

Yvan LECLERC

COMMENT UNE PETITE FEMME DEVIENT MYTHIQUE

A la lettre E, on chercherait vainement 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 post-romantique, rongé par le travail de l'ironie ? Ou bien ne subsisterait-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 soit-elle dans le champ littéraire, ne suffit pas au rayonnement, à la puissance de fascination

¹ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, *Corr.* II, p. 697. Les références des lettres renvoient à l'édition de Jean Bruneau, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 3 vol, 1973, 1980, 1991.

² Lettres à Louise Colet, 24 avril 1852 et 1er juin 1853, *Corr.* II, p. 80 et 340.

³ Mss. g 223⁵, f° 245. Reproduit in Jean Pommier et Gabrielle Leleu, *Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits*, Corti, 1949, p. 112.

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 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 termes⁴. 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 XVIIe 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.

A 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. Est-ce que cette résistance tient 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 *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 vers l'aval de la

⁴ Philippe Sellier parle d'un "syntagme bâtard" dans un excellent article, "Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?", *Littérature* n° 55, octobre 1984, p. 112-126.

⁵ Flaubert utilise l'adjectif "bovaryste" à deux reprises, au moment du procès. *Corr.* II, p. 662 et 676.

⁶ Pour les *Plans et scénarios de Madame Bovary*, on se réfère à l'édition établie par Y. Leclerc, CNRS Éditions / Zulma, coll. "Manuscrits", 1995.

réception, en particulier dans le procès qui n'est pas pour rien dans le statut d'exemplarité du modèle (ou contre modèle) bovaryen.

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 de 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. A 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 inassouvisable" 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 soit 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, ainsi qu'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

⁷ Lettre à Louise Colet, 1er-2 octobre 1852, *Corr.* II, p. 166.

⁸ *Madame Bovary*, II, chap. 6, p. 112. L'édition de référence est celle de Claudine Gothot-Mersch, Garnier, 1971. Alors qu'il travaille à cette scène, Flaubert écrit à Louise Colet : "En ce moment, je m'exalte catholiquement au son des cloches, et j'ai envie d'aller en confesse". Lettre du 6 avril 1853, *Corr.* II, p. 297.

⁹ Lettre à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850, *Corr.* I, p. 708.

¹⁰ "Gustave Flaubert", par Guy de Maupassant. Publié en annexe à la *Correspondance Haubert-Maupassant*, Flammarion, 1993, p. 309-312. On trouve ce scénario établi d'après le manuscrit dans Flaubert, *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête Homme, 1974, t. XII, p. 232-238.

¹¹ "*Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, lectures croisées", *Romantisme* n° 62, 1988, p. 41-49.

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 en elle 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 deux fois 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, 95 fois sur 100 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, dans 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, 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 intitulée *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

¹² Lettre à Flaubert, 23 juillet 1851, *Corr.* II, p. 859.

¹³ *Plans et scénarios*, p. 6.

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 mythiques¹⁴, 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, 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, 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.

Comme la maîtresse religieuse de Don Juan, Madame Bovary se prénomme dans le premier scénario Marie, 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

¹⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, coll. "Ecriture", 1992.

¹⁵ *Plans et scénarios*, p. 4. Franconi est le nom du Cirque Olympique, à Paris.

¹⁶ Lettre à Ernest Feydeau, 7 octobre 1861, *Corr.* III, p. 179.

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 structurellement 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 première syllabe de Marie, ou des initiales du double prénom d'origine donjuanesque, Marie Anne, *M. A.*, *Emma* : ce n'est pas le prénom de quelqu'un, dirait-on, mais une façon d'écrire en épelant deux lettres impersonnelles de l'alphabet. On peut aussi y entendre le verbe le plus banal qu'on prend dans toutes les grammaires comme le paradigme de la conjugaison au premier groupe : *aima*, à la troisième personne du passé simple, *in illo tempore*, dans la nuit de ce temps antérieur où se perd l'origine des mythes. Le personnage romanesque se dépersonnalise ainsi en figure mythique matricielle : comme Narcisse apparaît à qui se penche, Emma tend à celui ou à celle qui aime le miroir de sa propre dévastation.

L'indétermination physique va dans le même sens : on ne saurait décrire exactement Emma. *Est-elle brune, blonde ou rousse ?* Brune, assurément, et cette teinte qui ne doit rien à la Normandie confirme son hérité méridionale : elle vient de la scène où se déroulent *El Burlador de Sevilla* et *Il convitato di pietra*. Mais la couleur de ses yeux ? Sont-ils marron, bleus ou noirs ? Un peu de tout cela à la fois, et cette variabilité chromatique fait d'elle la femme inconnue, inconnaissable, "ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre", qui dissout la femme dans toutes les femmes. Regardons-la de près, sur l'oreiller, même si l'amant-lecteur doit pour s'approcher prendre le point de vue de Charles, le seul où se placer : "Ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant; noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail" (I, 5, p. 34). Autant dire que sa pupille prend la couleur du milieu (noir à l'ombre, bleu sous le ciel bleu), qu'elle est plus miroir que regard, surface mobile, changeante, infiniment plastique, disponible à toutes les projections et interprétations – comme peut l'être la structure ouverte du mythe, à toujours réinvestir. Léon et Rodolphe voient son œil noir, mais leur consensus n'emporte pas la conviction : Emma est toujours prise dans un regard, jamais

¹⁷ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Librairie Léopold Cerf, 1892, p. 26.

arrêtée dans un portrait que serait le sien. Cette difficulté à la décrire *pour elle-même* (si cette expression veut dire quelque chose dans un espace romanesque à focalisation variable) apparaît dans les *Plans et scénarios*. Alors que le portrait de Charles est posé très tôt comme un *en-soi*, bien étalé en pleine page dans toute la vulgarité de sa personne, celui d'Emma ne vient que par petites touches indiquant des états de physionomie, non des signes permanents ("figure rouge de vent – fraîcheur de ses joues"¹⁸). Le dernier scénario général, enfin, énumère quelques traits de la jeune fille, à la fois vagues et d'une extrême précision, selon l'oscillation propre à l'invention flaubertienne : "Emma Lestiboulois grande, [maigre] <mince>, & noire – admirables yeux – Mains longues & trop maigres osseuses aux articulations"¹⁹. Mais voici qu'au moment où Flaubert met au point le scénario de la première partie de son roman, il bute sur la description de son personnage : "portrait d'Emma (non fait)"²⁰. Comme si ce portrait résistait à la mise en écriture romanesque et qu'il restait toujours, d'une certaine manière, à faire.

Car le portrait physique (l'ancienne prosopographie des traités de rhétorique) fait courir à la figure imaginaire un risque de particularisation dommageable au pouvoir que Flaubert revendique pour la littérature : faire rêver. Il est réduit à néant par la photographie ou par le dessin; on sait avec quelle vigueur l'auteur de *Salammbô* s'oppose à l'illustration de ses romans : "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, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes"²¹. On reconnaît là l'expansion propre au mythe, sa disponibilité et sa capacité à devenir une "représentation collective", selon le mot de Durkheim : Emma écrite fait rêver à mille femmes, et mille femmes rêveront qu'elles sont Emma. On se rappelle les termes de la célèbre lettre de Flaubert à un lecteur qui l'interrogeait sur les modèles, les clés et les ressemblances de son roman : "Non, Monsieur, aucun modèle n'a posé devant moi. *Madame Bovary* est une pure invention. Tous les personnages de ce livre sont complètement imaginés, et Yonville-l'Abbaye lui-même est un pays *qui n'existe pas*, ainsi que la Rieulle, etc. Ce qui n'empêche pas qu'ici, en Normandie, on n'ait voulu découvrir dans mon roman une foule

¹⁸ *Plans et scénarios*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 21. Ces mots se lisent sous rature.

d'allusions. Si j'en avais fait, mes portraits seraient moins ressemblants, parce que j'aurais eu en vue des personnalités et que j'ai voulu, au contraire, reproduire des types"²². Curieuse ressemblance littéraire, dont la condition est précisément qu'on ne puisse pas identifier un modèle. C'est qu'il y a en fait deux sortes de modèles pour Flaubert : le modèle individué (telle femme qui pose par exemple pour le peintre) et le "modèle imaginaire qui pose devant nous" : et c'est là le génie, voir nettement et représenter ce modèle imaginaire qui ne ressemblera pas à telle femme, mais à toutes les femmes du même type. Parce qu'il n'a pas décrit une femme vraie, contingente, située ici et maintenant, ni donné corps à une passion personnelle extériorisée, mais qu'il a fait poser devant lui pendant cinq ans une petite femme imaginaire, Flaubert atteint à l'universalité propre au mythe : "Ma pauvre *Bovary*, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même"²³.

Les deux maîtres mots de l'esthétique flaubertienne sont assurément le *type* et la *généralité*. Les lettres à Louise Colet contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary* martèlent cet unique conseil, qui vaut d'abord pour l'expéditeur : ne sois pas trop particulière, dépouille-toi des marques de ton sexe, cherche la généralité, le type, l'individualité idéale; quand tu écris *La Servante*, pense à toutes les servantes, quand tu écris *La Paysanne*, ne te représente pas une paysanne mais toutes les paysannes que *la* paysanne résume, etc. Flaubert expliquera ainsi ultérieurement pourquoi il a modifié sa première idée du roman flamand avec une vieille fille vierge et mystique. C'était une situation trop exceptionnelle, hors du commun, incapable d'accéder à la généralité de modèle imaginaire : "J'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage"²⁴. La banalité des personnages, la médiocrité du milieu sont les plus sûrs garants de la généralisation romanesque. Yonville est plus normand que n'importe quel village normand, et plus français que n'importe quel village provincial; Emma résume la moyenne des femmes, des femmes lectrices de romans, des femmes que la littérature antérieure a produites, en tant que personnages représentés et en tant que lectrices réelles.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre le désir apparemment paradoxal, chez ce grand pourfendeur de bêtise sociale, de créer un lieu commun (Baudelaire disait un "poncif"). *La Payanne* enfin terminée, Flaubert félicite sa maîtresse d'avoir condensé "une histoire commune

²¹ Lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Corr.* III, p. 221-222.

²² Lettre à Emile Cailteaux, 4 juin 1857, *Corr.* II, p. 728. C'est Flaubert qui souligne.

²³ Lettre à Louise Colet, 14 août 1853, *Corr.* II, p. 392.

et dont le fond est à tout le monde. Et c'est là, pour moi, la vraie marque de la force en littérature. Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands. Les natures médiocres l'évitent; elles recherchent l'ingénieux, l'accidentel"²⁵. L'impossibilité de la littérature, telle que la vit Flaubert, vient de cet impératif : donner à des sujets bas de fond l'élévation universelle des mythes antiques qui traitaient de figures et de situations surhumaines; à l'ère positive de la vérification et des recherches de sources, provoquer la même "suspension volontaire d'incrédulité"²⁶ et la même puissance d'adhésion collective que les grandes machines imaginaires d'autrefois.

Du fond de sa province angevine, Mlle Marie-Sophie Leroyer de Chantepie s'y reconnaîtra. Sa première lettre au cher maître montre que le piège à femme-lectrice tendu par la mécanique de l'œuvre a fonctionné admirablement : "Dès l'abord je l'ai reconnue, aimée, comme une amie que j'aurais connue. Je me suis identifiée à son existence au point qu'il me semblait que c'était elle et que c'était moi !"²⁷. D'où vient ce pouvoir qu'Emma partage avec les figures mythiques, qu'on s'identifie à elle ? C'est qu'elle est elle-même prise en amont dans un processus d'identification. Comme le mythe littéraire qui, selon Pierre Albouy, communique avec d'autres mythes, Emma est au point d'échanges entre les identifications spéculaires. Celle qui se donne pour modèle imaginaire à venir est prise dans l'imaginaire des modèles antérieurs. Et conformément à l'esthétique flaubertienne de la généralité, Emma ne s'identifie presque jamais à une personne, mais à un type, dans sa plus large extension : "Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion 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 envié" (II, 9, p. 167). Dans les *Plans et scénarios*, l'identification porte déjà sur des ensembles : "elle rentre dans les héroïnes. poésie". Quand Flaubert prend des notes en feuilletant des keepsakes, ces petits albums romantiques pour jeunes filles, il décline des catégories au pluriel : "femmes rêvant / femmes enlevées – / femmes amoureuses". Après la rupture d'avec Rodolphe, Emma connaît une période de charités, où elle se donne à nouveau un modèle idéal : "résignation – grandes

²⁴ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, *Corr.* II, p. 697.

²⁵ Lettre à Louise Colet, 2 juillet 1853, *Corr.* II, p. 372.

²⁶ Formule de Samuel Taylor Coleridge : « willing suspension of disbelief ».

²⁷ Lettre à Flaubert, 18 décembre 1856, *Corr.* II, p. 654.

dames dévotes"²⁸. Le mot de "type" se trouve à plusieurs reprises au stade de la programmation, qu'Emma soit le sujet ("elle se pose vis-à-vis d'elle-même un type de femme forte & fidèle") ou l'objet de ce passage à une classe abstraite : "Léon trouve en elle des types"²⁹. Il y a bien sûr quelques noms propres, Mademoiselle de la Vallière par exemple au début du chapitre des "antécédents" et des lectures d'Emma, qui sert de matrice imaginaire à toutes les identifications futures, mais l'essentiel des poses et des postures se conforme à des images communes. La seule identification forte qu'on pourrait croire individuée se produit lors de la représentation de *Lucie de Lammermoor*, dans un lieu qui programme par nature les projections collectives. Et ce n'est sans doute pas un hasard si les premiers grands mythes et les derniers que la littérature ait créés prennent une forme scénique : *Œdipe*, *Don Juan*, *Faust*.

Il y a bien aussi au long des pages du roman quelques titres de livres bien référencés, *Paul et Virginie* par exemple, quelques auteurs nommés en toutes lettres, Walter Scott ou Lamartine, mais ils sont infiniment moins nombreux que les livres anonymes convoqués dans la formation imaginaire d'Emma. Privés d'auteurs et de noms, les livres qu'elle lit versent dans le grand fonds indifférencié de la bibliothèque; à leur niveau, très inférieur, ils présentent ce caractère du chef-d'oeuvre, tel que Flaubert veut l'écrire : un livre impersonnel, d'où l'individualité de l'auteur se serait comme absenté. Par là, *Madame Bovary* rejoint l'anonymat du mythe, qui le sépare radicalement du roman. On connaît la phrase de Lévi-Strauss : les mythes n'ont pas d'auteur. *Madame Bovary* sera bien entendu signé (à aucun moment Flaubert n'envisage de le publier sans nom, ce qui eût été très fort pourtant), mais cette signature sera une simple concession formelle à une pratique éditoriale du temps. Le public ne devra pas en savoir plus sur Monsieur Flaubert qu'il n'en sait sur Homère. L'écriture doit parler seule (comme le discours social sans origine assignable), sans personne derrière pour tenir la plume. C'est à cette autonomie de la langue, émancipée d'un auteur à opinion et à sentiment personnels, qu'Emma doit son autonomie de personnage imaginaire, sortant du livre pour engendrer autant de continuations qu'on voudra.

Jamais Flaubert n'a écrit "Madame Bovary, c'est moi, d'après moi". La trop célèbre phrase, providence des dissertations, répond bien, pour le coup, à la définition péjorative du mythe que donnait Valéry : "*Mythe* est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la

²⁸ *Plans et scénarios*, respectivement p. 48, 26 et 50.

²⁹ *Ibid.*, respectivement p. 8 et 56.

parole pour cause"³⁰. Et parole serait encore ici trop noble : il faudrait plutôt parler de tradition orale au quatrième degré : le critique René Descharmes cite le mot d'après un certain E. de Launay qui le tiendrait d'Amélie Bosquet qui l'aurait entendu dire par Flaubert... Si Madame Bovary, c'est nous, c'est précisément parce que ce n'est pas lui. Dans le privé de la correspondance, en même temps qu'il se décharge en Louise Colet du trop plein de personnel pour faire en public œuvre impersonnelle, il affiche une relation très intime avec son roman et surtout avec son personnage principal (*ma petite femme, mon auberge, ma baisade, etc.*) dans le but de se purger de tout le particulier. Si Madame Bovary s'accroche encore par quelque lien à son auteur, c'est à un Flaubert qui n'est pas "moi", mais tout un monde que ce moi éclate à ne pouvoir contenir, ainsi que Flaubert en fait l'expérience quasi mystique lorsqu'il rédige la scène de la baisade avec Rodolphe et où il est à la fois les chevaux, le vent, les feuilles, le soleil, l'homme et la femme. Femme virile, Amazone, Emma est fille émancipée d'un auteur qui au-delà du masculin et du féminin revendiquée par Louise Colet, tente le premier l'expérience du neutre (qui est autre chose que ce masculin féminisé analysé par Baudelaire ou Sartre). Si Emma touche à égalité les lecteurs et les lectrices (ce qu'il y a des deux sexes dans le cerveau n-sexué qui lit), à plusieurs reprises interpellés dans le roman par des "vous"³¹ d'adresse indifférenciée, c'est que le roman est précisément construit comme ce modèle logique du mythe Lévi-straussien, agencé pour résoudre une contradiction : comment être femme et maître ? comment vivre au masculin son hystérie de vieille femme ?

Ce qui relève encore du mythe, aux deux bouts du roman, c'est à l'incipit l'entrée dans une collectivité, celle du "nous" qui définit un espace de connaissance et presque de réception, et en clausule le point d'orgue sur un présent éternisé, le temps du mythe hors histoire, *in illo tempore* et pourtant toujours réactualisable, dans la reprise du rite et de la lecture. Cette réception est marquée très fortement par le discours judiciaire, celui du procureur Pinard. A sa manière, le procès rejoue l'opposition fondatrice des grandes catégories platoniciennes : au *muthos*, c'est-à-dire étymologiquement au récit sans conclusion morale s'affronte le *logos*, ou discours logique, argumenté, celui de la rationalité homaisienne. Le discours du censeur prétend juger le mythe, qui ne veut rien prouver. L'affaire dépasse évidemment le cas de la

³⁰ Paul Valéry, "Petite lettre sur les mythes", *Variétés* II, 1929, in *Œuvres*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. I, 1957, p. 963-964. C'est Valéry qui souligne.

³¹ Par exemple : "Son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide" (I, 2, p. 16). Il est remarquable que l'on rencontre une grande concentration de ces adresses à la deuxième personne du pluriel dans le chapitre des lectures d'Emma, ainsi de Paul qui "va chercher pour vous des fruits rouges dans les grands arbres" (I, 6, p. 36).

petite femme car en elle, c'est bien autre chose qui est en jeu. Si Emma conserve à ce point son pouvoir de fascination et de provocation sur les lecteurs, les écrivains, les cinéastes, si elle possède cette force d'émancipation qui la rend autonome et lui permet, comme dit joliment Lévi-Strauss, de "décoller du fondement linguistique sur lequel [le sens] a commencé par rouler", c'est qu'à elle seule elle représente le dernier mythe auquel Flaubert croit, une fois liquidées les vieilles crevures romantiques de la prostitution, et en attendant que Sartre passe par là : ce dernier mythe, c'est la littérature. Emma est le mythe de la littérature, la littérature tout entière, telle qu'elle la consomme et la régurgite, à l'heure de sa mort, où les romans empoisonnés (c'est l'avis de la mère Bovary et du pharmacien) lui reviennent en bouche avec un "affreux goût d'encre" (III, 8, p. 322). Emma est un mythe parce qu'elle est fabriquée comme un modèle logique qui, sinon résout, du moins montre au vif la contradiction majeure : celle des rapports problématiques entre vivre et lire. Flaubert disait que toutes ses origines se trouvaient dans *Don Quichotte*; sa fin se lit dans le dernier livre où la littérature se hausse au mythe, *Bouvard et Pécuchet*. Borges, qu'on s'attend à rencontrer entre ces deux repères, écrit à la fin de la *Parabole de Cervantès et du Quichotte* que "le mythe est au principe de la littérature et [...] qu'il est à son terme". Dans un espace réduit à la dimension de cette assiette où "toute l'amertume de l'existence lui semblait servie", la petite femme de Flaubert parcourt le cercle complet du mythe, au principe et au terme de la sacro-sainte littérature.

[Une première version de ce texte a paru dans l'ouvrage collectif *Emma Bovary*, dir. A. Buisine, Paris, Editions Autrement, coll. "Figures mythiques", 1997, p. 8-25.]