intitulé : *Sylvio, le fils du pêcheur*. La chose se passait à Venise. Le héros, c'était lui-même ; l'héroïne, Mme Arnoux. Elle s'appelait Antonia ; et-, pour l'avoir, il assassinait plusieurs gentilhommes, brûlait une partie de la ville et chantait sous son balcon, où palpitaient à la brise les rideaux en damas rouge du boulevard Montmartre. Les réminiscences trop nombreuses dont il s'aperçut le découragèrent ; il n'alla pas plus loin, et son désœuvrement redoubla⁷⁵⁸.

C'est le mode parodique qui discrédite l'écriture de Frédéric. D'emblée, le titre du roman donne le ton du fait de sa concentration en clichés, rappelant les romans d'amour lus par Emma au couvent. On trouve

⁷⁵⁸ *ibid.* p.77.

le prénom italien, « Sylvio », et l'origine sociale modeste, « le fils du pêcheur ». L'écriture d'identification qui consiste à s'écrire, à se répandre, est suggérée par le choix aliénant de prendre comme protagonistes lui-même et Madame Arnoux. En même temps, ne peut-on pas trouver quelques résonances à fonction parodique du titre réel du drame de Joseph Bouchardy, joué en 1837, *Gaspardo le pêcheur*⁷⁵⁹? Puis, on trouve toute une énumération de clichés : une intrigue avec l'assassinat, l'incendie d'« une partie de la ville » mêlée aux envahissements sentimentaux comme le chant sous le balcon de l'aimée ou l'hypallage « palpitaient [...] les rideaux en damas rouge [...] ». Les palpitations suggèrent l'amour, les battements du cœur des deux amoureux. Une grande niaiserie, dont Flaubert s'est beaucoup moqué, notamment pour l'écriture lamartinienne, en découle. Enfin, la phrase elle-même comporte des écarts stylistiques pouvant suggérer la mauvaise qualité de l'écriture de Frédéric : « [l]a chose se passait ». Le romancier use d'un lexique prosaïque comme avec l'emploi péjoratif de l'indéfini « la chose ». Puis, le but de la possession, est présenté à travers le complément circonstanciel de but : « pour l'avoir », qui ne laisse aucune place à la délicatesse d'un acte séducteur. Sans doute cette écriture par la dépoétisation, permet-elle d'introduire l'ironie au sein d'une écriture qui avait au départ pour tâche d'être poétique. La production de Frédéric est ainsi disqualifiée, et le personnage est doublement dévalorisé ; du point de vue de son caractère et du point de vue de son style. Sans doute son écriture, au lieu de consolider la poésie de son cœur, la détruit-elle par un échec programmé. La fragilité de l'écriture va de pair avec la vulnérabilité du

⁷⁵⁹ Cette œuvre est citée dans *Bouvard et Pécuchet*, p. 207.

personnage, certainement parce que ce n'était pas une écriture artiste mais trop sentimentale ; aucun véritable enracinement n'était possible.

Lorsque Bouvard et Pécuchet se décident à passer ce qui pouvait paraître une véritable création, l'écriture de la biographie du duc d'Angoulême⁷⁶⁰, celle-ci s'achève sur un nouvel échec. Au départ, le projet naît d'un découragement face à l'ampleur de l'histoire et à la prise de conscience de sa maîtrise impossible à cause de la relativité- en fonction de l'écrivain. L'écriture est un recours pour pallier un vide, une nouvelle déception.

On peut remarquer que le choix du sujet reste très théorique comme beaucoup de leurs savoirs : « [...] on pourrait prendre un sujet, épuiser les sources, en faire bien l'analyse- puis le condenser dans une narration, qui serait comme un raccourci des choses, reflétant la vérité tout entière. Une telle œuvre semblait exécutable à Pécuchet⁷⁶¹. » L'écriture de la conception de l'œuvre par le narrateur subit d'emblée *la désécriture* par l'interstice critique qui renverse l'ensemble. L'énumération accumulative du projet des *deux bonshommes* est très complexe et semble relever d'un idéal très conceptualisé : « épuiser les sources », « [...] un raccourci des choses, reflétant la vérité tout entière. » L'ampleur de la genèse n'est nullement réaliste, et paraît totalement virtuelle comme l'atteste l'emploi du conditionnel présent. Or, la chute décalée contraste avec le reste du passage du fait de sa brièveté et de son énoncé irréfléchi : « Une telle œuvre semblait exécutable à Pécuchet. » C'est peut-être parce qu'ils ne sont pas capables de

⁷⁶⁰ *ibid.*, p. 182.

⁷⁶¹ *ibid.*

création que les personnages restent souvent cantonnés à des tâches d'écriture comme celles de la bureaucratie.

L'écriture administrative était considérée par Flaubert comme ingrate et disgracieuse, le contraire de ce qu'il attendait de l'art et pourtant, il la représente dans ses romans. La dégradation de la pratique de l'écriture par Frédéric est telle qu'il serait peut-être seulement capable d'accomplir la tâche du secrétaire. M. Dambreuse lui demande d'ailleurs d'assurer la fonction de « secrétaire général » de *L'Union générale des Houilles françaises* : « [s]es fonctions se borneraient à écrire, tous les ans, un rapport pour les actionnaires. Il se trouverait en relations quotidiennes avec les hommes les plus considérables à Paris⁷⁶². » L'utilisation du discours indirect libre et du conditionnel permet de rendre compte des propos de M. Dambreuse qui cherche à argumenter auprès de Frédéric. On remarque que la tâche d'écriture qui lui est assignée est très réduite, comme l'attestent le verbe « se borner à » et la précision temporelle d'une faible fréquence, « une fois par an ». Il s'agit alors de l'écriture administrative, particulièrement dépréciée par Flaubert, on ne fait qu'écrire un « rapport ». Celle-ci est détachée de tout intérêt littéraire pour ne plus avoir qu'une fonction utilitaire, principalement d'ordre social : « [i]l se trouverait en relations quotidiennes avec les hommes les plus considérables à Paris. » Cette rédaction, qui ne reste que virtuelle, ne sera jamais mise en pratique, tout comme la plupart des projets de Frédéric dans le roman.

Enfin, parmi les écrits dégradés, M. Arnoux est mis en valeur : « Il fabriquait maintenant des lettres d'enseigne, des étiquettes à vin ; mais son

⁷⁶² *ibid.*, p. 276.

intelligence n'était pas assez haute pour atteindre jusqu'à l'art, ni assez bourgeoise non plus pour viser exclusivement au profit, sans contenter personne, il se ruina⁷⁶³. » La tâche d'écriture, bornée à « des lettres d'enseigne [et à] des étiquettes à vin », n'est qu'industrielle, il s'agit de l'écriture à des fins commerciales, celle de son époque que Flaubert rejette tant. Le jugement moral du narrateur est de nouveau introduit dans la phrase par le biais du « mais » adversatif afin de dénoncer le manque d'intelligence du personnage. Même si celle-ci porte sur l'échec du fonctionnement de son commerce d'art, elle peut s'appliquer aussi à l'écriture : ce n'est pas en écrivant « des lettres d'enseigne [et] des étiquettes à vin » qu'on peut « atteindre l'art. » Flaubert rejetait l'écriture utilitaire et estimait qu'elle devait être absolue. Le personnage est même déconsidéré à cause de son échec dans le domaine industriel : « [son intelligence n'était pas] assez bourgeoise pour non plus viser exclusivement au profit. » Il est définitivement condamné par le narrateur et l'écriture en est le support. Dans *Bouvard et Pécuchet* on assiste à une autre disqualification de l'écrit par le biais de l'échec des savoirs.

2- Désécrire les savoirs : *Bouvard et Pécuchet*

En écrivant les savoirs qu'accumulent les deux bonshommes, paradoxalement, l'auteur les *désécrit* dans la mesure où, contrairement à ce qu'ils sont censés produire, du sens, ils sont en fait déconstruits⁷⁶⁴. Cet

⁷⁶³ *ibid.*, p. 282.

⁷⁶⁴ Claude Duchet, in *Flaubert à l'œuvre*, « Écriture et désécriture de l'histoire dans *Bouvard et Pécuchet* », Flammarion, « textes et manuscrits », 31 mars 1980 : « le système

échec des références est un procédé utilisé par le narrateur pour mieux rendre visible sa critique.

Le premier élément notable à ce sujet est la surabondance du système référentiel et citationnel qui vise à déconstruire le savoir par une accumulation finissant par faire perdre la lisibilité du texte. On peut observer ce principe lors de chaque nouveau savoir abordé par les deux compères. La juxtaposition, les nombreuses énumérations, écrivent la méthode choisie pour étudier et simultanément, celle-ci est *désécrite*, invalidée, car on ne peut adhérer à cet empilement d'ouvrages improductif. La juxtaposition se substitue à la liaison attendue. Au chapitre III, tandis qu'ils étudient la médecine, il est précisé qu'« ils allèrent jusqu'à Bayeux pour y acheter des livres. Ce qui leur manquait, c'était la physiologie ; - et un bouquiniste leur procura les traités de Richerant et d'Adelon, célèbres à l'époque⁷⁶⁵. »

De nombreuses références érudites se juxtaposent, mais sans dimension explicative, ce qui a tendance à annuler les savoirs au moment même où ils sont nommés par le narrateur. Peut-être est-ce un moyen de mieux restituer au lecteur la manière dont les deux personnages eux-mêmes reçoivent, c'est-à-dire de manière abrupte et accumulative, souvent sans explication, ce qui les rend indigestes. C'est alors de manière ironique que les savoirs sont lisibles au lecteur qui ainsi, ne perd pas de vue la distance critique nécessaire au fonctionnement de cette « farce » : « et ils mâchaient

référentiel et citationnel de *Bouvard* frappe le roman d'étrangeté en lui retirant ses preuves et en l'empêchant de s'affirmer lui-même détenteur de producteur de savoir. » Le savoir n'est pas validé par ses destinataires en raison même de l'écriture de Flaubert qui rend caduques certaines références et citations, p. 124.

⁷⁶⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 113.

avec lenteur, triturèrent, insalivaient, accompagnant de la pensée le bol alimentaire dans leurs entrailles, le suivaient même jusqu'à ses dernières conséquences [...] ⁷⁶⁶. » L'association entre le lexique matériel du corps -de la mastication à l'absorption -et de « la pensée » produit cette hybridation nécessaire au fonctionnement de l'ironie, et révèle la non assimilation du savoir. Le système référentiel n'est alors plus que signifié sans signifiant : les noms de médecins cités ne sont plus que des noms, des sonorités, vides de sens. C'est donc en écrivant que le narrateur *désécrit*, il fait échouer le système épistémologique, car c'est la non maîtrise du savoir qui en résulte, ainsi que le découragement consécutif.

L'acmé de l'échec du système référentiel ou citationnel est aussi visible dans la fiction : l'auteur s'octroie la liberté d'inventer des référents, comme le fameux Louis Hervieu, lors du débat religieux avec l'abbé Jeufroy. C'est justement le vide référentiel d'une source irréaliste qu'on choisit d'écrire à la place de références existantes. En effet, cela fait l'objet d'une certaine mise en scène : « Le facteur, comme la maison était closes, l'avait jeté par-dessus le mur ⁷⁶⁷. » Sachant à quel point la religion est mise à mal par l'auteur dans ses romans, ne faudrait-il pas y lire une matérialisation de la religion par le livre qui n'est plus qu'un objet comme un autre, que l'on peut négligemment jeter par-dessus un mur ? Le narrateur a beau inscrire son auteur dans une tradition topique, celle d'un homme cultivé, « ancien élève de l'École normale », l'ouvrage et à travers lui, la religion, sont disqualifiés par le désintérêt des *deux bonshommes*, pourtant de nature curieuse : « Pécuchet le repoussa. Bouvard ne désirait pas le connaître. » La

⁷⁶⁶ *ibid.*

⁷⁶⁷ *ibid.*, p. 326.

redondance de la seconde phrase, qui reprend la première avec d'autres mots, est une sorte de mise en abyme de la structure entière du roman qui ne fait que répéter stérilement les énoncés.

La référence inventée, celle de l'ouvrage de Louis Hervieu, permet finalement au narrateur d'écrire, de déployer son style et sa critique implicite tout en désécrivait son énoncé. Cela disqualifie aussi la référence : le livre inexistant peut s'écrire tout autant que le réel ; l'énoncé est alors défait par l'écriture, il n'est plus qu'une forme vide de contenu.

On trouve d'autres références irréelles mais tout à fait vraisemblables comme celle d'un certain Morant pour son *Examen du socialisme*⁷⁶⁸. Il est introduit dans le texte de manière emphatique : « Tous les réformateurs l'ont copié », on l'inclut de manière appuyée en insistant sur sa renommée, le tiret typographique le met bien en valeur, et une partie de son contenu est inventé : « Le chapitre premier expose la doctrine saint-simonienne. » Celui-ci s'inscrit bien dans l'air du temps et consolide ainsi la vraisemblance, car à cette époque, « la doctrine saint-simonienne » était très en vogue dans l'élaboration des révoltes politiques. Ce livre trouve par conséquent une validation par l'illusion référentielle : il s'écrit de manière cohérente et vraisemblable sur le plan textuel, tout en étant fondé sur un vide, car la référence est inexistante. C'est en s'écrivant qu'il se *désécrit*.

Le principe est le même pour ce qui est d'ouvrages pédagogiques comme l'irréel *Cours de philosophie, à l'usage des classes*, par M. Guesnier⁷⁶⁹. Le choix du titre, mimétique d'autres ouvrages de la même

⁷⁶⁸ Bouvard et Pécuchet, p. 243.

⁷⁶⁹ *ibid.*, p. 290. À cette époque, avec le développement de l'alphabétisation, on trouve une augmentation considérable des manuels scolaires diffusés dans les classes en vue de

catégorie, produit une très grande vraisemblance et s'écrit aussi sur de l'inexistant, sur de vide, tout en fonctionnant sur le plan textuel : au premier degré, sa réception par le lecteur est assurée. En revanche, cette même référence serait invalidée par un acte de recherche encyclopédique d'un lecteur curieux.

Enfin, c'est par la répétition systématique d'un même découragement faisant échouer le savoir avorté que l'auteur parvient à unifier par la structure, le tissage du texte, ce qu'il a *désécrit*. Ce qu'on apprend est que le savoir n'est jamais abouti, comme le roman demeure lui-même inachevé. Cette forme d'écriture demeurant en suspens ne serait-elle pas annonciatrice des romans modernes à venir et de leur écriture de l'inachèvement ? Cette nouvelle littérature du XX^e siècle s'est également souvent attachée à représenter l'écrivain et l'acte d'écriture, générant une dimension réflexive.

3- La représentation de l'écrivain : une mise en roman

Cette autoreprésentation de l'auteur est une situation fréquente dans les romans du XIX^e siècle puisque c'est à cette période qu'il commence à être reconnu comme autorité littéraire. Cette specularité génère souvent une

l'instruction des enfants. Cela participe au processus de démocratisation du livre et de la culture en général.

réflexion de l'auteur réel sur son propre statut. Dans les romans de Flaubert, cette représentation, polymorphe, revêt aussi beaucoup de symbolisme et participe souvent de la dimension critique de l'œuvre.

Le projet d'écriture de *Bouvard et Pécuchet* pose la problématique du *comment écrire*. On observe un premier projet d'écriture plaçant les deux personnages dans une dimension concrète, pragmatique, qui est celle de l'expérience. Puis, face à l'échec de la pratique, ils se tournent davantage vers la théorie, mais comme celle-ci est accompagnée de livres, cela lui confère tout de même un aspect expérimental. Le projet des deux bonshommes consiste en une biographie historique traitant de « la vie du duc d'Angoulême ». Apparemment sérieux dans son choix, le sujet est pourtant traité dans un registre grotesque, selon la dominante du roman. Pourtant, on peut y lire une représentation plutôt fidèle de la méthode utilisée par Flaubert lui-même lors de la préparation de ses œuvres.

Tout d'abord, les deux personnages optent pour une phase de documentation : « Les livres leur donneraient des renseignements.⁷⁷⁰ » Suite à cette décision de travail, ils se rendent à la bibliothèque de Caen afin d'« y faire des recherches. » Cette préparation relève d'une certaine érudition : il s'agit de se cultiver au maximum sur le sujet à traiter ;

Puis, on remarque une autre phase qui consiste à « pr[endre] des notes et à rédiger un programme. » Cette nouvelle étape était aussi pratiquée par l'auteur et la genèse de ses romans témoigne à la fois de ses très

⁷⁷⁰ *ibid.* En même temps, n'est-ce pas un peu la figure de l'écrivain en train de se représenter, puisque Flaubert, pour l'écriture de *Bouvard et Pécuchet*, avait dû énormément se documenter, p. 183.

nombreux dossiers⁷⁷¹, et de l'importance de la programmation de ses œuvres. Le narrateur rend même compte du long contenu de ce projet par le biais d'une longue énumération de phrases nominales qui restitue plutôt le style d'une prise de notes. Cela permet aussi de mieux en dilater les enjeux et révéler que celui-ci n'est pas réalisable.

On trouve aussi des notes dans la marge, comme pour les manuscrits de Flaubert qui y ajoutait des précisions. Pour ce qui est de *Bouvard et Pécuchet*, il est précisé qu'ils « notèrent en marge : "Chercher les amours du prince⁷⁷²!" » Ces notes permettent à l'auteur de ne pas oublier les différentes tâches à accomplir avant de rédiger son œuvre et aussi d'avoir une vue générale sur son travail. Cette méthode témoigne d'une quête de la vérité sur un plan scientifique.

Toutefois, le mode parodique est tel que nous n'assistons qu'à une représentation dégradée du romancier. Tout comme celui-ci, leur projet d'écriture les isole du sens pratique du monde extérieur et du sens pratique, au point qu'ils finissent tellement par perdre de vue la réalité, qu'ils en abandonnent le projet. La remise en question est consécutive à la découverte d'une très grande désorganisation au sein de leur personnel et de leur demeure : « - "Nous ne savons pas" dit Bouvard "ce qui se passe dans notre ménage, et nous prétendons découvrir quels étaient les cheveux et les amours du duc d'Angoulême !⁷⁷³" » L'opposition entre l'ignorance des réalités de la vie et la préoccupation pour ce qui semble tellement y être éloignée, révèle un égarement par rapport à la ligne de conduite à tenir. Le

⁷⁷¹ Le *Second volume* de *Bouvard et Pécuchet* comporte notamment plus de 740 pages de citations et de références qui devaient être utilisées pour la copie des *deux bonshommes*.

⁷⁷² *Bouvard et Pécuchet*, p. 186.

⁷⁷³ *ibid.*, p. 189.

projet de rédaction les éloigne des éléments importants de la vie réelle. On trouve alors une disqualification de leur quête trop dépourvue de psychologie et d'imagination. Ils décident alors de se tourner vers des lectures plus humanistes.

Les différentes lectures qui vont suivre finissent par générer des réflexions sur le style. Dans ce passage, le rapprochement avec Flaubert lui-même est évident : dans sa *Correspondance*, les remarques ou les questionnements sur le style sont récurrents et on peut même y trouver des passages où l'auteur donne des conseils stylistiques à Louise Colet écrivain. C'est notamment le cas lorsqu'il commente d'un point de vue spécialisé, *La Paysanne*. Ses remarques portent aussi bien sur la forme que sur le contenu :

Il faut à toute force changer l'impression du titre. Tel que c'est, avec Poème de la femme plus gros, on croit qu'on va lire : Le Poème de la femme (et d'abord l'œuvre semble avoir des dimensions bien petites pour un titre si lourd), tandis que c'est La Paysanne, faisant partie du Poème de la femme. LA PAYSANNE doit donc être en plus gros caractères et attirer toute l'attention. Sois sûre que ce titre de Poème de la femme écarte les gens de goût (moi par exemple) et bien des bourgeois. Il faut mettre :

LE POEME DE LA FEMME

PREMIER RECIT

LA PAYSANNE

En très gros caractères, car encore une fois, c'est *La Paysanne* et, de la manière dont je dis, il y a moins de charlatanisme. Je crois cela très important. Supprime aussi, aux annonces des autres récits, *La Femme intelligente*, qui a l'air de faire une classe à part. La femme intelligente n'est pas un rang dans la société. Mets : *la lionne, la bas-bleu*, n'importe quoi, mais pas d'épithète qualificative. *La femme intelligente*, ainsi annoncée après *la princesse, la servante*, est d'un effet godiche, ou tout au moins naïf⁷⁷⁴.

Les remarques formulées par Flaubert sont à la fois celles d'un spécialiste du style et celles d'un ami bienveillant. Elles portent sur la forme, sur la graphie – « En très gros caractères » - dont le romancier révèle

⁷⁷⁴ *Corr.*, t. 2, p. 308 ; à Louise Colet, 16 avril 1853.

l'importance de l'impact sur le public. Il écrit aussi des remarques sur le choix des mots – « Mets : *la lionne, la bas-bleu*, n'importe quoi, mais pas d'épithète qualificative. » C'est le type de « leçon » qu'un professeur pourrait transmettre à son élève, selon la tradition socratique, et c'est aussi le rôle que jouera Flaubert avec son « disciple », Guy de Maupassant, à qui il prodigue de véritables cours d'écriture.

Tout comme l'auteur, *les deux bonshommes* se trouvent dans un rapport élèves, professeur avec Dumouchel qui joue ce rôle en portant des jugements sur certaines œuvres contemporaines : « [il] déplorait la décadence de notre scène. Elle a pour cause le mépris de la littérature- ou plutôt du style⁷⁷⁵. » On sait que Flaubert lui-même, comme d'un autre temps, celui du passé⁷⁷⁶, s'insurgeait souvent contre la décadence de son époque.⁷⁷⁷ En outre, il portait de nombreux jugements sur les œuvres qu'il lisait, jouant le rôle d'un critique littéraire.

Ces jugements transmis par Dumouchel sont une sorte de stratégie narrative afin de permettre l'émergence de la question fondamentale pour Flaubert : celle du style. Elle commence par une modalité interrogative propice à introduire la complexité de la question : « Alors, ils se demandèrent en quoi consiste précisément le style ? » L'usage de l'adverbe « précisément » rend compte d'un désir de quête de vérité, de détails, caractéristique dominante chez Flaubert. Bien entendu, comme de coutume,

⁷⁷⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 207.

⁷⁷⁶ *Corr.*, t. 2, p.100 ; à Louise Colet, 29 mai 1852 : « Oui, je deviens vieux, je ne suis pas du siècle, je me sens étranger au milieu de mes compatriotes [...]. »

⁷⁷⁷ *ibid.*, p.538 ; à Louise Colet, 19 mars 1854 : « - On en est arrivé maintenant à une telle faiblesse de goût, par suite du régime débilisant [...] – Et il est triste de faire de la littérature au XIX^e siècle ! » Il se révolte contre la dégradation de la littérature et du comportement de l'homme en ces temps démocratiques.

une si belle recherche ne peut qu'être exposée à la modalité critique inévitable. On remarque un décalage entre la cause, « des auteurs indiqués par Dumouchel », introduite par la locution « grâce à » et les effets extraordinaires et donc démesurés : « ils apprirent le secret de tous ses genres », comme si c'était une recette miraculeuse à fabriquer des styles, « comment on obtient le majestueux, le tempéré, le naïf, les tournures qui sont nobles, les mots qui sont bas⁷⁷⁸. » Des exemples lexicaux sont même transmis afin de conférer une dimension expérimentale à la théorie : « *Chiens* se relève par *dévorants*. *Vomir* ne s'emploie qu'au figuré. *Fièvre* s'applique aux passions. *Vaillance* est en beau vers. » Tous ces exemples pourraient tout à fait trouver écho dans la *Correspondance* de Flaubert, celui-ci joue le rôle de maître auprès de Louise Colet pour sa *Paysanne* : en lui donnant des leçons stylistiques ou lexicales : « 8. Sois sûre que : quel est cet *indigent* est farce. C'est *le mot* (en soi) que je blâme, et non pas la tournure, l'intention. Je le blâme comme vilain⁷⁷⁹. » Il émet des critiques sévères sur un terme qu'il estime être inapproprié sur le plan du registre, car comme la poésie est un genre noble, il serait inconvenant d'y introduire des mots « farce[s]. »

Flaubert semble reproduire, dans ses romans, un certain nombre de ses pratiques d'écrivain, que ce soit en tant que romancier ou en tant qu'épistolier conseillant sa Muse dans la pratique de son écriture. On constate encore qu'il se représente de manière plutôt parodique dans la mesure où dès qu'il met en scène Bouvard et Pécuchet, la distance critique et le ton farcesque se mettent systématiquement en place conformément au

⁷⁷⁸ *Bouvard et Pécuchet*, p. 207.

⁷⁷⁹ *Corr.*, t. 2, p. 237 ; à Louise Colet, 15 janvier 1853.

ton dominant qu'il souhaitait conférer à son roman, « l'encyclopédie critique en farce ».

À travers ces élèves attentifs et ces simulacres d'écrivains, et après avoir transmis un aperçu de la dimension génétique d'une œuvre, il nous donne aussi à voir la représentation métaphorique d'un cabinet d'écrivain.

Le *capharnaïm* d'Homais ne désignerait-il pas, en effet, métaphoriquement, le cabinet d'écrivain dégradé⁷⁸⁰ ? Pour lui, exercer son travail de pharmacien, très distinct des tâches domestiques, relève de l'art que seuls de rares initiés sont capables d'entreprendre et de comprendre. Le lieu est perçu comme un « vrai sanctuaire », c'est-à-dire un endroit sacré et protégé, interdit au public⁷⁸¹. On ne peut s'empêcher de penser à Croisset, véritable laboratoire d'écriture de Flaubert où il s'isolait pour pouvoir produire et où seuls quelques privilégiés avaient le droit d'entrer. Même Louise Colet n'était pas la bienvenue.

Homais, quant à lui, établit une rupture radicale entre la société profane, et le monde sacré qui lui serait réservé en se plaçant du côté des élites : cette conception du travail pharmaceutique exprime encore une fois toute la démesure de son ego mais aussi la contradiction d'un personnage qui s'enorgueillit pourtant de rejeter tout élément religieux.

⁷⁸⁰ Philippe Hamon, dans *Imageries, op.cit.*, décrit l'atelier comme « un lieu bruyant, tout bruisant de discours enchevêtrés et croisés, où se mettent en exposition non seulement des tableaux, mais aussi beaucoup de textes écrits [...] et, surtout, plusieurs discours plus ou moins cacophoniques [...] », p. 129.

⁷⁸¹ Sans doute pouvons-nous aussi établir un rapprochement avec l'activité d'écrivain de Flaubert qui a besoin de s'isoler du monde pour écrire ; il déclare à ce titre à Louise Colet : « Je crèverai dans mon coin, comme un ours galeux. », *Corr.*, t. 2, p 515 ; à Louise Colet, 23 janvier 1854. La comparaison avec l'ours est récurrente dans sa *Correspondance* et symbolise son isolement.

En outre, le lieu est aussi celui du désordre où s'entasse un monde d'objets hétéroclites : « L'apothicaire appelait ainsi un cabinet, sous les toits, plein des ustensiles et des marchandises de sa profession [...] comme un véritable sanctuaire, d'où s'échappaient ensuite élaborées par ses mains, toutes sortes de pilules, bols, tisanes, lotions et potions, qui allaient répandre aux alentours sa célébrité⁷⁸². » Le nombre d'objets et d'ustensiles, même si ce ne sont pas les mêmes, n'est pas sans rappeler le travail de l'écrivain qui s'adonne à des tâches artisanales, à des écritures aussi « élaborées par ses mains ». Les « mains » seraient la métonymie de l'écriture.

Mais contrairement à l'ancre de Flaubert, le *capharnaüm* est l'univers de l'impudeur puisque malgré sa fonction censée être professionnelle, intime, voire confidentielle, l'effet recherché s'oppose à l'enjeu : « répandre aux alentours sa célébrité ». Le verbe « répandre » rappelle le goût du personnage pour les honneurs, tout en exprimant un mouvement de déversoir impudique. Aussi, ce goût de la reconnaissance publique ne rappelle-t-il pas la paradoxale condamnation que Flaubert assigne à l'acte de publication des écrivains⁷⁸³?

Le capharnaüm d'Homais peut être une forme de représentation dégradée du laboratoire d'écrivain : le narrateur l'écrit en le *désécrivain* de par la distance critique qu'il y adjoint. Mais un autre personnage semble

⁷⁸² *Madame Bovary*, p 368. Pensons aussi au désordre du cabinet d'écrivain que Flaubert souligne à plusieurs reprises dans sa *Correspondance*. Voir *Corr.*, t. 2, pp. 476-477 ; à Louise Colet, 9 décembre 1853 : « Je suis encombré par tant de notes, de lettres et de papiers que je ne m'y reconnais plus. » Le désordre à cause de l'envahissement des papiers est un motif récurrent dans sa *Correspondance*.

⁷⁸³ *Corr.*, t. 2, p.66 ; à Louise Colet, 3 avril 1852 : « Vouloir plaire, c'est déroger. - Du moment que l'on publie, on descend de son œuvre ». Cette assimilation entre la publication et l'avalissement artistique est récurrent dans sa *Correspondance*, comme si l'art devait échapper à cet acte jugé dégradant.

aussi faire partie de cette dimension spéculaire de l'écriture, le grand docteur Canivet.

Cet autre personnage, le docteur Canivet, intrigue, car s'il apparaît peu dans le roman, il est marqué d'une spécificité qui attire l'attention du lecteur. Cette grande figure romanesque de la médecine, apparaît en effet, de manière ostentatoire, sa venue est théâtralisée, ce qui obéit à une certaine vraisemblance, car à l'époque, un grand médecin était considéré comme un Dieu⁷⁸⁴.

Si cette figure est le représentant de la science, elle semble aussi exprimer l'acte d'écriture. L'alliance entre la science et le roman était très répandue dans les œuvres réalistes et naturalistes. Tout d'abord, « les mains » du personnage mises en valeur, sont essentielles dans l'exercice de son art, tout comme le sont aussi celles de l'écrivain pour s'adonner à son activité. Lorsqu'il est appelé au chevet d'Emma qui se meurt après l'absorption d'arsenic, on évoque « ses mains charnues, de fort belles mains, et qui n'avaient jamais de gants, comme pour être plus promptes à plonger dans les misères. Dédaigneux des croix, des titres et des académies [...] »⁷⁸⁵. Elles sont décrites de manière laudative, « de fort belles mains », comme si la beauté de son art était en adéquation avec elles. Mais elles peuvent aussi avoir à effectuer des tâches moins nobles, comme le romancier. L'acte de « plonger dans les misères [humaines] » n'est-il pas ce qu'entreprend Flaubert lui-même lorsqu'il écrit ses romans ? La matière première de ses œuvres est aussi « ces misères [humaines] », et il doit y travailler pour

⁷⁸⁴ *Madame Bovary* : « Ce fut dans le village un événement considérable [...] Tous les habitants, ce jour-là, s'étaient levés de meilleure heure [...] », p. 311.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 432.

pouvoir créer, puiser dans la réalité psychologique et sociale la plus sombre des êtres humains. Écrire passe par le maniement de cette matière première qui peut être ignoble.

Puis, la perception, préalable à l'acte d'écriture est aussi rendue par le portrait du Docteur Canivet avec « son regard » qui, « plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs⁷⁸⁶. » La représentation de Flaubert en quête d'une écriture scientifique impersonnelle, découlant de ses regards acérés, semble tout à fait se rapprocher de celle du personnage⁷⁸⁷. C'est avec l'instrument chirurgical représenté par le stylet, que l'auteur, par son style, met à nu les choses et les êtres afin de les dévoiler, de leur ôter leur enveloppe mensongère.

Nous pouvons aussi remarquer que le nom de « Canivet » n'est pas sans lien avec l'acte d'écriture. En effet, les « canivets » étaient des ouvrages en dentelles de papier, découpés d'abord de manière artisanale par des religieuses à l'aide de minuscules couteaux, appelés aussi « canivets », ils seront ensuite fabriqués, au XIX^e siècle, de manière mécanique. Pour ce qui est des images pieuses, souvent gardées dans les missels, le lien avec les années d'Emma passées au couvent est explicite : « Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur

⁷⁸⁶ *ibid.*, p. 465.

⁷⁸⁷ Paul Bourget in *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon-Nourrit, 1901, déclare que « La *Madame Bovary* de Gustave Flaubert dégage comme une odeur d'hôpital, et la brutalité directe de l'analyse, le débridement impassible des plaies morales, la netteté de la phrase, brillante et coupante comme un instrument de chirurgie, révèlent aussitôt le fils grandi, parmi les salles d'amphithéâtre », p. 140.

Voir aussi Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. 13, 4 mai 1857, Paris, Garnier Frères, p. 360 : « Fils et frère de médecins distingués, Monsieur Gustave Flaubert tient le plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout. » Le lien entre le style de Flaubert et la chirurgie a été reconnu à plusieurs reprises.

[...] ⁷⁸⁸. » Quant à l'autre sens du mot « canivet », c'est-à-dire cette lame ou pointe fine permettant le découpage, on peut penser au bistouri ou à la plume, le stylet tranchant. Le personnage semble ainsi une véritable création auctoriale presque allégorique, car pouvant à la fois signifier le roman et l'acte d'écrire.

Le fait que l'auteur attend du lecteur réel un esprit critique développé ainsi qu'un certain nombre de prérequis encyclopédiques, le place sur le plan d'un idéal ; instaurant un rapport de parfaite connivence avec lui, l'auteur est exigeant, il ne doit pas ressembler aux lecteurs fictifs de ses romans, souvent décevants dans leurs pratiques. Écrire le *liseur* et la lecture, c'est alors adopter une posture critique et la dynamique de l'écriture flaubertienne se construit aussi avec la dialectique écrire, *désécrire*.

Les différents écrits et les multiples lecteurs représentés dans ses œuvres mirent un monde référentiel nécessaire à la construction de ses romans, mais ils n'ont rien à voir avec les idéaux flaubertiens d'art et de style. Au contraire, ils vont de pair avec l'univers dégradé de ses œuvres, miroir de la société malade du XIX^e siècle. Au fond, ce désenchantement contaminant doit être transcendé par la poésie, par le style éternel.

Les écrits, dans les romans de Flaubert, loin d'être limités à l'univers référentiel nécessaire à la construction de l'illusion, donnent à lire le style de l'auteur qu'ils font miroiter. Ce régime d'écriture, bien spécifique au romancier, consiste à laisser pénétrer la matière par le style et l'ensemble en rend la distinction presque indissociable. Mais la tâche est ardue pour l'auteur qui fait l'épreuve au quotidien des affres du style. La gageure de

⁷⁸⁸ *Madame Bovary*, p. 180.

construire ce *tout* constitué par la matière romanesque des écrits et la forme qui consiste à les mettre en fiction dans une belle écriture, donne naissance à un défi très nouveau pour la littérature du XIX^e siècle : « Bien écrire le médiocre ». Le style doit permettre d'élever le sujet souvent bas⁷⁸⁹ et le romancier veut hisser la prose au niveau de la poésie, ce qui va à l'encontre de la tendance dominante de son époque.

Tout d'abord, le roman, depuis son origine, est classé dans les genres vils. Flaubert en a conscience, et il ne cherche pas, d'emblée, à effacer ce prosaïsme qui est le point de départ nécessaire à la transcendance poétique. La matière est inscrite dans l'œuvre et même dans sa genèse : « Quant à ma rage de travail, je la comparerai à une dartre. Je me gratte en criant. C'est à la fois un plaisir et un supplice. Et je ne fais rien de ce que je veux ! Car on ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent [...] Il me semble, dans ces moments de vanité, que je commence à entrevoir ce que doit être un roman⁷⁹⁰. » Ce rapport matériel, physiologique, médical même, à l'écriture, est récurrent chez Flaubert et il révèle une conception bien spécifique de son art qui, avant d'être sublimé, reste très prosaïque. Il évoque aussi le « prurit », dans la même logique de comparaison ou encore « [cet] ulcère [qui le] gratte. ⁷⁹¹»

Il cherche à lutter contre *le mal écrit* de ses personnages et de son époque ; c'est selon un principe de modernité également choisi par Baudelaire pour ses *Fleurs du mal* qu'il se définit comme cet alchimiste de

⁷⁸⁹ *Corr.*, t 2, p. 429 ; à Louise Colet, 12 septembre 1853. Tandis que Flaubert se heurte aux difficultés d'écrire un dialogue trivial pour sa *Bovary*, il les relate à sa Muse, Louise Colet : « Ce à quoi je me heurte, c'est à des situations communes et un dialogue trivial. Bien écrire le médiocre et faire qu'il garde en même temps son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique [...]. »

⁷⁹⁰ *Corr.*, t. 4, p. 3 ; à George Sand, 1^{er} janvier 1869.

⁷⁹¹ *Corr.*, t. 2, p. 160 ; à Louise Colet, 19 septembre 1852.

la prose voulant transformer la matière première prosaïque⁷⁹², son sujet, en une matière noble, de l'or, et ce, grâce à son style, la seule « valeur intrinsèque⁷⁹³ » qui subsistera aux idées éphémères. Ce travail a pour conséquence l'énonciation de son principe d'une écriture absolue :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucune, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. Cet « axiome d'[un] Art pur », intransitif est au fondement de son style si spécifique qui veut prendre le dessus sur la matière vile des référents. Le style doit être travaillé au point de se suffire à lui-même et de quasiment en faire oublier le motif traité⁷⁹⁴.

On peut remarquer que les sujets choisis par le romancier sont plutôt de l'ordre de la banalité du quotidien et qu'en tout cas, ils ne présentent pas d'intérêt absolu ; ils ne sont pas suffisamment puissants pour exister, pour s'épanouir de manière autonome et c'est ce qui les distingue d'un article de journal. Ils devront exister, intéresser grâce au style de l'auteur. *Madame Bovary* est née d'un fait divers, tandis qu'il se plaint de la platitude de *L'Éducation sentimentale* dont l'éducation sentimentale d'un jeune-homme ne semble pas défrayer les chroniques. Quant à *Bouvard et Pécuchet*, dont la source a été prélevée dans la nouvelle de Barthélémy Maurice, *Les Deux Greffiers*, parue pour la première fois en avril 1841 dans *La Gazette des*

⁷⁹² *ibid.*, p. 517 ; à Louise Colet, 29 janvier 1854 : « Eh bien, je crois que partout et à propos de tout, on peut faire de l'art. » Cette affirmation de Flaubert confirme cette idée que la matière première tout aussi prosaïque soit-elle, pourra devenir de l'art dès l'instant où l'artiste s'y emploie.

⁷⁹³ *ibid.*, p. 164 ; à Louise Colet, 25 septembre 1852, Flaubert s'interroge sur le possible dépassement de l'éphémère : « Quand l'époque en sera passée, quelle valeur intrinsèque restera-t-il à toutes ces idées ? »

⁷⁹⁴ *ibid.*, p. 32 ; à Louise Colet, 16 janvier 1852.

tribunaux, le titre et son support de parution inscrivent la nouvelle dans un prosaïsme puissant que confirme le sujet puisqu'on retrouve l'histoire de deux greffiers qui s'ennuient à devoir copier toute la journée et qui, par conséquent, décident un jour de changer de vie en se retirant à la campagne pour leur retraite. L'absurdité de leur itinéraire est marquée par une structure circulaire qui est telle qu'ils reviennent aussi à leurs premières amours afin de se remettre à copier. Étant donné la prose des sujets, la gageure de l'auteur consistant à élever par le style devient un véritable défi littéraire, un exercice de style ardu qui doit s'effectuer sur tout un roman à chaque fois.

Ce principe d'élaboration d'un livre idéal qui se situerait en dehors du système traditionnel de référents et de significations et où le style serait si fort, tellement prédominant qu'il pourrait se suffire à lui-même, définit cette écriture absolue, cet « Art pur ». Dans quelle mesure, les écrits circulant dans les romans de Flaubert pourraient-ils permettre l'application de cet axiome ? Le regard critique qui les invalide de manière quasi permanente n'y contribue-t-il pas ?

Un peu à l'image de la société du XIX^e siècle, l'univers des écrits qui jalonne les romans de Flaubert, procède souvent de la juxtaposition, générant une impression de bric-à-brac et un risque de dissémination. Sa matière même, sa diversité, induisent ce péril, et pourtant, ce pêle-mêle se veut productif grâce au style fédérant ce qui risque de s'éparpiller ; le style permet d'assembler en construisant une architecture, la forme.

Bouvard et Pécuchet est l'œuvre qui, à l'image des deux bonshommes s'égarant dans leurs savoirs et dans leurs quêtes, est sans doute

celle qui procède le plus à ce désordre ; même le style peut s'en trouver bouleversé. Lors de leurs études sur la médecine et plus précisément sur l'hygiène et l'alimentation, un passage d'une vingtaine de lignes contient trois fois l'adverbe « alors », ce qui est plutôt inhabituel au style flaubertien :

Alors ils achetèrent le *Traité* de Becquerel où ils virent que le porc est en soi-même "un bon aliment", le tabac d'une innocence parfaite, et le café "indispensable aux militaires". [...]

Jusqu'alors ils avaient cru à l'insalubrité des endroits humides [...]

Alors ils se commandèrent pour le dîner des huîtres, un canard, du porc aux choux⁷⁹⁵ [...]

En y regardant de plus près, on peut déceler une déclinaison sémantique de ce même adverbe, « alors », comme si le narrateur nivelait son récit tout en préservant une certaine unité stylistique, par sa répétition organisatrice. Le premier emploi introduit l'achat du *Traité* de Becquerel, et relève d'une certaine logique d'étude puisqu'il s'agit d'une information scientifique que les deux bonshommes souhaitent vérifier. Le livre faisant partie du même domaine, il confirme une certaine rigueur scientifique. Pourtant, l'énoncé semble se disperser, dans une logique accumulative, au fil des trois occurrences. Le second emploi, « Jusqu'alors, ils avaient cru à l'insalubrité des endroits humides », présente une valeur temporelle qui pourrait laisser penser que c'est une révélation scientifique venant bouleverser bon nombre de leurs croyances précédentes. Enfin, le troisième, relève en principe de la liaison des énoncés mais finalement, disperse la narration pour revenir à des considérations prosaïques ayant trait à la nourriture, nous faisant passer, de l'intellect au plan matériel : « Alors ils se

⁷⁹⁵ *Bouvard et Pécuchet*, p. 127.

commandèrent pour leur dîner des huîtres, un canard, du porc au chou, de la crème, un pont-l'évêque, et une bouteille de bourgogne. » Malgré une certaine unité stylistique qui déploie les différents niveaux de l'énoncé, à la manière de la pièce montée, les deux personnages ne parviennent pas à approfondir leurs questions scientifiques et retombent dans un certain matérialisme prosaïque : « La vie n'est bonne qu'à la condition d'en jouir. » La conclusion, brève et simple, confirme l'unité stylistique d'un narrateur qui tient toujours les ficelles de son énoncé mais elle rend aussi caduc, par son inutilité, le *traité* initial qui disparaît pour laisser place à de nombreux mets à déguster.

Laisser entrevoir ces différentes strates tout en les unifiant stylistiquement relève de l'esthétique flaubertienne, toujours à l'image de cet édifice et de cette totalisation par le style⁷⁹⁶.

Les différents niveaux sont parfois assez nettement marqués. Lorsque Frédéric vient rendre visite à Mme Dambreuse qui découvre que son feu mari a légué sa fortune à Cécile, on assiste à un nivellement spatial. Tout d'abord, « on l'[Frédéric]avertit que *Madame* travaillait en bas dans le bureau⁷⁹⁷. » La première précision spatiale, « en bas », permet de situer Frédéric au-dessus du lieu où Madame Dambreuse se trouve. Au sein même de cette pièce de travail où il rejoint sa maîtresse, on remarque le bureau et

⁷⁹⁶ Ce précepte de totalisation du monde, déjà évoqué par Jean-Paul Sartre dans *L'Idiot de la famille*, II, p. 1975 était déjà pressenti par le jeune Flaubert, alors même qu'il commençait à écrire puisque dans sa postface *d'Un Parfum à sentir ou les baladins*, il écrivait : « Vous ne savez peut-être pas quel plaisir c'est : composer. Écrire ! oh ! Écrire, c'est s'emparer du monde, de ses préjugés, de ses vertus, et les résumer dans un livre [...]. » Cette conception d'une écriture comme totalisation et appropriation du réel passe nécessairement par le style qui, pour le romancier, est le régime absolu qui doit régir tout acte d'écriture.

⁷⁹⁷ *L'Éducation sentimentale*, p. 502.

ses tiroirs, puis un « rouleau de paperasses [...] traîna[nt] par -terre », donc au niveau le plus bas, au sol. Enfin, Madame Dambreuse « disparaissait ensevelie dans le grand fauteuil », est une strate intermédiaire entre le sol et le bureau. Cette architecture composée stylistiquement ordonne ce qui ne l'est pas, ce « pêle-mêle » de papiers, « [ce] rouleau de paperasses. » Sur le plan rythmique, on peut noter une grande régularité rappelant que le romancier fait subir à ses phrases l'épreuve du gueuloir en les dotant ainsi d'un rythme oral :

Les // car/tons//, les/ ti/roirs// é/taient// ou/verts// pê/le/-mê/le//, les//li/vres//
 1 // 2.....// 1./ 2 // 2 // 2 // 2 // 1 // 2 //
 de//com/ptes// je/tés// de//
 1 // 2 // 2 // 1 //
 droi/te //et//de// gau /che// ; un// rou/leau// de// pa/pe/rasses//a/yant// pour// ti/tre// "
 2 // 1// 1// 2.....// 1...// 2 // 1 // 3 // 2 // 1 // 2 //
 Re/cou/vre/ments//
 4 //
 dé/ses/pé/rés//", traî/nait// par// terre//.
 4 // 2 // 1 // 1 //

L'alternance entre les monosyllabes et les dissyllabes produit une scansion régulière selon le principe ordonnateur du style qui semble contraster avec le désordre des papiers éparpillés. On peut néanmoins remarquer une exception rythmique à travers le titre « "Recouvrements désespérés" », composé de deux tétrasyllabes qui s'opposent au reste des papiers. Il se distingue par l'union discordante des deux termes dont le premier, « recouvrements » réfère au domaine bancaire, tandis que le

second, « désespérés », s'inscrit dans le lexique plus affectif. S'il a plutôt le sens de sans issue, sans succès, pour le contexte de la phrase, il peut aussi connoter l'accablement et revêtir une signification plus lyrique.

Peut-être qu'au fond, ce titre illustrerait le goût de l'auteur pour « cette harmonie des choses disparates », cette « grande synthèse⁷⁹⁸. » Ce qui pouvait être disharmonieux dans le système de représentation préévolutionnaire, s'accorde dans le monde moderne en exprimant par cette étrange union, certes, la discordance mais le style en dépasse l'antithèse pour y substituer un autre mode de lecture, de compréhension. Les éléments ont tendance à perdre de leur premier sens traditionnel, pour laisser place à un régime stylistique absolu. L'union des deux génère aussi une orientation mélodramatique à entendre ironiquement : Madame Dambreuse est tout de même comparée à « Une mère en deuil n'est pas plus lamentable près d'un berceau vide que ne l'était Madame Dambreuse devant les coffres-forts béants⁷⁹⁹. » On trouve le rapprochement décalé entre le lexique pécuniaire et celui des sentiments qui dévoile toute la vénalité du personnage.

Toujours est-il que le « titre » et le travail stylistique fédèrent toutes ces « paperasses », toutes ces strates à la manière du roman en volume, qui réunit toutes les feuilles, un peu à l'image du rouleau, cette forme cylindrique concentrant toutes les « paperasses » pour en éviter la dispersion. S'il remplit cette fonction sur le plan de la diégèse du roman, il unit aussi stylistiquement, car ce rouleau devient l'objet intrigant sur lequel convergent tous les regards de lecteurs, annihilant presque les autres papiers autour qui n'ont pas pu subsister. N'est-ce pas ce que produit l'auteur

⁷⁹⁸ *Corr.*, t. 2, p. 283 ; à Louise Colet, 26 mars 1853.

⁷⁹⁹ *L'Éducation sentimentale*, pp. 502-503.

lorsqu'il écrit ? Son style concentre tous les regards, il agglomère tout pour tendre vers une perfection qui laisse peu de place à l'existence du reste, des feuilles volantes, de ce qui n'a pas le relief de l'œuvre d'art, de ce qui n'est pas unifié en album, de ce qu'on perd. Si l'on prend le terme de « rouleau » au second degré, il désigne métaphoriquement le livre sur lequel serait inscrite la destinée de chacun. Cela ne coïnciderait-il pas avec le livre, la dimension ontologique du style qui est la vie même de l'auteur ? Au sein de la phrase, se dévoilent de microscopiques interstices créateurs d'une discordance. Cela peut se trouver lors de la diffusion d'une diversité idéologique. Dans *L'Éducation sentimentale*, tandis que Hussonnet se rend un soir dans la chambre de Frédéric, on peut observer un enchâssement de différentes strates habilement masqué par le style flaubertien. La polyphonie est un moyen de générer une architecture de la phrase. L'expression rapportée « avait des masses de plans⁸⁰⁰ » pour désigner l'ambition de Hussonnet ne pourrait-elle pas aussi représenter ces différents niveaux ?

Le point de vue du personnage est d'emblée retranscrit : « Puis, remarquant dans l'étagère un volume de Hugo et un autre de Lamartine, il se répandit en sarcasmes sur l'école romantique. » On trouve d'abord l'attention portée sur « un volume de Hugo », puis le jugement dévalorisant du fait des « sarcasmes » quant à « l'école romantique. » Les propos rapportés au discours indirect libre, « Ces poètes-là n'avaient ni sens ni correction », ne sont pas sans rappeler les jugements de Flaubert attachés aux poètes romantiques – excepté peut-être Victor Hugo qu'il admirait⁸⁰¹.

⁸⁰⁰ *ibid.*, p. 89.

⁸⁰¹ *Corr.*, t. 2, p. 310 ; à Louise Colet, 10 avril 1853 : « Ah ! voilà bien mes couillons de l'école de Lamartine ! Tas de canailles sans vergogne ni entrailles. Leur poésie est une

Aussi, peut-on supposer qu'il introduit sa propre pensée dans le discours, dit rapporté, du personnage. C'est le narrateur qui nous transmet son attitude : « Il se vantait de savoir sa langue et épiluchait les phrases les plus belles avec cette sévérité hargneuse, ce goût académique qui distinguent les personnes d'humeur folâtre quand elles abordent l'art sérieux. » La seconde partie de cette proposition à la structure binaire quasiment isométrique, consiste en une phrase de sentence plutôt attribuable à l'auteur et à ses marques *impersonnelles* d'opinions⁸⁰². On trouve en effet fréquemment, disséminé dans le texte, ce type de phrases à valeur générale, contenant un jugement puissant sur une attitude ou sur la vie, un peu à la manière d'une morale masquée et surplombant toutes les autres voix, comme pour les unifier. L'auteur reste caché sur le plan de l'énonciation traditionnelle mais émerge du style, de la phrase et de sa puissance évocatrice. L'harmonie de celle-ci exprime aussi le choix d'un équilibre dans lequel la forme est sans doute le moyen de lutter contre les risques de dissémination de la matière, du contenu. De nouveau, il les agrège pour éviter que les voix ne deviennent babéliennes, car le risque est toujours la perte de sens, le chaos.

On remarque aussi cette polyphonie dans *Madame Bovary* et plus particulièrement à travers le langage de Homais. Fervent lecteur du journal qu'il récite aussi et puis dont il fait la lecture à voix haute parfois, il parle en mêlant les voix. Lorsqu'Emma, après avoir découvert la lettre de rupture de Rodolphe dans le panier d'abricots défaillit, Homais commente :

bavachure d'eau sucrée [...] toutes ces mièvreries pudibondes, où toute cette naïveté doit périr- »

⁸⁰² *Corr.*, t. 2, p.204 ; à Louise Colet, 9 décembre 1853 : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. » Ce principe créateur de Flaubert traduit cette « impassibilité » nécessaire à l'émergence de l'œuvre d'art sans pour autant empêcher l'omniprésence de celui qui choisit de rester invisible.

« -Ah ! c'est là la question ! Telle est effectivement la question : *That is the question !* comme je lisais dernièrement dans le journal⁸⁰³. » Le personnage varie son énonciation, comme un exercice de style, sans en changer l'énoncé puisqu'il ne fait que reprendre le thème « Telle est la question », avec des formulations différentes. Mais il cite simplement son journal tout en tentant de personnaliser l'énoncé puisqu' à partir de l'exclamative : « *That is the question !* » qu'il a pu lire, il décline deux autres tournures. Il semble ainsi d'emblée être placé sous le signe du bégaiement, de la répétition inutile puisqu'il juxtapose à l'adverbe « là » l'article défini féminin « la », ce qui n'est pas sans produire une dysharmonie sonore invalidant à la fois son langage et sa lecture du quotidien. C'est sous l'égide du dialogue, souvent dévalorisé par l'auteur, considérant qu'il servait trop souvent aux littérateurs et journalistes à remplir de la feuille à des fins marchandes, en cette ère industrielle, qu'Homais se situe. Cette parole prétendue dialoguée est en réalité monologique, car le destinataire est annihilé par la parole envahissante du vaniteux qui discrédite aussi la base écrite, le journal, par une dispersion verbale de ce qui a été lu⁸⁰⁴. C'est la raison pour laquelle le romancier, par son écriture, réoriente vers l'essentiel : « Mais Emma, se réveillant, s'écria : -Et la lettre ? et la lettre ? » La conjonction de coordination « mais » sonne comme un rappel à l'ordre annonçant « s'écria », puis surtout, la répétition de « Et la lettre ? » permet de recentrer l'extrait sur le thème perdu : c'est cette lettre qui a généré l'évènement en produisant un

⁸⁰³ *Madame Bovary*, p. 335.

⁸⁰⁴ *Corr.*, t. 2, p. 200 ; 9 décembre 1852. Dans une lettre écrite à Louise Colet, Flaubert allégorise la Vanité en lui attribuant la particularité de se disperser comme pour se répandre, un peu à l'image de la parole homaisienne : « La Vanité [...] comme un perroquet, saute de branche en branche et bavarde en pleine lumière. »

rebondissement de l'action, il faut donc oublier la parole du journal. Le langage peut alors être pris à double entente et représenter un rappel du romancier qui existe par son style.

Flaubert avait pour ambition de transcender le prosaïsme de la matière de ses romans et de son époque grâce à des envolées permises par le travail stylistique. C'est notamment à travers l'épreuve du gueuloir qu'il peut éprouver le rythme de ses phrases ainsi que leurs sonorités qui lui tiennent fort à cœur.⁸⁰⁵ C'est en manipulant les sons qu'il confère une dimension poétique à la prose, dans une alliance moderne et originale : « Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix de mots. C'est la précision qui fait la force. Il en est en style comme en musique : ce qu'il y a de plus beau et de plus rare c'est la pureté du son⁸⁰⁶. » Cette conception d'un style sonore et musical semble coïncider avec l'idéal passé de la perfection mathématique⁸⁰⁷.

Dans *Madame Bovary*, c'est surtout lors de l'évocation de souvenirs, images d'un émiettement s'expliquant par une mémoire aléatoire, que l'image originelle est souvent fragmentée. Ce sont les échos sonores qui semblent ainsi les unifier. On le remarque, par exemple, lors de ses lectures religieuses pendant la période passée au couvent :

Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brebis malade, le sacré cœur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sous sa croix⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ *ibid.*, p. 118 ; à Louise Colet, 26 juin 1852. Il considère que « La bonne prose pourtant doit être aussi précise que le vers, et sonore comme lui. » Ce principe énoncé est une particularité stylistique et une gageure que le romancier répète tout au long de sa *Correspondance*.

⁸⁰⁶ *ibid.*, p. 136 ; à Louise Colet, 22 juillet 1852.

⁸⁰⁷ Il s'agit de la conception grecque des correspondances entre le cosmos et la vérité. Selon l'idéal des Anciens, nous aurions un parallèle, une symétrie entre l'univers cosmique et la vérité.

⁸⁰⁸ *Madame Bovary*, p. 180.

Le passage commence par la substitution d'un thème sur un autre et d'un regard sur un autre : « Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre [...] ». La dispersion de l'esprit d'Emma est initialement marquée par un détour de la messe pour les « images pieuses ». Le livre n'est plus que leur support, et tous ces insignes religieux y perdent leur signification sacrée pour devenir de simples moyens d'évasion. La diversité des sujets est rendue par une énumération de compléments d'objets directs rattachés au verbe « regard[er] ». L'assonance en [é] permet toutefois de relier entre eux tous ces éléments disparates sous un même tissage sonore et stylistique qui permet de fédérer ce qui était sujet à l'émiettement. La dimension aléatoire des objets est alors réunifiée stylistiquement, artificiellement. Mais ne peut-on pas aussi y lire une réaffirmation du texte sur l'illustration très en vogue au XIX^e siècle ? Flaubert éprouvait en effet une aversion pour ce phénomène de mode et tenait à préserver la tyrannie du texte :

Jamais moi, vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : " J'ai vu cela" ou "Cela doit être". Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complètes et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration⁸⁰⁹.

Il défend et justifie la suprématie du texte littéraire sur l'illustration à partir de l'idée centrale que les nombreux détails pouvant naître de l'écriture sont annihilés par l'illustration qui généralise en simplifiant ses sujets et en les enfermant sur eux-mêmes. Aussi, poétiser son texte au moment où la jeune Emma fuit la lecture du livre de messe pour s'évader par ses images,

⁸⁰⁹ *Corr.*, t. 3, pp. 221-222 ; à Ernest Duplan, 12 juin 1862.

n'est-il pas une stratégie pour affirmer la prééminence du texte littéraire sur l'image ?

Lorsque Emma reçoit la lettre de son père, Emma y observe d'abord les fautes : « Les fautes d'orthographe s'y enlaçaient les unes aux autres⁸¹⁰. » Le verbe « s'enlacer » annonce le thème de la liaison et c'est stylistiquement que celle-ci se réalise, contre l'émiettement de toute chose dans le roman :

On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant vers l'âtre pour saisir les pincettes.

La première partie de la phrase produit un effet de fluidité avec les assonances en [é] et on trouve une espèce de transition avec le second groupe « car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe », la « poussière » est le lien qui relie le foyer de son enfance, et Emma dans sa vie de femme mariée. Le rapprochement sonore, presque paronomastique, signale cette espèce de glissement. La lettre est génératrice de cette tension entre les deux moments. La matérialité très forte du passage, sa dimension palpable par la présence de la lettre, de la cendre, est transcendée par une espèce d'élévation sonore. La dernière partie de la phrase, plutôt placée sous le signe de l'allitération en [p], plus brutale, semble coïncider avec l'hypotypose du père au foyer, et avec l'émergence d'une douleur nostalgique. Le début de la dernière séquence phrastique « Et elle crut presque apercevoir son père » est une conséquence de la lettre palpée, lue et authentique par ses fautes d'orthographe et sa matière spécifique ; c'est la raison pour laquelle Emma peut imaginer son père. La double modalisation

⁸¹⁰ *Madame Bovary*, p. 302.

« crut presque » témoigne de la grande irréalité de l'image. Malgré cette dispersion par les souvenirs, marquée par de nombreux détails, c'est par la spécificité de la lettre avec l'enlacement des fautes d'orthographe que l'auteur parvient à ordonner sa phrase, et surtout, malgré la grande visibilité de la feuille lue, il réussit à créer une autre strate qui régit toutes les autres, celle du style. Les allitérations en [p] et en [s] clôturent la phrase sur un mode nostalgique qui va conduire au registre élégiaque dans la phrase suivante avec le passage à la modalité exclamative, introduisant des images regrettées du passé : « Comme il y avait longtemps [...] ! » Le style unificateur, fédérateur permet toutefois de préserver la spécificité de l'humble écrit, la lettre du père avec l'authenticité de ses formulations, de son énoncé et de ses fautes.

La liaison s'établit aussi avec un autre épisode du roman qui est le moment important de la rencontre avec Charles, dans la cuisine de la ferme. Cette période, correspondant à la vie de jeune-fille d'Emma était marquée par une représentation de cette même cheminée « où flambait un grand feu. » La description de celle-ci s'effectue même de manière mobile, semblant suivre le regard de Charles. On y décrit l'intérieur où « des vêtements humides séchaient » puis, on nous donne à voir ses ustensiles : « La pelle, les pincettes et le bec de soufflet⁸¹¹. » Ces éléments prosaïques se font écho sous un même motif qui est la lettre.

Ces effets d'échos transmettent l'esthétique de liaison chère à Flaubert qui accorde une place importante à la rigueur, comme cela s'observe dans la genèse de ses écrits puisque les étapes doivent tenir par un

⁸¹¹ *Madame Bovary*, p. 161.

fil conducteur, à l'image du collier de perles, sans toutefois en perdre les détails, les perles⁸¹². Ce principe unificateur est assuré par le style pensé de l'auteur.

Lors de la soirée à l'Opéra de Rouen pour voir *Lucie de Lammermoor*, on peut encore observer cette union entre la poésie et la prose :

Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott. Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises se répéter sur les bruyères. D'ailleurs, le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libretto, elle suivait l'intrigue phrase à phrase, tandis que d'insaisissables pensées qui lui revenaient se dispersaient, aussitôt, sous les rafales de la musique⁸¹³.

D'emblée, l'extrait est placé sous le signe de la liaison, du tissage, comme le texte littéraire. En effet, le livret d'opéra est composé à partir du roman de Walter Scott, *La Fiancée de Lammermoor*. Selon cette esthétique de la correspondance, on remarque une certaine harmonie imitative. Les sons se répondent de manière harmonieuse avec une prédominance de liquides, des allitérations en [l] qui produisent une certaine fluidité, un souvenir harmonieux : « Elle se retrouvait dans les lectures de sa jeunesse en plein Walter Scott », « le souvenir du roman facilitant l'intelligence du libretto, elle suivait l'intrigue [...] » Le dernier ensemble y mêle des assonances en [i], faisant écho aux sifflantes et aux dentales, créant une certaine dissonance qui marquerait quelque intrusion liée à la douleur du souvenir perdu. Toutefois, l'association entre les éléments est maintenue par le jeu des synesthésies où se mêlent le son et la vue dans une harmonie

⁸¹² *Corr.*, t.2, p. 417 ; à Louise Colet, 26 août 1853 : «Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier. Or, enfilez les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l'autre main, voilà la malice. »

⁸¹³ *Madame Bovary.*, p. 347.

recomposée par le souvenir stylisé : « Il lui semblait entendre, à travers le brouillard, le son des cornemuses écossaises ». En effet, la perception du son se réalise à travers le brouillard, élément visuel et on n'a alors plus de hiatus entre les différents sens qui s'unissent d'une façon baudelairienne, tout comme « le souvenir du roman » épouse l'opéra, « l'intelligence du libretto ». Même les sens font sens et l'on passe de la perception par le corps à l'intellectualisation, la compréhension de cet opéra. Cette alliance entre les arts est tout à fait représentative du XIX^e siècle et du décloisonnement entre les genres, cet idéal art total rêvé par Wagner. De même, l'auteur redéfinit par son style les frontières et construit l'édifice à la manière d'une cathédrale. Enfin, dans ce passage, le roman demeure le thème unifiant les différents éléments et assurant la liaison de ce qui pouvait se délier, se déliter dans les méandres du souvenir. Le lecteur aussi, « suivait l'intrigue phrase à phrase » dans une sorte d'effeuillage des mots.

La polyphonie se fabrique aussi dans la diégèse lorsque Frédéric lit à voix haute des vers à Madame Dambreuse : « Il lui *lisait* des pages de poésie, en y mettant toute son âme, afin de l'émouvoir, *et* pour se faire admirer⁸¹⁴. »

Le passage semble, par son rythme régulier en quatre phases, être en adéquation avec la lecture poétique. Les différentes reprises sonores comme l'assonance en [é], permettent aussi de l'unifier et de le lire aussi poétiquement, malgré sa teneur ironique. Le style est sans doute le moyen qui permet de l'éviter, le principe ordonnateur presque divin.

⁸¹⁴ *L'Éducation sentimentale*, p. 480.

La maison de Bouvard et Pécuchet est souvent décrite selon cette logique et notamment leur bibliothèque qui devient le lieu de la plus grande diversité proche de l'incohérence :

-" Attends un peu" dit Pécuchet, en fouillant dans le bas de leur bibliothèque, où s'entassaient les livres du dernier propriétaire, un vieux juriste, maniaque et bel esprit ; - et ayant déplacé beaucoup de romans et de pièces de théâtre, avec un Montesquieu et des traductions d'Horace, il atteignit ce qu'il cherchait : l'ouvrage de Beaufort sur l'histoire romaine⁸¹⁵.

L'emploi du verbe « fouill[er] » induit d'emblée le désordre dans les livres qui « s'entassaient ». La dimension babélique⁸¹⁶ de la bibliothèque est induite par son aspect hétéroclite : la présence même d'ouvrages venant de l'« ancien propriétaire » génère une strate supplémentaire qui est également signalée typographiquement puisque le point-virgule, suivi d'un tiret et de la conjonction de coordination « et », confirme cette stratification des écrits : le style épouse la matière, le contenu, pour s'unir à celle-ci. La diversité est générique, on y trouve des « romans », des « pièces de théâtre », puis elle est temporelle, puisqu'on passe du siècle des Lumières, avec Montesquieu, à l'Antiquité par le biais « des traductions d'Horace ». Mais la traduction même suppose plusieurs écrivains : le scribe et le traducteur du même texte. Ne pouvons-nous pas y lire en filigrane le travail de Flaubert, qui lui aussi lit les Anciens pour écrire des romans ? Ces œuvres mêlent d'ailleurs

⁸¹⁵ *Bouvard et Pécuchet.*, p. 178.

⁸¹⁶ Ce motif de Babel est particulièrement opérant dans *Bouvard et Pécuchet* pour marquer la fragmentation et l'incapacité humaine à s'entendre sur le plan verbal notamment. La maladie du langage est encore plus creusée à cette époque de la perte d'unité divine. Cette idée est bien appuyée au moment où les personnages s'adonnent, en la pratiquant, à la médecine : « Ils accompagnaient le médecin chez les pauvres, puis consultaient leurs livres. Les symptômes notés par les auteurs n'étaient pas ceux qu'ils venaient de voir. Quant aux noms des maladies, du latin, du grec, du français, une bigarrure de toutes les langues. », p. 120. La dernière phrase, nominale, est d'un emploi inhabituel chez Flaubert et serait peut-être mimétique de cette perte du sens langagier : le style mire le fond par sa force, par sa puissance ; il s'unit à la matière pour lutter contre cette dispersion angoissante.

plusieurs temps. Surtout, au sein de ce pêle-mêle de livres, on y cherche « l'ouvrage ». Cette désignation, « l'ouvrage de Beaufort sur l'histoire romaine », outre la précision du livre recherché, excluant tous les autres présents dans la bibliothèque, ne pourrait-il pas se comprendre comme étant le livre de Flaubert, celui qui exclut tous les autres, l'unique qu'on ne peut copier et qui nie les autres écrits le côtoyant⁸¹⁷ ? Cette œuvre trouvée au milieu du chaos des écrits n'est-elle pas le principe unificateur du style flaubertien par lequel « il attei[nt] ce qu'il cherche » ?

⁸¹⁷ *Salammbô* a pour fond l'histoire de Carthage et Flaubert, par son biais, explore les Temps anciens.

CONCLUSION

L'objet de ce travail était de vérifier selon quelles méthodes les écrits circulant dans les trois œuvres de Flaubert sont soumis à une invalidation par le biais de la voix narrative critique et ce, afin de mieux légitimer ses propres romans.

Ce principe est une modalité opératoire commune aux trois œuvres et devient même, en filigrane à la narration, une réflexion sur la production et la réception. Or, on a pu découvrir combien cette entreprise est subordonnée aux écrits évoluant dans les romans. Ces derniers, sont à la fois polymorphes et polyphones. En effet, on trouve des affiches qui sont posées sur les murs dans la rue, des journaux qu'on pose partout, des albums plutôt présents sur une table de salon bourgeoise, des lettres d'affaires, de relations ou d'amour, des livres de toutes catégories...

Ces écrits disent le monde : ils sont les voix politiques, sociales, idéologiques, religieuses, sentimentales. Ainsi, nous avons pu découvrir que le sujet sur le statut des écrits permet d'en considérer les rapports avec les autres matières romanesques comme les objets, les décors, et bien d'autres éléments. Ils revêtent aussi de multiples fonctions ; toujours partie intégrante de la construction de l'univers romanesque, ils se sont trouvés en interaction avec tous les plans des œuvres. La peinture de la matière

romanesque en rapport avec le XIX^e siècle et ses coutumes a été diffusée par le biais des affiches qui racontent publiquement en l'exhibant, la société de cette époque ainsi que ses actions politiques et culturelles. Les bibliothèques peintes sont surtout privées et produisent des classements génériques et évaluatifs des livres.

C'est aussi par le biais de ces différents personnages mêlés aux écrits que se distingue un univers sociologique très ancré dans cette matière, que ce soit du point de vue de la lecture ou de celui de l'écriture, tout un cryptage socio-culturel émane d'eux. Leur circulation permet de passer du château de la Vaubyessard à la ferme du père Rouault et de la salle de bal à la cuisine où apparaît Emma pour la première fois et où l'on trouve plus simplement « la pelle, les pincettes et le bec du soufflet. »

On a pu aussi remarquer que les écrits reflètent les fonctionnements spécifiques à cette époque où il était plus rare de posséder les livres en raison de leur coût élevé. De ce fait, on trouvait un système d'abonnements aux cabinets de lectures où les rapports entre les lecteurs et les loueurs de livres étaient spécifiques, afin de pouvoir faire venir les ouvrages souhaités, même en province. Tous ces critères narrés ou peints ont permis au romancier d'ancrer sa réflexion dans une vraisemblance socio-historique.

Il a été également intéressant de constater que le sujet nous a placé dans le contexte de la monarchie de juillet, et de nous transmettre une vision historique sur un siècle très mouvementé. Le romancier considère surtout l'Histoire dans *L'Éducation sentimentale*, et les écrits, médiateurs ou même acteurs, jouent un rôle fondamental dans sa peinture. On y trouve beaucoup les tensions entre les différentes idéologies politiques, les débats, les

révolutions à travers le cheminement des univers intellectuels, celui d'une jeunesse que l'on voit évoluer. Les écrits jouent dans leur parcours un rôle fondamental et surtout les journaux qu'on lit beaucoup et qui transmettent tout une vision politique de l'époque. L'Histoire de son temps, toujours en toile de fond, est représentée de manière stylisée, car la forme prend le dessus sur le fond, surtout chez Flaubert.

Pourtant, malgré certaines résistances, le monde change inéluctablement. On peut s'en rendre compte dans *Madame Bovary* et dans *Bouvard et Pécuchet* où l'on a constaté une accumulation des écrits en lien avec l'accumulation d'objets. Pour « [l']encyclopédie en farce », une sorte de musée privé, mais représenté de manière ironique, car dépourvu de toute organisation et donc d'intérêt culturel. On collectionne de plus en plus, on entasse. L'écrit trouve aussi sa place au sein des intérieurs bourgeois, mais il commence à pénétrer aussi les campagnes du fait de l'augmentation du taux d'alphabétisation. On distingue un almanach chez la nourrice, la mère Rolet. Le paradoxe est aussi que parfois, plus le livre est présent et moins le savoir est productif : Bouvard et Pécuchet sont dans la dispersion des savoirs. On nous donne à voir leurs méthodes qui sont à bannir à travers une vision dégradée de la société savante du XIX^e siècle. « Les deux cloportes » restent englués dans le confinement de leur habitation surchargée, représentative d'une accumulation de livres, et dans un excès de lectures stériles. Jamais ils ne parviennent à hiérarchiser et à fédérer les savoirs lus qui s'accumulent stérilement jusqu'à la l'abandon consécutif à la lassitude : c'est l'aboutissement systématique de chaque nouvelle étude. *Bouvard et*

Pécuchet est donc une œuvre atypique : en marge du roman traditionnel, inclassable, elle reste inachevée, mais son enjeu auctorial d'être une « encyclopédie en farce », lui confère une vision satirique encore plus marquée que dans les autres œuvres de notre corpus.

Par là même, nous avons pu découvrir que les écrits sont aussi des supports permettant des questionnements d'ordre économique. En effet, ce sont des marqueurs de la démocratisation du siècle et de l'industrialisation touchant l'art et cela fait l'objet d'interrogations quant à la notion de valeur. Le livre est en effet touché par l'industrialisation massive et cette réalité est reprise constamment à travers la revue dite « hybride » de Jacques Arnoux, *L'Art industriel*. S'il constitue un témoignage romancé, il rend bien compte de cette difficile compatibilité entre l'industrie, le marchandage et l'Art que certains- dont Flaubert- voudraient laisser pur. Tout devient matérialisé et outre la propagation du papier dans tous les domaines, on nous a peint les nombreux supports et accessoires suggérant l'écrit et nous rappelant qu'il existe une frontière entre le monde référentiel et l'univers fictionnel. La problématique de leur articulation, posée préalablement dans notre introduction, à l'issue de ces recherches, nous a fait découvrir que les deux domaines pouvaient parfois se confondre sans jamais toutefois, être totalement assimilables, car l'univers littéraire produit une stylisation du réel et le métamorphose nécessairement. Ces tensions constituent des leitmotifs dynamiques dans nos œuvres, car Flaubert voulait épargner l'Art de toutes ces contaminations extérieures, en le laissant pur, c'est pourquoi il disqualifie la plupart des écrits circulant dans les œuvres et la presse en est la première cible.

Dans *Madame Bovary*, *Le Journal de Rouen*, devenu *Le Fanal de Rouen*, pour des raisons sonores, ne change pas uniquement par son titre, mais fait l'objet d'une transformation sous le joug du personnage type de l'Orgueilleux qui en est le correspondant. Homais adopte en effet un style alambiqué et hyperbolique à son image qui le spécifie en s'écartant du style réel du journal. C'est aussi par son biais, lorsqu'il devient journaliste corrompu au moment de ses entrefilets calomnieux écrits à l'encontre de l'aveugle, que la question de l'éthique dans les écrits est posée.

Peut-on tout écrire ? Et peut-on tout lire ? Madame Bovary mère, porte-parole de la morale bourgeoise traditionnelle, pose notamment la problématique de l'immoralité des romans et du danger de leurs diffusions auprès des femmes et des jeunes-filles. Les romanciers et les libraires qui les diffusent sont pour elle des « empoisonneurs » et elle voudrait les interdire. Elle transmet alors son éducation bourgeoise rigoriste comme valeur antagoniste à la liberté totale de lecture.

On remarque, par le biais des livres, un décalage entre « les origines paysannes » d'Emma née à la ferme des Rouault et ses années passées au couvent, où elle a reçu la même éducation que les jeunes-filles appartenant à la classe supérieure de la bourgeoisie ou de la noblesse. Elle a aussi eu accès aux livres qui étaient destinés à « ces visages pâles », et notamment les *keepsakes* qu'on réservait à l'élite. Les écrits deviennent aussi des figures permettant au principe d'élaboration romanesque de s'exercer, ils sont donc opérants. Ils révèlent notamment les personnages et leur éthos et sont importants pour le lecteur qui construit lui-même sa lecture des romans.

Mais ces écrits peuvent aussi instaurer une dynamique en influant parfois sur la dimension dramatique des œuvres. On a pu constater qu'ils sont loin d'être restreints à une fonction ornementative, et qu'ils participent bien, à part entière, à cette élaboration romanesque. Ils jouent même un rôle dans la représentation de l'Histoire, notamment lors des journées révolutionnaires dans *L'Éducation sentimentale* mais là encore, nous avons pu remarquer que leur première lecture d'ordre référentiel est rapidement transcendée par une stylisation permettant de distinguer le romancier de l'historien.

Et c'est ainsi que nous avons pu éprouver une approche plus métatextuelle : écrire est pour Flaubert une nécessité ontologique et c'est bien par le style que ses romans élaborent leur propre nécessité, ou leur réflexivité. Ce principe d'une écriture absolue qui prend appui sur un référentiel prosaïque auquel les écrits appartiennent, est mis en œuvre de manière spécifique. Le lecteur est représenté dans la fiction selon l'image que l'on souhaite transmettre de lui. Le « volume gris » lu par Madame Arnoux au début de roman enclenche la construction romantique du personnage tandis que les lectures réalisées faites par Emma dans la dernière partie de l'œuvre, permettent d'accentuer la dégradation morale du personnage : toute une perte passe par l'image de la lectrice enfermée seule dans sa chambre.

On a pu remarquer aussi que le régime ironique ou parodique permet de produire une dynamique dans l'écriture flaubertienne basée sur ce principe dualiste d'*écrire* et de *désécrire*. L'écriture s'élabore selon différentes strates qui permettent de construire une forme d'édifice

romanesque qui a pu être assimilé à une cathédrale. Toutefois, celui-ci est indissociable de fissures ironiques visant à mettre à distance et à détruire ce qui a pu être aggloméré précédemment. C'est dans cette perspective que le romancier a aussi choisi de représenter *l'écrivain* et on a pu constater que cette figure est constamment invalidée : on y trouve des écrits simplement ébauchés, d'autres restant à l'état de copie et dépourvus de toute création, certains relèvent même de l'usurpation.

Toute cette perspective critique nous a conduit à confirmer notre hypothèse de départ : cette condamnation permanente a permis de faire émerger un nouvel ordre au sein de romans, celui du style : pour que l'œuvre de Flaubert puisse mieux être mise en lumière et trouver cette légitimité parmi ce magma d'écrits au sein des romans, il fallait bien qu'une ligne directrice impose sa puissance et c'est par la matière première qu'est la prose que le romancier a pu faire surgir la poésie.

Pour tenter de le démontrer, il a fallu tenter de pénétrer le style du romancier afin d'en extraire la dimension poétique et notamment toute cette musicalité et ces jeux rythmiques, fruits d'un travail non seulement écrit extraordinaire, avec toutes ces étapes génétiques précédant l'émergence du texte définitif, mais du fait aussi de cette spécifique épreuve du gueuloir qui a permis de mieux harmoniser l'oral et l'écrit.

Le style devient le principe fédérateur de toute la matière romanesque, il agglomère la substance prosaïque en l'anoblissant. C'est le nouvel ordre qui régit les romans flaubertiens et qui se substitue au système traditionnel de représentation qui accordait une place importante à la morale par exemple. Par cette étude, on a pu avoir confirmation que celle-ci n'était

pas la préoccupation de l'artiste. Celui-ci se situe sur un autre plan, et c'est pourquoi il nous a semblé pouvoir ajouter que le style devient, par la plume flaubertienne, une valeur à part entière au point de faire émerger, éclore même, un système en décalage avec ces préoccupations morales, qui se situe au-delà ; dans une tout autre dimension.

C'est probablement la modalité ironique qui a permis l'émergence de ce mécanisme : le narrateur est une espèce de voix située en dehors des problèmes binaires du Bien et du Mal qui se construit dans le monde du XIX^e siècle, celui de l'ordre nouveau, par opposition à celui allant jusqu'à la Révolution française.

Il est apparu que ce narrateur flaubertien révèle les êtres et les choses dans leur vérité entière, dans leur ensemble, à l'image des écrits romanesques que l'on examine sous tous les angles, au regard de ces pages qu'on tourne. Et cette écriture absolue qu'a inventée l'auteur est aussi ce qui a permis la création de ce nouvel ordre. Sans doute celui-ci peut-il aussi expliquer le décalage entre l'écriture de *Madame Bovary* et les reproches d'ordre moral du tribunal lors du procès. Ce nouvel ordre stylistique qui se substitue à l'ancien, semble prendre le pas sur toutes les autres questions et le romancier serait une sorte de prophète des temps modernes qui se substituerait à l'ordre christique du passé en tentant de sauver les œuvres d'un stérile prosaïsme. C'est sous l'égide stylistique qu'il peut transformer la matière première vile en matière précieuse poétique, à l'image de l'alchimiste. Flaubert a redéfini et bouleversé le système traditionnel de la représentation des écrits et les écrits sont essentiellement à penser d'un point de vue stylistique.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Flaubert étudiées, éditions de référence

FLAUBERT (Gustave), *Œuvres complètes*, (III 1851-1862), Bibliothèque de la Pléiade, édition publiée sous la Direction de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, Paris, 2013.

FLAUBERT (Gustave), *L'Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Garnier Flammarion, Paris, 2001.

FLAUBERT (Gustave), *Bouvard et Pécuchet*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Garnier -Flammarion, Paris, 2008.

Autres œuvres de Flaubert

-FLAUBERT, (Gustave), *Œuvres de jeunesse*, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

-*L'Éducation sentimentale* (version de 1845), Paris, Le Seuil, collection « L'Intégrale », 1964, t. 2, édition de Claudine Gothot Mersch, Paris, Folio, (rééd. 1983),

-*Bibliomanie et autres textes (1836-1839)*, présenté par Jean- Cyrille Godeffroy, éd. Traversée du XIX^e siècle, 1982.

-*Une Leçon d'histoire naturelle, genre commis, Le Colibri*, 30 mars 1837.

-*Le Dictionnaire des idées reçues*, suivi du *Catalogue des idées chic*, texte établi, présenté et annoté par Anne Herschberg Pierrot, Le Livre de Poche, 1997, (rééd. 2013).

-*Trois Contes*, Paris, Garnier Flammarion, (rééd. 1985)

-*Un Parfum à sentir ou Les Baladins*, édition Folio, (rééd. 2011)

-*Bouvard et Pécuchet, second volume*, agencement composé de 2139 niveaux de plan, 2082 citations, créé par Stéphanie Dord-Crouslé, le 30 juillet 2015 11h18, et exporté par Stéphanie Dord-Crouslé le 07 août 2015 18h15. Descriptif de l'agencement : Agencement basé sur le plan : Plan de l'édition de Lea Caminiti et Alberto Cento

Plan de l'édition de Lea Caminiti et Alberto Cento (1981) créé par Stéphanie Dord-Crouslé, le 22 février 2013 08h00.

2140 niveaux de plan. Gustave Flaubert, Les dossiers documentaires de *Bouvard et Pécuchet*.

Carnets de travail, Gustave Flaubert, édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de Biasi, Balland, 1988.

Édition intégrale

balisée en XML-TEI des documents conservés à la bibliothèque municipale de Rouen,

accompagnée d'un outil de production de « seconds volumes » possibles, sous la dir. de Stéphanie Dord-Crouslé, 2012,

<http://www.dossiers-flaubert.fr>

Correspondance de Flaubert

Gustave Flaubert, Correspondance, Index, édition de Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 2007.

Correspondance, tome II, édition établie et présentée par Jean Bruneau, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1980.

Correspondance, tome III, édition établie et annotée par Jean Bruneau, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1991.

Correspondance, tome IV, édition établie et annotée par Jean Bruneau, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1997.

Correspondance, tome V, édition établie et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, NRF, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2007.

Biographies sur Flaubert

BIASI (Pierre-Marc de), *Une Manière spéciale de vivre*, Grasset et Fasquelle, 2009.

BRUNEAU (Jean), *Les Débuts littéraires de Flaubert (1831- 1845)*, Montpellier, Armand Colin, 1962.

SARTRE, *L'Idiot de la famille*, tomes I et II, N.R.F, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1972.

WINOCK (Michel), *Flaubert*, éd. Gallimard, coll « Biographies », 2013.

Ouvrages critiques entièrement consacrés à Flaubert

AGULHON (Maurice), « Peut-on lire en historien *L'Éducation sentimentale* ? », in *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, SEDES & CDU, 1981, p. 35-41.

BLANCQUART (Marie-Claire), « L'espace urbain dans *L'Éducation sentimentale* : intérieurs, extérieurs », in *Flaubert, la femme, la ville*, PUF, 1983, p. 143-157.

BUTOR (Michel), *Improvisations sur Flaubert*, Éditions de la Différence, 1984.

CHESEX (Jacques), *Flaubert ou le désert en abîme*, Grasset, 1991.

- CROUZET (Michel), « *L'Éducation sentimentale* et "le genre historique" », in *Histoires et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*, SEDES & CDU, 1981, pp. 77-110.
- CROUZET (Michel), *L'Éducation sentimentale et "la confusion des genres". Ironie, Histoire, Roman*, Préface de Didier Philippot, Eurédit, 2017.
- DORD-CROUSLE (Stéphanie), « Flaubert relecteur de lui-même : le cas épineux de *L'Éducation sentimentale* », in *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, tome 1, *Tombeaux et testaments*, sous la direction de Mireille Hilsum, éd. Kimé, « Les cahiers de Marge », 2007, pp. 201-214.
- DUBOIS (Jacques), *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, éd. du Seuil, coll. « Points », 2000.
- DUQUETTE (Jean-Pierre), *Flaubert ou l'architecture du vide*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1972.
- DUFOUR (Philippe), *Flaubert et le pignouf*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1993.
- DUFOUR (Philippe), *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1997.
- LECLERC (Yvan), *Correspondance Gustave Flaubert-Guy de Maupassant*, éd. établie par Y. Leclerc, Flammarion, 1993.
- LECLERC (Yvan), *Flaubert. L'Éducation sentimentale*, PUF, « Études littéraires », 1997.
- LECLERC (Yvan), *La Spirale et le Monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet*, Paris, SEDES, 1988.
- PHILIPPOT (Didier), *Vérité des choses, mensonges de l'Homme dans Madame Bovary de Flaubert. De la Nature au Narcisse*, Genève, édition Honoré Champion, collection « Romantisme et Modernités », dirigée par Alain Montandon, 1997.
- POULET (Georges), « Flaubert », *Etudes sur le temps humain*, t. I, éd. Pocket, 1989.
- PRIVAT (Jean-Marie), *Bovary Charivari : essai d'ethno-critique*, CNRS, Panazol, 1994.
- REY (Pierre-Louis), *L'Éducation sentimentale de Gustave Flaubert*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- SCHWEIGER (Amélie), *Flaubert en toutes lettres*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, coll. « Flaubert », 2012.
- SEGINGER (Gisèle), *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, éd. Gallimard, coll. "Tel", 1935 (rééd. 1982).
- VERSAILLE (André), *Gustave Flaubert, La Bêtise l'art et la vie*, Belgique, éd. Complexes, coll. « Le Regard littéraire », 1991.

Ouvrages littéraires et essais contemporains de Flaubert

- BALZAC (Honoré de), *Illusions perdues*, prés. Par Philippe Berthier, Garnier Flammarion, De 1837 à 1843, (rééd. 2010).
- BAUDELAIRE (Charles), *Fusées, mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, édit. D'André Guyaux, Folio Classique, 2016.

- BAUDELAIRE (Charles) ; *Les Fleurs du mal*, édition de Claude Pichois, éd. Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1972 (rééd. 2005).
- DU CAMP (Maxime), *Souvenirs littéraires*, Aubier, 1882 (rééd. 1994).
- GABORIAU (Émile), *Les Gens de bureau*, 1862, (rééd. By Amazon Fulfillment, 2016).
- GAUTIER (Théophile), *Mademoiselle de Maupin*, « préface », Folio classique, (rééd. 1973).
- GONCOURT (Edmond et Jules de), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 3 vol., éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989.
- HUGO (Victor), *Cromwell*, « préface », texte présenté par Anne Ubersfeld, Garnier Flammarion, 1827, (rééd. 1968).
- MAUPASSANT (Guy de), *Bel-Ami*, éd. de Jean-Louis Bory, éd. Gallimard, collection « Folio classique », 1885, (rééd. 1999).
- NISARD (Désiré), « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la Bibliothèque latine-française de M. Panckoucke », *Revue de Paris*, t. I, 1834 (pp. 5-30), *Contre la littérature facile*, notes et postface de Francesco Viriat, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », n°425, (rééd. 2003.)
- NODIER (Charles), *L'Amateur de livres*, Le Castor Astral, (rééd. 2003).
- PIROUX (Cyril), *Le Roman de l'employé de bureau*, Éditions Universitaire de Dijon, coll. « Écritures », Dijon, 2015.
- PROUDHON (Pierre-Joseph), *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, Hachette Livre, coll. BNF, 1875, (rééd. 2002).
- SAINTE-BEUVE (Saint-Augustin), *Pour la critique*, édit. Folio, coll. Essais, 1839 (rééd. 1992)
- STENDHAL, *De l'amour*, présenté par X. Bourdet, éd. Garnier Flammarion, 1822 (rééd. 2014).
- STENDHAL ; *Le Rouge et le Noir*, préface de Jean Prévost, éd. d'Anne-Marie Meininger, éd. Gallimard, collection « Folio classique », 1831 (rééd. 2000).
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, présenté par Béatrice Didier, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1890 (posthume), (rééd. 1973).
- ZOLA (Émile), *Nana*, Le Livre de Poche, coll. « Les classiques de Poche », 1880, (rééd. 2003).

Ouvrages critiques généraux sur le XIX^e siècle

- BERALDI (Henri), *La Reliure du XIX^e siècle*, Paris, Librairie Conquet, 1895-1897, vol. II, (rééd. 2012).
- BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, NRF, Éditions Gallimard, 1996.
- BOLLÈME (Geneviève), *La Bibliothèque bleue*, Julliard, coll. « Archives », 1971.
- BOURGET (Paul), *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- CORBIN (Alain), *Le Temps, le désir et l'horreur*, Flammarion, coll. « Champs », 1998.
- DIAZ (Brigitte), *L'Épistolaire ou la pensée nomade : formes et fictions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX^e*, PUF 2002.

- GOFFMAN (Erving), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. I, « la présentation de soi », Lonrai, 2001 ; t. II, « les relations en public », Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1984.
- HAMON (Philippe), *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Mayenne, 2001.
- HAMON (Philippe), *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.
- LECLERC (Yvan), *Crimes écrits*, Plon, 1991.
- MAIGRON (Louis), *Le Roman historique à l'époque romantique*, Hachette, 1898.
- MELMOUX-MONTAUBIN (Marie), *Le Roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Klincksieck, 1999.
- RICHARD (Jean-Pierre), *Stendhal, Flaubert*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1970.
- SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), chapitre « Littérature, rhétorique, éloquence : reconfigurations et nouveaux partages (1750-1848) », pp. 87-137, in *La Construction des savoirs (XVIII^e- XIX^e siècles)*, sous la direction de Lise Andries, éd. P.U.L., coll. « Littérature et idéologies », Lyon, 2009.
- THÉRENTY (Marie-Ève), *La Littérature au quotidien*, Éditions du Seuil, coll. « poétique », 2007.
- THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *Splendeurs de la médiocrité une idée du roman*, Droz, Histoires des idées et critique littéraire, n°442, 2008.
- THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), *La Tentation du livre sur rien, Naturalisme et décadence*, Mont-de -Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- TOCQUEVILLE (Alexis de), *De la démocratie en Amérique*, t. II, éd. Garnier-Flammarion, 1840, (rééd. 1993)

Autres ouvrages critiques

- ARAGON (Sandrine), *Des Liseuses en péril, Les images de lectrices dans les textes de fiction de La Prétieuse de l'abbé de Pure à Madame Bovary de Flaubert. (1656- 1856)*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », n° 71, 2003.
- BATTEUX (Abbé), *La Leçon de lecture*, présenté par S. Branca-Rosoff, éd. des Cendres, Paris 1990.
- BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, éd. Allia, 1935, (rééd. 2017).
- BIASI (Pierre-Marc de), *Le Papier*, Gallimard, coll. « découvertes », 1999.
- BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, éd. du Seuil, coll. « libre examen », 1994.
- BLANCHOT (Maurice), *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « idées », 1978.
- BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, N.R.F., coll. « idées », 1971.
- CHARTIER (Roger)^o, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Seuil, 1987.
- CHARTIER (Roger), *Pratiques de la lecture*, Payot, 1993.
- DUFOUR (Philippe), *Le Roman est un songe*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1990.

- GAULTIER (Jules de), *Le Bovarysme*, Mercure de France, 1902.
- GLEIZE (Joëlle), *Le Double miroir, Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, édit. Hachette, coll. « Supérieur », 1992.
- GRACQ (Julien), *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980.
- GRASSI (Marie-Claire), *Lire l'épistolaire*, Armand Colin, 2005.
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », 1961.
- JOUVE (Vincent), *La Lecture*, édit. Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 2011.
- LAFARGE (Claude), *La Valeur littéraire, Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983.
- PICARD (Michel), *La Lecture comme jeu*, Alençon, Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 1986.
- FEYEL (Gilles), *La Presse en France des origines à 1944*, Ellipses, coll. « Infocom », 1999.
- LYONS (Martyn), *Le Triomphe du livre*, Paris, Promodis, 1987.
- ORSENNA (Erik), *Sur La route du papier*, Le Livre de Poche, 2012.
- PARENT-LARDEUR (Françoise), *Les Cabinets de lecture publique sous la Restauration*, Payot, 1982.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le lecteur*, Garnier-Flammarion, coll. « corpus », 2002.
- PIEGAY-GROS (Nathalie), *Le Roman*, Garnier Flammarion, coll. « corpus », 2005.
- PLUVINET (Charline), *Fictions en quête d'auteur*, Mayenne, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- RABATÉ (Dominique), *Le Chaudron fêlé*, éd. José Corti, coll. « Les Essais », 2016.
- RANCIÈRE (Jacques), *La Parole muette*, Fayard, coll. « Pluriel », 1998, (rééd.2011.)
- RICHAUDEAU (François), *La Lisibilité*, éd. Denoël, 1969.
- RICHARD (Jean-Pierre), « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert*, éd. du Seuil, coll. « Points », 1954, (rééd. 1990).
- ROUSSET (Jean), *Et Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti, 1981.
- SARRAUTE (Nathalie), *L'Ère du soupçon*, Folio, coll. « Essais », 1956, (rééd. 1982).

Ouvrages collectifs

- *La Production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Claudine Gothot-Mersch, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1974, Henri Mitterand, *Discours de la politique et politique du discours dans un fragment de L'Éducation sentimentale* et Claude Duchet, *L'Usage de l'italique dans Madame Bovary*.
- *L'ABCdaire des objets d'écriture*, Eric Le Collen, Eric Cattelain, Flammarion, 2002.
- « Bouvard et Pécuchet

- CHRISTIN (Anne-Marie), *Écritures III, Espaces de la lecture*, sous la direction d'Anne-Marie Christin, Actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture, Université Paris VIII, 9 mars 1988.
- La Correspondance*, sous la direction de Roger Chartier, A. Boureau, R. Chartier, C. Dauphin, J. Hébrard, P. Lebrun-Pezzerat, A. Martin-Fugier, D. Pouban, Fayard, 1991.
- L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Marie- Astrid Charlier, Florence Pelligrinie, Laure-Himy Pieri, éd. Atlande, 2017.
- Lectures et lecteurs au XIX^e s : la bibliothèque des Amis de l'Instruction*, actes du Colloque tenu le 10 novembre 1984, sous la présidence de Madeleine Rebérioux et réunis et présentés par Marie-Josèphe Beaud, Jean Grigoreff et Georges Guillaume Kerouédan, La Bibliothèque des Amis de l'Instruction, 1985.
- CHARTIER(Roger) et MARTIN (Henri-Jean) éd., *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard, 1982-1986 (rééd. 1990-1991)
- REY(Pierre-Louis) et SEGINGER (Gisèle), éd., *Madame Bovary et les savoirs*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- Le Magasin du XIX^e siècle, « les choses »*, Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2012.
- Pratiques de la lecture*, sous la direction de Roger Chartier et à l'initiative d'Alain Praire, éd. Rivages, 1985.
- La Lettre et l'Œuvre, Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, Clermont Ferrand, textes réunis et publiés par Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille et Eric Francalanza, Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique, Presses Universitaires Blaise-Pascal, cahier n°19, 2009.
- DUCHET (Claude), GOTHOT-MERSCH (Claudine), MOUCHARD (Claude), NEEFS (Jacques), *Flaubert à l'œuvre*, présenté par Raymonde Debray-GentFlammarion, 1980.
- Romans d'archives*, textes réunis et présentés par Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, « Les débauches apographiques de Flaubert » pp.39-77, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.
- Savoirs en récits I*, textes réunis et présentés par Anne-Herschberg Pierrot, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2010.
- *Savoirs en récits II*, textes réunis et présentés par Jacques Neefs, Presses di
- les Sociétés et Cabinets de lecture entre Lumières et Romantisme*, actes du Colloque organisé à Genève par la Société de Lecture le 20 novembre 1993, Genève, Société de Lecture, 1995.
- SÉGINGER (Gisèle), « Théorie et critique : Balzac et la poétique flaubertienne du roman », in *Flaubert et la théorie littéraire. En hommage à Claudine Gothot-Mersch*, textes réunis par Tanguy Logé et Marie-France Renard, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, pp. 83-95.
- Usages de l'objet. Littérature, Histoire, Arts et Techniques*, sous la direction de Martha Caraion, Editions Champ Vallon, 2014.

Autres études théoriques et critiques

- AUERBACH (Erich), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la société occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, éd. Gallimard, coll. « Tel », 1946 (réed.2007).
- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Saint-Amand (Cher), éd. Gallimard, coll. « Tel », 1987, (réed.1994).
- BAKHTINE (Mikhaïl), *Le Principe dialogique*, éd. du Seuil, 1981.
- BARTHES (Roland), *Roland Barthes par Roland Barthes*, éd. du Seuil, 1975.
- BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, éd. du Seuil, coll. « Points », 1953, (réed. 2014).
- BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Points, coll. « Essais », 1973.
- BARTHES (Roland), *S/Z*, Editions du Seuil, 1970.
- BARTHES (Roland), *Le Bruissement de la langue*, éd. du Seuil, 1984.
- DALLENBACH (Lucien), *Le Récit spéculaire*, Paris, éd. du Seuil, 1977.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula*, trad. par Myriem Bouzaher, éd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1979.
- ECO (Umberto), *Sémiotique et Philosophie du langage*, trad. par Myriem Bouzaher, PUF, coll. « Quadrige », 2001.
- GENETTE (Gérard), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- GINZBURG (Carlo), « Déchiffrer un espace blanc », in *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*, Gallimard-Le-Seuil, 2003, pp. 87-100.
- ISER (Wolfgang), *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, édit. Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1985, (2^{ème} édit. 1985).
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, (réed.1990)
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Énonciation. De la subjectivité du langage*, éd. Armand Colin, 1980.

Articles critiques

- BARTHES (Roland), « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11, n. 1, 1968, pp. 84-89.
- BERGOUNIOUX (Pierre), « Flaubert et l'autre », in *Communications*, n. 19, 1972.
- BIASI (Pierre-Marc de), « Flaubert : dynamique de la genèse », Item [En ligne], mis en ligne le : 18 janvier 2007.
- BORDERIE (Régine), « Le bizarre ordinaire. *L'Éducation sentimentale* », Flaubert [en ligne], 16/2016, URL : <http://flaubert.revue.org/2646>.
- BRUNEAU (Jean), « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », in *Europe*, « Flaubert », n. 485-487, septembre-novembre 1969, pp. 101-107.
- CAMPAIGNOLLES (Hélène), « Histoire de personne (s) », in COnTEXTES [online], varia, online since 21 may 2013, connection on 15 july 2013. URL : [http:// contextes.revues.org/5636](http://contextes.revues.org/5636) ; DOI : 10.4000:contextes.5636.
- CHAUVEAU (Frédéric), « L'usure au XIX^e siècle : le fléau des campagnes », in *Études nouvelles*, 1984, vol. 95, n.1, p. 293
- COHEN (Claudine), « Bouvard et Pécuchet réécrivent les sciences », *Alliage*, n. 37-38, 1998-1999, pp. 110-121.

- CRIGNON (Claude), « Écriture littéraire et écriture sociologique », *Littérature*, n. 70, Paris, Larousse, mai 1988.
- CROSSMAN WIMMERS (Inge), « Mise en intrigue et lecture réflexive », *Littérature* n. 71, oct. 1988.
- CROUZET (Michel), « Ecce Homais », in *la Revue d'histoire littéraire de la France*, n.6, novembre-décembre 1989.
- DORD-CROUSLÉ (Stéphanie), « Flaubert libre lecteur. À propos de l'*Abrégé du catéchisme de persévérance* de l'abbé Gaume », *Flaubert* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 19 janvier 2009, <http://flaubert.revues.org/521>
- DUCHET (Claude), « Une écriture de la socialité », *Poétique* n. 16, éd. du Seuil, Paris, 1973.
- DUCHET (Claude), « Romans et objets, l'exemple de *Madame Bovary* », article publié dans la revue *Europe*, 1969.
- DUFOUR (Philippe), « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, consulté le 26 septembre 2017. URL : <http://flaubert.revues.org/873>
- DUFOUR (Philippe), « Le Lecteur introuvable » *Item* [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2007, Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173038>.
- GENETTE (Gérard), « Silences de Flaubert », *La Nouvelle Revue française*, 1960 (rééd. 1966), pp. 473-483.
- HERSCHBERG-PIERROT (Anne), « Flaubert, contemporain », in *Œuvres et critiques* n. 34/1, « Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert », 2009, pp. 3-6.
- LECLERC (Yvan), « les animalités de l'homme-plume » dans la *Revue Flaubert* n10, 2010, consacrée à « Animal et animalité chez Flaubert ».
- NAKAJIMA (Taro), « la critique de la bible, les traces de Patrice Larroque dans *Bouvard et Pécuchet* », « Bulletin d'études de la langue et la littérature françaises du Kanto », n. 15, 2006, p. 84
- NAUGRETTE (Florence), Communication au colloque d'agrégation des 4-5 novembre 2016, groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/.../Naugrette_Album.htm
- PARE (Zaven), « l'estomac d'Emma », Centre Flaubert CEREdI, 2009, http://flaubert.univ-rouen.fr/derivés/mb_pare.php
- PELLEGRINI (Florence), « Espace mode d'emploi : l'esthétique tabulaire chez Flaubert et Perec », ITEM [en ligne], mis en ligne le 10 décembre 2007, URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=194216>.
- PETITIER (Paule), « Flaubert, lecteur d'histoire », *Flaubert* [en ligne], 2/2009, mis en ligne le 12 décembre 2009, <http://journals.openedition.org/flaubert/863>
- PROUST (Marcel), « À propos du "style" de Flaubert », in *La Revue des sciences humaines*, n. 76, 1967, pp. 72-90.
- PROUST (Marcel), « Structure et sens dans *L'Éducation sentimentale* », *Revue des sciences humaines*, n. 125, 1967, pp. 67-100.

RAIMOND (Michel), « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 23, 1971, pp. 299-310.

THÉRENTY, (Marie-Ève), « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France* 2003/3 (Vol. 103), p. 625-635, DOI 10.3917/rhlf.033.0625.

TODOROV (Tzétan), « La lecture comme construction », *Poétique* n. 24, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

TRIAIRE (Sylvie), « l'origine au scalpel : l'Évangile moins quelque chose selon Flaubert », *Eidôlon*, n°63, 2003.

TRIAIRE (Sylvie), « "N'importe..." : s'être (ou s'avoir) aimé », *Flaubert* [en ligne], 3/2010, mis en ligne le 30 septembre 2010, URL : <http://flaubert.revues.org/1154>.

TRICHET (Corinne), « Homais et le journal », *Flaubert* [en ligne], 17/2017, mis en ligne le 26 juin 2017, <http://journals.openedition.org/flaubert/2743>.

- Site de référence pour de nombreux articles :

ITEM, <https://flaubert.revues.org>

Ouvrages usuels consultés

COUTY (Daniel), *Histoire de la littérature française*, XIX^e siècle, t. I (1850- 1851), Bordas, 1988.

DUPRIEZ (Bernard) *Gradus, Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984.

DU MARSAIS (François), *Des Tropes ou des différents sens* (1730), éd. Françoise Douay-Soublin, Flammarion, 1988.

MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie générale française, 1992.

PREISS (Axel), *Histoire de la littérature française*, XIX^e siècle, t. II, (1851-1891), Bordas, 1988.

-*Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, 3 volumes, 2012.

Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle, par Pierre Larousse.

-*Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, de Denis Saint-Jacques et d'Alain Viala, PUF, coll. « Quadrige, dicos poche », 2002, (deuxième éd. 2009.)

-*Dictionnaire Flaubert*, sous la direction de Gisèle Séginger, Condé-sur-Noireau, éd. Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2017.

RIEGEL (Martin), PELLAT (Jean-Christophe) et RIOUL (René), *Grammaire méthodique du français moderne*, PUF, 1994.

TLFI, Trésor de la Langue Française Informatisée, atilf.atilf.fr

Dictionnaire des sciences médicales (1812-1822), <https://clio.revues.org/9611>

Documents, sites ou outils électroniques

Les Amis de Maupassant, wwwamis-flaubert-maupassant.fr

Média19, wwwmedias19.org

Université de Rouen, flaubert.univ-rouen.fr

source gallica.bnf.fr

Table des matières

Introduction.....
Première partie : l'empire des écrits
Chapitre I : L'ancrage dans un univers réaliste
1- Espaces et atmosphères des écrits
2- La classification des écrits.....
3- Exhibition et matérialisation des écrits.....
Chapitre II : La désacralisation de l'écrit.....	1
1- L'ère du papier.....	1
2- Une consommation excessive de l'imprimé	1
3- Le monde du <i>bric-à-brac</i>	1
Chapitre III : Une éthique de l'écrit ?	1
1- La question morale du roman mise en débat	1
2- La pression morale sur les écrits.....	1

3- La question morale du judiciaire au privé	1
4- Le journalisme, une écriture immorale ?	1
 Deuxième partie : L'écrit comme principe d'élaboration romanesque	1
 Chapitre I : La construction des personnages	1
1- Les personnages peints par leurs postures	1
2- Une construction socio-professionnelle.....	2
3- Une construction psychologique	2
4- Le bovarysme	2
5- Dis-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es...	2
 Chapitre II : Des écrits au fondement des relations sociales	2
1- De l'exposition à l'échange	2
2- La lettre, un statut <i>nomade</i>	2
 Chapitre III : La dramatisation par les écrits	2
1- Lettres d'héritages	2
2- Des écrits aux péripéties	2
 Chapitre IV : L'atmosphère historique des romans	2
1- Les affiches de l'Histoire.....	2
2- L'Histoire et la politique.....	2
3- La politique et les journaux	2
4- L'Histoire en roman.....	2
 Troisième partie : Ecrire une œuvre, une nécessité ontologique	3
 Chapitre I : Lire, la représentation des lecteurs dans les romans.....	3
1- Pratiques de lectures et représentations	3
2- Que lire et comment ?.....	3
3- Des pratiques aux effets.....	3
4- Le lecteur, « [cet] oiseau rare »	3

Chapitre II : La prose poétique, vers l'œuvre d'art.....	3
1- Images d' <i>écrivants</i>	3
2- <i>Désécrire</i> les savoirs : <i>Bouvard et Pécuchet</i>	3
3- La représentation de l'écrivain : une mise en roman.....	4
CONCLUSION.....	4
BIBLIOGRAPHIE	4
TABLE DES MATIÈRES	4
ANNEXES.....	4

ANNEXES



Illustration 1 : Henry Monnier travesti en M. Prudhomme (Vers 1875),
photo d'Etienne Carjart, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration 2 : *L'Écho des Feuilletons*

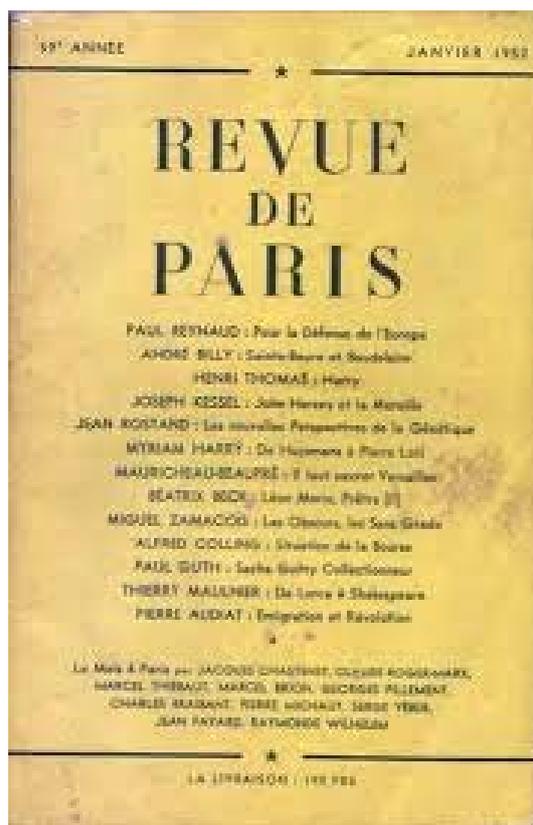


Illustration 3: *La Revue de Paris*, 1852.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE

DES

SCIENCES MÉDICALES

COLLABORATEURS : MM. LES DOCTEURS

ARCHAMBAULT, ARLOING, ARNOULD (J.), ARNOZAN, ARSONVAL (D'), AUBRY (J.), AXENFELD, BAILLARGER, BAILLON, BALBIANI, BALL, BARTH, BAZIN, BEAUGRAND, BÉCLARD, BÉHIER, VAN BENEKEN, BERGER, BERNHEIM, BERTILLON, BERTIN-SANS, BESNIER (ERNEST), BLACHE, BLACHEZ, BOINET, BOISSEAU, BORDIER, BORIUS, BOUCHACQBERT, CH. BOUCHARD, BOUCHEREAU, BOUSSON, BOULAND (P.), BOULEY (H.), BOUREL-RONCIÈRE, BOURGOIN, BOURRU, BOURSIER, BOUSQUET, BOUYER, BOYER, BROCA, BROCHIN, BUDOUARDEL, BROWN-SÉQUARD, BRUN, BURCKNER, BUSSARD, CALMEIL, CAMPANA, CARLET (G.), CERNISE, CHAMBERLAIN, CHARCOT, CHARVOT, CHASSAGNAC, CHAUVEAU, CHAUVEL, CHÉREAS, CHIRVIN, CHOUPPES, CHRISTIEN, CHRISTIAN, COLIN (L.), CORNÉL, COTARD, COGRIER, COURTU, COYFFÉ, BALLY, BATAINE, DECHAMBRE (A.), DELENS, DELIÉUX DE SAVIGNAC, DELORE, DELPECH, DEMANGE, DENONVILLIÈRE, DEPAUL, DIDAY, DOLBEAU, DUBISSON, DU CAZAL, DUCLAUX, DEGUET, DUPLAT (S.), DUREAU, DUTROUQUET, DUWET, ÉLOY, FALRET (J.), FARABEUF, FÉLIX, FÉLIX, FERRAND, FLEURY (DE), FOLLIN, FONSSAGRIVES, FOGNIER (E.), FRANCK (FRANÇOIS), GAULTIER-BOISSIÈRE, GARNIER, GAYET, GAYBAUD, GAVARRET, GERVAIS (P.), GILLETTE, GIRAUD-TEulon, GOULEY, GODELIER, GRANCHER, GRASSET, GREENHILL, GRISOLLE, GUBLER, GUÉNIOT, GUÉRARD, GUILLARD, GUILLAUME, GUILLEMIN, GUYON (F.), HAHN (L.), HAMELIN, HAYEM, HECHT, HECKEL, HENNING, HÉNOQUE, HEYDENREICH, HOVELACQUE, HUMBERT, ISAMBERT, JACQUEMIER, KELSCH, KRISHABER, LABBÉ (LÉON), LABSÉE, LABORDE, LABOULENNE, LACASSAGNE, LABRET DE LACHARRIÈRE, LAGNEAU (G.), LANCHEAUX, LARCHEM (O.), LAVERAN, LAVERAN (A.), LAYET, LEGLERC (L.), LEDORCIÉ, LEGOUBLE, LEVÉQUE (H.), LE FORT (LÉON), LEGUEST, LEGOTT, LEGROS, LEGROUX, LEHREBOULEY, LE ROY DE MÉMOURET, LEYDORCIÉ, LEVY, LÉVY (MICHEL), LIÉGÈRES, LISTARD, LINAS, LIQUILLÉ, LITRE, LUTZ, MAGITOT (E.), MAHÉ, MALAULT, MARCHAND, MARAT, MARTENS, MASSÉ, MATHIEU, MICHEL (DE NANGY), MILLARD, MOLLÈRE (DANIEL), MONOD (CH.), MONTANIER, MORACHE, MOREL (H. A.), NICASSE, NIEL, ORODÉSARE, OLLIER, OMMES, OPIKA (L.), OUSTALET, PAJOT, PARGAPPE, PARIOT, PASTEUR, PABLET, PERRIN (MAURICE), PÉTER (H.), PETIT (A.), PÉTER (L.-H.), PETROT, PINARD, PINGAUD, PLANÇON, POLAILLON, POTAIN, POZZI, RAUHLIN, RAYMOND, REGNIER, REZNAULT, RENAUD (J.), RENAULT, RENOU, RENOU, RETIERRE, REYNAL, RICHE, RITT, ROBIN (ALBERT), ROBIN (CH.), DE ROCHAS, RONGER (H.), ROLLET, ROTUREAU, ROUQUET, ROYER (CLÉMENT), SAINTE-CLAIRE DEVILLE (H.), SANNÉ, SANSON, SAUVAGE, SCHUTZENBERGER (CH.), SCHUTZENBERGER (F.), SÉDILLOT, SÈR (MARC), SERVIER, SEVRES (DE), SHRY, SOUBREAN (L.), SPILLMANN (E.), STÉPHANOS (CLÉON), STRAUSS (H.), TARTIVEL, TESTELIN, THOMAS (L.), TILLIAUX (P.), TOURDES, TRÉLAT (G.), TRIPPER (LÉON), TROISIER, VALLIN, VÉLPEAU, VERNEUIL, VÉZIAN, VIAUD GRAND-MARSAIS, VIDAL (ÉM.), VIDAU, VILLEMEN, VOLLEMER, VULPIAN, WARLÉMONT, WIDAL, WILLM, WORMS (J.), WÜNTZ, ZIEGLER.

DIRECTEUR : A. DECHAMBRE

SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION : L. HAHN

DEUXIÈME SÉRIE

L — P

TOME VINGT-DEUXIÈME

PEA — PER

PARIS

G. MASSON

LIBRAIRE DE L'ACADÉMIE DE MÉDECINE
Boulevard Saint-Germain, en face de l'École de Médecine

P. ASSELIN ET C^{ie}

LIBRAIRE DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE
Place de l'École-de-Médecine

MDCCLXXXVI

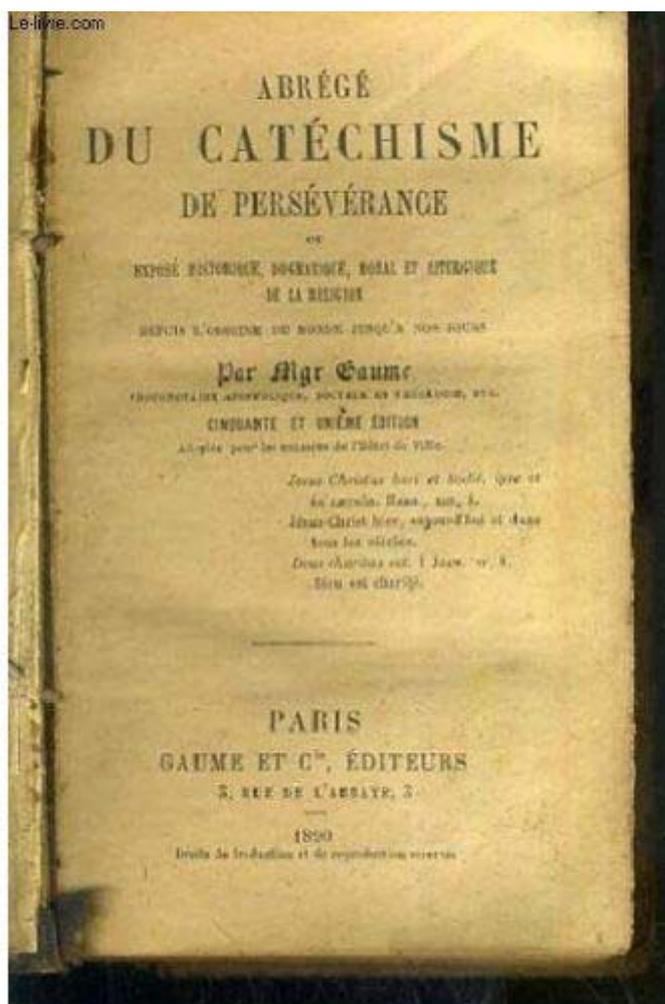


Illustration 6 : *Abrégé du catéchisme de la persévérance*, Abbé Gonsaume.

Illustration 7 : Annexe des deux lettres inédites de Flaubert à Michelet

Les Amis de Flaubert – Année 1969 – Bulletin n° 35 – Page 33

Deux lettres inédites de Flaubert à Michelet

« La Correspondance de Flaubert contient quatre lettres à Michelet. La première du 13 novembre 1867 sur Louis XVI, une autre de 1868 sur la Montagne, une de février 1869 sur la Terreur et dans un autre volume, une, probablement de 1865, sur la Bible. Dans le fonds Michelet, à la bibliothèque historique de la ville de Paris, il s’y trouve deux autres lettres qui paraissent inédites. »

I Tome XXXVI Fo 167.

Mon cher Maître,

J’ai reçu votre cadeau, avant-hier, et (comme les précédents), je l’ai dévoré de suite, tout d’une haleine.

Éblouissement et enchantement

Telle est ma première impression.

On vous retrouve là, entièrement, avec toutes vos grâces et toute votre force.

J’admire (plus qu’un autre, et en homme de métier) cet art qui se dissimule sous une simplicité apparente, ce relief des images jaillissant par un mot, quantité d’horizons qui se déploient entre les paragraphes, ce don de faire vivre enfin, qui est la marque des élus, en fait de style, votre secret à vous, votre qualité suprême. Comme tout cela est clair, substantiel, amusant.

Jusqu’à présent, je n’avais pas saisi les rapports intimes entre l’Espagne et la France, la différence essentielle de l’Angleterre, ni la physionomie de Dubois, qui est chez vous, toute neuve, il me semble, ni dans quelle mesure le Régent était un drôle et sa fille une drôlesse.

Quant au système de Law, voilà la première fois que je le comprends — ce qui n’est pas de votre part un médiocre tour de force.

Quelle charmante chose que le tableau de Paris pendant le système, avec tout ce que vous dites des cafés, des enlèvements, etc. !

Manon Lescaut, enfin, je la trouve analysée jusque dans ses entrailles. Ce jugement-là est à mettre par-dessus tous les autres et les dépasse. On n’a plus à y revenir À tout ce que vous touchez, vous laissez une empreinte ineffaçable.

Je suis obsédé par votre peste de Marseille, comme par le souvenir d’un cauchemar. Vous avez atteint là, ô maître, au dernier terme du pathétique. Aucune description classique de la peste ne m’avait causé un tel frisson. Non seulement on la voit, mais on la sent. Des

tableaux entiers, toute une vie, tout un monde en deux lignes « sans soucis d'odorat, dans sa chambrette obscure, la jolie femme au teint jaune » — et quelle psychologie que celle-là, p. 318-319, « des groupes d'amies, des sœurs, etc. ».

Et à travers toutes ces merveilles d'intuition, de reproductions et de langage, l'idée principale, le substratum, le but (la Révolution qui vient ne se perd pas de vue une minute. Tout se rattache à cela dans votre livre. C'est comme l'épine dorsale de ce colloque.

Donnez-nous-en d'autres, cher Monsieur. Croyez bien que je vous admire autant que je vous aime et acceptez, je vous prie, deux fortes poignées de main que je vous envoie. Votre tout dévoué,

Gustave Flaubert.

Seriez-vous assez bon pour présenter tous mes respects à Mme Michelet ?

Croisset, mardi (?).

II

Tome XXXVI f° 169.

Croisset, 26 janvier (1861 ?).

Comment vous remercier. Monsieur et cher Maître, de l'envoi de votre livre ? Comment vous dire l'enchantement où cette lecture m'a plongé ?

Mais laissez-moi d'abord un peu parler de vous. C'est un besoin que j'ai depuis longtemps, et puisque l'occasion se présente, j'en profite.

Il y a des génies que l'on admire et que cependant, on n'aime pas. Et d'autres qui plaisent sans qu'on les considère. Mais on chérit ceux qui nous prennent à la fois par tous les bouts, et qui nous semblent créés pour notre tempérament. On les hume, ceux-là, on les nourrit, ils nous servent à vivre.

Au collège, je dévorais votre histoire romaine, les premiers volumes de l'histoire de France, les mémoires de Luther, l'introduction, tout ce qui sortait de votre plume avait un plaisir presque sensuel, tant il était vif et profond. Ces pages (que je retenais par cœur involontairement) me versaient à flots tout ce que je demandais ailleurs, vainement : poésie et réalité, couleurs et relief, faits et rêveries. Ce n'étaient pas des livres pour moi. Mais tout un monde.

Combien de fois depuis, et en des lieux différents, me suis-je déclamé (seul et pour me faire plaisir avec le style),

« J'aurais voulu voir cette pâte de César...

« Là, le tigre aux bords du fleuve y épie l'hippopotame, etc. ».

Certaines expressions même m'obsédaient comme « grasses dans la sécurité du péché », etc.

Devenu homme, mon admiration s'est solidifiée. Je vous ai suivi d'œuvre en œuvre, de volume en volume, dans le *Peuple*, la *Révolution*, l'*Insecte*, l'*Amour*, la *Femme*, etc., et je

suis resté de plus en plus béant devant cette sympathie immense qui va toujours en se développant, cet art inoui s'illuminer avec un mot, toute une époque, ce sens merveilleux du vrai qui embrasse les choses et les hommes et qui les pénètre jusqu'à la dernière fibre.

C'est ce don-là, monsieur, parmi tous les autres, qui fait de vous un Maître, et un grand Maître. Il ne sera plus permis d'écrire sur quoi que ce soit sans auparavant, l'aimer. Vous avez inventé dans la critique la tendresse, chose féconde.

Je suis né dans un hôpital et j'y ai vécu un quart de siècle, cela m'a peut-être servi à vous suivre en beaucoup d'endroits plus que littérairement ? Et pour employer une expression du peuple, que vous comprendrez, je vous aime encore parce que vous êtes un brave. Vous avez la Bonté (la quatrième des grâces) et en même temps, plus que personne, l'invincible séduction des Forts, ce charme sans nom qui est un excès de la puissance.

Puis voilà que vous descendez dans la nature elle-même et que le battement de votre cœur vibre presque dans les éléments. Quel admirable livre que la *Mer* ! D'abord, je l'ai lu tout d'une haleine, puis je l'ai relu deux fois et je le garde sur ma table pour longtemps.

C'est une œuvre splendide d'un bout à l'autre, qui a l'air simple et qui est sublime. Quelle description que celle de la tempête d'octobre 1859. Quel chapitre que celui de la mer de lait avec cette phrase écrite à la fin « de ses caresses assidues avec... la tendresse visible du sein de la femme... ». Vous nous donnez des rêveries immenses avec l'atome, la fleur de sang, les faiseurs de monde, il faudrait tout citer ! Vous faites aimer les phoques. On se trouve ému et on a de la reconnaissance pour vous. Quelle merveille d'art et de sentiment que votre page sur les perles (196-197), les mers polaires, la Baleine ! « l'homme et l'ours fuyaient, épouvantés de leurs soupirs ».

On dirait que vous avez fait le tour du monde sur l'aile des condors. Et que vous revenez d'un voyage dans les forêts sous-marines. On entend le murmure des grèves. C'est comme si l'eau salée vous cinglait à la figure. Partout, on se sent porté sur une grande houle.

Et ce qui n'est pas magnifique est d'une plaisance profonde, comme ce petit roman de la dame aux bains de mer si fin et si vrai ! Le tableau des idiots sur le paquebot d'Honfleur m'a redonné une impression personnelle. Car moi aussi ces gens-là m'ont fait souffrir. Ils m'ont chassé de Trouville où pendant dix ans de suite, j'allais passer les automnes là-bas, pieds nus sur le sable, en sauvage. Mais dans un coin de votre livre, j'ai retrouvé les soleils de mon adolescence.

N'importe, même dans un jour de défaillance à un de ces lugubres moments où les bras vous tombent de fatigue, quand on se sent impuissant, triste, usé, nébuleux comme le brouillard et froid comme les glaçons qui craquent — on bénit la vie, cependant s'il vous arrive une sympathie comme la vôtre, un livre comme la *Mer*. Alors tout s'oublie. Et de ce havre de plaisir, il reste peut-être une forme nouvelle, une énergie plus longue.

Permettez-moi donc. Monsieur, de serrer cordialement, avec un frémissement d'orgueil, votre loyale main qui est si habile.

Et de me dire (sans formule épistolaire) tout à vous. Gustave Flaubert.

Je me suis occupé de M. Noël. Un de mes amis doit parler pour lui à un directeur d'assurances. Si j'ai quelque bonne nouvelle, j'aurai le plaisir de vous la transmettre.

Michelet avait l'habitude de souligner à l'encre rouge quelques mots-clés des lettres qu'il recevait. Ils sont en gras ici. De plus, sur le haut de la première page de la seconde lettre, Michelet a écrit : « Sur mes travaux et sur la *mer*, une belle et glorieuse lettre de Flaubert ». On n'est pas surpris que Flaubert, toujours sensible au lyrisme, ait été enthousiasmé par Michelet et il lui exprime toute son admiration pour les émotions qu'il lui a données, enfant ou homme, Flaubert



Illustration 8 : « Un bureau à cylindre à l'époque de Louis XV ».



Illustration 9 : Caricature d'Achille Lemot, parue dans *La Parodie*, n° 16, 5-12 décembre 1869

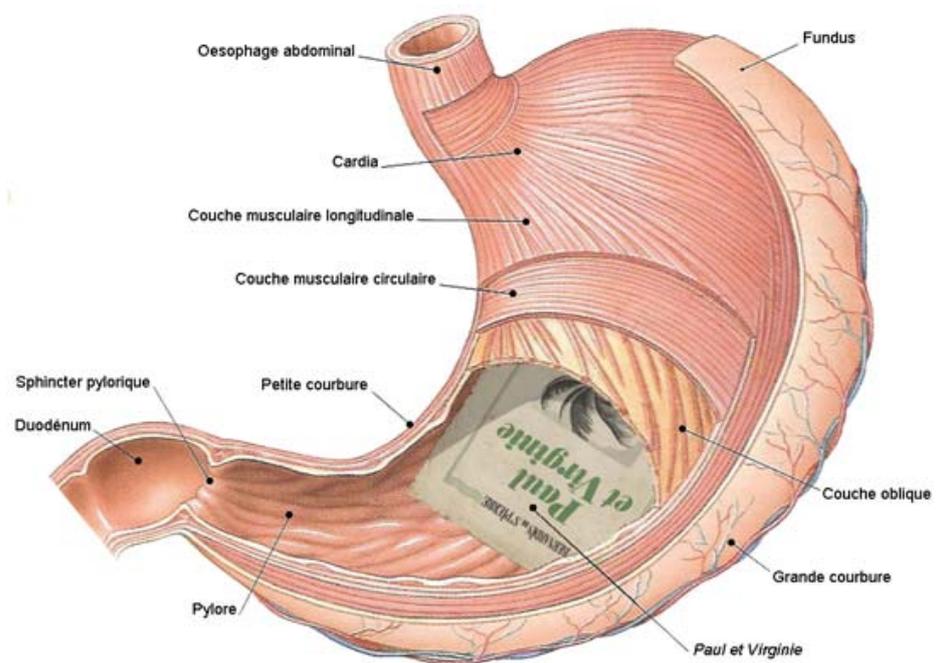
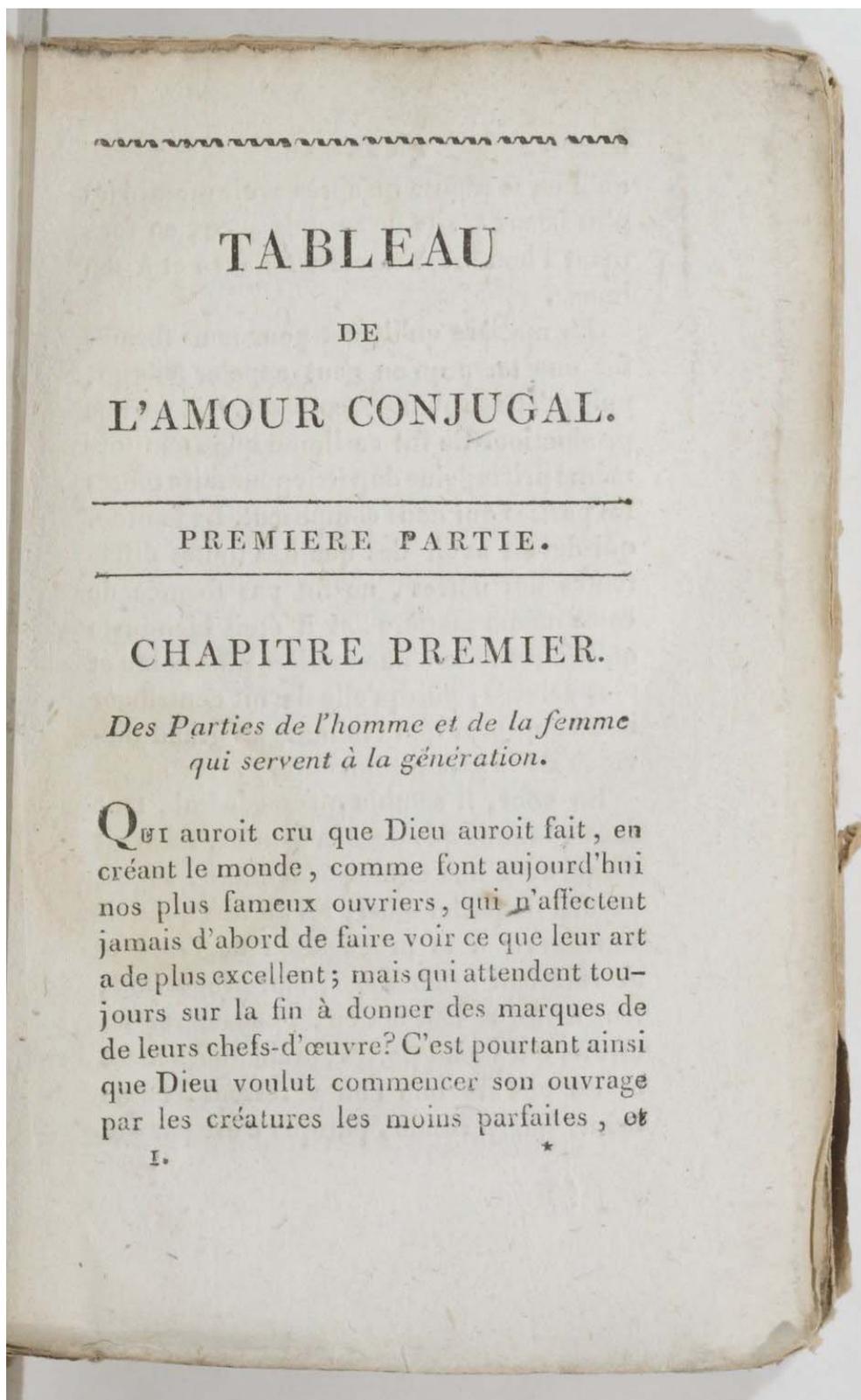


Illustration 10 : « l'estomac d'Emma », d'après Zeven Paré, article *op. cit.*



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Illustration 11 : *Tableau de L'Amour conjugal* (Source, Gallica).

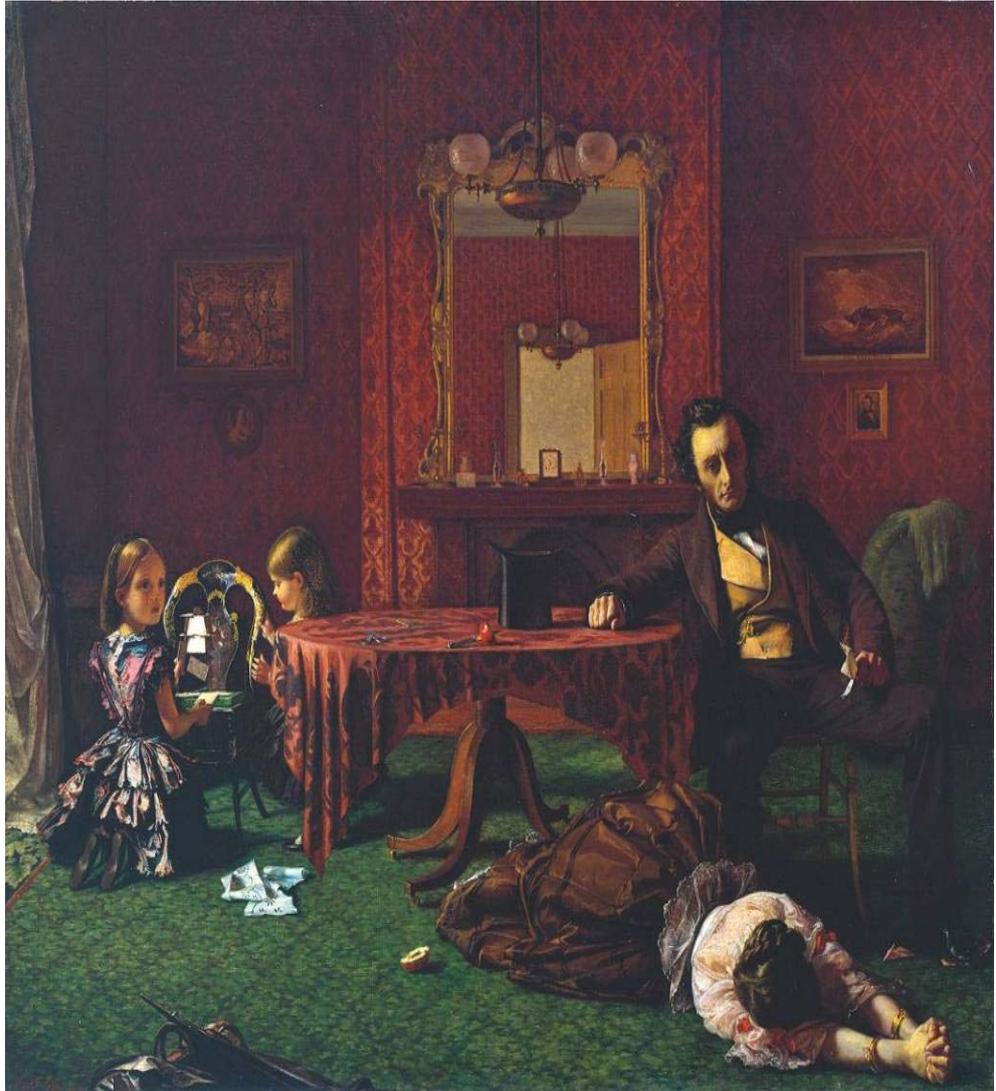


Illustration 12 : Augustus Egg, *Past and Present* (1858)
Premier tableau du triptyque.



Illustration 13 : Louis- Léopold. Boilly : “Les Journaux” (gravure coloriée, Doc. Musée Carnavalet, Paris)

PARIS SAMEDI 6 JUILLET 1839

Publiant chaque jour un nouveau dessin en lithographie ou gravure et des vignettes.

FOURNAI PAR ANNEE :

365 dessins de Théâtres, de Genre, d'Art et du Musée, de Modes, Portraits ou Charges, d'Actualités, Caricatures politiques, littéraires, esthétiques, industrielles.

REDACTION POLIÉPHE ET LITTÉRAIRE.
 DESSINER, ALFRED, ALBERT, CLAUDE,
 ALBERT, SECONDE, F. PAÏS, EUGÈNE GUINOT, FÉLIX
 FAY, ROBERT LUCAS, BERTHAUD, etc.

DESSINS.
 PHILIPPE, HENRI, DARRIER, GAVARNI, REN-
 LAIN, BUCHET, ALOPHE RENUY, FRANÇOIS, JEROME,
 GROSSE, GUYON, etc.



BRUXELLES DIMANCHE 7 JUILLET 1839 N 183

DEUXIEME ANNEE

ABONNEMENTS.

	Bruxelles.	Provinces.
3 mois	15 f.	17 f.
6 mois	30 f.	34 f.
1 an	60 f.	68 f.

On s'abonne à Bruxelles, chez l'éditeur, 2, rue du Frousteur, dans la rue du Pont-Neuf et chez les principaux marchands d'estampes et directeurs de poste du royaume.

Les abonnements datent des 1^{er} Juillet, Octobre, Janvier et Avril.

ANNONCES.

Prix de la ligne 25 centimes.
 On reçoit les annonces, au bureau du journal, de dix heures à quatre heures.
 Affranchir les lettres et paquets.

LE CHARIVARI.

MUSÉE DE L'ORDRE DE CHOSES

POUR FAIRE SUITE

AU MUSÉE DES GROTESQUES.

On lit ce matin dans tous les journaux :

« On se souvient qu'après la révolution de juillet l'administration chargée nos plus célèbres artistes de reproduire par les panneaux les principales scènes du grand drame qui venait de se passer dans la rue. Mais quand les tableaux furent terminés, encadrés et prêts d'être placés dans la salle du Trône, les choses étaient déjà dans une autre voie : les tableaux furent montés au grenier. En ce moment même on enlève les toles de dessus leurs châssis, puis on les enroule sur des cylindres, et on les case aux magasins, sous prétexte que ces tableaux sont trop révolutionnaires. Il est facile de prévoir comment vont être décorés les nouveaux appartements. Tous les fils et grès du juste-milieu, toutes ses victoires et conquêtes vont couvrir les murailles du nouvel édifice, y compris sans doute l'effigie en pied de M. de Rambuteau. »

Nous nous sommes procuré des renseignements positifs sur ce fait. Les voici :

Les tableaux commandés sous l'influence des idées révolutionnaires, et depuis relégués au grenier, représentaient des scènes de la grande semaine, — les barricades improvisées du premier



jour, et les barricades plus fortes et mieux défendues des jours suivants.



C'est à ces grandes compositions que M. Rambuteau veut substituer d'autres tableaux plus orthodoxes au point de vue monarchique. Nous avons été assez heureux pour nous en procurer des copies, que nous allons offrir à nos lecteurs, avec les indications qui les accompagneront sur le livret que prépare la Préfecture de la Seine.

1. Mémorable séance du sept août à la Chambre des députés. Le peintre en a reproduit avec bonheur l'auguste majesté.
2. Glorification du coq gaulois, avec la manière de s'en servir.
3. Le fameux programme de l'Hôtel-de-Ville, son origine, sa nature et son histoire peintes en un seul tableau.
4. Conséquences de la révolution de juillet.
5. Liberté individuelle.
6. Abondance publique.
7. Situation du commerce.








Illustration 14 : Le Charivari.



Illustration 15 : *Almanachs de Mathieu Laensbergh. (1808 et 1820)*



Illustration 16 : *La Lecture*, (1721- 1729)
Pierre-Antoine Baudoin