

Nóra ÖSZI

**Le voyage matinal de Charles Bovary.
Aux confins du rêve et de la réalité**

« 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. »¹ Ainsi écrit Flaubert à Louise Colet dans sa lettre du 16 janvier 1852, lettre que l'expression « livre sur rien » a rendue célèbre, voire notoire dans la littérature. Le chemin menant de la pensée à l'image typographique immortalisée par l'encre, le mot, qui est l'unique et la juste expression, est épineux et plein de pièges pour l'écrivain. Cette profession d'écrivain ressemble à un sacerdoce par la foi et le dévouement qu'elle exige. Elle apparaît également comme le sacrifice de toute une vie, dont l'un des témoignages le plus parfait et le plus parlant est la correspondance de Flaubert, pleine du sentiment d'anéantissement devant l'art et de l'orgueil d'être écrivain². L'autre témoignage est l'ensemble des manuscrits, des scénarios, des plans et des brouillons qui matérialisent cet acheminement sinueux de la pensée jusqu'au signe imprimé.

Ce passage entre pensée et expression, étape de la création, ne représente pas seulement une lutte interminable, un acharnement perpétuel, mais il est aussi le lieu des rêveries et des désirs de l'écrivain. La phrase adressée à Louise Colet relève le double jeu qui se forme dans le travail d'écrivain : « Ah ! de quel œil désespéré je les regarde, les sommets de ces montagnes où mon désir voudrait monter ! »³ L'écriture apparaît comme un paysage déchiqueté de montagnes et de plaines, où le promeneur-lecteur peut se perdre dans l'oscillation du relief. Par ailleurs, l'oscillation entre la réalité et le rêve s'observe en maints endroits dans l'œuvre de Flaubert : l'analyse présente, qui se veut thématique et génétique à la fois, portera essentiellement sur la séquence n° 6 des brouillons de *Madame Bovary*⁴, la partie intitulée « Charles appelé aux Bertaux ». Cet épisode précède la rencontre de Charles et d'Emma. Il s'agit d'un endroit stratégique du roman que les ratures, les changements et les corrections de Flaubert mettent en évidence.

On examinera d'abord l'épisode dans l'ensemble du roman, en démontrant sa place stratégique. Cet épisode trace une ligne de démarcation pour Charles, entre sa vie avec la veuve et sa rencontre avec Emma. De plus, ce moment du roman représente une manifestation très claire de cet état de rêverie, état tellement particulier à *Madame Bovary*. Pourtant, cette analyse ne se concentrera pas sur la figure d'Emma. Son but sera de poursuivre les rêveries de Charles jusqu'à cet état de sommeil et de réveil dans lequel il chevauche vers sa future femme. Cet état limitrophe entre la réalité et le rêve comporte deux traits prépondérants de la relation de Charles et d'Emma. D'une part, Charles Bovary se laisse glisser dans un état de passivité entière aux côtés de la veuve, attitude qui, suivant le principe du mouvement binaire prédominant du roman, se répétera dans sa vie avec Emma. D'autre part, cet état de demi-

1. *Correspondance*, édition Jean Bruneau, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 31.

2. Concernant la correspondance de Flaubert, voir les études récentes parues dans la *Revue Flaubert*, n° 1, <http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue1/revue1.htm> (page consultée le 10 juin 2006).

3. Lettre à Louise Colet, le 3 avril 1852, *Correspondance*, t. II, p. 65.

4. *Charles appelé aux Bertaux* (séquence 6 dans le site final ; séquence 8 dans le site de première installation : <http://www.univ-rouen.fr/flaubert/02manus/mbtrans.htm> (consultée le 15 mars 2006). Transcription assurée par Nóra Öszí.

sommeil de l'officier de santé offre un terrain très fertile à ses souvenirs et aux rêves surgissant de son inconscient dont les éléments – sauvegardés – dans la phrase rédactionnelle deviendront comme des avatars du roman.

L'ensemble des brouillons et du texte final révèle un principe d'organisation qui mérite d'être examiné : tandis que les brouillons montrent une tendance assez clairement dessinée pour peindre les mouvements de l'inconscient sous forme de rêves, de rêveries, la touche finale du pinceau de Flaubert omet ces « oscillations » en faveur de la description des obstacles qui bordent le chemin menant à la ferme des Bertaux. Cet ensemble d'obstacles ne fait que renforcer le détachement qui règnera au cours du roman entre les deux protagonistes.

Le rêve des Bovary

Si l'on considère le rôle des rêves dans l'ensemble de l'œuvre, l'omniprésence de ce processus psychique semble être nettement indiquée. C'est notamment la première partie du roman qui est sillonnée de rêves : Madame Bovary mère songe à une vie plus élégante que la vie aux côtés de son mari ; Charles Bovary tisse ses mirages de liberté avant de se marier avec sa première femme ; et enfin Emma se prépare à une vie de « *félicité* », de « *passion* » et d'« *ivresse* »⁵. Les brouillons de Flaubert concernant la séquence examinée montrent d'une part un déplacement des scènes décrivant les divers processus du rêve vers la réalité matérielle, et, de l'autre, la disparition de la présence féminine dans cette scène d'approche attirant l'attention sur le processus qui en résulte.

En tout cas, les avant-textes montrent une certaine inégalité du point de vue des modifications réalisées, et ensuite acceptées, dans la phase rédactionnelle. Il en est ainsi avec la scène précédant le voyage matinal : les caprices de la vieille et acariâtre Madame Dubuc oppressent Charles, mais au moment où il repense au lit tiède et à la femme dormant à ses côtés, il est réconforté. Ce détail n'a pratiquement pas connu de modifications, comparé à la description de la jalousie et à la situation matérielle de Madame Bovary jeune⁶ ou à la présentation de l'entourage et des biens de Monsieur Rouault⁷. Soit l'exemple de Madame Bovary jeune : sa jalousie et sa nature autoritaire se font sentir dans le texte final, pourtant, il n'est pas fait de mention de ces dispositions. De plus, le mariage a une caractéristique très particulière : il représente plutôt un lien de mère à fils – en tout cas, l'autorité maternelle s'y manifeste⁸. Pourtant, cette caractéristique ne s'exprime pas non plus explicitement dans le texte, puisqu'une telle indication entraînerait l'infantilisation très directe de la figure de Charles. L'auteur opte pour une solution plus indirecte : les limites de la vie de Charles se manifestent dans la surveillance conjugale de son comportement, de son habillement, et même de ses consultations.

En outre, la vie sentimentale de Charles est également placée sous cette surveillance. Les expressions : « il l'oubliait, il en aimait une autre ! », qui survivent des suppressions, illustrent l'absence de tout mouvement indépendant de la part du mari. Bien que cette expression ne soit qu'une pure invention de la jalousie, elle dote la partie suivante (la scène matinale) d'une signification particulière puisqu'elle introduit la présence d'une « autre ». Avant de nous focaliser sur cette présence qui se dessine petit à petit en toile de fond, un autre moment du brouillon apparaît comme une scène qui a probablement causé des problèmes considérables à

5. *Madame Bovary*, *Œuvres*, édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1951, p. 322.

6. Voir Les avant-textes suivants : I, chap. 2: Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 2, folio 25v, ensuite I, chap. 1: Examens et premier mariage – Brouillons, vol. 1, folio 37v et I, chap. 1: Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 38v.

7. Voir l'avant-texte suivant : I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 40v.

8. Voir I, chap. 1 : Examens et premier mariage – Brouillons, vol. 1, folio 37v : « qu'il était bien heureux de l'avoir, qu'il devait la respecter comme sa mère ».

l'auteur : l'état de santé de Madame Dubuc. Le lecteur peut suivre les corrections dans trois états des brouillons. Une phrase, qui semble apporter un ajout particulier, ne se trouve pas parmi les phrases définitives, maintes fois remodelées :

{{comme *délicate en effet s'aliter*
elle était ~~souvent malade~~ et forcée de se coucher
pr plusieurs jours on ne savait jamais si elle}}⁹

L'omission de cette explication fait disparaître toute circonstance atténuante qui aurait pu résulter de l'âge de la femme – en conséquence, tout s'explique par l'autorité qu'elle exerce. Un autre geste renforce cette interprétation, notamment le mouvement suivant, conservé dans toute la phase rédactionnelle : « Le soir, quand Charles rentrait, elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou, et, l'ayant fait asseoir au bord du lit, se mettait à lui parler de ses chagrins [...] »¹⁰. La main, moyen de possession, *pars pro toto*, crée une relation métonymique. On découvre dans cette scène l'expression de la volonté, mais d'une volonté affaiblie, qui inspire une sensation funeste.

En superposant les avant-textes de l'extrait examiné, les corrections se dessinent dans deux sens assez clairs : Flaubert a sabré les expressions, les paragraphes trop explicatifs ou trop parlants après une hésitation plus ou moins longue et insupportable. Ainsi, en revenant au premier mariage, l'écrivain ne rajoute pas une explication au fait que c'est la femme qui tient la comptabilité du ménage et gouverne tous les biens : cette dépendance n'est pas soulignée davantage avec des détails comme « elle l'écrasait d'un seul mot » ou « elle épiait ses démarches »¹¹. Les différences – et cette tendance ne fait qu'augmenter par la suite – tournent vers un texte définitif où les événements s'ensuivent comme des tableaux et le lien qui les enchaîne ne provient pas de l'explication de l'auteur.

Attardons-nous encore un peu sur l'arrivée du messenger, puisque cette scène foisonne en éléments qui renforcent l'idée d'une intrusion dans le monde de Madame Dubuc – et, pour ce faire, il suffit de penser aux gestes qui s'y déroulent et à la lettre qui dessine en arrière-plan la présence d'Emma :

Une nuit, vers onze heures, ils furent réveillés par le bruit du cheval qui s'arrêta juste à la porte. La bonne ouvrit la lucarne du grenier et parlementa quelque temps avec un homme resté en bas, dans la rue. Il venait chercher le médecin ; il avait une lettre. *Nastasia* descendit les marches en grelottant, et alla ouvrir la serrure et les verrous, l'un après l'autre. L'homme laissa son cheval, et, suivant la bonne, entra tout à coup derrière elle. Il tira de dedans son bonnet de laine à houppes grises, une lettre enveloppée dans un chiffon, et la présenta délicatement à Charles, qui s'accouda sur l'oreiller pour la lire¹².

Ce détail, si épuré à l'état final, est enrichi de maints éléments anecdotiques dans les avant-textes. À ce point, il nous semble indispensable de revenir à l'étude de Claudine Gothot-Mersch, qui remarque la quantité très faible de dialogues dans le premier chapitre du roman¹³. C'est dans cet esprit que le dialogue avec l'enfant, plutôt anecdotique et peu

9. Voir I, chap. 1 : Examens et premier mariage – Brouillons, vol. 1, folio 37v.

10. *Madame Bovary*, p. 301.

11. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 2, folio 25v.

12. *Madame Bovary*, p. 302.

13. Voir « Il n'y a plus de 3 % de dialogue dans la première partie de *Madame Bovary*, ce qui contribue à lui donner son allure de simple introduction à une histoire qui commencera vraiment avec l'arrivée à Yonville – arrivée marquée, quant à elle, par un taux de dialogue extrêmement élevé, le plus élevé du livre : 40 %. Seules la visites au curé (35 %), la scène des comices (39 %) et celle de la cathédrale (34 %) atteindront des chiffres comparables. A la fin du roman, après la mort d'Emma, l'importance du dialogue diminue doucement : 22 % encore au chapitre IX de la troisième partie (veillée funèbre), 13 % seulement au chapitre X (enterrement), 2 % au dernier chapitre. Ni dans l'*Éducation sentimentale*, ni dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert ne reviendra à une

pittoresque, vient à se réduire d'une façon remarquable comme maints éléments de la même scène. Flaubert a consacré beaucoup d'efforts à l'élaboration minutieuse de ce détail, et plusieurs moments de la narration ont été systématiquement enlevés du texte final, comme par exemple les fragments de phrase : « la couleur de son pantalon disparaissait sous la boue fraîche » ou « ses bottes trempées d'eau marquèrent la forme de leur semelle sur le plancher »¹⁴.

Ces détails n'ayant pas été intégrés dans la version définitive, le rythme du texte devient plus rapide. Consécutivement à cette accélération, le déséquilibre que le visiteur de minuit a causé dans le foyer de l'officier de santé s'amointrit dans le texte final. Il se peut que ce soit l'abondance des adverbes qui renforce l'idée de rapidité et l'intrusion permet de sentir quelque chose d'étrange – pensons à l'expression « tout à coup ». Cet adverbe anodin ne signifie plus l'agressivité qu'en relation avec les verrous et les serrures protégeant la maison de toute influence et de toute intrusion extérieures¹⁵. Ces éléments sont le signe de nombreux changements, d'hésitations, mais ils seront replacés dans le texte aussitôt. Ce n'est pas le cas de la présentation du messenger dont le comportement reflète dans les premiers jets les coutumes purement normandes – cette présentation formant une ouverture vers l'anecdote. Une explication de sa part concernant la situation du malade nuirait au suspense qui se forme autour de l'auteur de la lettre et du malade même.

Cette lettre avec « son petit cachet de cire bleue » garde tout son secret – ni le nom d'Emma, ni la présence féminine ne se dévoilent dans le texte définitif. Pourtant, dans la genèse de ce passage, l'écriture féminine se faisait sentir entièrement, et ses traces se découvrent au fil des corrections effectuées. Si l'on peut se fier à ces marques, l'auteur aurait longtemps hésité sur le sort de cette présence. Pour voir ce parcours assez aventureux, il suffit d'évoquer les épithètes caractérisant le petit cachet, qui était d'abord « joli », ce qui le rendait plus féminin, tout comme le papier était « fin », « sentait le musc », et l'écriture était en « fine anglaise courante »¹⁶. Ainsi la lettre devient-elle entièrement neutre, elle ne porte aucun signe qui pourrait caractériser son auteur.

Ce silence de la communication s'inscrit parfaitement dans le paradigme qui s'établit petit à petit dans la relation de Charles et d'Emma : une vie plongée dans le silence, dans le monologue. Comme si le moment où « l'affaire se conclut »¹⁷, c'est-à-dire le mariage – qui se déroule quasiment sans expression verbale de la part de Charles – l'avait définitivement poussée sur ce chemin. Le gouffre s'installant entre les deux époux est souligné par le rôle de la correspondance tout au long du roman. Car cette lettre taciturne crée une forte antithèse au regard de la série des lettres, ardentes et romantiques, qu'Emma écrira à ses amants, jusqu'à l'anéantissement dérisoire de ses rêves – la scène dans le fiacre le reflète parfaitement avec les morceaux de papier éparpillés.

La lettre est le moyen de communication par excellence de ces rêves grandioses que les protagonistes médiocres tissent. Dans ce contexte, il est indispensable d'observer que le premier lien entre Charles et Emma se crée par cette petite lettre, ou ce message. Toutefois, elle n'est que la première incarnation de la série des lettres qui suivent le parcours des rêveries grandioses d'Emma pour susciter ses rencontres galantes.

structure de ce type », Claudine Gothot-Mersch : « La parole des personnages », dans *Travail de Flaubert*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Seuil, 1983, p. 202-203.

14. Voir I, chap. 1 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 39v.

15. Voir I, chap. 1 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 38v et I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 2, folio 25v.

16. Voir I, chap. 1 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 39v.

17. *Plans et scénarios de « Madame Bovary »*, présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Paris et Cadeilhan, CNRS / Éditions et Zulma, 1995, p. 21.

L'immersion dans le monde des rêves

La vie de tous les protagonistes est très fortement caractérisée par des rêves qui ne se réalisent pas – et cette caractérisation concerne même Charles, dont le comportement plat et sans saveur contredit en apparence tout élément romantique, toute rêverie. Comme on l'a vu, la première partie du roman met en scène ces rêves illusoire. C'est dans ce contexte que la rencontre du protagoniste proprement dit se dessine, dans cette ambiance de gris et de moisi que seule la couleur bleue, attribut d'Emma, traverse de temps à autre.

Ce roman pourrait être le roman de Charles Bovary, si le nom porté par trois autres protagonistes du roman n'était pas donné en titre. En effet, c'est Charles qui ouvre et clôt l'histoire de sa deuxième femme, car l'apparition d'Emma Bovary est ainsi introduite par la scène dont Charles Bovary est le héros. D'ailleurs, si l'on considère l'ensemble du roman, Charles réapparaît encore une fois seul, brisé par le deuil, dans le dernier chapitre du roman – son personnage créant ainsi un cadre narratif. Cette répétition assez nette rend incontournable l'analyse de l'épisode introducteur du point de vue du rêve. Le rêve, en tant que thème organisateur du récit, apparaît dans le texte final malgré les nombreuses ratures. Flaubert a attribué une place plus large à ce motif qui révèle beaucoup d'hésitations quant à son insertion finale.

La présentation des mouvements de l'inconscient a atteint son comble lors du voyage matinal de Bovary : ce paysage de janvier a sans doute invité Flaubert à se laisser emporter vers l'expression de l'inconscient. Une bonne douzaine de brouillons sont nés de cette hésitation qui couvre la période entre le premier mariage de Charles et la rencontre avec Emma, une sorte de mélange des années d'études et de mariage – et, de ce dernier, il ne considère comme agréable que la tiédeur de son lit.

De surcroît, les brouillons mettent en exergue un autre moment de grande ampleur du roman : c'est l'inconscient de Charles qui montre son état ambigu. Ce passage est entièrement sous le signe du monde binaire, qui a été très nettement décrit par Mario Vargas Llosa dans son très bel essai sur le roman¹⁸. Le départ vigoureux de Charles est vite entamé par la fatigue du petit matin : il se laisse bercer dans un état de demi-sommeil, demi-rêve, un état qui ne reviendra pas souvent au cours du roman – comme si les rêveries d'Emma devaient prendre le relais. D'après la leçon des brouillons, ce passage a aussi demandé beaucoup de patience à l'écrivain. Les changements de deux folios¹⁹ deviennent de plus en plus perfectionnés, pour finir avec une page entièrement consacrée à cette scène. Elle sera ensuite entièrement biffée, et rares seront les parties qui survivront dans le texte définitif²⁰.

L'oscillation et le flottement caractérisent avant tout cette scène qui, au début, privilégie la fusion entre le souvenir, le rêve et la réalité²¹. Pourtant, l'image de sa femme dormante revient dans chaque version, et elle se confond avec celle des factures de toutes sortes, « l'odeur chaude des cataplasmes se mêlait dans sa tête à la verte odeur de la rosée »²². Cette oscillation

18. Mario Vargas Llosa, *L'orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, traduit par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1978.

19. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 45 et I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 47.

20. I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 48 et ensuite le brouillon I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 71v. In *Idem*.

21. Lettre à Louise Colet, le 3 mars 1852 : « Il y a une histoire de matelots hollandais dans la mer glaciale, avec des ours qui les assaillent dans leur cabane (cette image m'empêchait de dormir autrefois), et des pirates chinois qui pillent un temple à idoles d'or. *Mes voyages, mes souvenirs d'enfant, tout se colore l'un de l'autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale* », dans *Correspondance*, t. II, éd., p. 55. – Dans la phrase soulignée, le mouvement en spirale fait appel à l'oscillation, si délibérée dans les brouillons, plusieurs fois reprise et ensuite barrée. Ce mouvement semble être très présent et fortement lié à cet état qui est l'amalgame des souvenirs, des rêves et de la réalité.

22. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 47.

de l'inconscient se produit dans l'évocation des divers instruments et des connaissances du chirurgien, dans un entourage verbal très éloigné de celui des rêves envoûtants d'Emma. À l'image de son être entier, les rêves de Charles ne s'élancent pas dans l'infini, contrairement à ceux d'Emma : en guise de contraste, il suffit de penser à Emma regardant entre autres rêveries le plan de Paris, et à Charles dont les rêves restent attachés à la réalité terre-à-terre, à la platitude²³ (le retour des bandes et des attelles dans ses rêves). Un autre signe semble conduire dans la même direction : Flaubert supprime la partie où les mouvements de l'inconscient se montrent avec la plus grande ampleur :

{ / le tout flottant l'un dans l'autre ; oscillant
d'accord, / ne faisant qu'un, avec quelque chose de
persistant qui se débattait au fonds de sa conscience
pr remonter à la surface – voir le jour /...
dans un effort pareil à celui des ~~ses~~ lourdes paupières
de ses yeux qui se refermaient toujours/ }²⁴

Cette partie, entièrement biffée, concise, nominale, a l'air d'un plan qui organise une idée déjà présente en ses germes : les paupières qui se referment à cause de la lourdeur de la fatigue, et la passivité longuement débattue gagne du terrain. Pourquoi ne retrouve-t-on rien de ce passage dans le texte final ? On ne peut qu'émettre une hypothèse. Ces remarques rendraient trop explicite le rôle de cette chevauchée matinale, moment qui constitue un point capital dans la présentation du conflit de la vie de Charles.

Pourtant, il s'agit d'une scène-clef pour comprendre la relation des protagonistes, même sans tenir compte de ce qu'elle nous dit de l'inconscient. D'abord, si l'on replace l'extrait dans la totalité du roman, les grandes lignes de la confrontation de Charles et d'Emma se dessinent. D'un côté, ce passage met en lumière les connaissances médicales de Charles Bovary, ou plus précisément ses lacunes. Ce problème reviendra dans l'histoire du pied-bot, qui ne fait qu'aggraver la tension déjà très aiguë entre les conjoints, puisque Emma, entretenant déjà une relation adultérine avec Rodolphe, n'espère sauver son mariage que grâce à la reconnaissance professionnelle de son mari. De l'autre, le passage révèle un caractère dominant de Charles, sa passivité et son absence de volonté. Un seul trait émerge de son mariage, la vue de sa femme endormie. Cette image peut se comprendre comme une inclination vers le confort et la passivité, sans aucune recherche de finesse, de raffinement, de distinction qu'Emma, pour sa part, tentera d'atteindre par des lectures et par les nouvelles du grand monde contenues dans les revues mondaines. Il en est de même de la lutte acharnée pour rester réveillé : la vitalité et l'agilité sont étrangères à Charles. Le cavalier défile dans le paysage, fondu dans son environnement. Néanmoins, son entourage va bientôt être celui d'Emma, dont les messagers se présentent comme des intrus dans le foyer de Charles.

« Détachement intérieur »

C'est tout au long de la traversée de la campagne dormante que les contours de la vie et des rêves de Charles Bovary se dessinent. En toile de fond, Emma est déjà présente, notamment par le petit cachet bleu de la lettre adressée à l'officier de santé – détail qui exigeait une préméditation et une construction minutieuses de la part de l'écrivain. Le lecteur retrouve donc Charles Bovary dans cet état de demi-sommeil, sommeil physique et rêves qui se déploient dans ce moment de la matinée. Contrairement aux rêveries d'Emma, tissées en

23. Cette platitude se traduit, comme Proust l'a remarqué, au niveau des métaphores : « Bien plus, ses images sont généralement si faibles, qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants », cité par Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 144.

24. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 47.

plein jour et comme activité journalière – d’abord, elle se plaît dans le rôle de la femme artiste, puis elle se revêt des attributs de la femme pieuse –, pour Charles, le rêve n’apparaît qu’en sommeillant. Cette différence que le passage met au jour s’avère remarquable, puisque l’opposition entre rêverie en état de veille, et rêve en état de demi-sommeil, marquera la liaison (ou plutôt la déliaison, pour reprendre un terme de Sylvie Triaire²⁵) des deux personnages principaux du roman. Cette opposition polaire s’inscrit également dans la même série de dédoublements où figurent la suractivité quasiment virile d’Emma (par rapport à son entourage) et l’inactivité de Charles²⁶.

Le voyage matinal de Charles Bovary participe également à la construction d’un monde binaire, sujet ayant donné lieu à de nombreuses analyses²⁷. Cette scène appartient à ce monde dans le sens où elle montre un moment de la vie de Charles qui oscille entre le rêve et la réalité. Elle représente une simple visite chez un malade et, à la première lecture, ne se compare pas à la polyphonie des comices agricoles ni au rendez-vous d’Emma et de Rodolphe dans la forêt. Elle constitue cependant un moment-clef du roman. Le paysage froid de janvier fait sentir l’approche du printemps malgré la boue et l’humidité qui recouvre tout.

La création laborieuse de ce paysage montre les mouvements virtuels sous le texte définitif du roman. Il a gardé des détails descriptifs exacts, comme par exemple les trous creusés par les paysans à côté des sillons. Ces trous font partie du système d’obstacles qui entravent le trajet du cavalier. En superposant les brouillons et le roman, il se dessine une méthode analogue à la mise en scène du cachet bleu. Les avant-textes montrent la manière vacillante de l’écrivain entre les tournures personnelles et impersonnelles : il commence par la phrase « que les paysans pratiquent »²⁸, ensuite « ces trous ~~creusés~~ carrés entourés d’épines pratiqués / que les paysans pratiquèrent »²⁹ et « que les paysans ~~pratiquent~~ / creusent / ~~plantent~~ »³⁰ pour arriver à la solution définitive : « que l’on creuse ». Cette dernière est dépourvue de toute référence à un certain paysage ou une région particulière. Dans la version définitive, cette phrase semble abstraire le signifié ; elle se place à un autre niveau d’interprétation, sur le même plan symbolique que des obstacles à franchir dans la vie de Charles. Dans la série de ces obstacles physiques, on retrouve les clôtures entourant les champs et les protégeant de toute intrusion, ainsi que les chiens aboyants qui défendent leur territoire. Ces éléments de la campagne représentent donc la distance qui s’établit entre les deux personnages dès le début de leur relation.

Les avant-textes également mettent en évidence la distance narrative. Tout le paragraphe est caractérisé par l’usage de la tournure impersonnelle et de la voix passive, deux moyens pour créer un point de vue distancié. Le gérondif est l’autre moyen grammatical qui remplit un rôle primordial, comme les corrections en témoignent. Plus révélateur est le passage où une série de descriptions se rapportent aux préparatifs de Charles pour mettre son foulard autour de sa tête³¹ – il n’en reste qu’un tableau sommaire, une construction participiale : « bien enveloppé dans son manteau »³².

25. Sylvie Triaire, *Une esthétique de la déliaison, Flaubert (1870-1880)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

26. Lettre à Louise Colet, le 15 janvier 1853 : « J’ai ainsi maintenant cinquante pages d’affilée, où il n’y a pas un événement, c’est le tableau continu d’une vie bourgeoise et d’un amour inactif ; amour d’autant plus difficile à peindre qu’il est à la fois timide et profond, mais hélas ! Sans échelonnements internes, parce que mon monsieur est d’une nature tempérée », *Correspondance*, t. II, p. 238. Plus loin dans le roman, Emma déclare : « Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature », en dialoguant avec Léon sur « les idées vagues » et « les images obscurcies » transmises par la lecture (*Madame Bovary*, p. 401).

27. Mario Vargas Llosa donne une interprétation du monde binaire qui se dessine dans le roman : *L’orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, traduit par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1978, p. 143-179.

28. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 40v.

29. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 44.

30. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 45.

31. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 46.

32. *Madame Bovary*, p. 302.

Malgré le mouvement du cavalier, la scène est plongée dans l'immobilité. Cette sensation très particulière s'explique par la fusion de la « couleur grise » de l'horizon et du « ton morne du ciel »³³, couleur frappante, voire lugubre si on le compare à la tournure du texte final : « taches d'un violet noir sur cette grande surface grise, qui se perdait à l'horizon dans le ton morne du ciel »³⁴. L'état statique et l'impersonnalité du paysage semblent être un but à atteindre lors de la rédaction du texte. Ce principe se manifeste notamment au niveau du lexique : en suivant les signifiants du signifié « cheval » dans les avant-textes, on retrouve dans plusieurs brouillons une désignation plus péjorative ou plus restrictive comme par exemple le « bidet » ou la « bête ». Finalement, Flaubert se fixe sur la première solution, et il garde le « cheval », neutre et impersonnel.

Si le mot cheval représente une certaine neutralité, en revanche la description du paysage montre le contraire. Le sentiment paisible de Charles se limite aux mouvements du cheval et au souvenir de sa femme endormie à ses côtés. Néanmoins, la dernière image ne manque pas de nous communiquer la résignation du jeune mari, puisque le lecteur sait que tout mouvement de sa part est limité par la volonté de la veuve. Le paysage montre la fin de l'hiver, donc une sorte de soulagement après l'enfermement hivernal, notamment par les oiseaux perchés sur les arbres, mais le ciel et la terre s'effacent dans la même couleur morne, couleur de la boue qui jonche le chemin de Charles, comme si elle voulait l'empêcher d'avancer vers son destin, vers Emma. Elle, cette « petite femme » de Flaubert, l'attire et sa volonté démoniaque règne sur les forces de la nature.

À ce coloris très fade s'oppose la couleur qui annonce implicitement Emma, celle du cachet bleu, formant ainsi une antithèse claire et nette avec la couleur cloporte et la couleur verdâtre de moisissures qui réapparaissent tout au long du roman³⁵. Il suffit d'évoquer la robe d'Emma en cachemire bleue au moment de la dévotion ou l'image de la Vierge dans les tourbillons bleuâtres pour finir avec la couleur de la bouteille en verre bleu de l'arsenic. Ainsi le bleu accompagne-t-il la vie commune des protagonistes et il peut être considéré comme marqueur du début et de la fin, délimitant d'un côté et de l'autre le gouffre qui s'étend entre les époux, et que leurs rêves et rêveries ne peuvent pas remplir de sens.

Dialectique de passivité et d'activité

Cette pensée des deux protagonistes opposés nous incite à reprendre la dialectique du roman, puisque plusieurs réseaux de mouvements antithétiques se croisent dans le livre et autour de sa genèse. De ce large sujet, nous retiendrons, en guise de conclusion, le point qui, à l'intérieur du roman, concerne l'activité et la passivité dans la relation des protagonistes du point de vue de la rêverie et de l'imagination.

Si l'on jette encore un dernier regard sur le texte, l'alternance d'une approche active et passive est manifeste. Ce mouvement devient particulièrement intéressant, si l'on considère que l'écrivain traite ce sujet d'une façon différente dans la phase rédactionnelle et dans le texte final. Comme on l'a déjà observé, l'une des modifications des plus drastiques est la suppression complète du travail de l'inconscient de Charles. Ce passage, sans nul doute, pourrait rapprocher Charles de sa femme par la force unificatrice du rêve. Ils partageraient au moins la faculté d'être absorbés par l'irréel, bien que les rêveries d'Emma soient toujours

33. Voir I, chap. 2 : Charles appelé aux Bertaux – Brouillons, vol. 1, folio 46.

34. *Madame Bovary*, p. 302-303.

35. Concernant le chromatisme dans *Madame Bovary*, une note de Jacques Neefs et l'article d'Yvan Leclerc montrent la prédominance de ces deux nuances de coloris, tendance qui est en forte opposition avec les couleurs du voyage en Orient précédant la période de gestation du roman. Voir *Madame Bovary*, préface, notes et dossier par Jacques Neefs, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 69. et, Yvan Leclerc, « Sept années noires », *Revue Flaubert*, n° 1

<http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/revue1/revue1.htm>, p. 4) (consultée le 10 juin 2006).

actives, tandis que le rêve et le travail de l'inconscient de Charles tient à des processus physiques³⁶. Faute de cette caractéristique commune (d'une manière explicite dans le texte), chacun garde sa position insulaire et, en conséquent, cette absence de compatibilité mène irrévocablement à « un gouffre vague, plein d'obscurité » dans la vie sentimentale d'Emma³⁷. Le texte suit ce cheminement de près. Il suffit de penser à la série de solutions visant le processus qui rend le texte de plus en plus impersonnel, et cela nous permet de dire qu'au niveau de la formulation du texte, les solutions grammaticales entérinées par la série de corrections sont neutres, passives et impersonnelles.

Il s'agit bien d'une lutte entre passivité et activité qui s'exprime respectivement dans les figures d'Emma et de Charles. Même si c'est ce dernier qui est en mouvement tout au long du passage, la scène gravite autour de la petite lettre de l'inconnue dont aucune caractéristique n'est encore dévoilée. De cette façon, les deux pôles contraires de cet univers médiocre se construisent avant même la première mise en scène d'Emma, parce que les deux se figent dans cette position dès le début. Le côté verbal sera réservé à Emma, comme par exemple au moment où le clivage s'établit définitivement entre les deux époux : « et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman »³⁸.

Pourtant, ce paysage campagnard avec ses « héros » d'envergure moyenne est entouré dans les pages de la correspondance par les soucis de l'écrivain relatifs à la création artistique, à la recherche de la forme idéale, à l'élaboration du « fil » pour réunir les perles du collier³⁹, pour reprendre la comparaison de Flaubert. Néanmoins, le sentiment de l'ennui – qui est notamment causé par l'écriture du livre même – retient l'écrivain dans une sorte de vase et l'arrête dans son élan⁴⁰. De plus, cette recherche échevelée de la perfection sur un sujet plat va de pair avec une nostalgie irrémédiable pour l'Orient et pour l'Antiquité. La correspondance abonde en citations témoignant du désir de Flaubert de vivre dans un monde révolu. Il rêve de l'Antiquité. Cette tristesse vague s'exprime fortement pendant le temps de la rédaction. Flaubert décrit cet état de la façon suivante :

Je suis dans un tout autre monde maintenant, celui de l'observation attentive des détails les plus plats. *J'ai le regard penché sur les mousses de moisissure de l'âme* [souligné par moi]. Il y a loin de là aux flamboiements mythologiques et théologiques de *Saint Antoine*. Et, de même que le sujet est différent, j'écris dans un tout autre procédé. Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur⁴¹.

À l'époque de la rédaction de *Madame Bovary*, voici d'autres flamboiements qui excitent et annihilent son esprit à la fois. Pourtant, toute cette ardeur se transforme en insipidité dans les pages du roman, et il n'en reste que la moisissure, que çà et là colorent les rêveries et les illusions d'Emma.

36. « Mais le cercle dont il était le centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves », *Madame Bovary*, p. 344. Le dynamisme des rêves d'Emma est par ailleurs très souligné par le contraste qui s'établit entre les besognes de Charles et les rêveries de sa femme (*ibid.*, p. 345).

37. *Ibid.*, p. 390.

38. *Ibid.*, p. 328.

39. Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, p. 31; et lettre à Louise Colet, le 1^{er} février 1852, *ibid.*, p. 40.

40. « Quelquefois, quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand, après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui », lettre à Louise Colet, le 24 avril 1852, *ibid.*, p. 75.

41. Lettre à Louise Colet, le 8 février 1852, *ibid.*, p. 43.