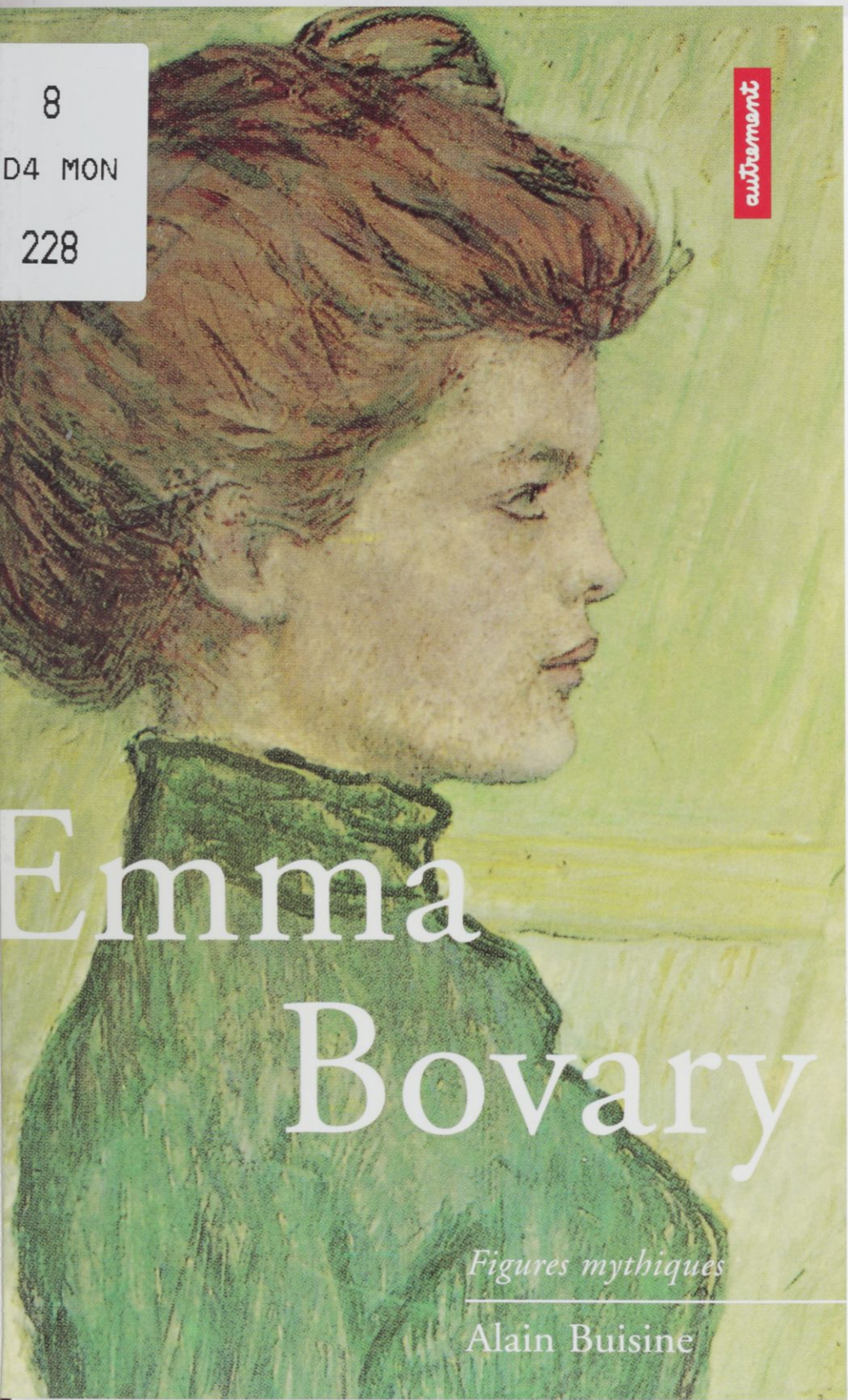
8
D4 MON
228



autrement

Emma Bovary

Figures mythiques

Alain Buisine

02228085
820

Emma Bovary

8
04 MON
228

DL 30JAN.97 03588

Figures mythiques

Cette nouvelle collection « Figures mythiques » veut « mettre en scène » les personnages de la Bible, de la mythologie antique et de la littérature occidentale les plus mythifiés, les plus emblématiques de nos valeurs, de nos passions, de notre part maudite. Pour explorer, au travers de ces noms propres, de ces références culturelles - toujours revisitées et renouvelées par le cinéma, le théâtre, l'opéra, la littérature -, l'état et l'évolution de nos sensibilités morales et métaphysiques. Avec les regards croisés - historique, anthropologique, esthétique ou psychanalytique - de quelques auteurs sur des figures fondamentales telles que : Lancelot, Salomé, K., Robinson, Carmen, Caïn, Œdipe...

Une approche originale, une collection sans équivalent qui intéresse tous ceux que les mythes et leurs réincarnations contemporaines passionnent.

Illustration de couverture : *Portrait d'Hélène Vary* (détail), Toulouse-Lautrec, 1888.

© Éditions Autrement, Paris, 1997.

Emma Bovary

DIRIGÉ PAR ALAIN BUISINE

La coordination de cet ouvrage a été assurée par Sophie Bobbé

Ouvrage publié avec le concours du Centre national du Livre

Éditions Autrement, *Figures mythiques*

sommaire

7. Préface

ALAIN BUISINE

8. Comment une petite femme devient mythique

YVAN LECLERC

Conçue dans le voisinage de Don Juan et de Faust, Emma rejoint la généralité d'un autre mythe de désir, le *bovarysme*, qui fonde le romanesque moderne sur une figure ouverte et offerte à toutes les projections futures, sorties des livres.

26. Emma, c'est l'autre

ALAIN BUISINE

De l'importance des innombrables réécritures de *Madame Bovary*. Car un personnage mythique se mesure à sa capacité à imposer de sévères contraintes à l'imaginaire tout en lui laissant une importante marge de liberté. En ce sens la mythification d'un personnage romanesque est toujours contresens, altération et trahison comme toute traduction, en même temps qu'elle autorise sa réactualisation symbolique.

52. Le sexe d'Emma

JEAN BELLEMIN-NOËL

D'Emma qui le fascinait, Baudelaire déclara que c'était un « ange », ou du moins un « bizarre androgyne » ; ce qui est sûr, c'est qu'elle n'était pas une mère... À relire le roman avec ces idées en tête et la fantaisie d'écouter ce qu'y murmure l'inconscient, on pressent la modernité d'une vision du sexe où s'exprime aussi le génie de Flaubert.

79. Madame Bovary en Amérique

ELISSA MARDER

Si l'œuvre de Flaubert demeure aussi actuelle, c'est parce que son héroïne, Emma, souffre de la maladie moderne par excellence, à savoir une certaine incapacité à incarner le temps en

BIBLIOTHÈQUE DE FRANCE NATIONALE

expérience. Emma est notre contemporaine non parce que nous vivons en même temps qu'elle, mais parce qu'elle échoue à vivre dans le temps.

100. Le shopping d'Emma

JORGE PEDRAZA

C'est essentiellement en faisant son shopping qu'Emma Bovary se distingue comme une héroïne moderne. Faire du shopping pour Emma, c'est aussi bien vider sa réalité que défaire son propre passé. C'est non seulement un moyen d'oubli, mais aussi une façon de refondre radicalement sa personnalité.

122. Sa « vie nombreuse », sa « haine nombreuse »

ANTONIA FONYI

Madame Bovary ou le mythe de la concurrence inéquitable d'Éros vaillant et de Thanatos invincible. Emma ose nommer pourriture la décomposition de ses amours en choses hétéroclites ; Flaubert ose écrire un roman où le travail de la pulsion de mort est lisible. Le procès qui s'ensuit est preuve de leur courage.

145. Bibliographie et filmographie

153. Biographie des auteurs

Préface

ALAIN BUISINE

« *Madame Bovary* encore !... » ne manqueront pas de remarquer quelques esprits chagrins. Pourquoi s'obstiner à grossir un dossier déjà si chargé et si volumineux ? Tant et tant d'analyses, toutes plus savantes les unes que les autres, ont déjà été consacrées à cette pauvre petite bonne femme de province, qui après tout ne mérite pas tant d'attention. Son ennui sinistrement existentiel, ses dérisoires achats vestimentaires, ses misérables adultères : rien de bien exaltant au total. Aujourd'hui on l'imagine très facilement épouse de petit cadre, sombrant dans tous les clichés contemporains, se berçant d'illusions consuméristes et prenant trop d'emprunts, peut-être même s'abonnant à Internet pour être à l'écoute du vaste monde.

Et pourtant d'innombrables générations de lecteurs n'ont pas manqué de se reconnaître et de se projeter dans cette lamentable médiocrité, au point que son nom de femme est désormais devenu le synonyme d'une certaine forme d'inadaptation déceptive au réel, le *bovarysme*. Emma est nulle, Emma est bête, Emma se trompe constamment, Emma s'aveugle. Néanmoins, si l'inoubliable épouse de Charles Bovary continue à nous séduire et à nous intéresser, c'est parce qu'en dépit de tous ses défauts et ses échecs elle est aussi une femme de désir, une femme qui assume pleinement ses désirs. Et, pour chacun d'entre nous, il vaut toujours la peine d'analyser comment l'autre désire pour en apprendre un peu plus sur nos propres désirs.

Comment une petite femme devient mythique

YVAN LECLERC

À la lettre E, on chercherait volontiers une entrée au nom d'« Emma » dans un dictionnaire des mythes littéraires, là où l'alphabet et sa nature lui donneraient légitimement place, entre D comme « Don Juan » et F comme « Faust ». Celle que Flaubert appelle tout au long de sa *Correspondance* « ma petite femme » ne compte pas au rang des grandes figures mythiques du désir et du savoir. Faut-il se résigner à ne voir en elle qu'une version affadie, « sérialisée », comme le dit Lévi-Strauss, du mythe d'origine tombé dans le roman ? Que son auteur la définisse comme « une femme de fausse poésie et de faux sentiments[1] » fait-il basculer son aura dans l'acception la plus couramment négative du terme « mythe » aujourd'hui : ce qui n'existe pas (comme Yonville n'existe pas dans la réalité, comme cette abbaye qui n'existe plus dans la fiction, privant le nom du lieu Yonville-l'Abbaye de sa propriété) ? Il est remarquable que Flaubert n'utilise le mot, dans ses lettres contemporaines de la *Bovary*, qu'au sens d'une réalité autrefois idéalisée, désormais à démythifier, ou plutôt à démystifier : « La courtisane est un mythe » ; « Je ne fais qu'un reproche à la prostitution, c'est que c'est un mythe[2] ». Le mot ne se trouve pas dans le texte du roman publié, sauf omission, mais on le rencontre au moins une fois au stade du brouillon, avec la même valeur négative, lorsque Charles apprend qu'Emma ne se rend pas tous les jeudis à Rouen pour le plaisir de la musique : « découverte que la maîtresse de piano est un mythe - stratagème - mensonge - goût du

mensonge[3] ». Le personnage serait-il tout entier entraîné dans ce grand mouvement de dépoétisation postromantique, rongé par le travail de l'ironie ? Ou bien ne substituerait-il de lui qu'une mythologie socialisée, au sens barthien du terme ? Ce qui représenterait encore un beau titre de gloire : Emma fait partie de notre mythologie romanesque ; en un sens, elle en est même à l'origine, comme mythe fondateur du romanesque. Mais l'on perçoit intuitivement que cette dimension, si enviable dans le champ littéraire, ne suffit pas au rayonnement, à la puissance de fascination collective que la petite paysanne embourgeoisée aux goûts aristocratiques continue d'exercer sur des générations de lecteurs. Il faut autre chose pour expliquer cette force : un pouvoir qui vient d'au-delà d'elle et la rapproche de ses grands ancêtres en mythologie, au sens le plus positif du terme.

La première difficulté qui se présente est toute théorique : comment situer un mythe littéraire par rapport aux mythes primitifs, ethno-religieux ? L'expression même de « mythe littéraire » est une contradiction dans les termes[4]. Si l'on condense quelques définitions célèbres du mythe, se dégagent les éléments communs de récit sacré issu de la tradition orale, tenu pour vrai, situé dans un passé hors mémoire, anhistorique, anonyme, porteur d'une dimension collective, objet de multiples versions. Trait pour trait, chacun de ces constituants s'oppose aux caractéristiques du roman : une histoire laïcisée, assumée comme fictive, historiquement et localement située, fortement individualisée par le destin singulier d'un personnage et par une signature d'auteur, fixée une fois pour toutes dans un texte écrit *ne varietur*. Il semble d'ailleurs qu'il n'y ait plus de mythe littéraire (au moins enregistré par les dictionnaires) après le XVII[e] siècle (Don Juan) et que le roman soit à la fois trop pris dans le mensonge de la fiction et trop

soucieux de vraisemblance et de motivation pour se dépasser vers un récit matriciel tenu pour vrai en dehors de toute tentation de vérification réaliste.

À bien considérer ces deux définitions contradictoires terme à terme, on sent pourtant que *Madame Bovary*, œuvre et personnage éponyme, hésite à se classer définitivement dans la catégorie du romanesque, en coupant les attaches avec le mythe originaire. Cette résistance tient-elle à la forme de roman nouveau tenté par Flaubert, en réaction contre le romanesque hérité (disons Balzac, le roman-feuilleton, etc.), ou à la puissance singulière de la petite femme qui, s'aliénant dans le « nom d'un autre », Bovary, dépasse la limite du nom propre pour en arriver à désigner, par le procédé de l'antonomase révélateur du passage au mythe, toute femme qui lui ressemble, une Bovary, et pour engendrer, à partir de 1892, une névrose spécifique, le *bovarysme*, comme on dit le *donjuanisme*[5] ? On cherchera la réponse dans le roman, puisque c'est affaire de structure, mais aussi en amont, dans la genèse de l'œuvre, telle qu'on y accède par la *Correspondance* et par les *Plans et scénarios*[6], et en aval de la réception, notamment dans le procès qui n'est pas étranger au statut d'exemplarité du modèle (ou contre-modèle) bovaryen.

Les filiations mythiques

La lecture de la *Correspondance* attire d'abord l'attention sur un fait de contexte qu'on n'a pas suffisamment souligné : le roman s'écrit dans un rapport de voisinage avec les grands mythes fondateurs. Flaubert se remet alors à l'étude du grec, il fait d'Homère sa référence littéraire constante dans les lettres à Louise Colet, au même rang que Goethe dont il relit le

Faust : « Quel démesuré chef-d'œuvre ! C'est ça qui monte haut et qui est sombre ! Quel arrachement d'âme dans la scène des cloches[7] ! » Ces cloches résonneront en écho affaibli quelques mois après cette relecture, lorsque Flaubert rédige la visite d'Emma au curé Bournisien : « Un soir que la fenêtre était ouverte, et que, assise au bord, elle venait de regarder Lestiboudois, le bedeau, qui taillait le buis, elle entendit tout à coup sonner l'*Angelus*[8]. » Mais c'est avec un autre grand ancêtre que la parenté est la plus forte, au point que la proximité devient filiation. À Constantinople, Flaubert rêve de trois sujets possibles à traiter au retour : « 1° *Une nuit de Don Juan* [...] 2° l'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire baiser par le dieu. [...] 3° mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique[9]. » Ces trois versions de la même histoire d'un « amour inassouvissable » ont un rapport avec le roman que Flaubert met en chantier au retour d'Orient : explicitement, il présentera plus tard le roman flamand comme la « première idée » de *Madame Bovary* ; il y a aussi quelque chose d'Anubis en Emma qui déifie ses amants, mais surtout beaucoup de Don Juan. C'est le seul des trois projets dont un scénario nous est parvenu : il a été publié dès 1884 dans la longue étude que Maupassant consacre au maître disparu[10]. On a tenté de montrer ailleurs[11] le lien entre ce projet et le roman que Flaubert se met à écrire à Croisset, après avoir hésité jusqu'au bout entre les deux idées, comme en témoigne une lettre de Maxime Du Camp : « Qu'écris-tu ? as-tu pris un parti ? est-ce toujours *Don Juan* ? est-ce l'histoire de Mme Delamare, qui est bien belle[12] ? »

De Don Juan à Emma passe l'infini du désir, la conscience de l'abîme qui sépare le sujet de son objet, et surtout le mélange de la sensualité et du mysticisme, représenté dans le scénario par le parallèle antithétique d'un Don Juan ressentant

« des besoins mystiques » alors que la religieuse Anna Maria éprouve des « aspirations de chair ». Emma semble réaliser l'union de ces deux personnages : elle tire de Maria les plaisirs sensuels que donnent les pratiques religieuses ; elle commet la même profanation que Don Juan, « finissant par désirer la Sainte Vierge », lorsqu'elle confond, dans la fièvre cérébrale qui suit la rupture avec Rodolphe, la figure de son amant et celle du Seigneur. Pour engendrer la petite femme à partir du grand seigneur méchant homme, il suffit de relire une note du scénario : « Don Juan répond par l'ennui de la femme baisée. » La formule fonctionne dans les deux sens, comme complément objectif (Don Juan s'ennuie) et comme complément subjectif (la femme s'ennuie, quatre-vingt-quinze fois sur cent d'après la chanson). Emma est donc le double féminin de la figure mythique majeure de notre littérature (avec l'Aveugle dans le rôle de la statue de pierre apparaissant trois fois pour annoncer et provoquer finalement la mort).

Double féminin, qui conserve pourtant toutes les marques masculines de son père mythique, en particulier le « supériorisme » que Flaubert attribue à Don Juan. Elle féminise les hommes, Charles qui semble au lendemain de ses noces la vierge de la veille, et ses amants, surtout Léon, à mesure qu'elle se virilise. Ce renversement apparaît très tôt dans les *Plans et scénarios*, inconsciemment dans les nombreux lapsus qui échangent les pronoms « il » et « elle » et, d'une manière tout à fait explicite, dès le deuxième scénario général, par l'inversion des rôles : « avec Amédée elle est le maître - c'est elle qui domine[13] ». Ce qui donnera, une fois Amédée rebaptisé Léon, la célèbre phrase : « Il devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne » (III, chap. 5, p. 283). Baudelaire n'a pas manqué de souligner la virilité d'Emma : il se souvenait sans doute d'un lointain projet de pièce intitulé *La Fin*

de Don Juan, dont le scénario date de 1852-1853, dans lequel il donnait un fils au séducteur, dont il était important, disait-il, que « le rôle soit joué par une femme ». Emma est bien ce fils de Don Juan, habillé en jupons et robe pour jouer son rôle. On ne s'attardera pas ici sur les implications psychologiques d'une telle inversion : qu'il nous suffise de pointer la filiation mythique du personnage.

Si Emma ne figure pas (encore) dans les dictionnaires des mythes littéraires, celui que publie Pierre Brunel aux éditions du Rocher présente en revanche, juste après « Faust », une entrée « Femmes viriles ». Il y est question des « femmes-hommes » d'Homère et des Amazones. Or le même Pierre Brunel, qui fonde sa mythocritique sur les critères d'émergence, de flexibilité et d'irradiation des éléments mythiques[14], pourrait repérer l'affleurement de ce mythe dans la tenue portée par Emma le jour de la promenade avec Rodolphe qui se termine comme on sait :

> *- Eh ! comment veux-tu que je monte à cheval, puisque je n'ai pas d'amazone ?*
>
> *- Il faut t'en commander une ! répondit-il [Charles].*
>
> *L'amazone la décida (II, chap. 9, p. 161).*

Le mot apparaît très tôt, dans une note jointe au premier scénario du roman, comme si le motif était d'emblée constitutif de la vision de la scène érotique : « dans les bois - automne / Emma (amazone Franconi) monte à cheval avec lui[15] ». Et si l'on se souvient que la reine des Amazones portait, en signe de son excellence au maniement des armes, une ceinture, on lira peut-être cette petite scène de déshabillage violent comme une modulation du mythe grec tressé avec un avatar de symbole chrétien : « Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse » (III, chap. 6,

p. 288). Dépassant ce roman particulier, la figure des femmes guerrières amputées était si forte pour Flaubert qu'il en faisait la métaphore de son travail d'écrivain : « Le vieux mythe des Amazones qui se brûlaient le sein pour tirer de l'arc est une réalité pour certaines gens ! Que de sacrifices vous coûte la moindre des phrases[16] ! »

Vers l'anonymat du mythe

Comme la maîtresse religieuse de Don Juan, Madame Bovary se prénomme Marie dans le premier scénario, mais ce prénom subit immédiatement une dérive imaginaire dans l'écriture du personnage, puisqu'il est précisé qu'elle « signe Maria, Marianne ou Marietta ». Cette déclinaison onomastique tire le prénom vers une rêveuse terminaison méridionale et réinscrit anagrammatiquement le prénom développé de la religieuse, Anna Maria, sous la forme Marianne. C'est le premier indice du bovarysme, défini par Jules de Gaultier, on le sait, comme « la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est[17] ». Or, ce désir d'altérité qui caractérise le personnage se retrouve précisément dans les variantes du mythe. Emma partage avec le mythe, compris depuis Lévi-Strauss comme l'ensemble de toutes ses versions, de ne pas résider dans une identité fixée. Autrement dit, tout se passe comme si le personnage de Flaubert mimait, par son idiosyncrasie, la pluralité des versions structuralement constitutives d'un mythe.

D'autres signes font basculer la figure romanesque, pourtant bien individuée, dans l'anonymat du mythe. Le prénom d'abord : il semble qu'Emma naisse spontanément, dans les notes annexées à ce premier scénario, des lettres de la