

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MEMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR JULIE RACINE

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DANS MADAME BOVARY

AUTOMNE 2012

RÉSUMÉ

Si la modernité formelle de *Madame Bovary* a, depuis longtemps, été démontrée, la modernité de son contenu philosophique suscite un intérêt récent. À la différence de plusieurs études, qui font de Flaubert un philosophe de façon *négative*, c'est-à-dire en mettant de l'avant l'*absence* de prétentions normatives et morales de son auteur, un philosophe du désengagement, celle-ci s'applique à montrer une philosophie *positive*, c'est-à-dire vivante, en action, émanant directement d'un contenu qui *s'incarne* dans sa forme.

Ce mémoire souhaite établir certaines ressemblances entre la conception de la littérature de Flaubert, dont il a traité abondamment dans sa correspondance, et la philosophie de Hans Georg Gadamer. À un siècle d'intervalle, leurs travaux sont déterminés par la conviction selon laquelle une forme de connaissance, distincte de celle des sciences, est accessible par l'art : l'esthétisation du réel doit mener à une vérité. En cela, l'esthétique de Gadamer revêt une dimension éthique, tout comme celle de Flaubert par ailleurs. Cette quête de vérité est perceptible dans *Madame Bovary* : dans un univers romanesque régi par une conception objectivante du monde, dans laquelle l'idée pure est distincte de son expression et saisissable de l'extérieur, le personnage d'Emma cherche à *incarner* un idéal d'elle-même qu'elle revendique comme une vérité, accessible par la représentation de soi, donc par *l'expérience*. En supprimant la limite entre le monde de l'art et le monde réel, *Madame Bovary*, en définitive, ferait d'elle-même une œuvre d'art.

La confusion entre la réalité et la fiction a souvent constitué un point de départ pour l'interprétation de *Madame Bovary*. Tandis que l'interprétation ordinaire soutient que *Madame Bovary* vit dans l'illusion et fuit la réalité, elle-même croit l'inverse : la « vraie » Emma ne peut être cette femme mariée à un médecin de campagne, ancrée dans une réalité qui ne lui sied guère. Forcément, la vérité se trouve « ailleurs ». L'amour et la religion, dans le roman, seraient avant tout des modes d'expression d'une conception du monde et d'elle-même. En mettant en place les conditions nécessaires à son émergence, un « décor », *Madame Bovary* chercherait, en définitive, une vérité de soi, accessible par la représentation, entendue dans le sens que lui donne Hans Georg Gadamer. Ce serait là une des raisons pour laquelle les énumérations d'objets occupent une si grande place dans le roman.

En effet les objets, dans *Madame Bovary*, ont une double fonction : en certaines circonstances, ils servent à *révéler*. D'autres fois, ils servent à *dissimuler*. Ces fonctions correspondent aux deux conceptions de l'esthétique, contradictoires, à l'œuvre dans le roman. Si *Madame Bovary* peut être interprété comme un roman sur la représentation, dans lequel les objets incarnent un concept, au point d'en devenir indissociables, paradoxalement la représentation s'y trouve mise en échec. Les objets perdent alors leur pouvoir de représentation et sont relégués au rang de signes, complètement distincts de ce qu'ils évoquent.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Cynthia Harvey, pour sa confiance et son soutien dans ce « marathon d'écriture ». Chaque discussion avec elle a suscité des réflexions fécondes, déterminantes pour l'issue de ce mémoire. Ses commentaires, toujours justes, m'ont évité bien des égarements. Travailler avec elle fut un réel plaisir.

Je dois évidemment remercier M. Mustapha Fahmi, aujourd'hui vice-recteur à l'enseignement et à la recherche, qui m'a toujours encouragée à privilégier l'approche philosophique des œuvres. Il m'a, en quelque sorte, permis d'approfondir et d'affirmer un style de recherche qui recèle d'innombrables possibilités. En m'exhortant à toujours « viser plus haut », M. Fahmi m'a convaincue d'oser poursuivre mes rêves. Je lui dois beaucoup.

Finalement, je remercie mon conjoint Shannon qui, en plus de m'encourager, depuis le début, dans cette aventure des études supérieures, de recueillir mes angoisses et de supporter mes absences, m'a permis concrètement de mener à terme ce projet, par sa présence et son implication soutenue auprès de nos enfants.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION – LA MODERNITÉ DE <i>MADAME BOVARY</i>	1
CHAPITRE 1 - UN RÉEL PLUS RÉEL QUE LE RÉEL	9
1.1 Gadamer et Bourdieu : deux approches irréconciliables ?.....	11
1.2 Bourdieu : Flaubert et la connaissance	15
1.3 La question du réel.....	23
1.4 Gadamer : Vérité et méthode.....	25
1.5 La conscience esthétique	27
1.6 Madame Bovary : Le théâtre	30
1.7 Éthique et esthétique.....	32
CHAPITRE 2 - REPRÉSENTATION ET VÉRITÉ.....	35
2.1 La quête de vérité.....	36
2.1.1 Le bovarysme.....	36
2.1.2 Rapport à la fiction, rapport au réel	38
2.1.3 La conception du bonheur d'Emma Bovary	42
2.1.4 Un vide spirituel	45
2.2 La fonction des objets.....	51
2.2.1 Le décor	51
2.2.2 Le vrai et le faux.....	57
2.2.3 Le jeu de la représentation.....	62
2.2.4 La transmutation en œuvre	69

2.2.5 L'imitation	72
CHAPITRE 3 - L'ÉCHEC DE LA REPRÉSENTATION	77
3.1 Les miroirs	77
3.2 Le signe.....	83
3.3 La valeur des objets	86
3.4 La temporalité de l'être esthétique	91
3.4.1 L'expérience subjective	95
3.4.2 Le deuil de Charles	99
3.5 L'incarnation	103
3.5.1 <i>What's in a name ?</i>	111
CONCLUSION – FAIRE DE SOI-MÊME UNE ŒUVRE D'ART	114
BIBLIOGRAPHIE.....	117

INTRODUCTION

LA MODERNITÉ DE *MADAME BOVARY*

Une idée très répandue consiste à croire que sur *Madame Bovary*, tout a été dit. Déjà, à l'époque de sa publication, en 1857, le roman générait une abondance de commentaires, notamment en raison du procès dont l'auteur fut l'objet¹. Outre les accusations d'offense à la moralité publique et d'atteinte à la religion, on reproche à Flaubert le trop grand réalisme de l'œuvre, perçu comme une apologie de l'adultère. Le style d'écriture particulier de Flaubert, qui fait de l'écrivain, selon Maurice Nadeau, « le premier des romanciers “modernes”² », fut un enjeu central dans ce procès, transportant l'attention des observateurs sur la forme, dont l'originalité a orienté de manière durable les études sur *Madame Bovary*. C'est ainsi que la modernité du roman fut attribuée à l'usage du *style indirect libre*, décrit par Hans Robert Jauss³ comme un procédé artistique consistant à présenter le discours intérieur du personnage, en omettant les conventions du discours direct et du discours indirect. Ainsi, dans le célèbre passage « Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire⁴ ... », il est impossible de déterminer avec certitude qui, de Flaubert ou d'Emma Bovary, formule cette croyance. Grâce à cette indécidabilité caractérisant la narration dans *Madame*

¹ Voir Francis Lacoste, « La réception de *Madame Bovary* (1858-1882). » *Revue Flaubert*, 8, 2008.
<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=74>

² Maurice Nadeau, « Préface », *Madame Bovary*, Paris, éditions Gallimard, 1972, p. 5 (collection « Folio »).

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, éditions Gallimard, 1978, p. 84-87 (collection « tel »).

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, éditions Gallimard, 1972, p. 219 (collection « Folio »).

Bovary, l'avocat de la défense Me Sénard arguait, au tribunal, qu'il s'agissait là des pensées d'Emma – non de celles de Flaubert. Ce désengagement vis-à-vis des pensées des personnages est central dans l'écriture de Flaubert. Le *style indirect libre* permet en effet une neutralité morale par rapport aux actions de l'héroïne. Adoptant une position narrative d'indifférence face à l'objet représenté, l'auteur transforme en œuvre d'art son sujet, laissé dans son dénuement esthétique ; l'art n'a d'autre but que lui-même. Il y a alors rupture entre l'éthique et l'esthétique, comme si la portée éthique de l'œuvre avait été cristallisée par le procès autour de l'offense à la moralité publique dont on l'accusa.

La parution de sa *Correspondance* en 1927, dans laquelle Flaubert expose clairement sa conception de la littérature, n'a fait que confirmer cette rupture entre éthique et esthétique : « 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 style⁵... » Flaubert affirme avoir entrepris *Madame Bovary* par « haine du réalisme⁶ » mais, paradoxalement, cette absence d'« attache extérieure » concourt à exacerber le réalisme de l'œuvre. Cette position esthétique unique tenue par Flaubert est définie par Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, comme une « relation singulière, qui fait la tonalité flaubertienne, entre le raffinement de l'écriture et la platitude extrême du sujet⁷ ». Cela crée, selon Bourdieu, une distance ironique entre l'écrivain et ce qu'il écrit et contribue à la modernité de Flaubert, tout comme la prétention d'écrire dans un but

⁵ Lettre à Louise Colet (16 janvier 1852), *Correspondance : année 1852*. Édition Louis Conard Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>

⁶ Lettre à Edma Roger de Genettes (30 octobre 1856), *Correspondance : année 1856*. Édition Louis Conard, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1856.htm>.

⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, éditions du Seuil, 1998, p. 159 (collection « Points »).

esthétique, avec style, sur un sujet trivial issu de la « vie ordinaire ». Ou, selon les termes de Flaubert, fondre le lyrisme et le vulgaire.⁸ C'est de ce point de vue narratif et linguistique que le style indirect libre, l'ironie, et la banalité d'un sujet traité avec art se retrouveront au XXe siècle au cœur des études flaubertiennes, jusqu'à constituer une tradition qui se poursuit encore aujourd'hui, guidant en grande partie la lecture de *Madame Bovary*.

Parallèlement, mais de façon marginale, surgit une tendance à faire de Flaubert le penseur d'une esthétique moderne. Émile Zola, dans *Les romanciers naturalistes*, associe ce refus d'assises morales à une profession du nihilisme, allant jusqu'à dire qu'« il y a un philosophe dans Flaubert⁹ ». Il existe, à ce jour, des lectures nietzschéennes de la *Correspondance* de Flaubert, tandis que d'autres y perçoivent une ébauche de *La tentation d'exister* de Cioran.¹⁰ Le philosophe Jacques Rancière a aussi porté un regard philosophique sur le projet artistique flaubertien, plus particulièrement sur *Madame Bovary*. Il reconnaît chez Flaubert une recherche de vérité, où les idées seraient débarrassées des liens qui les rattachent les unes aux autres, dans le pur milieu de leur idée. Rancière fait de Flaubert un philosophe conscient, un spinoziste ou un émule de Schopenhauer, qui contredit ouvertement l'esthétique de Hegel¹¹. Bien qu'éloignées des formalismes du XXe siècle, les différentes lectures philosophiques tendent à faire de Flaubert un penseur, dont l'esthétique s'élabore comme une vision du monde. À la suite de Zola, ils font de Flaubert un philosophe du « néant », de la forme « pure »,

⁸ Lettre à Louise Colet (20-21 mars 1852).

⁹ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Fasquelle, 1923, p. 184-196, cité dans P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰ Voir le dossier « Flaubert et la philosophie », *Revue Flaubert*, 7, 2007. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/>

¹¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, éditions Galilée, 2007. 231 pages (collection « La philosophie en effet »).

indépendante de son contenu. Toutes prennent pour point de départ sa *Correspondance*. Ainsi, elles s'attardent davantage à ce qu'il a *lu* qu'à ce qu'il a *écrit* ; davantage à ce qu'il *voulait faire* qu'à ce qu'il *a fait*¹². Flaubert a prétendu vouloir écrire un « livre sur rien »¹³ ; l'analyse s'est donc tournée vers les implications philosophiques de ce « rien ». Autrement dit, dans ces lectures, l'œuvre est subordonnée à son auteur. Les analyses sur le contenu, depuis Jules de Gaultier, portent plutôt sur le bovarysme, sans remettre en question le statut du vrai et du faux, ce qui entraîne, même indirectement, vers des interprétations moralisantes du comportement d'Emma Bovary. En effet, frivole et superficielle, elle se réfugierait dans le factice, refusant la réalité.

Selon Isabelle Daunais¹⁴, le roman, depuis sa naissance, est « ontologiquement moderne » ; le roman réaliste en particulier. En effet, il présente des « variantes du monde rêvées par les personnages », ce qui pose la question de la distance entre la réalité et la fiction. Le personnage de roman réaliste doit se démener entre ses idéaux, ses projections, et le « réel ». L'objectif principal de ce mémoire est de démontrer une modernité de *Madame Bovary* qui s'exprime par son *contenu philosophique*. À la différence des études précédentes qui faisaient de Flaubert un philosophe de façon *négative*, c'est-à-dire en mettant de l'avant l'*absence* de prétentions normatives et morales de son auteur, un philosophe du désengagement, celle-ci s'appliquera à montrer une philosophie *positive*, c'est-à-dire vivante, en action, émanant directement d'un contenu qui *s'incarne* dans sa

¹² Voir, à ce propos Ebguay, Jacques-David. « Portrait de l'écrivain en métaphysicien : Flaubert lu par Rancière », *Revue Flaubert*, 7, 2007. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/ebguy.pdf>

¹³ Lettre à Louise Colet (16 janvier 1852).

¹⁴ Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal ; Saint-Denis, Les Presses de l'Université de Vincennes, 2002. 246 pages (Collection « Espace littéraire »).

forme. Nous chercherons à découvrir de quelle manière se déploie la modernité de *Madame Bovary* de nos jours, tant du roman que du personnage d'Emma.

Quelques études en langues anglaise et allemande portent sur *Madame Bovary* un regard extérieur, tant historiquement, géographiquement que temporellement. Elles ont la particularité de s'intéresser à la philosophie dans le roman, du point de vue du contenu, et de placer le personnage, ses pensées et ses actions au centre de l'analyse. Frances Ferguson¹⁵, qui aborde avec une approche féministe le travail du sexe, a remarqué chez Sade, Lawrence et Flaubert, des univers romanesques où les actions des personnages sont guidées par une éthique de la conséquence, où l'utilité des humains passe avant leur essence, selon les principes de Jeremy Bentham : des œuvres utilitaristes. Selon cette approche, Emma apparaît comme une figurante dans sa propre histoire. Elle n'a ni désirs, ni volonté, ni aspirations. Les personnages sont instrumentalisés. Si Ferguson rend manifeste la dimension utilitariste du roman, elle demeure muette, tout comme Bentham, sur la motivation intrinsèque du choix des biens recherchés. Que cherche vraiment *Madame Bovary*? Selon l'hypothèse utilitariste de Ferguson, la réponse, toute simple, est : le bonheur. Néanmoins, pour *Madame Bovary*, le bonheur, bien loin de résulter de ses actes, demeure inatteignable. L'équation des causes et des conséquences demeure inopérante. John Stuart Mill, d'abord disciple de Bentham, s'en est plus tard dissocié. Il appert, pour Mill, que les plaisirs ne sont pas tous qualitativement égaux, et que le critère de jugement par excellence de leur qualité est la sensibilité. Par conséquent, l'expression que trouve cette sensibilité, par les désirs et les actions, révélerait davantage une conception du bonheur, qu'un moyen de l'atteindre. La conception qu'Emma Bovary a

¹⁵ Frances Ferguson, « Emma, or Happiness (Or Sex Work) », *Critical Inquiry*, 28, 3, 2002, p 749-779.

du bonheur semble vouée à l'incomplétude, tant elle est incompatible avec les possibilités que lui offre sa situation réelle. Souvent comparée à Don Quichotte, on l'accuse de confondre la réalité et la fiction. Sa conception romanesque du bonheur rend son atteinte impossible, d'où son éternelle insatisfaction. Barbara Vinken¹⁶ voit dans le parcours d'Emma une quête spirituelle, où la dualité réalité/fiction se trouve inversée : le problème n'émane pas du rapport à la fiction, mais du rapport à la réalité. À travers l'amour, la lecture et la nourriture, le besoin d'Emma, non comblé, serait avant tout de nature spirituelle.

La lecture de Ferguson, qui nous révèle un univers utilitariste, et celle de Vinken, portant sur la spiritualité de la quête d'Emma, apportent un éclairage complémentaire à *Madame Bovary*, qui constituera la prémisse de notre hypothèse de travail. Le bonheur, tel que conçu par Emma Bovary, serait indissociable d'une expérience de soi, vécue et performée, comme un événement de vérité. Ce qui peut être interprété comme une démarche mimétique d'Emma (l'achat compulsif de robes et d'accessoires religieux, les « poses » prises devant son miroir), serait en fait un processus de représentation de soi. Si la mimésis, selon Platon, est la simple copie d'un modèle idéal pur, pour Hans Georg Gadamer elle correspond à un événement de vérité. Au-delà de la projection d'une image copiée sur des modèles, au-delà de la production d'un effet calculé sur autrui, Madame Bovary chercherait, en mettant en scène sa propre image idéalisée, à incarner la « vraie » Emma, à se vivre en tant qu'être porteur d'une signification allant au-delà de la place occupée dans l'économie d'un groupe. Il s'agirait, en fait, d'une démarche herméneutique. C'est là, à notre avis, que se trouve la vraie modernité du roman.

¹⁶ Barbara Vinken, « Loving, Reading, eating : The Passion of Madame Bovary », *MLN*, 122, 4, septembre 2007 (French Issue), p. 759-778.

Le premier chapitre, qui se veut introductif, vise à comparer la conception de la littérature de Flaubert, telle que décrite par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, avec certains aspects de la philosophie de Hans Georg Gadamer, exposée dans *Vérité et méthode*. Il ressort de l'analyse de Bourdieu une préoccupation, chez Flaubert comme chez Baudelaire, pour la production d'une littérature qui, par le travail de l'écriture, serait en mesure de produire un réel plus réel que le réel¹⁷. Dans sa volumineuse correspondance, il expose sa quête d'une méthode permettant d'écrire le réel objectivement, avec la distance et la rigueur du scientifique, tout en produisant un savoir proprement *littéraire*. Une problématique identique est à l'origine de *Vérité et méthode*, l'œuvre maîtresse de Gadamer. Or Gadamer refuse de fonder le savoir de l'art et des sciences humaines, sur la méthodologie des sciences humaines et la distance objectivante qu'elle sous-tend. Pour lui, il s'agit d'un savoir d'expérience, transmis par l'art, dans lequel l'être est entièrement impliqué. Sans qu'elle soit formulée ainsi, il appert que la pratique littéraire de Flaubert se rapproche davantage de ce type d'expérience que des sciences naturelles, et que Bourdieu lui-même, fervent critique de l'approche ontologique, ait admis que c'est en se laissant posséder par les mots, que Flaubert a fait surgir le réel¹⁸. Cette quête de vérité de Flaubert, accessible par la représentation, est perceptible dans *Madame Bovary*. Si les interprétations traditionnelles de ce roman font d'Emma un être frivole, qui se réfugie dans le littéraire afin de fuir sa réalité, projetant une image d'elle-même factice, l'esthétique de Gadamer tend à renverser cette perception. Le philosophe s'est attardé au mode d'être représentatif de l'art. Mais est-il possible de faire de soi-même une œuvre d'art? De se mettre en scène? Le processus de

¹⁷ « ...c'est le travail sur la forme pure [...] qui fait surgir, comme par magie, un réel plus réel que celui qui se donne immédiatement aux sens... », dans Bourdieu, *Les règles...*, p. 182.

¹⁸ *Ibid*, p. 184.

vérité demeure-t-il le même? En appliquant à Madame Bovary ce que Gadamer dit de l'œuvre d'art, il semble qu'Emma se place elle-même en représentation de soi. En fait, prisonnière de son identité sociale, elle cherche à *devenir* la « vraie » Emma. Ce sera l'objet du deuxième chapitre. Finalement, si *Madame Bovary* peut être interprété comme un roman sur la représentation, paradoxalement la représentation s'y trouve mise en échec. Les objets, en effet, perdent leur pouvoir de représentation et sont relégués au rang de signe, incapables d'invoquer ce qu'ils évoquent. Ils ne s'incarnent pas. Toujours en vertu de la philosophie de Gadamer, le troisième chapitre examinera en quoi le signe, la temporalité esthétique et l'expérience subjective tiennent en échec la représentation.

CHAPITRE 1

UN RÉEL *PLUS RÉEL QUE LE RÉEL*

D'entrée de jeu, ce premier chapitre vise à mettre en relief ce que la conception de la littérature de Flaubert peut avoir de commun avec la philosophie de Hans Georg Gadamer. Il existe, en effet, certaines ressemblances entre la littérature que Flaubert voulait faire, dont il a traité abondamment dans sa correspondance, et la philosophie de Gadamer. À un siècle d'intervalle, tous deux sont mus par la conviction selon laquelle une forme de connaissance, distincte de celle des sciences, était accessible par l'art. L'esthétisation du réel devait mener à une vérité. Néanmoins, cette vérité pour Flaubert ne correspond pas à une copie parfaitement conforme de « la vie ». Flaubert veut inscrire son œuvre à l'encontre de cette forme de réalisme en littérature, qui prétend rendre dans les textes un réel identique à la réalité : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre ; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman¹⁹. » Flaubert se montre préoccupé par la question d'une méthode, qu'il veut calquée sur celle des sciences, applicable aux manifestations de « l'idée » :

Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense. C'est le seul moyen à l'humanité de se mettre un peu au-dessus d'elle-même. Elle se considérera alors franchement, purement, dans le miroir de ses œuvres. Elle sera comme Dieu, elle se jugera d'en haut. Eh bien, je crois cela faisable. C'est peut-être, comme pour les mathématiques, rien qu'une *méthode* à trouver. Elle sera applicable avant tout à l'art et à la Religion, ces deux grandes manifestations de l'idée²⁰.

¹⁹ Lettre à Edma Roger des Genettes (octobre 1856).

²⁰ Lettre à Louise Colet (12 octobre 1853).

Si Flaubert cherche à appliquer cette méthode à l'art et à la religion, Gadamer se penche, quant à lui, sur des domaines de savoir semblables, qu'il recoupe sous l'appellation « sciences de l'esprit ». Or il les dissocie complètement de la méthode scientifique :

Ainsi les sciences de l'esprit se rencontrent avec certains types d'expérience situés à l'extérieur de la science, avec l'expérience de la philosophie, avec celle de l'art et celle de l'histoire même. Ce sont tous des types d'expérience dans lesquels une vérité se manifeste qui ne peut être vérifiée par les moyens méthodologiques dont la science dispose²¹.

Gadamer, contrairement à Flaubert, ne cherche donc pas une *méthode* qui soit scientifiquement légitime, mais recherche une légitimation philosophique à ces types de connaissances, extérieurs à la science :

L'important est qu'on y discerne une expérience de vérité qui non seulement exige une justification d'ordre philosophique, mais qui est une forme de l'activité philosophique. L'herméneutique développée ici n'est donc pas une méthodologie des sciences de l'esprit, mais une tentative pour s'entendre sur ce que ces sciences sont en vérité par-delà la conscience méthodique qu'elles ont d'elles-mêmes, et sur ce qui les rattache à notre expérience du monde en sa totalité²².

Nous pouvons dire que Flaubert et Gadamer partagent cette même conception de l'art et de la littérature comme porteurs de connaissance, comme source de vérité, ainsi qu'une préoccupation pour la question de la méthode. Cela apparaît clairement dans la *Correspondance* de Flaubert, ainsi que dans l'ouvrage de Gadamer *Vérité et méthode*. Toutefois, cette préoccupation pour la quête de vérité par la représentation artistique nous apparaît perceptible également dans le contenu de *Madame Bovary*. Avant de plonger dans cette œuvre, il est essentiel de clarifier le lien qui sera établi entre Gadamer et Flaubert. Il s'agit, dans un premier temps, de comprendre, à partir de l'interprétation qu'en fait Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*, en quoi consiste *Le point de vue de*

²¹ VM, p. 11-12.

²² VM, p. 13.

Flaubert. Ensuite, ce point de vue de Flaubert sera comparé avec la philosophie de Hans Georg Gadamer, dans *Vérité et méthode*, afin de mettre en évidence les ressemblances qui s'y trouvent. Ce qui permettra, ultérieurement, de lire *Madame Bovary* comme une quête de vérité.

1.1 Gadamer et Bourdieu : deux approches irréconciliables ?

L'approche sociologique des œuvres littéraires de Pierre Bourdieu s'inscrit en opposition à l'approche ontologique entreprise par Heidegger et poursuivie par Gadamer. Dans *Les règles de l'art*, une section²³ est consacrée à sa critique, dans laquelle il dénonce son aveuglement face aux « *conditions historiques et sociales de possibilité* » de l'expérience de l'art. Il rejette l'idée selon laquelle le sens d'une œuvre lui est inhérent. En somme, il accuse Heidegger et Gadamer de subjectivisme. L'approche de Bourdieu présente un art totalement désacralisé, c'est-à-dire qu'il ne reçoit sa valeur que des règles de marché inhérentes au champ artistique auquel il appartient. L'individu créateur est avant tout un produit social. La notion de « génie artistique » serait ainsi une illusion rendue possible par la structure du champ, qui a inventé le pur regard esthétique, et n'aurait rien de transcendant. Pour Gadamer également, la notion de génie est une création, mais issue de conditions philosophiques. À l'époque romantique, le « génie » est venu remplacer le « goût », encore trop porteur d'une connotation morale. À l'instar de Gadamer dans *Vérité et méthode*, Bourdieu rappelle, dans *Les règles de l'art*, l'origine tout à fait prosaïque de l'art dit « de commande », dont la valeur totalise celle, monétaire,

²³ « La genèse historique de l'esthétique pure », dans Bourdieu, *Les règles....*, p. 465-509.

des matériaux et de l'expertise technique. Bourdieu comme Gadamer identifient, au XIX^e siècle, une scission idéologique entre l'art prosaïque et l'art « pur ». À l'instar de Gadamer, Bourdieu s'est penché sur les conditions d'émergence de ce regard esthétique ; ce que Bourdieu attribue toutefois au « champ littéraire », Gadamer l'attribue à la « conscience esthétique ». Selon Bourdieu, les tenants du regard pur et désintéressé sur l'art « opèrent, sans le savoir, une *universalisation du cas particulier* et [...] constituent par là même une expérience particulière, située et datée, de l'œuvre d'art en *norme* transhistorique de toute perception artistique²⁴. »

Ainsi, Gadamer et Bourdieu accordent au contexte entourant l'œuvre elle-même une égale importance, ainsi qu'à l'historicité de l'expérience esthétique. Mais pour Bourdieu, le contexte correspond à l'ensemble de données sociologiques, historiques, économiques et politiques dans laquelle l'œuvre a été produite. Pour Gadamer, il correspond à une tradition, à un savoir d'expérience qui se transmet par l'œuvre, en dépit des données factuelles changeantes. Car vouloir reconstituer le contexte de production d'une œuvre, c'est succomber à une illusion objectivante, qui consiste à oublier qu'on est soi-même toujours-déjà impliqué dans le processus d'interprétation. L'approche herméneutique de Gadamer s'inspire de la théorie des fruits coupés de l'arbre, de Hegel, selon laquelle la jeune fille qui les offre est « plus » que la simple nature qui les présentait immédiatement, déployée en ses conditions et éléments, puisque cela est fait dans un mouvement de conscience de soi. De la même manière, l'art et l'histoire représentent « plus que la vie éthique et la réalité de ce peuple, car il est la recollection et

²⁴ Bourdieu, *Les règles...*, p. 466.

l'intériorisation de l'esprit en qui elles étaient encore extériorisées²⁵. » La médiation, qui n'est pas une relation ultérieure et extérieure, s'oppose alors à la restitution du passé. Néanmoins, pour Bourdieu, Gadamer refuse de prendre en considération sa propre inscription dans un champ social, avec les intérêts qui lui correspondent, succombant à un narcissisme herméneutique.

La principale opposition entre Bourdieu et Gadamer repose, en grande partie, sur la définition du « contexte ». Plus encore, c'est la conception de la réalité même qui se trouve au cœur de cette opposition. Selon Bourdieu, la réalité est une illusion collectivement partagée, un jeu social qu'il appelle l'*illusio*. Cependant, en posant un regard sociologique sur les règles de ce jeu, il est possible de dégager une *vérité*. Ce que Bourdieu appelle le « jeu » correspond, chez Gadamer, au moment où l'on cesse de jouer, à un ensemble de buts qui dissimulent le vrai sens de l'être. En abolissant la distinction entre la vie et la scène, l'œuvre d'art permet, selon Gadamer, une prise de conscience : « Qui sait discerner la comédie et la tragédie de la vie, sait précisément se soustraire à la suggestion des buts qui dissimulent le jeu dans lequel nous sommes pris²⁶. » L'art vient nous rappeler le sens de l'être dans le monde, qui se perd avec l'affairement et la poursuite de buts. La vérité se trouve dans le *jeu*. En résumé, pour Bourdieu le joueur, fait par le jeu, joue le jeu et, par là, le fait exister.²⁷ Pour Gadamer, le joueur est l'objet du jeu, existe *par* le jeu : on joue parce que le jeu *est* là. Cette vision des choses lui vient par ailleurs de ces vers de Rilke, placés en exergue de *Vérité et méthode* :

*Tant que tu ne poursuis et ne saisis que ce que tu as toi-même
Lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile ;*

²⁵ Hegel, *L'esthétique*, éditions Hoto II, p. 233, cité dans *VM*, p. 187-188.

²⁶ *VM*, p. 130.

²⁷ Bourdieu, *Les règles...*, p. 473.

*C'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle
 Qu'une éternelle compagne de jeu t'a lancée,
 [...]
 C'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance,
 Non pas la tienne mais celle d'un monde.*

Selon Bourdieu, c'est sa position dans le champ social qui procure à l'œuvre son statut, puisque l'œuvre est le reflet du champ social dans lequel évolue l'auteur ; c'est l'habitus qui fonde l'expérience artistique comme dotée de sens et de valeur. Bourdieu formule l'accusation selon laquelle Gadamer « appréhende une vérité arrachée au temps²⁸ » alors qu'il affirme une conception de l'œuvre d'art comme profondément temporelle. Pour Gadamer, l'œuvre porte en elle sa propre vérité et son statut provient de quelque chose qui lui est immanent, puisqu'elle parle bel et bien « de quelque chose ». Néanmoins, dans un monde différent de celui dans lequel elle a été produite, elle se présente, forcément, différemment. C'est ce qu'il appelle sa « contemporanéité ». Quoiqu'il en soit, il appert que, malgré ces différences, il soit possible de formuler le projet artistique de Flaubert, tel que le conçoit Pierre Bourdieu, en termes gadamériens. Pour les tenants de l'art pour l'art, il s'agit de faire incarner à l'œuvre un réel « plus réel que le réel », par la représentation. Pour Gadamer, ce processus correspond à une « métamorphose en œuvre²⁹ ».

²⁸ Bourdieu, *Les règles...*, p. 503.

²⁹ *VM*, p. 128-138.

1.2 Bourdieu : Flaubert et la connaissance

Dans *Les règles de l'art*, la partie intitulée « Le point de vue de Flaubert³⁰ » fait une incursion dans la genèse artistique de l'œuvre de l'auteur de *Madame Bovary*. Pierre Bourdieu y reconstitue l'espace des prises de position artistiques, par rapport auquel son projet s'est construit, et ce, afin de mieux ressaisir l'intention subjective de l'auteur. En clair, il *se met à sa place*. En tant qu'agent social issu de son époque, l'écrivain Flaubert

entre en relation [...] avec la totalité de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit et dont il prend en charge complètement les contradictions, les difficultés et les problèmes. [...] L'originalité de son entreprise ne se dégage vraiment que si [...] on la réinsère dans l'espace historiquement constitué à l'intérieur duquel elle s'est construite³¹.

L'artiste, qui évolue à l'intérieur d'un champ, est un produit du monde social, et le génie artistique n'a rien de transcendant ; la spécificité d'une œuvre se comprend par son opposition, son adhésion ou sa continuité, plus ou moins consciente, à ce qui avait cours au moment de sa création, tout en étant reliée, dans le cas de Flaubert, à la position sociale de son créateur. Flaubert a, dans cette optique, « construit » sa propre position, qui n'existait pas auparavant. En conciliant deux conceptions contradictoires de la littérature au XIX^e siècle, il développe un style unique et avant-gardiste, devenant ainsi, avec Baudelaire, un représentant du mouvement artistique prônant l'*Art pour l'Art*. Esthétiquement, Flaubert rejette autant le réalisme, dont le but est de rendre un réel le plus fidèlement possible, que son opposé, le formalisme, qui vénère la forme pour elle-même, laissant au contenu un rôle très secondaire. Il inventera une nouvelle forme d'art, sorte d'hybride entre le réalisme et le formalisme, qui consiste, selon Bourdieu, à « écrire le réel (et non [à] le décrire, [à] l'imiter, [à] le laisser en quelque sorte se produire lui-

³⁰ Bourdieu, *Les règles...*, p. 149-192.

³¹ *Ibid.*, p. 167.

même, représentation naturelle de la nature.)³² » Il aspire à dépeindre un contenu qui, en littérature, de par ses liens avec le langage, se doit d'être référentiel, tout en le transformant en objet esthétique, par le travail de l'écriture.

D'emblée, Bourdieu distingue *écrire* et *décrire*, car écrire implique un travail sur la réalité. La connaissance n'émane pas de la description d'une perception sensorielle ou d'un vécu : *écrire* consiste à créer les conditions favorables au surgissement de l'idée, qui n'est rien de moins que le réel, grâce au langage. *Écrire* permet de révéler un réel se situant au-delà des perceptions immédiates. Le réel se trouve donc porté en *représentation* de lui-même, devenant, par le dénuement esthétique dans lequel il est laissé, *plus réel que le réel*. La connaissance du réel, Flaubert l'a mentionné ponctuellement dans sa correspondance, est une préoccupation constante pour l'auteur ; il déplore par ailleurs que la science prétende en avoir le monopole. La littérature doit donc être reconnue comme productrice de savoir, au même titre que la science. Flaubert s'est donc appliqué à trouver une « méthode » qui ferait rejaillir le « vrai » dans l'objet esthétique : « Et j'avais raison parce que l'esthétique est le Vrai, et qu'à un certain degré intellectuel (quand on a de la méthode) on ne se trompe pas. La réalité ne se plie point à l'idéal, mais le confirme³³. » Dans la Préface de l'édition de 1972 de *Madame Bovary*, Maurice Nadeau rappelle que « l'observation des faits, leur rassemblement, leur mise en conjonction » ont avant tout guidé la démarche de Flaubert, ce qui nécessitait par ailleurs la même attitude qu'en sciences : « impartialité, non-intervention, refus de juger et de

³² Bourdieu, *Les règles...*, p. 165.

³³ Lettre à sa nièce Caroline (2 mai 1880), *Correspondance : année 1880. Édition Louis Conard*, Éd. Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1880.htm>.

conclure³⁴. » À partir des phénomènes particuliers, Flaubert cherche à découvrir des vérités générales. Dans « Le point de vue de Flaubert », Bourdieu décrit toutefois l'attitude créatrice de Flaubert comme un refus de faire un art utile qui s'applique à démontrer quelque chose, comme tant de naturalistes qui, sous le prétexte de dépeindre les choses telles qu'elles sont, pratiqueront un art social, porteur d'un jugement moral et politique. Admirateur de la chose scientifique, Flaubert se montre soucieux de « dépasser l'opposition traditionnelle entre l'art et la science » en empruntant aux sciences naturelles « des savoirs érudits mais aussi le mode de pensée qui les caractérise et la philosophie qui s'en dégage, déterminisme, relativisme, historicisme³⁵ ». Flaubert vise une écriture neutre, précise, mais esthétique. Selon Bourdieu, il recherche, dans les sciences, « un idéal stylistique (la précision) et un modèle cognitif (l'idéal d'impartialité)³⁶. » Tel un Dieu « présent partout et visible nulle part³⁷ », il doit occuper en son œuvre une fonction similaire. Le savoir qu'aspire à produire Flaubert, par son œuvre, n'est pas tant un savoir encyclopédique, qu'un savoir qui concerne « la connaissance que l'homme a de lui-même³⁸ », à laquelle la littérature doit contribuer « au même titre que les sciences physiques et naturelles, économiques, historiques, sociales³⁹. » Il faut, pour cela, écrire froidement, « avec la tête », et non avec le cœur⁴⁰. L'œuvre se trouve dissociée de son créateur, pour laisser place au point de vue de l'observateur, de l'expérimentateur et du chercheur. Le XIXe siècle était celui de Darwin, de Lamarck et de Cuvier : le siècle de la

³⁴ Nadeau, *Préface*, p. 12.

³⁵ Bourdieu, *Les règles...*, p. 169.

³⁶ J. Jurt, « Le statut de la littérature face à la science », *Écrire en France au XIXe siècle*, Montréal, Longueuil, 1989, p. 175-172, cité dans Bourdieu, *Les règles...*, p. 170.

³⁷ Nadeau, *Préface*, p. 9.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁰ Lettre à Louise Colet (25 septembre 1852).

science, souligne Bourdieu. La subjectivité de l'auteur se trouve ainsi écartée du processus créateur, afin de laisser place à une neutralité esthétique.

Cette neutralité esthétique, pour Flaubert, aurait dû s'étendre au domaine moral : « Si les sciences morales avaient, comme les mathématiques, deux ou trois lois primordiales à leur disposition, elles pourraient marcher de l'avant⁴¹. » Dans sa *Logique*⁴², John Stuart Mill proposait d'ailleurs une chose semblable, soit d'appliquer la logique de l'induction aux « sciences morales », ce qui a présidé à la constitution de ce qui est appelé les « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*). Les sciences humaines, qui formaient auparavant une branche du savoir issue de la tradition et appelée « humanités » seront, à partir du XIXe siècle, entièrement dominées par le modèle des sciences de la nature, caractérisé par « la connaissance d'uniformités, de régularités et de lois (*Gesetzmässigkeiten*) qui permettraient de prévoir ce qui se présente et son déroulement⁴³. » Ce qui, pour Gadamer, constitue un non-sens, priverait l'humanité de tout un pan de la connaissance essentiel à la compréhension des réalités humaines (Flaubert parlait d' « âme humaine »). Cette contestation du monopole de la méthode sur l'idée de vérité constitue le point de départ de Gadamer, pour qui il existe des vérités autres que scientifiques.

Au XIXe siècle, le défi, pour les « sciences de l'esprit », consistait soit à les englober dans la méthode unique des sciences naturelles, soit à leur fournir une méthode propre, ce que Dilthey s'est proposé de faire. Mais Dilthey, selon Gadamer, serait tombé

⁴¹ Lettre à Louise Colet (7-8 juillet 1853).

⁴² John Stuart Mill, *Système de logique déductive et inductive. Exposé des principes de la preuve et des méthodes de recherche scientifique*. (1843). Livre VI: *De la logique des sciences morales*. Traduction française réalisée par Louis Peisse à partir de la 6e édition anglaise de 1865. Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1866. 103 pages.

⁴³ *VM*, p. 19.

dans le piège de la méthode, puisque c'est en ses termes qu'il a tenté de reconnaître le statut des sciences humaines comme égal à celui des sciences naturelles. C'est là, selon Gadamer, une erreur due à la reconnaissance implicite de la méthode scientifique comme unique moyen donnant accès à la vérité. Cette objectivité, dans le domaine de la pratique littéraire, exige de l'auteur qu'il s'oublie pour que la réalité devienne présence. Écrire, c'est « ne plus être "soi" mais circuler dans toute la création dont on parle⁴⁴ », puisque l'art « est cette réalité, suscitée, et qui prend la parole à son tour. » Il faut, afin que se dégage un regard pur, subordonnant « l'intérêt littéral et littéraire à l'intérêt pour la représentation⁴⁵ », abandonner toutes idées de patrie, de religion, de convictions. Tout se joue alors sur le plan de l'esthétique et le moyen de parvenir à la connaissance, pour un écrivain, doit être la représentation : le « regard pur [...] ignore délibérément toutes les différences non esthétiques entre les objets⁴⁶ ».

Chez Gadamer comme chez Flaubert, l'esthétique, qui ne doit pas se subordonner à des critères d'utilité, véhicule une vérité qui lui est propre, distincte de celle des sciences. Gadamer dénonce le préjugé logiciste qui préside à toute connaissance tandis que Flaubert, s'il voue une grande admiration au fait scientifique, se montre critique vis-à-vis un certain monopole sur la connaissance qu'elle croit détenir. Cette critique est très présente dans *Bouvard et Pécuchet* (il y dénonce surtout le parti pris idéologique⁴⁷), mais perceptible aussi dans un personnage infatué comme Monsieur Homais dans *Madame Bovary*. Néanmoins, on l'a vu avec Bourdieu, il veut réconcilier l'art et la science, cherchant en cette dernière une méthode, préoccupation qui apparaît dans la

⁴⁴ Nadeau, *Préface*, p. 7.

⁴⁵ Bourdieu, *Les règles...*, p. 179.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁷ Voir Florence Vatan, « Flaubert et les sciences. Avant-propos : Du désir de savoir à l'art de (faire) rêver », *Revue Flaubert*, 4, 2004. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/01vatan.pdf>

Correspondance. Flaubert cherche à « absorber » le savoir dans la littérature, motivé par une préoccupation avant tout esthétique⁴⁸. Or cette réconciliation entre l'art et la science s'appuie sur la reconnaissance implicite d'une supériorité méthodique, transposable à l'art, de la science. Cette même préoccupation pour la méthode, ce même refus du monopole de la science, sont à l'origine de *Vérité et méthode*, à la différence que Gadamer ne reconnaît pas de supériorité aux sciences naturelles, reconnaissant plutôt en elles un domaine de savoir distinct - essentiel à la connaissance, pertinent pour l'humanité, mais distinct du savoir des Lettres. Gadamer se réclame d'un savoir pratique, fondé sur l'expérience et inspiré par la *phrōnesis* d'Aristote.

En dépit de cette admiration proclamée pour la méthode scientifique, Florence Vatan dans un numéro de la *Revue Flaubert* consacrée à la relation qu'avait Flaubert avec les sciences, constate que l'objectif de Flaubert, qui fait passer au second plan l'exactitude et la nuance dans l'utilisation des savoirs scientifiques, relève moins d'une maîtrise rationnelle de l'univers que d'un « processus magique d'assimilation⁴⁹ ». Il pourrait s'agir, selon elle, d'une contradiction, mais aussi d'une revendication d'autonomie de la littérature, d'une distanciation. Flaubert, influencé par son siècle, aurait tenté de porter un regard « scientifique » sur sa propre création, et c'est cette prétendue neutralité objective qui a souvent fourni, plus que l'œuvre elle-même, un point d'assise aux analyses de Flaubert.

Or, l'écrivain doit parvenir, selon Bourdieu, à « transmuier en œuvre d'art par l'efficace propre de l'écriture⁵⁰ ». Il ne s'agit pas, dès lors, de forme pure, telle que

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5..

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁰ Bourdieu, *Les règles...*, p. 180-181.

pratiquée par les parnassiens, qui ne dit plus rien qu'elle-même. La forme doit représenter *quelque chose*. Mais l'écriture ne doit pas viser un enseignement, ni une morale. Flaubert symbolise, pour Bourdieu, une « rupture libératrice, et créatrice du créateur⁵¹ ». Malgré les divergences profondes et irréconciliables de leurs conceptions respectives de l'esthétique, on retrouve, dans cette idée de « pouvoir de l'écriture », quelque chose du concept de « transmutation en œuvre » (ou « métamorphose ») de Gadamer. Qui plus est, Bourdieu voit le travail spécifique de l'écrivain comme une production de soi-même comme créateur, c'est-à-dire « comme *sujet* de sa propre création⁵². » Ainsi, Flaubert échappe au destin du personnage de Frédéric Moreau en surmontant l'impuissance d'un être manipulé par les forces du champ. Parce qu'ils n'arrivent pas à entrer dans l'*illusio*, c'est-à-dire dans l'illusion collectivement partagée, dans le jeu social, des personnages comme Frédéric Moreau et Emma Bovary se réfugient dans le monde romanesque, attitude nommée « bovarysme⁵³ » :

Emma Bovary, mais aussi Frédéric sont des gens qui se réfugient dans la croyance dans le monde de l'art (c'est le bovarysme) parce qu'ils ont beaucoup de peine à adhérer à la croyance dans le monde ordinaire, à entrer dans le jeu de l'argent, des affaires, du pouvoir. Flaubert lui-même était comme ça et il a sans doute écrit des romans pour surmonter cette « impuissance » (comme disent les gens normaux) et surtout savoir ce qu'elle signifiait. Flaubert nous offre une philosophie de la croyance littéraire qui va bien au delà de toutes les réflexions philosophiques sur la question⁵⁴.

Si, pour Bourdieu, le personnage d'Emma Bovary se « réfugie » dans la croyance au monde de l'art, auquel cas le roman constitue le déploiement d'une « philosophie de la croyance littéraire », il admet d'emblée que son auteur puisse se « produire comme

⁵¹ Bourdieu, *Les règles...*, p. 178.

⁵² *Ibid.*, p. 178.

⁵³ Le terme fut popularisé par Jules de Gaultier en 1892, dans un essai intitulé *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*.

⁵⁴ Pierre Bourdieu, « Il faut que l'intellectuel donne la parole à ceux qui ne l'ont pas ! » dans *L'événement du jeudi*, 10–16 septembre, 1992, p. 114–116. Propos recueillis par Philippe Petit.

créateur ». En se produisant comme créateur, Flaubert opère une métamorphose par laquelle il *devient* Flaubert, l'antithèse de ce qu'est devenu (ou n'est pas devenu) Frédéric. Il produit une réalité :

La "réalité" a toujours un horizon de futur, de possibilités désirées ou redoutées, en tout cas de possibilités encore en suspens. Ainsi elle est telle que ne cessent pas de s'éveiller des attentes qui s'excluent et qui ne peuvent pas toutes se réaliser⁵⁵.

Le célèbre « Madame Bovary, c'est moi ! » prend alors tout son sens. Maurice Nadeau, dans la préface, avance que *Madame Bovary* aurait permis à Flaubert « d'entrer en possession de son métier d'écrivain⁵⁶. » Emma Bovary, par la constante mise en scène d'une version sublimée d'elle-même, ne serait-elle pas en quête d'une vérité qui, à l'instar du héros de *L'éducation sentimentale*, se trouve mise en échec? Certaines raisons nous permettent de le croire. En transposant ce que dit Gadamer de l'œuvre d'art, au personnage de Madame Bovary, il est possible d'en arriver à cette conclusion, comme le montreront les chapitres qui suivent.

Si Bourdieu ne va pas jusqu'à dire qu'en refusant d'entrer dans l'*illusio* le personnage d'Emma recherche le « vrai », la philosophie de Gadamer permet d'avancer cette hypothèse puisque le monde de l'art, la représentation, pour Gadamer, correspondent à la vérité. Le vrai et le factice, dans le roman, se trouveraient alors renversés.

⁵⁵ VM, p. 130.

⁵⁶ Nadeau, *Préface*, p. 5.

1.3 La question du réel

Considéré par Bourdieu comme l'équivalent poétique de Flaubert, Baudelaire a écrit, dans un article sur Gautier mais dans lequel il s'en « dissocie imperceptiblement » afin d'exposer sa propre conception de la poésie :

Paradoxalement, c'est le travail sur la forme pure, exercice formel par excellence, qui fait surgir, comme par magie, un réel plus réel que celui qui se donne immédiatement aux sens et auquel s'arrêtent les amoureux naïfs du réel, quitte à lui imposer du dehors des significations morales ou politiques⁵⁷...

Il s'agit de faire surgir un réel « plus réel » que le matériau brut dont l'écriture se sert ; autrement dit, le travail d'écriture, loin de rendre une simple copie, produit une vérité. Le « vrai » esthétique, donc, n'est pas exactement le même que le « vrai » scientifique. Baudelaire abolit la distinction entre la forme et le fond, entre le style et le message. Le poème revêt une dimension autonome, presque *sacrée*. Le poème, pour Baudelaire, serait une

réalité autonome, sans autre référent qu'elle-même, le poème est une création indépendante de la création, et pourtant unie à elle par des liens profonds, qu'aucune science positive n'aperçoit, et qui sont aussi mystérieux que les correspondances unissant entre eux les êtres et les choses⁵⁸.

Ce passage signale la volonté d'un certain détachement vis-à-vis la réalité prosaïque, d'une réelle autonomie de l'art, tout en affirmant sa spécificité par rapport aux sciences positives. L'univers, alors, est conçu comme un « réservoir de symboles dont le langage peut ressaisir le sens caché⁵⁹... » Pour Baudelaire, le poème serait relié au sacré, accompli par « la recherche divinatoire des équivalences » qui permet de « restituer

⁵⁷ Il s'agit de *L'Anthologie des poètes français* de Crépet, qui se trouve dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, Paris, éditions Gallimard, 1976, t. II, p. 112-113 (collection « Bibliothèque de la Pléiade », citée dans Bourdieu, *Les règles...*, p. 182.

⁵⁸ Bourdieu, *Les règles...*, p. 183.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 182.

l'expansion des choses infinies⁶⁰ ». Si l'écrivain, nous dit Bourdieu, projette dans l'œuvre les structures qu'il porte en lui, comme tout agent social, quoique sans véritablement les maîtriser, le travail sur la forme peut ainsi accomplir « l'anamnèse de tout ce qui reste enfoui d'ordinaire⁶¹... » Un travail non conscient est alors effectué, un travail de « restitution » qui permet au « vrai » de se manifester.

La notion d'anamnèse est présente chez Gadamer également : « Si l'œuvre d'art nous fait sortir de la vie courante, c'est pour mieux nous y replonger, pour que nous redécouvriions cette réalité, dévoilée par l'art, avec des yeux et des oreilles neufs⁶²... » C'est par l'art que doit avoir lieu cette reconquête de la vérité : « Ce qui ressort dans l'œuvre d'art, c'est la vérité du monde telle qu'elle se trouve interceptée ou surprise par sa métamorphose en œuvre⁶³... » C'est en quelque sorte une essence que l'expérience de l'art nous offre. L'art permet de « (re)découvrir le réel pour lui-même⁶⁴. » L'art de Flaubert consiste, selon Bourdieu, à « aller directement au réel » et à « traverser la forme sensible, matériau sonore chargé de correspondances ». Ce réel « plus réel que le réel » n'est pas sans rappeler le concept de « surcroît d'être » de Gadamer⁶⁵, n'est pas sans évoquer la question de son essence. Formulé autrement, Flaubert serait en quête d'une vérité, accessible par la représentation.

Décrire l'expérience esthétique relève de la distanciation et s'avère donc une tâche difficile, selon Gadamer, puisque l'art n'a son être que dans son accomplissement.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 184.

⁶² Jean Grondin, *Introduction à Hans Georg Gadamer*, Paris, éditions du Cerf, 2007 (collection « La nuit surveillée »), p. 59.

⁶³ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *VM*, p. 158.

C'est une affaire de participation, faite « d'activité, mais aussi de passivité et d'émerveillement. On y est, mais sans jamais tout saisir⁶⁶. » L'abstraction induite par la conscience méthodique empêche de saisir l'art, les sciences humaines et ce que nous sommes en tant qu'êtres de compréhension. La vérité de l'œuvre d'art n'en est pas une de connaissance conceptuelle : « L'expérience de l'art [...] ne peut pas engranger dans une connaissance achevée la vérité accomplie de ce dont elle est l'expérience⁶⁷. » D'ailleurs, Bourdieu reconnaît lui aussi une part d'« expérience sensible » dans la découverte du réel par l'art : « C'est lorsqu'il parvient à se laisser posséder par les mots que l'écrivain découvre que les mots pensent pour lui et lui découvrent le réel⁶⁸. » Gadamer, quant à lui, reconnaît que « la subjectivité n'est pas maître de ce qui lui "arrive" dans l'expérience esthétique⁶⁹ ». Tant pour Bourdieu que pour Gadamer, une part d'abandon serait nécessaire à la rencontre du vrai, contrastant avec un certain idéal de maîtrise.

1.4 Gadamer : Vérité et méthode

Pour Jean Grondin, Gadamer s'inspire, pour sa philosophie de l'œuvre d'art, de « l'appropriation heideggérienne du savoir pratique d'Aristote, la *phronesis*, [...] qui est un savoir de situation me concernant dans mon être, mais qui n'en est pas moins source de vérité⁷⁰. » Selon cette optique, imposer des règles et des méthodes à la compréhension, prétendre la maîtriser, relève de l'illusion. Avant d'interroger une nouvelle source, une nouvelle méthode, Gadamer se demandera ce que nous comprenons vraiment. Il voudra

⁶⁶ Grondin, *Introduction...*, p. 69.

⁶⁷ *VM*, p. 118.

⁶⁸ Bourdieu, *Les règles...*, p. 184.

⁶⁹ Grondin, *Introduction...*, p. 63.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

savoir d'où vient la connaissance que l'on a, ce qu'elle est. Il se demandera si comprendre, c'est toujours « fonder », et si on peut fonder la compréhension elle-même. Car les règles de méthode apporteraient une maîtrise technique sur les phénomènes, mais sans parvenir à atteindre le fondamental. Pour Gadamer, la compréhension est un événement, un advenir de sens : « Ce n'est pas tant ce que nous devrions faire, mais ce qui survient par-delà notre vouloir et notre faire⁷¹. » En opposition à une conception instrumentale de la compréhension voulant que nous la maîtrisions à l'aide des règles de l'induction, il croit plutôt que c'est « l'expérience qui nous frappe et qui se dépose en nous⁷² ». Plus encore, Gadamer ira jusqu'à se demander s'il est vraiment « besoin d'une fondation pour ce qui toujours-déjà nous porte⁷³? » Car Gadamer, résume Grondin, considère qu'« expliquer le fondamental, c'est déjà l'amputer de sa dimension essentielle qui est d'être le fonds à partir duquel tout le reste découle⁷⁴. » Cette compréhension qui doit advenir, Gadamer la trouve dans l'expérience de l'art. Expérience qui, rappelons-le, est un « savoir pratique qui me concerne dans mon être ». De la même manière que Heidegger détruit la métaphysique pour accéder à la vérité de l'être, pour accéder à la vérité de l'art, il faut détruire la conscience esthétique qui est à l'origine de l'idée d'une esthétique « pure ». Il s'agit, pour Gadamer, d'un « mode de connaissance », d'un être, d'un « sens commun qui soit capable de saisir l'universel⁷⁵ », et non d'une méthode. Le sens commun concerne les vérités morales, historiques et politiques, qu'il ne convient pas de fonder sur une distanciation méthodologique. Ce sont des vérités d'expérience, qui ne

⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

⁷² *Ibid.*, p. 37.

⁷³ Hans Georg Gadamer, *Préface à la 2^e édition de Vérité et méthode*, dans l'ancienne traduction d'Étienne Sacre, Paris, Éditions du Seuil, 1976, cité dans Grondin, *Introduction...*, p. 35.

⁷⁴ Grondin, *Introduction...*, p. 35.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

se laissent pas objectiver, puisque l'être s'y trouve tout entier impliqué, il y participe. Ce mode de connaissance, opposé au savoir méthodique, ne vise pas l'acquisition de règles, mais d'une « sagesse de vie » qui ne s'enseigne pas, qui se veut un processus de formation, qui se cultive. La connaissance, ici, n'est pas de nature épistémologique, et cela a fait en sorte qu'elle soit reléguée au domaine de l'esthétique, de la cosmétique.

1.5 La conscience esthétique

Selon Bourdieu, l'invention de l'esthétique pure, fusion entre le réalisme et le formalisme, vient avec l'invention du personnage social de l'artiste et d'un certain style de vie⁷⁶. Gadamer s'est, quant à lui, intéressé à l'apparition du concept de « génie artistique » au XIXe siècle. Mais pour Gadamer, il s'agit d'une conséquence philosophique du développement de la « conscience esthétique », à l'origine entre autres du mouvement de *L'Art pour l'Art*. La conscience esthétique considère les œuvres d'art comme des objets esthétiques, sans portée morale ou cognitive, ce qui a « conduit à l'essor de l'art autonome dans la modernité⁷⁷. » Pour Gadamer, l'avènement de la conscience esthétique a pour effet de priver les œuvres de leur prétention à la vérité. D'une façon qui peut sembler paradoxale, cette même conscience esthétique provient elle-même d'une conscience méthodique inculquée par les sciences, et dont il faut remonter à Kant pour saisir l'origine et les ramifications.

Les « sciences humaines » n'existaient pas encore à l'époque de la *Critique de la raison pure*. Mais en voulant consolider la crédibilité des sciences expérimentales en un

⁷⁶ Bourdieu, *Les règles...*, p. 186-187.

⁷⁷ Grondin, *Introduction...*, p. 41.

savoir méthodique et vérifiable, tout ce qui relevait de la tradition humaniste et de la formation du jugement s'est retrouvé dans la catégorie du « savoir non méthodique », hors de la science, dans l'esthétique. C'est après Kant, toutefois, que l'esthétique devient affaire de goût, que la portée cognitive de la culture cesse d'être reconnue, que les questions de vérité sont définitivement abandonnées à la science. C'est d'ailleurs cette nécessité d'échapper à l'esthétique qui donnera naissance aux sciences humaines telles que pratiquées de nos jours, c'est-à-dire avec l'outil statistique, la mesure et l'analyse. Les sciences humaines, alors, « se trouvent exilées de leur terre d'origine [l'humanisme], mais elles sont contraintes de comprendre leur propre apport scientifique à partir du seul modèle épistémologique disponible⁷⁸. » Au XIXe siècle, la revendication de l'autonomie de l'art renforce cette division entre art et connaissance, et cette conception purement esthétique de l'art « est une abstraction induite par le monopole de la conscience méthodique », rappelle Gadamer⁷⁹.

Avant Kant, la critique du goût incluait le goût moral et politique, dont le champ de l'esthétique relevait (d'où la connotation morale de l'expression « de mauvais goût »)⁸⁰. Kant faisait une distinction entre la beauté « libre » et la beauté « adhérente », la première étant celle qui relève d'un pur jugement de goût, sans autre fin que la beauté ; la seconde « adhère » à un concept, soit une fin utile ou une dimension morale, ce qui rend la beauté moins « pure ». L'esthétique se définit désormais en opposition à la morale et à la science. La beauté, chez Kant, revêt néanmoins une dimension morale implicite, embarrassante pour ses successeurs : la nature, par le plaisir esthétique (non intentionnel)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 53.

qu'elle nous procure, confirme que « nous sommes bel et bien la fin dernière de la création⁸¹ ». Afin de se débarrasser de cette dimension théologique, l'esthétique postkantienne⁸² se chargera de radicaliser cette scission avec la morale, qui permettra d'assurer l'autonomie de l'esthétique. Le goût, à l'époque romantique, sera remplacé par le génie, puisque le génie et le « goût », dans son acception morale, peuvent être antinomiques. Les concepts de génie et de création artistique atteignent alors leur apogée, entraînant une « apothéose du génie créateur⁸³ » : « Centrée sur les notions de génie, de production et d'expérience personnelle, [...], toute l'esthétique du XIXe siècle porte la marque de Goethe⁸⁴. » L'expérience personnelle, qu'on associe dans ce courant à une donnée positiviste, bien qu'échappant aux catégories cognitives du rationalisme, est au centre de cette création issue d'une esthétique en marge de la connaissance, l'*Erlebnis*, traduit par « expérience universelle ». Il s'agit d'une totalité de sens, d'une expérience de la vie qui transcende l'ordre de la connaissance.

Pour Gadamer, c'est une abstraction de vouloir opposer l'art à la réalité pratique, comme le veut l'esthétique pure. Au lieu d'une « éducation par l'art », cette opposition propose une « éducation à l'art ». La « réconciliation de l'idéal et de la vie », la « liberté de l'esprit » à laquelle l'art élève, reste confinée à des lieux spécifiques où on enferme l'art, sans se transporter dans la réalité⁸⁵. Coupé de cette réalité, l'art devient affaire d'apparence. Si la réalité « se réduit à l'ordre de la matière spatio-temporelle, qu'étudie la science, l'art ne relèvera plus que de la fiction⁸⁶. » Dans la préface de la 5^e édition de

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

⁸² Entre autres, Schiller, voir *VM*, p. 56.

⁸³ *VM*, p. 56.

⁸⁴ Grondin, *Introduction...*, p. 57.

⁸⁵ *VM*, p. 100.

⁸⁶ Grondin, *Introduction...*, p. 59.

Vérité et méthode, Gadamer ajoute cette observation, selon laquelle la sphère de la littérature, en langue anglaise, est appelée « fiction », le reste portant le nom de « non-fiction ». Il est évocateur que le terme « fiction » soit employé pour désigner un genre littéraire, puisque ce terme s'oppose « au concept de réalité de la science. » Or pour Gadamer, préciser l'aspect fictif de l'action est inessentiel⁸⁷, puisque l'art est « une expérience insigne de la réalité dans sa totalité significative⁸⁸. » Cette coupure de l'art avec la réalité fait de l'art l'objet d'un culte, (conséquence, pour Gadamer, du monde dédivinisé par la science), culte faisant totalement abstraction de l'art lui-même. Il ajoute que cette distinction conduit à la création de sites spécifiques pour l'art, réservés à la jouissance esthétique exercée de manière autonome, l'opposant encore davantage à la réalité de la science et de l'économie.

1.6 Madame Bovary : Le théâtre

Une scène, dans *Madame Bovary*, évoque fortement cette coupure entre l'art et la réalité, ainsi que le retrait de l'art en des lieux séparés : celle où Charles et Emma assistent à un opéra du ténor Lagardy au théâtre de Rouen afin de, sous le conseil d'Homais, « distraire Madame⁸⁹ ». D'entrée de jeu, « distraire Madame » consiste à la distraire de sa réalité, de sa propre vie, suite au « long hiver » de prostration et de ferveur religieuse qui a suivi sa rupture avec Rodolphe, pour l'amener dans un lieu spécifique où elle pourrait côtoyer un idéal. Le lieu théâtral est effectivement coupé du monde :

⁸⁷ Gadamer, « L'œuvre d'art à l'ère de sa communicabilité esthétique », conférence prononcée à Marienbad le 5 février 1994, dans le cadre des *Freiburger Kulturgespräche*, citée en note de bas de page dans Grondin, *Introduction...*, p. 60.

⁸⁸ Grondin, *Introduction...*, p. 60.

⁸⁹ MB, p. 287.

lorsqu'ils y arrivent, les portes sont fermées⁹⁰. La foule, « parquée symétriquement entre des balustrades », attend de pouvoir entrer. Par ailleurs, les abonnés viennent au théâtre « se délasser dans les beaux-arts des inquiétudes de la vente ; mais n'oubliant point *les affaires*, ils causaient encore cotons, trois-six ou indigo⁹¹. » On vient au théâtre pour s'évader du réel, non pour le transformer. On vient apprécier, doté d'une conscience esthétique, le spectacle, ou encore sa simple présence en ces lieux :

Elle eut plaisir, comme un enfant, à pousser de son doigt les larges portes tapissées; elle aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs, et quand elle fut assise dans sa loge, elle se cambra la taille avec une désinvolture de duchesse⁹².

Madame Bovary baigne alors dans « l'atmosphère d'un autre monde⁹³ », et c'est de façon fort brutale que la transition entre le spectacle et la réalité s'effectue :

Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier : "Enlève-moi, emmène-moi, partons ! À toi, à toi ! Toutes mes ardeurs et tous mes rêves!"
Le rideau se baissa.
L'odeur du gaz se mêlait aux haleines⁹⁴.

Immédiatement après l'abaissement du rideau, la foule encombre les corridors, l'atmosphère devient étouffante, et Emma suffoque, prise de palpitations. La fin du deuxième acte signe la fin des « ardeurs et des rêves », sans même qu'Emma ait eu le temps de quitter son fauteuil. Charles, parti chercher un verre d'orgeat pour Emma, peine à regagner sa place, « car on lui heurtait les coudes à tous les pas, à cause du verre qu'il tenait entre les mains⁹⁵. » Le mari d'une femme sur qui il vient de renverser les trois quarts du verre lui « murmur[e] d'un ton bourru les mots d'indemnité, de frais, de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁹¹ *Ibid.*, p. 293.

⁹² *Ibid.*, p. 293.

⁹³ *Ibid.*, p. 294.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 298.

remboursement⁹⁶. » L'idéal, ici, est heurté par le réel qui, en se rappelant à lui, rappelle aussi qu'il en est distinct. Gadamer parle d'un art qui, mû par une conscience esthétique, se trouve coupé de la réalité prosaïque, de la réalité de l'économie : le contraste entre le spectacle et la « réalité » frappe dans ce passage. L'idéal de l'amour, des ardeurs et des rêves est complètement éloigné de la réalité biologique d'Emma, de ses palpitations, qui surviennent *après* le spectacle, des indemnités et des frais exigés. Ce statut isolé de l'art est poussé jusqu'à l'absurde, par la désillusion qui s'ensuit.

1.7 Éthique et esthétique

Pour Bourdieu, faire un art autonome, se libérer de « la question des rapports entre l'art et la réalité, entre l'art et la morale » consiste en une « rupture du lien entre éthique et esthétique » qui est « supposée et suscitée par la révolution de l'écriture⁹⁷ », se rapprochant d'un nihilisme éthique. Pour rencontrer le vrai, il faut retirer sa participation au réel : « Le seul moyen de vivre en paix, c'est de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité entière, et de n'avoir avec elle rien de commun qu'un rapport d'œil⁹⁸. » Néanmoins, comme le remarquent Bourdieu et Nadeau, Flaubert observe l'univers avec l'ubiquité d'un Dieu (« spinoziste, immanent et coextensif à sa création⁹⁹ »). L'usage méthodique du style indirect libre laisse indéterminée la relation du narrateur aux personnages. Si Flaubert délaisse le point de vue fixe, il préconise l'absence de point de vue narratif, afin de laisser parler l'œuvre pour elle-même. Parce qu'il nie l'existence d'une vérité objective, Flaubert est associé au nihilisme éthique. La « vérité objective »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁹⁷ Bourdieu, *Les règles...*, p. 185.

⁹⁸ Lettre à Louise Colet (22 avril 1853).

⁹⁹ Bourdieu, *Les règles...*, p. 191.

dont Flaubert cherche à dissocier son œuvre n'est pas factuelle ; elle est d'ordre moral avant tout, l'éthique ici étant essentiellement entendue comme une approche normative du bien et du mal, et concerne un éventuel jugement qui serait porté sur les personnages par le narrateur, le véritable sujet de ses romans consistant en l'affirmation d'une esthétique.

Ce n'est pas le nihilisme éthique qui rend l'œuvre vraie, mais l'œuvre elle-même, dans son actualisation, dans son incarnation. Bourdieu juge que rien n'est plus révélateur du point de vue de Flaubert que l'ambiguïté de son point de vue. Cette ambiguïté ressort dans le contenu de *Madame Bovary* : comme Flaubert, Madame Bovary cherche à s'éloigner du réel trivial pour s'approcher, par la représentation de soi, par la forme, d'une vérité d'elle-même. Ce désengagement qui a pour effet, chez Flaubert, d'amplifier l'effet de réel, pourrait constituer une forme d'implication dans une quête de vérité, d'essence, d'une vérité esthétique qui outrepassa la prise de position idéologique et la poursuite de buts utiles. Le désir de Flaubert que Bourdieu appelle « toucher le réel » est révélateur d'une éthique de la vérité. Ce nihilisme éthique, qui n'en est pas tout à fait un, contient une prise de position : contre la subjectivité, certes, contre l'idéologie et la religion, mais aussi, paradoxalement, contre la prise de distance objectivante face au monde et l'idéal de maîtrise adopté par les sciences positives. L'expérience esthétique, selon Gadamer, comporte toujours une dimension éthique.

Si Bourdieu a vu, dans *L'éducation sentimentale*, une transposition du champ social dans lequel évoluait Flaubert, de ses aspirations et de ses réticences, dans *Madame Bovary* il est possible de percevoir le souci de cette quête du « vrai », omniprésente dans la *Correspondance* de Flaubert. En soutenant, au sujet de Flaubert, que l'écrivain

« découvrir le réel » en se laissant « posséder par les mots », Bourdieu nous autorise à ouvrir la porte de l'approche herméneutique pour l'analyse de *Madame Bovary*. Car la vérité qui s'en dégage est peut-être issue de cet abandon. Selon les termes de Gadamer, nous pourrions avancer que Flaubert s'est laissé « prendre au jeu », est devenu l'objet de son œuvre, qui l'a défini. La méthode de Flaubert, qu'il qualifie lui-même de « scientifique », provient en grande partie du style indirect libre, où le narrateur est moralement désengagé de l'action et des personnages. Si les opinions personnelles et le vécu de l'auteur sont tenus à l'écart, le roman *Madame Bovary* met en œuvre une quête de vérité de soi, accessible par la représentation. Le roman *Madame Bovary* met en œuvre une quête de vérité de soi, accessible par la représentation, mais mise en échec par l'impossible incarnation de l'être dans le paraître, comme nous le verrons dans les prochains chapitres.

CHAPITRE 2

REPRÉSENTATION ET VÉRITÉ

La confusion entre la réalité et la fiction a souvent constitué un point de départ pour l'interprétation de *Madame Bovary*. Le personnage d'Emma, en effet, veut calquer sa vie sur celle des héroïnes romantiques, avec les exaltations et les désespoirs qui l'accompagnent. Lorsqu'elle est en proie à la désillusion, son désir amoureux se transforme en extase religieuse, pratiquée avec une ferveur égale. Tandis que d'ordinaire, on pose que Madame Bovary vit dans l'illusion et fuit la réalité, elle-même croit l'inverse : la « vraie » Emma ne peut être cette femme mariée à un médecin de campagne, ancrée dans une réalité qui ne lui sied guère. Forcément la vérité se trouve ailleurs. L'amour et la religion, dans le roman, seraient avant tout des modes d'expression d'une conception du monde et d'elle-même. En mettant en place les conditions nécessaires à son émergence, un « décor », Madame Bovary chercherait, en définitive, une vérité.

Malgré l'issue malheureuse de ses aventures amoureuses, c'est l'arrivée imminente des huissiers qui la fait se précipiter dans la réserve d'arsenic du pharmacien. Pour cette raison, c'est la question de l'endettement qui constituera notre point de départ. Pourquoi s'endette-t-elle jusqu'à la ruine? La consommation d'objets, semble-t-il, est nécessaire à la mise en scène de son décor. S'entourant majoritairement d'objets de parure, elle agit comme si elle était en représentation de soi. La représentation, nous dit

Hans Georg Gadamer, livre l'essence des choses, leur conférant un « surcroît d'être¹⁰⁰ ». La figure, l'image, l'œuvre d'art devient, ainsi, « plus réel que le réel ». L'objectif de ce chapitre consiste à transposer à *Madame Bovary* ce que dit Gadamer de l'œuvre d'art, afin de proposer une interprétation différente du roman.

2.1 La quête de vérité

2.1.1 Le bovarysme

L'interprétation la plus courante de *Madame Bovary* consiste à attribuer à son héroïne, Emma, une perception romanesque d'elle-même, incompatible avec le monde dans lequel elle évolue. Lectrice avide de romans d'amour depuis l'adolescence, adepte de Walter Scott et de Bernardin de St-Pierre, elle passe à la campagne son existence de jeune fille, à attendre que l'amour se manifeste, dans une version intense et déchirante. Quand un prétendant, Charles Bovary, se présente enfin, la jeune Emma entrevoit le terme de son existence plate à la ferme, le début de sa VRAIE vie. Or Charles s'avère somme toute un mari décevant. Toute la réalité de son mariage la déçoit, ne lui apportant pas les transports escomptés :

Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fut trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres¹⁰¹.

Madame Bovary a cru que l'amour lui procurerait du bonheur. Or l'équation n'a pas fonctionné : elle croit s'être trompée. Elle continue de vivre *en attendant* l'événement qui

¹⁰⁰ *VM*, p. 158.

¹⁰¹ *MB*, p. 61.

bouleversera son existence et lui permettra d'être *ce qu'elle est vraiment*, dans un nouveau décor : « Les autres existences, si plates qu'elles fussent, avaient du moins la chance d'un événement. Une aventure amenait parfois des péripéties à l'infini, et le décor changeait¹⁰². » Les autres deviendront, pour elle, des modèles à imiter. *Madame Bovary* est considéré comme un roman sur la lecture, sur la « lecture pathologique¹⁰³ ». Selon cette interprétation, l'inaptitude d'Emma à trouver son bonheur dans la vie quotidienne serait causée par la confusion entre la fiction et la réalité. C'est pour cette raison qu'elle est souvent comparée à Don Quichotte, rêveur idéaliste obsédé par les romans de chevalerie. En somme, on reproche à Madame Bovary de construire sa vision du monde à partir de ses lectures de romans, ce qui entraîne une série de désillusions qui, de fil en aiguille, la conduisent jusqu'au suicide.

Ce type d'interprétation eut, presque immédiatement après la parution du roman, une influence telle que Madame Bovary a donné son nom à cette attitude qui consiste à vivre selon un idéal romanesque : le bovarysme¹⁰⁴. Associé à une « pathologie », le terme fut repris en psychiatrie en tant qu'objet nécessitant les soins de la médecine¹⁰⁵. De nombreuses études ont d'ailleurs porté sur l'aspect psychopathologique de Madame Bovary¹⁰⁶, la décrivant en termes de symptômes, l'interprétant à partir des manuels de psychiatrie. Ainsi, sa recherche effrénée d'amour et sa consommation d'objets de luxe

¹⁰² *Ibid.*, p. 96.

¹⁰³ Delphine Jayot, « Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne », *Flaubert* [En ligne], Résumés de thèses, mis en ligne le 14 février 2009. URL : <http://flaubert.revues.org/411>.

¹⁰⁴ Le terme fut popularisé par Jules de Gaultier en 1892, dans un essai intitulé *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Voir édition annotée et présentée par Didier Philippot ; suivie de neuf études réunies et coordonnées par Per Buvik, Paris, Éditions du Sandre, 2008. 367 pages.

¹⁰⁵ Jayot, *op cit.*

¹⁰⁶ Voir, entre autres, Elissa MARDER, « Trauma, Addictonn and Temporal Bulimia in "Madame Bovary" », *Diacritics*, 27, 3, 1997, p. 49-64. et Giles Mitchell, « Flaubert's « Emma Bovary » : Narcissism and Suicide. » *American Imago*, 44, 2, 1987, p. 107-128.

sont-ils perçus tour à tour comme des manifestations d'un trouble de la personnalité narcissique, d'une personnalité dépendante, de tendances névrotiques, ou encore de boulimie. Quant au bovarysme, défini comme une façon pour le sujet de « se concevoir autre qu'il n'est¹⁰⁷ », il fut d'abord appréhendé comme une tendance à « déformer » le réel, à l'asservir à l'imaginaire » : comme une aliénation¹⁰⁸. Influencé par Schopenhauer, Jules de Gaultier admet que dans un contexte autre que celui d'Emma Bovary, le bovarysme pourrait permettre de s'élever au-dessus du matérialisme, de par son refus de la médiocrité bourgeoise. L'influence nietzschéenne en fera d'abord la libération d'un « moi situé au-dessus de soi » puis un idéalisme voué, par l'absence de finalité de l'être, l'absence de toute certitude et l'absence de vérité, au tragique¹⁰⁹.

2.1.2 Rapport à la fiction, rapport au réel

Si l'on reproche facilement à Emma Bovary une lecture erronée de la fiction et qu'on souligne son inaptitude à en saisir les enjeux, on questionne rarement le rapport de Charles à la fiction. Pourtant, lorsqu'il accompagne sa femme au théâtre de Rouen, il peine à comprendre ce qui se passe autour de lui : « Il confondit l'avant-scène avec les galeries, le *parquet* avec les loges, demanda des explications, ne les comprit pas, fut renvoyé du contrôleur au directeur¹¹⁰... » L'univers théâtral lui est complètement étranger et ses codes lui échappent. Durant le spectacle, Emma doit lui expliquer l'action

¹⁰⁷ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme...*, cité dans Marielle Macé, « Après le Bovarysme. Présentation. » *LHT*, 9, Dossier, publié le 01 février 2012 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=390>.

¹⁰⁸ Voir Colette Camelin, « Bovarysme et Tragique », *LHT*, 9, Dossier, publié le 27 février 2012 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=302>.

¹⁰⁹ Camelin, *ibid.*

¹¹⁰ *MB*, p. 291.

qui se déroule sur scène, que le personnage d'Edgar est l'amant de Lucie : « Il avouait, du reste, ne pas comprendre l'histoire, - à cause de la musique, - qui nuisait beaucoup aux paroles¹¹¹. » Par ailleurs, jusqu'à la découverte des lettres de Rodolphe où les faits sont écrits noir sur blanc, il ne parvient jamais à interpréter les signes qui indiquent que sa femme a un amant. Emma, quant à elle, est parfaitement à l'aise dans cet univers théâtral, où elle se reconnaît.

Le modèle du bovarysme fait état d'une certaine frivolité dans le comportement d'Emma, qu'on associe ni à la maîtrise de ses actes, ni à la rationalité. Pourtant, elle n'est pas dépourvue de sens critique. Par exemple, la lecture qu'elle fait des livres religieux envoyés par M. Boulard à la demande du curé, des « romans à cartonnage rose et à style douceâtre » conçus pour une « *personne du sexe* », se veut particulièrement lucide :

Elle s'irrita contre les prescriptions du culte ; l'arrogance des écrits polémiques lui déplut par leur acharnement à poursuivre des gens qu'elle ne connaissait pas ; et les contes profanes relevés de religion lui parurent écrits dans une telle ignorance du monde, qu'ils l'écartèrent insensiblement des vérités dont elle attendait la preuve¹¹².

Elle dénonce l'« ignorance du monde » des auteurs de ces livres, ce qui présuppose qu'elle croie le connaître mieux. Par ailleurs, elle y recherche consciemment des vérités, mais comprend qu'elles ne s'y trouvent pas.

La comparaison que l'on fait de Madame Bovary avec le personnage de Don Quichotte, à propos de la confusion entre la fiction et la réalité, semble donc découler plus d'un jugement moral que d'un examen attentif des dispositions d'Emma. Le Quichotte, astreint au premier degré des mots, accumule les quiproquos langagiers. Soit

¹¹¹ *Ibid.*, p. 296.

¹¹² *Ibid.*, p. 283-284.

son honnêteté foncière l'empêche d'accéder à un sens autre que celui qui est normativement offert (il ne peut y avoir de « sens caché »), soit sa naïveté résulte de son incapacité à saisir la pluralité sémantique du langage, d'où la confusion entre fiction et réalité¹¹³. Quoi qu'il en soit, sa lecture du monde semble réellement pathologique, beaucoup plus que celle de Madame Bovary. Son entourage, d'ailleurs, le croit fou. Le caractère rêveur et romantique d'Emma ne fait pas de doute, mais n'entame pas pour autant sa raison. Elle comprend le langage romanesque, comme elle comprend les enjeux pragmatiques de la réalité. Elle s'entend davantage que son mari aux négociations avec Lheureux, le prêteur sur gages. Les malversations financières auxquelles elle s'adonne, à l'insu de Charles, après avoir obtenu de lui une procuration, la vente secrète d'une propriété appartenant à son mari ou les billets à terme signés pour elle par Lheureux résultent d'une habileté stratégique certaine. Elle se montre tout à fait capable d'adapter ses comportements aux conséquences recherchées. Si l'illusion amoureuse à laquelle elle cède demeure empreinte de vanité, les plans complexes qu'elle échafaude pour pouvoir s'y plonger sont efficaces et précis, des visites clandestines à La Huchette aux fausses leçons de piano à Rouen. Feignant d'abord de ne plus savoir jouer (« quand on venait la voir, elle ne manquait pas de vous apprendre qu'elle avait abandonné et ne pouvait maintenant s'y remettre, pour des raisons majeures. Alors on la plaignait¹¹⁴ »), elle laisse entendre à Charles qu'il vaudrait mieux vendre « son pauvre piano », jusqu'à ce qu'il cède : « Et voilà comment elle s'y prit pour obtenir de son époux la permission d'aller en ville, une fois la semaine, voir son amant. On trouva même, au bout d'un mois, qu'elle

¹¹³ Pour un examen approfondi de cette question, voir Sonia Fournet-Perot, « Les proverbes dans “*El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* : des stéréotypes linguistiques et culturels révélateurs de la complexité du message cervantin », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009. URL : <http://narratologie.revues.org/1288>.

¹¹⁴ MB, p. 340.

avait fait des progrès considérables¹¹⁵. » Lorsqu'un de ses plans tourne mal, elle réagit promptement. Pensons à l'épisode du faux reçu des leçons de piano, où elle est prise de court devant la nécessité de fournir à Charles une « preuve » des dites leçons. Elle placera un faux reçu dans la botte de Charles, qu'il retrouvera lui-même quelques jours plus tard : « Ce sera, sans doute, répondit-elle, tombé du vieux carton aux factures, qui est sur le bord de la planche¹¹⁶. » Emma, il va sans dire, est tout à fait apte à adopter les comportements appropriés en vue de la réalisation d'une fin, ce qui n'empêchera, en définitive, ni son glissement, ni sa ruine.

Comme Emma, on oublie souvent que ce sont des contraintes tout à fait pragmatiques comme la ruine financière et l'écroulement de son stratagème, qui la poussent au suicide : « La folie la prenait, elle eut peur et parvint à se ressaisir, d'une manière confuse, il est vrai ; car elle ne se rappelait point la cause de son horrible état, c'est-à-dire la question d'argent¹¹⁷. » Emma s'endette auprès de Lheureux, à l'insu de son époux, jusqu'à ce que la saisie de tous ses biens devienne inévitable. Donc Emma sait calculer, mais néanmoins s'endette : quelque chose se situant au-delà de l'actif et du passif motiverait la quête d'Emma, expliquerait son insatisfaction ; quelque chose n'ayant rien à voir avec la capacité objective d'adapter ses comportements à l'atteinte de buts, mais qui concerne le choix même de ces buts, le choix du type de bien spécifiquement recherché, qui outrepasserait la simple consommation d'objets.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 341.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 353.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 401.

2.1.3 La conception du bonheur d'Emma Bovary

Pour Emma, le bonheur est une projection imaginative de ce que sa vie *pourrait être*, assortie d'une souffrance nostalgique de *ce qui n'est pas*. Cet idéal s'inspire des romans qu'elle a lus ou de l'existence qu'elle prête aux gens de la noblesse. Léon, son deuxième amant, partage cette conception romantique d'un idéal existant à l'extérieur de soi, accessible par l'imagination :

On ne songe à rien, [...] 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 leurs costumes. [...] Il est si doux, parmi les désenchantements de la vie, de pouvoir se reporter en idée sur de nobles caractères, des affections pures et des tableaux de bonheur¹¹⁸ !

Agissant comme une représentation de soi à l'intérieur d'un modèle préexistant, le bonheur que décrit Léon consiste à « se reporter en idée » dans des « tableaux de bonheur », à revêtir des costumes. Il implique une comparaison de soi avec un idéal porté par la fiction romanesque. Il consiste à évaluer, à comparer entre elles différentes représentations, afin de déterminer quelle projection est la plus désirable, et de s'insérer ensuite dans le tableau le plus satisfaisant ; il suffit de savoir reconnaître ce « tableau » quand il se retrouve devant soi. Ainsi, Emma interprète les menus épisodes de sa vie qui pourraient faire partie du « tableau » que devrait être sa vie idéale. Elle croit, avant son mariage, qu'il s'agit du début de la félicité tant attendue :

Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

planant dans la splendeur des ciels poétiques ; - et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé¹¹⁹.

Le bonheur est un oiseau rose planant dans des ciels poétiques : il est là, quelque part ; il suffit de le rencontrer et de s'y accrocher, pour avoir accès à cet univers situé au-dessus des réalités terrestres. Après son mariage, Madame Bovary se croit leurrée, ayant confondu une émotion désormais appelée « anxiété » et « irritation » avec cet oiseau. Elle s'en veut d'avoir mal lu les signes de sa présence, d'avoir été trompée par ses sensations. Selon John Stuart Mill, il faut reconnaître le mode d'existence qui donne le plus de satisfaction par la *sensibilité*, en faisant abstraction de ses attributs moraux, pour découvrir celui qui procure à chacun le plus de bonheur¹²⁰. Pour Mill, « nombre de gens se trouvent contents avec très peu de plaisir, s'ils peuvent avoir beaucoup de calme ; nombre d'autres sont capables d'accepter une somme considérable de douleur, s'ils peuvent mener une vie très mouvementée¹²¹. » Si Charles semble préférer une vie faite de quiétude, Emma a besoin, quant à elle, d'animation. Ce calme où elle vit n'a rien à voir avec le bonheur : « L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, - ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier¹²². » Au lieu de cela, elle se retrouve mariée à un homme qu'elle juge ennuyeux au plus haut point : « La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie¹²³. » Son idéal semble voué à l'incomplétude, rempli d'exigences se situant au-

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹²⁰ John Stuart Mill, *L'utilitarisme*, Paris, éditions Flammarion, 1988, p. 96.

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

¹²² *MB*, p. 143.

¹²³ *Ibid.*, p. 70.

delà de la réalité. Emma ne peut que « [tarir] toute félicité à la vouloir trop grande¹²⁴ ». La préférence d'Emma est nettement tournée vers l'intensité ; mais même si tous ses choix, toutes ses actions, sont dédiés à l'imitation de modèles romanesques, le bonheur continue quand même de lui échapper :

N'importe ! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, [...] pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas¹²⁵ ?

Le seul moyen d'en sortir est de se projeter ailleurs. Ainsi, le déménagement de Tostes à Yonville apparaît au départ être le meilleur remède au mal-être d'Emma. Néanmoins, changer de mari demeure impossible :

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons de hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas¹²⁶.

Un malencontreux hasard a placé madame Bovary dans cette vie en particulier, hostile à son bonheur : « Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal toute autre part¹²⁷. » Ce qui laisse penser que la forme que prend sa quête révélerait une vision du monde, une conception de soi, – sans pour autant constituer un moyen de l'atteindre.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 376.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 368.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

2.1.4 Un vide spirituel

Pour Barbara Vinken, il faut voir, dans l'ensemble de l'œuvre, la présence d'un vide, qu'Emma tentera de combler par l'amour, la lecture et la nourriture¹²⁸. L'épisode des comices, marqué par une alternance entre le discours du maire, vantant les mérites du devoir, et celui de Rodolphe, qui tente de séduire Emma en détournant ce même devoir¹²⁹, serait révélateur d'un besoin spirituel. En effet, le maire *Lieuvain* explique à l'assistance comment est fait le pain qui nourrit le riche comme le pauvre, tandis que « toutes les bouches de la multitude se [tiennent] ouvertes, comme pour boire ses paroles¹³⁰. » Pendant ce temps, Rodolphe *Boulangier*, de *La Huchette*, lui parle d'amour...¹³¹ Dans l'adultère d'Emma Bovary, on peut reconnaître, selon Vinken, le même adultère qu'évoque Augustin dans les *Confessions*, un adultère spirituel : « Une histoire à propos d'une relation faussée au monde, [...] d'une lecture corrompue et d'un amour corrompu¹³². » Le mot « adultère » vient de « altérer », qui signifie « falsifier ». Dans le chapitre XIII du livre I de ses *Confessions*, Augustin se repent de s'être attaché à des choses vaines et de s'être détourné de Dieu, au profit de la fiction, en appelant cela « adultère spirituel » :

Je ne vous aimais pas, ô mon Dieu ! Vous qui êtes la lumière de mon cœur, la lumière intérieure de mon esprit, et l'époux qui soutenez et fortifiez mon âme. Je ne vous aimais pas, et j'étais séparé de vous comme par un adultère spirituel : et dans cette fornication j'entendais de tous côtés retentir cette voix à mes oreilles :

¹²⁸ Dans « Loving... », Vinken questionne l'omniprésence du sucre dans *Madame Bovary* comme solution au vide spirituel. L'arsenic avec lequel Madame Bovary se donnera la mort sera d'ailleurs confondu avec le sucre, chez l'apothicaire.

¹²⁹ « le devoir c'est de sentir ce qui est grand, de chérir ce qui est beau, et non pas d'accepter toutes les conventions de la société... », *MB*, p. 196-97.

¹³⁰ *MB*, p. 198.

¹³¹ Vinken, p. 773.

¹³² La traduction est de l'auteure : « a story about a false relation to the world, [...] corrupted reading and corrupted love » *Ibid.*, p. 763.

Courage, courage. Car l'amour qu'on a pour le monde est un amour d'adultère, qui nous éloigne de vous¹³³.

Il s'accuse d'avoir falsifié sa lecture du monde, d'avoir détourné son amour de Dieu au profit de l'amour matériel. Le parallèle avec l'adultère d'Emma consiste en ce qu'elle se perd dans la poursuite de biens terrestres alors que la nature de sa quête serait avant tout spirituelle. Quand les opportunités de passion amoureuse sont épuisées autour d'elle, elle se jette d'ailleurs dans une frénésie religieuse et cherche à « monter vers Dieu » :

Emma sentait quelque chose de fort passant sur elle, qui la débarrassait de ses douleurs, de toute perception, de tout sentiment. [...] il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur. On aspergea d'eau bénite les draps du lit ; le prêtre retira du saint ciboire la blanche hostie ; et ce fut en défaillant d'une joie céleste qu'elle avança les lèvres pour accepter le corps du Sauveur qui se présentait. [...] Il existait donc à la place du bonheur des félicités plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les amours...¹³⁴.

Le corps du Sauveur peut remplacer celui d'un amant, et en un jour Emma parvient à éprouver avec lui une félicité plus grande. D'ailleurs elle a déjà appelé Rodolphe son roi, son idole, tout comme elle s'est appelée elle-même sa servante. Quant à Léon, il admire autant l'exaltation de son âme que les dentelles de sa jupe¹³⁵. Avant de mourir, Emma donne à son crucifix « le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné¹³⁶ ». Derrière l'amant, derrière Dieu, émerge un désir d'absolu ; celui d'être transportée par une sensation complète, au-dessus de la réalité :

Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime¹³⁷ ?

¹³³ Augustin, *Confessions*, livre premier, ch. XIII, Paris, éditions Gallimard, 1993, p. 50.

¹³⁴ *MB*, p. 283-84.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 346.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 416.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 151.

La spécificité de l'événement ou l'identité de l'amant n'ont guère d'importance ; ils donnent lieu aux mêmes aspirations et au même désespoir. Elle compare sa peine à une autre, plus ancienne. Dans sa mémoire, les souvenirs s'entremêlent. Lors de l'épisode des fêtes agricoles avec Rodolphe, les images fusionnent dans sa tête, alors qu'émerge une sensation qui lui est familière :

...puis tout se confondit, des nuages passèrent ; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle¹³⁸.

Le roman *Madame Bovary* porterait donc sur une expérience esthétique altérée, sur un adultère « spirituel ». Les objets de ses espoirs et désespoirs sont interchangeable, tout comme les réponses qu'elle envisage d'apporter à un désir unique, indiscernable : « Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris¹³⁹. » Le lien qui unit ces options, en apparence aux antipodes, est leur fonction : elles sont des modes d'expression, des représentations de quelque chose qu'elle n'arrive pas à atteindre et qui relève de l'être, d'une vérité.

Tandis qu'elle attend l'événement qui marquera le début de son bonheur, la répétition d'un cycle composé d'espérances et de déceptions caractérise l'existence d'Emma Bovary :

Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement. Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. [...] Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se

¹³⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 93.

levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vint pas, puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain¹⁴⁰.

Le bal annuel au château de Vaubyessard où elle est invitée après que Charles eut soigné un abcès du vicomte, sa liaison avec Rodolphe ainsi que sa relation avec Léon sont autant d'épisodes intenses de la vie d'Emma ayant généré une abondance de rêveries et d'espoirs à propos d'une vie autre, « vraie », remplie d'enchantements, qui modifient profondément la teneur de son quotidien : « Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie¹⁴¹. » Chaque fois que ses illusions ne se réalisent pas, – lorsque l'invitation au bal n'est pas réitérée l'année suivante, lorsque Léon quitte Yonville, lorsque Rodolphe se défile alors qu'ils devaient s'enfuir ensemble, – elle sombre dans un état dépressif dont les symptômes sont les mêmes d'une fois à l'autre. Durant ces épisodes, elle délaisse l'entretien de sa maison, elle néglige son apparence, elle abandonne le piano :

Le lendemain fut, pour Emma, une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses, et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme le fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli, cette douleur [...] Comme au retour de la Vaubyessard, quand les quadrilles tourbillonnaient dans sa tête, elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi. [...] comme l'ouragan soufflait toujours, et que la passion se consuma jusqu'aux cendres, et qu'aucun secours ne vint, qu'aucun soleil ne parut, il fut de tous côtés nuit complète, et elle demeura perdue dans un froid horrible qui la traversait¹⁴².

Spécifiquement, cet extrait évoque le lendemain du départ de Léon. Plus généralement, il évoque le creux du cycle, lorsque l'événement a perdu son caractère événementiel, lorsque la « vraie » Emma n'a pas pu émerger. Pour Gadamer, la vérité est d'abord une expérience dans laquelle le sujet est impliqué, et qui advient dans le jeu de l'art : la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴² *Ibid.*, p. 171-73.

révélation d'un être. Et le contraire de la vérité n'est pas l'erreur, mais le vide¹⁴³. La « journée funèbre », « l'atmosphère noire », les « châteaux abandonnés », la « nuit complète » évoquent un néant, ce qui n'est plus ou n'a pas eu lieu. Et Madame Bovary se retrouve face au même vide après chaque déception, lorsqu'elle constate que le décor, autour d'elle, n'a pas changé. Car la Emma provinciale ayant épousé un médecin de campagne, croupissant dans une existence petite-bourgeoise, n'est pas la vraie Emma ; il ne peut s'agir que d'une erreur. Sa condition découle d'un hasard, ne lui correspond pas. Elle n'est pas vraiment *là* ; la vraie Emma se trouve ailleurs :

Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions¹⁴⁴.

Emma croit qu'il suffit de mettre en place un décor précis, pour qu'y émerge un soi sublimé. La mise en scène de ce décor composera la totalité de ses préoccupations : le paraître, pour Madame Bovary, doit ouvrir l'accès à l'être. Après tout, le bonheur est intimement relié à la place occupée mais surtout, comme en botanique, il est possible de susciter les conditions propices à son émergence : « Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ¹⁴⁵? » L'idée que se fait Emma de ces conditions est assez précise :

Dans les cabinets de restaurants où l'on soupe après minuit, riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodiges comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. [...] Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières

¹⁴³ Grondin, *Introduction*..., p. 84.

¹⁴⁴ *MB*, p. 91.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment¹⁴⁶.

Ce qu'elle recherche se situe au-dessus de la réalité et n'est, selon elle, pas accessible à tous. Elle associe les gens de lettres et les actrices au sublime, à une manière d'être esthétique. Le monde est, par ailleurs, dichotomique : d'un côté, il y a les riches et les mondains, qui semblent se rapprocher de cet idéal, et de l'autre, les gens communs, dont fait partie son mari et, par la force des choses, elle-même :

C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait¹⁴⁷.

Les gens ordinaires, le « reste du monde », n'ont pas leur place, ils n'existent pas. Ils ne sont pas « vrais ». Ils représentent le vide, ils sont dépourvus d'être. Paradoxalement, le « sublime » est étroitement lié à la condition sociale, à une donnée tangible. D'où la nécessité de la parure et de l'objet, qui *jouent* un véritable rôle dans *Madame Bovary*.

Telle sera, pour Madame Bovary, la fonction des objets : recréer un décor pour qu'émerge le grand amour ou la foi religieuse, pour que s'épanouisse la « vraie » Emma sublimée, en représentation d'elle-même.

La représentation a donc une portée ontologique : « Toute compréhension de soi s'accomplit en quelque chose d'autre qui est alors compris, de même qu'elle inclut l'unité et l'identité de cet autre¹⁴⁸. » Nous apprenons à nous retrouver dans cette chose, dans la continuité de notre existence. La compréhension, pour Gadamer, est un événement de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 91-92.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁸ *VM*, p. 114-115.

vérité qui n'a rien à voir avec l'application d'une méthode. C'est un mode d'être : être *là*, c'est d'abord comprendre.

2.2 La fonction des objets

2.2.1 Le décor

Les moments forts de la vie d'Emma (passions amoureuses, extases religieuses) sont marqués par l'achat d'objets de luxe. Les énumérations d'accessoires et descriptions de toilettes abondent. Emma imite, en quelque sorte, les modèles auxquels elle voudrait ressembler, et cela se traduit par l'acquisition des mêmes signes d'appartenance au monde romanesque ou à la noblesse : « Elle vit à Rouen des dames qui portaient à leur montre un paquet de breloques ; elle acheta des breloques. Elle voulut sur sa cheminée deux grands vases de verre bleu, et, quelque temps après, un nécessaire d'ivoire, avec un dé de vermeil¹⁴⁹. » Lorsqu'elle prépare son trousseau de mariage, elle en élabore la composition selon le rôle qu'elle s'apprête à jouer : « Mlle Rouault s'occupa de son trousseau. Une partie en fut commandée à Rouen, et elle se confectionna des chemises et des bonnets de nuit, d'après des dessins de mode qu'elle emprunta¹⁵⁰. » Ainsi, après son mariage,

Elle s'occupa, les premiers jours, à méditer des changements dans sa maison. Elle retira les globes des flambeaux, fit coller des papiers neufs, repeindre l'escalier et faire des bancs dans le jardin, tout autour du cadran solaire : elle demanda même comment s'y prendre pour avoir un bassin à jet d'eau avec des poissons¹⁵¹.

¹⁴⁹ *MB*, p. 93.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

Elle met en scène sa nouvelle vie de femme mariée. Le « terrain préparé » est mis en place. Emma Bovary se sert des objets pour ressembler aux modèles dont elle s'inspire, dans la littérature ou la noblesse. Son besoin pressant de se procurer soit des tenues et accessoires, soit des objets servant à l'expression de son sentiment religieux, relève d'une nécessité, pour elle, de *projeter* une image précise, de *paraître* ce qu'elle voudrait *être*. Avant son premier rendez-vous, en tant qu'amant, avec Emma, Léon s'apprête, lui aussi, à jouer un rôle.

Léon, le lendemain, fenêtre ouverte et chantonnant sur le balcon, vernit lui-même ses escarpins, et à plusieurs couches. Il passa un pantalon blanc, des chaussettes fines, un habit vert, répandit dans son mouchoir tout ce qu'il possédait de senteurs, puis, s'étant fait friser, se défrisa, pour donner à sa chevelure plus d'élégance naturelle¹⁵².

Quand Charles rend visite à Emma aux Bertaux, au début de leurs fréquentations, c'est en lui montrant des objets représentatifs d'elle-même qu'elle se fait connaître de lui : « Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu'on lui avait donnés en prix et les couronnes en feuilles de chêne¹⁵³... » Quant à son père, « Il aimait le gros cidre, les gigots saignants, les *glorias* longuement battus. Il prenait ses repas dans la cuisine, seul, sur une petite table qu'on lui apportait toute servie, comme au théâtre¹⁵⁴. » Le père Rouault est en représentation de lui-même, « comme au théâtre », et ce passage annonce, en quelque sorte, la fonction des objets dans *Madame Bovary*. D'ailleurs, à la noce, les tenues des invités sont décrites largement et reflètent « leur position sociale différente¹⁵⁵ », mais on ne parle pas de ceux qui les portent. Les invités sont contenus

¹⁵² *Ibid.*, p. 314.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

dans la description qui en est faite, il n'existe rien d'autre que ce qui est donné à voir : ils sont en représentation.

Selon Hegel, la connaissance de ce qu'est l'identité du moi n'est possible que grâce à l'identité de l'autre qui me reconnaît, identité dépendant elle-même de ma propre connaissance¹⁵⁶. Cela suppose, évidemment, la présence d'une altérité. Pour Baudrillard¹⁵⁷, la communication avec cet autre a lieu par le biais du signe ; la possession d'objets serait un mode de communication avec l'autre, - l'objet étant le signe -, qui sert à marquer son appartenance à une classe en particulier. C'est, en quelque sorte, l'objet qui fait le sujet. Le consommateur consomme d'abord une image qui « produit » son identité. Les produits sont, ni plus ni moins, des manières d'être. Madame Bovary, d'ailleurs, est choquée lorsqu'elle se rend compte que Charles porte un couteau dans sa poche, « comme un paysan ». Erving Goffman a élaboré une théorie selon laquelle l'individu jouerait, en société, un rôle, comme au théâtre. Son activité consisterait à se mettre constamment en scène dans la vie quotidienne, à adapter ses gestes et ses attributs à l'image qu'il doit projeter¹⁵⁸. L'identité, ajoute Ricœur, est à la fois ce qui est identique et ce qui nous distingue de l'autre¹⁵⁹.

Le rôle sociologique de l'objet est bien explicité par Pierre Bourdieu, dans *La domination masculine*¹⁶⁰, pour qui l'accumulation d'objets est un processus de conversion du capital économique en capital symbolique. L'achat de biens de parure, qui

¹⁵⁶ Hegel, *La philosophie de l'esprit*, Paris, Germer Baillière, libraire-éditeur, 1867.

¹⁵⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, éditions Gallimard, 1986 (collection « Folio essais »).

¹⁵⁸ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, éditions de Minuit, 1973.

¹⁵⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, 1990 (collection « L'ordre philosophique »).

¹⁶⁰ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, éditions du Seuil, 1998 (collection « Liber »).

manifestent le rang social, vise à éloigner des biens culturels dévalués, afin de permettre l'identification aux modèles dominants. Ce phénomène concerne d'autant plus les femmes de la petite bourgeoisie, comme Madame Bovary, qui seraient portées à s'approprier, souvent à crédit, « les propriétés distinguées, parce que distinctives, des dominants¹⁶¹. » Bourdieu rappelle l'affirmation de Virginia Woolf selon laquelle la femme serait un miroir qui renvoie à l'homme une image agrandie de lui-même¹⁶². Dans une société où les activités reliées à la reproduction, comme l'entretien de la maison, l'éducation, la séduction, sont jugées d'un rang inférieur aux activités de production puisque la seule reconnaissance, dans ce mode de fonctionnement, est la sanction économique, les femmes deviennent, de par leurs activités, des objets d'accumulation de capital symbolique pour les hommes. C'est ainsi que l'apparence cosmétique, l'être-perçu, devient particulièrement important pour la femme de la petite bourgeoisie, qui fait d'elle-même un objet esthétique. Elle ne peut, rappelle Bourdieu, rentrer que par procuration dans l'*illusio*, puisque seul le regard masculin est porteur de reconnaissance. En charge de la gestion de l'image publique et de la mise en scène du décor de la vie quotidienne, les femmes doivent susciter admiration et désir. Elle deviennent, selon Bourdieu, « préposées à la gestion du capital symbolique des familles¹⁶³ ».

Socialement, Madame Bovary remplit ce rôle pour Charles : « Charles finissait par s'estimer davantage de ce qu'il possédait une pareille femme¹⁶⁴. » Même si Emma ne le fait pas en premier lieu pour son mari (« ...elle lui en voulait de ce calme si bien assis,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶² Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 1951, p. 48, mentionné dans Bourdieu, *La domination...*, p. 26.

¹⁶³ Bourdieu, *La domination...*, p. 29.

¹⁶⁴ *MB*, p. 71.

de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait¹⁶⁵. »), elle se projette, de par sa condition sociale, dans des rôles où la séduction et l'apparence sont centraux. Cela vient expliquer pourquoi elle choisit ce type d'objets (des objets de parure luxueux) en particulier, plutôt que d'autres. Si Bourdieu permet de comprendre la raison du choix de ces objets, ainsi que le processus de séparation des rôles sociaux en fonction du genre sexuel, il propose une compréhension des objets comme moyens de « se concevoir autre ». Ce type d'interprétation présente le comportement d'Emma comme étant déplacé et inadéquat, comme une quête de luxe et de séduction aussi vaine que futile, qui l'éloigne du « vrai » : elle place Emma dans le factice. L'opposition entre la réalité et l'idéal, entre l'être et le paraître, est acceptée *a priori*, voire se trouve renforcée. L'image que veut projeter Emma serait fausse et la vérité, détenue par un regard externe. La vérité se laisserait saisir par des indices tangibles et s'exprimerait par des caractéristiques sociales mesurables. En outre, Bourdieu fait aussi cette distinction entre « réel » et « idéal », dans *Les règles de l'art*, en faisant de Flaubert un « formaliste réaliste » car conciliant sujet trivial et forme esthétique : procédant à une hiérarchisation des sujets, le « réel » est ici associé implicitement à la vie ordinaire, par opposition à l'idéal, associé au sublime. En outre, Madame Bovary fait aussi cette distinction.

Comme le suggèrent les interprétations que recoupe le concept de bovarysme, Madame Bovary mère, qui « lui trouvait *un genre trop relevé pour leur position de fortune*¹⁶⁶ », juge le comportement d'Emma inapproprié à sa condition réelle : « Ce n'est pas la peine de faire tant de fla-fla, ni de se montrer le dimanche à l'église avec une robe

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

de soie, comme une comtesse¹⁶⁷. » Les objets, dans cette perspective, serviraient bel et bien à « se concevoir autre ». Mais cet intérêt pour les accessoires, chez Emma, semble révéler davantage un désir de se concevoir « vraie » qu'un désir de « se concevoir autre » : les signes sont un moyen d'accéder à ce qu'ils représentent. Le paraître doit ouvrir l'accès à l'être. Ainsi, lorsqu'elle découvre « un état de pureté flottant au-dessus de la terre, se confondant avec le ciel, et où elle aspir[e] d'être » et que cet état la pousse à vouloir devenir une sainte, incapable d'accéder à cette vérité, elle recourt immédiatement aux objets : « Elle acheta des chapelets, elle porta des amulettes ; elle souhaitait avoir dans sa chambre, au chevet de sa couche, un reliquaire enchâssé d'émeraudes¹⁶⁸... » Elle croit vraiment que son attitude peut la transformer, que la forme peut atteindre le contenu : « Alors elle se livra à des charités excessives. Elle cousait des habits pour les pauvres ; elle envoyait du bois aux femmes en couches ; et Charles, un jour en rentrant, trouva dans la cuisine trois vauriens attablés qui mangeaient un potage¹⁶⁹. » Par les images, par les représentations de la religion, elle aspire à devenir une sainte :

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 aigües, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix. Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger¹⁷⁰.

Entre le désir de « se concevoir autre » et celui de « devenir autre », l'objet peut tour à tour être artifice, au service du superficiel et du factice, ou accessoire de représentation servant à produire une vérité.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

2.2.2 Le vrai et le faux

Madame Bovary semble parfois s'intéresser plus aux signes qu'à ce qu'ils représentent. Durant ses années de collège, elle aimait « l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles des romances, et la littérature pour ses excitations passionnelles. » En outre, dans *Madame Bovary*, les accessoires peuvent servir de simples déguisements dont la fonction, pour celui qui le revêt est, selon Gadamer, d'« être pris pour quelqu'un d'autre¹⁷¹ », d'éviter d'être reconnu, auquel cas une subjectivité « joue à être l'autre [...] de la même manière que nous jouons à quelque chose dans la vie courante, dans le faire-semblant, la simulation et la feinte¹⁷². » Ainsi, dans la première phrase du roman, qui décrit le *nouveau*, en l'occurrence Charles, « habillé en bourgeois », « habillé », selon Claude Duchet¹⁷³, signifie « déguisé ». Celui qui joue de cette façon prive ceux avec qui il joue de sa « continuité avec lui-même¹⁷⁴ », tandis qu'il se la réserve à soi. Ce que peut signifier le fait de « se concevoir autre ».

Emma utilise aussi l'apparat dans le but de dissimuler ou de tromper, la parure incluant, en plus du costume, l'attitude empruntée. Par une attitude excessivement dévote, elle dissimule son amour pour Léon, que la pudeur et l'orgueil l'empêchent de dévoiler : « Mais elle était pleine de convoitises, de rage, de haine. Cette robe aux plis droits cachait un cœur bouleversé, et ces lèvres si pudiques n'en racontaient pas la tourmente¹⁷⁵. » Elle adopte les comportements de l'épouse modèle, afin d'influencer la perception que les autres ont d'elle. Sauf qu'elle-même n'est pas dupe : « Puis l'orgueil,

¹⁷¹ *VM*, p. 129.

¹⁷² *Ibid.*, p. 129.

¹⁷³ Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.

¹⁷⁴ *VM*, p. 129.

¹⁷⁵ *MB*, p. 152.

la joie de se dire “Je suis vertueuse”, et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu’elle croyait faire¹⁷⁶. » Dans ce cas, la cause du comportement se trouve dans sa conséquence : « Les bourgeoises admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité¹⁷⁷. » Le miroir et les concitoyens d’Yonville agissent alors comme des renforcements positifs ou négatifs. Emma se contente de projeter une image, mais sans devenir cette image. L’effet produit *sur les autres* devient un critère de détermination de la valeur d’une action, alors dotée d’un but. L’acteur ne *joue* plus. Dans ce contexte, le sentiment moral et la conscience de soi, de nature intime, sont médiatisés par la représentation de soi dans la sphère publique : « À 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 cacher¹⁷⁸. » La corruption, à force d’être « profonde et dissimulée », en devient presque immatérielle¹⁷⁹. Avant d’aller réclamer une aide ultime de M. Guillaumin, elle revêt une « robe noire avec capote à grains de jais », pour qu’on ne la voie pas.¹⁸⁰

Toutefois, si la parure peut servir à voiler et à dissimuler, elle sert parfois à *révéler*. D’emblée, on ne peut pas statuer que ce qui est donné à voir relève forcément du factice. Certaines scènes de Madame Bovary constituent un véritable déploiement de l’ambiguïté entre le vrai et le faux. Au château de la Vaubyessard, les ancêtres sont représentés en héros dans « de grands cadres dorés¹⁸¹ ». Un tel fut tué à la bataille de Coutras ; tel autre, amiral, fut blessé au combat de la Hougue-Saint-Vaast. Ils portent des perruques et sont

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 353.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 361.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

poudrés, en représentation ; leurs yeux vous regardent, comme s'ils étaient « vrais ». En présence, à table, d'un très vieil homme, Emma est troublée à la vue « réelle » d'un de ces héros :

Cependant, au haut bout de la table, seul parmi toutes ces femmes, courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce. [...] qui avait été, disait-on, l'amant de la reine Marie-Antoinette, entre MM. De Coigny et de Lauzun. Il avait mené une vie bruyante de débauches, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré toute sa fortune et effrayé toute sa famille. Un domestique, derrière sa chaise, lui nommait tout haut, dans l'oreille, les plats qu'il désignait du doigt en bégayant ; et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la cour et couché dans le lit des reines¹⁸² !

La vie de cet homme, telle que se la figure Madame Bovary, est à l'opposé de ce qui se donne à voir. Néanmoins, cette figure recèle, pour elle, une réalité plus « vraie » que l'immédiateté de sa perception.

Pour Gadamer, « l'art est jeu, c'est-à-dire qu'il n'a d'être que dans sa présentation, laquelle signifie un surcroît d'être pour ce qui est représenté puisque ce qui apparaît y est redécouvert dans sa vérité¹⁸³. » Plus encore, c'est par le tableau, par l'image, que la réalité accède à son être propre : « C'est dans l'image que parvient à la représentation (*Darstellung*) la façon dont [...] le héros se montre et se présente¹⁸⁴. » Ainsi, le tableau redonne leur réalité à ce qui est oublié dans l'affairement de tous les jours, leur donnant un « surcroît d'être » permettant leur redécouverte¹⁸⁵, comme en témoigne son exemple des tableaux de souliers, de Van Gogh, banals dans leur immanente réalité mais qui

¹⁸² *Ibid.*, p. 80.

¹⁸³ Grondin, *Introduction...*, p. 78.

¹⁸⁴ *VM*, p. 160.

¹⁸⁵ Grondin, *Introduction...*, p. 79.

acquièrent leur être véritable parce qu'ils sont représentés. Même dans le non figuratif, l'art permet d'apprécier les couleurs, les formes, pour elles-mêmes.

Le portrait ne cherche pas à montrer le modèle tel que ses proches se le représentent, mais à montrer une individualité qui puisse être élevée à l'essentiel de sa manifestation reconnue. C'est donc dans la représentation que le représenté se représente : l'image a sa réalité propre. Il s'agit d'un processus ontologique, qui révèle quelque chose appartenant à son être propre. Le représenté acquiert un *surcroît d'être* : « La teneur propre de l'image est ontologiquement définie comme émanation du modèle¹⁸⁶. » C'est dans l'image que parvient à la représentation la façon dont le héros se présente : « Ce n'est que grâce à l'image que le modèle (*Urbild*) devient proprement l'original (*Ur-bild*). » L'autonomie de l'image retentit sur le modèle, qui n'a d'être qu'en se montrant (le héros, mais ensuite tout un chacun) doit se montrer tel que son image le prescrit, et l'image n'est rien d'autre que la manifestation du modèle.¹⁸⁷ Dans l'image du vieil homme, qui a « vécu à la cour et couché dans le lit des reines », subsiste donc du « vrai ». Cette conception gadamérienne de l'image provient du religieux, puisque ce n'est que par la parole et par l'image que la manifestation du divin prend corps. Les images divines n'agissent pas, dans le religieux, comme des illustrations surajoutées, mais sont ontologiquement liées à ce qu'elles représentent : « elles permettent au contraire à ce qu'elles représentent d'être enfin pleinement ce qu'il est¹⁸⁸. »

Madame Bovary n'a jamais mis les pieds à Paris, mais néanmoins « connaît » Paris, par la représentation qu'elle s'en fait :

¹⁸⁶ *VM*, p. 158.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸⁸ *MB*, p. 161.

La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète¹⁸⁹.

Le Paris tel que le conçoit Emma recèle une vérité qui n'est ni sociologique, ni démographique : « elle savait les modes nouvelles, l'adresse des bons tailleurs, les jours de bois ou d'opéra¹⁹⁰. » Il est illusoire, pour Gadamer, de croire qu'on peut saisir l'ensemble d'une réalité, de surcroît par des données encyclopédiques : « Le savoir d'objectivation veut justement effacer le "là" de toute compréhension et de tout éveil à l'être au nom d'un savoir dominateur et certain, et certain parce que dominateur¹⁹¹. » La compréhension, dans cette optique, est davantage être que conscience. Être conscient, ce n'est pas être conscient de ceci ou de cela, dans une maîtrise objectivante, mais c'est « être là, "dans" le sens qui nous interpelle¹⁹². » La compréhension est affaire de participation, un éveil à...¹⁹³ Il y a donc un travail préalable de l'histoire, une tradition, entendue comme les capacités d'éveil qui ne sont pas « créées ou fondées dans leur validité par un libre discernement¹⁹⁴ ». Emma connaît Paris par Eugène Sue, Balzac et George Sand. Elle peut s'y promener en faisant aller ses doigts sur une carte : « Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards¹⁹⁵... » En fermant les yeux, elle peut voir les becs de gaz qui se tordent au vent, les « marchepieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres¹⁹⁶. » Cette façon d'appréhender le monde (en l'occurrence, Paris) relève d'une connaissance de *phronesis*, c'est-à-dire de l'ordre de

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁹¹ Grondin, *Introduction...*, p. 218.

¹⁹² *Ibid.*, p. 146.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *VM*, p. 302.

¹⁹⁵ *MB*, p. 90.

¹⁹⁶ *Idem.*

l'expérience et du ressenti, et permet l'accès à une vérité par l'art, une vérité non mesurable, transmise par une forme de « tradition » (ici, romanesque), mais qui n'en est pas moins « vraie » : une fusion d'horizons.¹⁹⁷ Les vérités des sciences humaines sont des vérités qui nous marquent, nous constituent et nous transforment. Gadamer emploie le terme allemand *Bildung*¹⁹⁸, qui réfère à une « formation » qui serait reliée à la culture humaine. Le terme *Bildung*, qui provient de « Bild » (image), a supplanté dans le lexique les termes provenant du latin « Forma » (forme) pour désigner la formation, qui implique les concepts de la copie et du modèle, contrairement à l'image. Le terme *Bildungsroman*, qui désigne le « roman d'éducation », associé à Goethe mais aussi à *L'éducation sentimentale*, comporterait une dimension de « vérité qui nous transforme », qui n'est pas sans rappeler la question des lectures d'Emma. Considérées comme une illusion dans laquelle Emma se perd, un refus de la réalité, dans une perspective gadamérienne ses lectures pourraient constituer un *Bildungsroman*, contribuant à ce qu'elle est, à sa formation.

2.2.3 Le jeu de la représentation

Les accessoires de représentation outrepassent leur fonction cosmétique dans *Madame Bovary* : ils sont investis d'un sens frôlant le « sacré », voués à remplir une fonction véritablement esthétique. Pour Kant, l'ornement ne se suffit pas à lui-même : il fait partie de la manière dont celui qui le porte se représente. Il est, par conséquent, un élément du processus de représentation, du processus ontologique lui-même¹⁹⁹. Il n'a pas un statut

¹⁹⁷ *VM*, p. 327.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 178.

d'objet qui serait simplement « beau ». C'est en ce sens que l'on peut dire que les objets, dans *Madame Bovary*, possèdent un véritable pouvoir de représentation.

La compréhension de l'expérience esthétique de Gadamer est élaborée à partir du concept de jeu : l'expérience de l'œuvre d'art a en commun avec l'expérience du jeu que son sujet n'est pas la subjectivité de celui qui la fait, mais le jeu lui-même, l'œuvre d'art elle-même²⁰⁰. Pour Gadamer, « l'œuvre d'art n'est pas un objet en face du sujet existant pour lui-même²⁰¹ », en face d'une conscience esthétique : le jeu a sa propre essence. En fait, la représentation est d'abord un jeu. Dans *Madame Bovary*, les objets sont presque dotés d'une vie qui leur est propre. Ils jouent :

...les éventails peints *s'agitaient*, les bouquets *cachaient* à demi les sourires des visages, et les flacons à bouchons d'or *tournaient* dans des mains entrouvertes dont les gants blancs *marquaient* la forme des ongles et *serraient* la chair aux poignets. Les garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillons *frissonnaient* aux corsages, scintillaient aux poitrines, *bruissaient* sur les bras nus²⁰² [nous soulignons].

Les objets produisent une action. Ils agissent, comme s'ils étaient autonomes, comme s'ils *jouaient* un véritable rôle qui leur confère une présence. Le jeu, selon Gadamer, représente le va-et-vient d'un mouvement qui se produit « comme de soi-même²⁰³ » : un mouvement sans but ni intention, dépourvu d'effort. Il s'agit d'un spectacle. Il n'y a pas de sujet qui y joue : on dit que le jeu *est joué*, que le jeu *se joue*, que quelque chose *est en jeu*²⁰⁴. Le jeu, tel que défini par le va-et-vient d'un mouvement, dépourvu de finalité, est ainsi pure représentation de soi. Au sens figuré, nous dit Gadamer, la nature joue : que l'on pense aux jeux de la lumière, au jeu des couleurs ou au jeu de l'eau. Les objets ont

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 120.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰² *MB*, p. 81.

²⁰³ *VM*, p. 122.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

donc une présence active dans *Madame Bovary*, ils sont porteurs d'une signification qui les dépasse : ils ont une teneur fétichique. Le personnage de Justin, d'ailleurs, est fasciné par les accessoires d'Emma : « ...il considérait avidement toutes ces affaires de femmes étalées autour de lui : les jupons de basin, les tissus, les collerettes, et les pantalons à coulisse, vastes de hanches et qui se rétrécissaient par le bas²⁰⁵. » Pour lui, la signification des objets va bien au-delà de celle qui leur est octroyée par leur fonction : « ...et Justin, qui se trouvait [dans sa chambre], circulait à pas muets, plus ingénieux à la servir qu'une excellente camériste. Il plaçait les allumettes, le bougeoir, un livre, disposait sa camisole, ouvrait les draps.²⁰⁶ » Les objets ont sur lui un effet proche de l'envoûtement. Aux gestes, aux accessoires, est rattaché un univers de splendeur qui le dépasse :

Elle commençait par retirer son peigne, en secouant la tête d'un mouvement brusque ; et, quand il aperçut la première fois cette chevelure entière qui descendait jusqu'aux jarrets en déroulant ses anneaux noirs, ce fut, pour lui, le pauvre enfant, comme l'entrée subite dans quelque chose d'extraordinaire et de nouveau dont la splendeur l'effraya²⁰⁷.

Quoique d'une manière un peu différente, Charles est lui aussi envoûté par le spectacle d'Emma, dont les objets font partie : « Moins Charles comprenait ces élégances, plus il en subissait la séduction²⁰⁸. » Il « subit » mais ne « comprend » pas. Emma, quant à elle, perçoit dans les objets beaucoup plus que ce qu'objectivement, ils contiennent. Ainsi, à propos du porte-cigares en soie verte appartenant au vicomte de la Vaubyessard et trouvé dans la rue :

Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas ; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse. De quoi avait-

²⁰⁵ *MB*, p. 250.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 350.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 285.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

on parlé, lorsqu'il restait sur les cheminées à large chambranle, entre les vases de fleurs et les pendules Pompadour²⁰⁹ ?

Le halo de ce porte-cigares va bien au-delà des périmètres de sa fonction : il est porteur d'une passion amoureuse et contient, en plus des cigares, les fragments des conversations qui se sont déroulées autour de lui. C'est un fétiche. Selon Duchet, « L'objet est à la fois signe, médiateur et monnaie dégradée du désir, puisque la conscience désirante s'y ruine et s'y abolit²¹⁰. »

Gadamer rappelle que l'humain aussi joue, comme la nature, et parce qu'il est nature et dans la mesure où il est nature, « le sens de son jeu est aussi une pure représentation de soi²¹¹. » Contrairement aux objets, pour qui le jeu se limite au strict mouvement, l'humain choisit les modalités de l'ordre du mouvement. Il choisit le jeu auquel il veut jouer, auquel il n'est pas astreint. Il délimite lui-même son espace de jeu, c'est-à-dire le lieu réservé au mouvement du jeu. Il distingue « sa conduite de jeu de sa conduite ordinaire²¹² ». Le monde du jeu (dépourvu de but et d'intention, rappelons-le), est opposé au monde des buts²¹³. On joue donc « lorsque le va-et-vient ordonné du mouvement ludique se détermine comme une conduite et se distingue des conduites de nature différente²¹⁴. » Le jeu impose alors une tâche, qui est d'adopter une certaine conduite, mais séparée des buts du comportement ordinaire. Le but du jeu n'est pas l'accomplissement de cette tâche, mais « l'organisation et la configuration du mouvement

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁰ Claude Duchet, « Roman et objet : l'exemple de Madame Bovary », *Europe*, 47, 485-487, colloque de Rouen des 25-28 avril 1969 pour le centenaire de *L'Éducation sentimentale*, sept-nov. 1969, cité dans C. Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré-Champion, 2011, p. 69.

²¹¹ *VM*, p. 123.

²¹² *MB*, p. 125.

²¹³ Gadamer reprend ici les conclusions de Huizinga dans *Nomo ludens, Vom Ursprung des Kultur im Spiel*, p. 17.

²¹⁴ *VM*, p. 125.

ludique lui-même²¹⁵. » Le jeu, donc, se donne en représentation, et son mode d'être est représentation de soi²¹⁶. La réussite de la tâche met celle-ci sous les yeux, la « représente ». Sans dimension téléologique, le jeu se borne à se donner en représentation. Son mode d'être est représentation de soi : il n'a pas de finalité. Jouer consiste à s'identifier au jeu : si le mode d'être du jeu est représentation de soi, jouer, c'est toujours représenter. Et c'est l'autoreprésentation du jeu qui fait « que le joueur arrive en quelque sorte à sa propre autoreprésentation²¹⁷. » Le joueur est déterminé par ce à quoi il joue. Si le jeu consiste toujours à représenter quelque chose (Gadamer donne l'exemple des enfants qui « jouent à l'auto²¹⁸ »), le jeu de l'enfant se distingue du jeu culturel, de la représentation, par le fait que « “représenter”, c'est toujours virtuellement représenter pour quelqu'un²¹⁹. » Si les jeux sont par essence des représentations, ils ne s'adressent à personne : les enfants jouent pour eux-mêmes. Contrairement à l'autoreprésentation d'un mouvement ordonné, la représentation renvoie au-delà de soi. Les joueurs qui y prennent part s'y perdent, pour y trouver la représentation sublimée d'eux-mêmes.

Ainsi, l'aspect représentatif du comportement de Madame Bovary apparaît plus clairement. Les accessoires font partie du spectacle et sans eux, la représentation n'aurait pas lieu. Même lorsqu'elle se trouve seule, la représentation est bel et bien destinée à un « quelqu'un » virtuel :

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

²¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

une cordelière à gros glands, et ses petites pantoufles de couleur grenat avaient une touffe de rubans larges, qui s'épalaient sur le cou-de-pied²²⁰.

La simple présence d'une description de la tenue de Madame Bovary alors qu'elle se trouve dans son appartement, sans spectateur, – où il ne se passe rien, hormis que la femme de chambre est partie « causer en face avec les postillons », est un tableau en soi. Mais en plus, la robe de chambre ouverte « laisse voir » ce qui d'ordinaire n'est pas destiné à être vu. Le vêtement contribue à produire le mouvement de ce spectacle sans but ni intention, qui se joue de lui-même, sans destinataire : « elle s'était acheté un buvard, une papeterie, un porte-plume et des enveloppes, bien qu'elle n'eut personne à qui écrire ». Comme si elle était en train de poser, « elle époussetait son étagère, se regardait dans la glace, prenait un livre, puis, rêvant entre les lignes, le laissait tomber sur ses genoux²²¹. » La description et la succession de chaque mouvement participent à la projection d'une image qui, bien que destinée à elle-même, est reflétée dans la glace. Pour Gadamer, la représentation ne correspond pas à « l'absence d'une quatrième cloison » qui aurait transformé le monde du jeu en exhibition : c'est l'ouverture de cette cloison qui vient clore le jeu, le spectateur ne faisant qu'« accomplir ce que le jeu est en tant que tel²²² », c'est-à-dire la représentation. Cette ouverture sur la chambre de Madame Bovary, comme l'ouverture de sa robe de chambre, font de son intimité un objet de représentation. Pour Gadamer, d'ailleurs, celui qui joue devient l'objet du jeu.

D'autres scènes d'intimité où, malgré la solitude, elle pose, sont décrites dans le roman :

²²⁰ *MB*, p. 93.

²²¹ *Idem*.

²²² *VM*, p. 127.

...elle écrivit à Rouen, afin d'avoir une robe en cachemire bleu ; 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, restait étendue dans cet accoutrement²²³.

Bien que les volets soient fermés et que personne ne soit là pour assister à la scène, Madame Bovary est mise en scène et choisit, pour cela, « la plus belle des écharpes ». Même en « [restant] étendue dans cet accoutrement », elle pose, de manière à produire une image. Le « quelqu'un » à qui la représentation est destinée peut être virtuel. Un musicien qui joue seul, nous dit Gadamer, une musique destinée à lui-même est tout de même en représentation, puisqu'il fait en sorte que sa musique soit « vraiment là pour quelqu'un qui l'écouterait » : « La représentation en art est telle, par essence, qu'elle s'adresse à quelqu'un même quand personne n'est présent qui se borne à écouter ou regarder²²⁴. » Le jeu, pour Gadamer, est « l'ensemble composé des joueurs et des spectateurs », même si le spectateur est absent. Autrement dit, bien qu'il soit ouvert en direction du spectateur, le jeu est « un monde fermé sur lui-même ». Le jeu s'élève à son idéalité, se représente tel qu'on « l'entend », dans sa totalité incluant à la fois le joueur et le spectateur, qui se retrouvent « pris » par le jeu.²²⁵ La fenêtre, pour Emma, remplace le théâtre²²⁶ : « Emma était accoudée à la fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade), et elle s'amusait à considérer la cohue des rustres²²⁷. » Mais le spectacle est réciproque. Elle se donne en spectacle autant qu'elle

²²³ *MB*, p. 173.

²²⁴ *VM*, p. 128.

²²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²²⁶ Philippe Hamon étudie le topos descriptif de la fenêtre dans la littérature du XIX^e siècle. Voir P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993. 247 pages.

²²⁷ *MB*, p. 176.

y assiste. C'est donc à travers les joueurs que le jeu accède à la représentation, entendue dans le sens d' « exhibition de ce qui est²²⁸ ».

2.2.4 La transmutation en œuvre

La transmutation est « la transformation par laquelle le jeu humain atteint son véritable accomplissement, qui est de devenir art²²⁹. » Le jeu acquiert une permanence puisque, détaché de l'action représentative des joueurs, il ne consiste qu'en « ce à quoi ils jouent ». Il devient œuvre, il devient « figure ». Dans *Madame Bovary*, le passage de la promenade à cheval avec Rodolphe est, à ce titre, révélateur. Immédiatement après cet épisode de la première étreinte avec Rodolphe, alors qu'elle entre véritablement dans le rôle qu'elle aspire à jouer (« Elle se répétait : “J’ai un amant ! un amant !” »), Emma se trouve réellement transfigurée : « Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait²³⁰. » De façon beaucoup plus radicale que la modification ou l’évolution, la transfiguration agit sur la figure, de manière telle qu’elle n’est plus la même ensuite, ce que Gadamer appelle la « transmutation en œuvre ». Pourtant, Emma constate que « Rien autour d’eux n’avait changé ; et pour elle, cependant, quelque chose était survenu de plus considérable²³¹... » Se rappelant les héroïnes de livres, Emma se sent devenir « elle-même comme une partie véritable de ces imaginations²³². » Cette transformation est visible jusque dans les signes extérieurs, dans les accessoires : « Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles,

²²⁸ Traduction littérale de *Darstellung*, VM, p. 120, note infrapaginale.

²²⁹ VM, p. 128.

²³⁰ MB, p. 219.

²³¹ *Ibid.*, p. 218.

²³² *Ibid.*, p. 219.

sa taille aussi ; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied²³³. » Elle devient ce à quoi elle joue, elle devient « figure ». Elle acquiert, pour employer un terme gadamérien, un « surcroît d'être ». Elle se sent devenir ce qu'elle *est* vraiment : « ...elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature²³⁴. » Le concept de transmutation n'est pas un changement, puisque ce qui change subsiste, est maintenu dans son identité. C'est plutôt « en lui que quelque chose change²³⁵ ». Lorsque Gadamer parle de transmutation, il entend que

quelque chose est d'un coup et en totalité autre chose et que cette autre chose, qu'il est en vertu de la transmutation, est son être vrai, au regard duquel son être antérieur est nul et non advenu [...] Ainsi l'expression employée, celle de "transmutation en figure" signifie que ce qui existait auparavant n'existe plus, mais aussi que ce qui existe maintenant, ce qui se représente dans le jeu de l'art, est le vrai qui subsiste²³⁶.

Seul le « vrai » subsiste : la véritable métamorphose « ne laisse plus subsister pour personne l'identité de celui qui joue²³⁷. » Il n'existe plus, désormais, que ce qu'ils jouent.

Gadamer insiste sur le fait que « la métamorphose n'est pas un simple transfert dans un autre monde » : c'est avant tout le monde dans lequel nous vivons qui n'existe plus.²³⁸ L'idéalité de l'art n'est pas coupée de la réalité pour autant, puisque la réalité « s'y (re)trouve elle-même, mais de façon si fulgurante qu'elle apparaît comme transfigurée²³⁹. » Le monde ainsi créé est en quelque sorte « séparé » de la vie quotidienne, mais d'une manière qui permet de mieux la redécouvrir (Baudelaire dirait : un réel « plus réel que le réel »).

²³³ *Ibid.*, p. 258.

²³⁴ *Ibid.*, p. 258.

²³⁵ *VM*, p. 129.

²³⁶ *Ibid.*, p. 129.

²³⁷ *Ibid.*, p. 130.

²³⁸ *Ibid.*, p. 130.

²³⁹ Grondin, *Introduction...*, p. 69.

La différence disparaît alors entre la « vie » et la « scène » : ne subsiste que le « vrai », donc la connaissance : « Même Platon, le critique le plus radical de la dignité ontologique de l'art, parle à l'occasion, sans les distinguer, de la comédie et de la tragédie de la vie comme de celles de la scène²⁴⁰. » Dans *Madame Bovary*, la tragédie de la vie se confond aussi avec celle de la scène : lorsque, au théâtre de Rouen, Léon, Emma et Charles quittent la salle précipitamment, avant la fin de la représentation, Charles, se sentant absorbé de plus en plus par le spectacle, émet cette prophétique sentence : « Ah ! Pas encore ! restons ! dit Bovary. Elle a les cheveux dénoués : cela promet d'être tragique²⁴¹. » Les cheveux dénoués, dans le spectacle, promettent la tragédie, et promettent la même chose dans la vie. À la fin de sa longue agonie, juste avant de mourir, « Emma se [relève] comme un cadavre qu'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante²⁴². » Elle entend, à ce moment, l'Aveugle qui chante sa ritournelle :

*Souvent la chaleur d'un beau jour
fait rêver la fillette à l'amour.*

Puis elle se met à rire, d'un rire atroce, avant d'être rabattue par une convulsion. Le tragique, dans la vie comme sur scène, se déroule les cheveux dénoués. Par ailleurs, les paroles de la chanson de l'Aveugle se confondent elles-mêmes avec la vie d'Emma. La limite entre le monde de l'œuvre et le monde réel n'existe plus. En cela, la transmutation en œuvre fait entrer dans le vrai (à distinguer de l'ensorcellement, qui précède le retour à ce que l'on était) : la transmutation est le retour à la vérité de l'être, « la représentation par le jeu fait émerger ce qui est, [et] qui ne cesse de se voiler et de se dérober²⁴³. » La

²⁴⁰ Platon, *Philèbe*, 50 b., cité dans *VM*, p. 130.

²⁴¹ *MB*, p. 300.

²⁴² *Ibid.*, p. 418

²⁴³ *VM*, p. 130.

réalité ne se distingue pas du spectacle, et c'est pourquoi il est possible de dire que Madame Bovary agit, dans la vie quotidienne, comme si elle était en représentation :

La "réalité" a toujours un horizon de futur, de possibilités désirées ou redoutées, en tout cas de possibilités encore en suspens. Ainsi elle est telle que ne cessent pas de s'éveiller des attentes qui s'excluent et qui ne peuvent pas toutes se réaliser. C'est le suspens du futur qui permet une profusion d'attentes telle que la réalité reste nécessairement en retard sur elles. Or, si exceptionnellement un ensemble signifiant se donne dans le réel clôture et accomplissement, de telle sorte que les visées de sens cessent de déboucher sur le vide, la réalité même est comme un jeu, un spectacle²⁴⁴.

L'ensemble de la réalité est alors perçue comme un « cercle clos de significations dans lequel tout s'accomplit ». L'être du jeu est accomplissement : le monde de l'œuvre d'art est « un monde totalement métamorphosé. Chacun le reconnaît : c'est ainsi²⁴⁵. » L'œuvre de vérité de l'art est révélation d'un être.

Le concept de métamorphose caractérise le mode d'être de la « figure ». Ce que nous nommons « réalité », dans le sens courant, se définit donc comme le « non-métamorphosé » dans le sens gadamérien, et l'art est la « suppression » qui introduit cette réalité dans la vérité. S'il est si difficile, au XIXe siècle, de classer Flaubert soit parmi les réalistes, soit parmi les formalistes²⁴⁶, c'est sans doute que le réel qu'il propose est un réel métamorphosé : on le perçoit d'autant plus réel qu'on ne le reconnaît plus.

2.2.5 L'imitation

L'imitation, pour Gadamer, est partie du jeu, à condition de comprendre l'imitation en son sens cognitif, qui est la re-connaissance : « Qui imite quelque chose fait entrer dans la

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁶ À ce sujet, voir Bourdieu, *Les règles...*, p. 157.

présence ce qu'il connaît et la manière dont il le connaît²⁴⁷. » Pour illustrer ce qui advient dans le jeu de l'art, il reprend un exemple d'Aristote sur le plaisir que les enfants prennent à se déguiser : l'enfant ne se déguise pas pour se cacher ou pour dissimuler, même s'il « ne veut à aucun prix être deviné derrière son déguisement. » Mais il ne « subsiste que ce qu'il représente, et si quelque chose doit être deviné, c'est justement cela. Il faut qu'on reconnaisse ce que "c'est"²⁴⁸. » L'enfant devient, littéralement, ce en quoi il s'est déguisé. Il ne le fait ni pour se cacher, ni pour être reconnu sous son costume : il le fait pour « devenir autre ». Tandis que le fait de « se concevoir autre », rappelons-le, consiste à se réserver à soi une continuité avec soi-même, la représentation implique une transmutation qui « signifie que ce qui existait auparavant n'existe plus, mais aussi que ce qui existe maintenant, ce qui se présente dans le jeu de l'art, est le vrai qui subsiste²⁴⁹. » Le vrai, donc, est cette chose transformée. La théorie de la représentation de Gadamer permet de renverser, dans *Madame Bovary*, le rapport au vrai : Madame Bovary est « vraie » lorsqu'elle est en représentation.

L'œuvre d'art n'a son être que dans son accomplissement, ils sont impossibles à distinguer l'un de l'autre. L'art est un événement qui ne concerne pas l'artifice comme tel mais « la manière dont [l'œuvre] est vraie, c'est-à-dire la mesure dans laquelle on y connaît et reconnaît aussi bien soi-même que quelque chose²⁵⁰. » Le matériel disparaît dans la reconnaissance de ce qui est représenté, dans la redécouverte du monde, qui révèle son essence : « Le "connu" n'atteint son être véritable que grâce à la reconnaissance. En tant que reconnu, il est ce que l'on détient en son essence, soustrait au

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁸ Aristote, *Poétique* 4, 1448 b16, cité dans *VM*, p. 131.

²⁴⁹ *VM*, p. 129.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 132..

hasard de ses modes d'apparaître²⁵¹. » Il est « image ». L'art révèle la « vérité du monde telle qu'elle se trouve interceptée ou surprise par sa métamorphose en œuvre²⁵². » Le « surcroît d'être » provient de la faculté de retrouver un monde habité toujours-déjà, comme si c'était la première fois, c'est le rappel de sa fulgurante évidence au réveil d'un sommeil ontique²⁵³. Emma et Léon redécouvrent le monde d'une semblable façon :

Ce n'était pas la première fois qu'ils apercevaient des arbres, du ciel bleu, du gazon, qu'ils entendaient l'eau couler et la brise soufflant dans le feuillage, mais ils n'avaient sans doute jamais admiré tout cela, comme si la nature n'existait pas auparavant²⁵⁴...

Emma a éprouvé également une sensation semblable auprès de Rodolphe : « ...une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée²⁵⁵... » L'expérience esthétique²⁵⁶, pour Gadamer, consiste à reconquérir, à partir de l'art, une expérience de vérité dont la portée déborde la sphère de l'art. Cette vérité est toujours celle d'une confrontation avec nous-mêmes, et c'est pourquoi la référence au monde est essentielle à l'art. Le tableau se veut présentation de quelque chose à quelqu'un. Il renvoie à une réalité, mais de manière que cette réalité n'accède à son être propre que par le tableau²⁵⁷. Ce qui est représenté est élevé par la représentation à sa vérité reconnue : « pour la connaissance du vrai, l'être de la représentation est plus que la matière représentée²⁵⁸. » L'être de la représentation dépasse le modèle, car la venue à la présence gagne en vérité. Il ne s'agit pas seulement de répétition ou de copie, mais d'une

²⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

²⁵² Grondin, *Introduction...*, p. 71.

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *MB*, p. 336.

²⁵⁵ *MB*, p. 219.

²⁵⁶ Dans le cadre de *Madame Bovary*, l'expérience amoureuse s'inclut dans l'expérience esthétique, puisqu'elle s'assimile à un processus de représentation d'un idéal de soi.

²⁵⁷ Grondin, *Introduction...*, p. 78.

²⁵⁸ *VM*, p. 132.

connaissance de l'essence, qui comporte la référence à celui pour qui la représentation existe (même s'il est absent).

Il y a, bien entendu, une distance ontologique insurmontable entre « ce qui est comme » et ce à quoi il veut s'égaliser, d'où la théorie de la *mimesis* de Platon. Mais pour Gadamer, l'imitation a une fonction de connaissance, puisque l'œuvre prend place dans le monde auquel elle se représente. Le jeu de l'art constitue une « entrée dans l'existence » : « ce que l'acteur joue et ce que le spectateur reconnaît, ce sont les formes et l'action elles-mêmes, telles que le créateur les a façonnées²⁵⁹. » L'expérience de l'œuvre d'art, donc, a une portée ontologique. Elle n'est pas l'effet d'un charme d'un instant, dans lequel nous entrons dans une œuvre : c'est dans le monde que nous rencontrons l'œuvre d'art. Contrairement à la mimésis de Platon, pour qui la représentation est imitation, dans l'esthétique gadamérienne le contenu est indissociable de sa représentation : la représentation *est* la chose, la reconnaître c'est la faire exister. La représentation est un événement de vérité, un dévoilement de ce qui *est*.

En somme, Madame Bovary tente de recréer l'événement de son identité, libérée des contingences, par la mise en scène d'elle-même, en installant autour d'elle un décor propice à l'émergence du grand amour, de sa vérité, puisque sa vie immédiate, médiocre, ne peut contenir rien de sublime. Le potentiel individuel peut se réaliser, croit-elle, sous la condition d'un contexte favorable. Il suffit de trouver *sa* place à l'intérieur du système. Ainsi, elle porte des toilettes élégantes puis se regarde dans la glace, pour se projeter à elle-même sa propre image idéalisée. La possession de fétiches est nécessaire à l'expression esthétique de son sentiment religieux comme de son sentiment amoureux,

²⁵⁹ VM, p. 135.

qui ne parviennent à émerger que dans la concrétude des objets. À l'issue de cette réflexion, il appert que les objets, dans *Madame Bovary*, plus que de simples ornements, peuvent servir à *révéler*. En outre, ils sont, pour le personnage d'Emma, dotés d'un pouvoir de représentation et participent de sa quête de vérité. Si elle se montre capable de mettre en œuvre les moyens pour atteindre des buts, elle perd le contrôle, en définitive. Quelque chose, dans le roman, empêche la vérité convoitée par Emma de devenir effective, comme si la représentation, dans *Madame Bovary*, se trouvait mise en échec.

CHAPITRE 3

L'ÉCHEC DE LA REPRÉSENTATION

Par l'incapacité de son héroïne à atteindre le bonheur, le roman *Madame Bovary* relaterait une expérience esthétique altérée, une quête de vérité qui essaie, sans y parvenir, de se manifester à travers sa représentation. Si l'œuvre d'art, par essence, est une expérience qui métamorphose celui qui la fait, les personnages de *Madame Bovary* ne se laissent pas transformer. D'ailleurs, au théâtre de Rouen, Emma entend « la clochette du théâtre qui appelait les cabotins à la représentation²⁶⁰ » (le « cabotin » étant un mauvais acteur »). Si *Madame Bovary* peut être interprété comme un roman sur la représentation, paradoxalement la représentation s'y trouve mise en échec. Les objets, suivant la déchéance d'Emma, perdent leur pouvoir de représentation et sont relégués au rang de signes, incapables d'invoquer ce qu'ils évoquent. Ils n'incarnent plus rien.

3.1 Les miroirs

Lors d'un rendez-vous qu'ils ont à Rouen, en attendant Emma qui tarde, Léon entre dans l'église Notre-Dame. La description des lieux est alors fournie par le biais d'un miroir : « La nef se mirait dans les bénitiers pleins, avec le commencement des ogives et quelques portions de vitrail. Mais le reflet des peintures, se brisant au bord du marbre, continuait plus loin, sur les dalles, comme un tapis bariolé²⁶¹. » Dans cette description, nous avons accès au reflet, par ailleurs déformé, mais pas à l'image. D'autres scènes,

²⁶⁰ *MB*, p. 347.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 315.

dans *Madame Bovary*, sont accessibles uniquement par leur reflet. Tandis qu'Emma s'ennuie, installée à la fenêtre, observant les allées et venues de l'après-midi, il arrive quelquefois un homme à « large sourire doux ». Une valse commence aussitôt et,

sur l'orgue, dans un petit salon, des danseurs hauts comme le doigt, femmes en turban rose, Tyroliens en jaquette, singes en habit noir, messieurs en culotte courte, tournaient, tournaient entre les fauteuils, les canapés, les consoles, se répétant dans les morceaux de miroir que raccordait à leurs angles un flet de papier doré²⁶².

Cette image, qui se répète dans les « morceaux de miroir », se présentant comme un bal qui rappelle celui de Vaubyessard, entraînant Emma « de rêve en rêve, de tristesse en tristesse », provient en fait d'une boîte à musique à manivelle, actionnée par un homme qui repart, après avoir reçu l'aumône, avec sa vieille couverture bleue. Le reflet du miroir, bien que copie fidèle de l'image qu'il rend, ne révèle pas la vérité de cette scène. Pour Gadamer, l'image que renvoie un miroir est, en quelque sorte, une copie idéale, dont le but premier est de ressembler au modèle ; il n'existe pas de copie plus parfaite que celle que renvoie un miroir. Or si elle imite à la perfection le modèle, elle n'a pas la valeur ontologique de l'image. Car la copie du miroir n'existe que pour celui qui regarde : « en dehors de sa pure apparition, elle n'est que néant²⁶³. » Elle n'a donc pas d'indépendance propre. Pendant qu'Emma prépare sa toilette pour le bal, elle est décrite par le reflet du miroir, lui-même perçu par Charles :

Il la voyait par derrière, dans la glace, entre deux flambeaux. Ses yeux semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles²⁶⁴.

²⁶² *Ibid.*, p. 98.

²⁶³ *VM*, p. 156.

²⁶⁴ *MB*, p. 80-81

L'image d'Emma, évanescence, n'existe à ce moment-là que pour le regard de Charles. Lorsque, après les comices, Rodolphe convoque son image en sa mémoire, c'est un reflet minuscule et déformé que son imagination lui procure : « Sa figure, comme en un miroir magique, brillait sur la plaque des shakos²⁶⁵ ». Et juste avant de mourir, la dernière initiative d'Emma consiste à vouloir contempler son image agonisante : « puis, d'une voix distincte, elle demanda son miroir. [...] Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit de la bouche²⁶⁶ ». La représentation, dans *Madame Bovary*, ne revêt pas toujours la force d'une figure : il peut s'agir d'une copie. Selon Gadamer, le but de la copie étant de permettre l'identification, elle est un moyen qui perd sa fonction une fois son but atteint, tandis que le véritable jeu et la représentation sont dénués de but. La copie n'a donc pas de valeur ontologique. Les autres, aussi, ont une fonction de miroir dans *Madame Bovary* : « Bonjour, docteur (car le pharmacien se plaisait beaucoup à prononcer ce mot *docteur*, comme si, en l'adressant à un autre, il eut fait rejaillir sur lui-même quelque chose de la pompe qui s'y trouvait)... » L'Autre a pour fonction de renvoyer à Homais l'image qu'il souhaite projeter : « l'affligeante idée de Bovary contribuait vaguement à son plaisir, par un retour égoïste qu'il faisait sur lui-même²⁶⁷. » D'une semblable manière, Léon offre des fleurs à Emma, comme s'il se les offrait à lui-même, devant un miroir : « C'était la première fois qu'il achetait des fleurs pour une femme ; et sa poitrine, en les respirant, se gonfla d'orgueil, comme si cet hommage qu'il destinait à une autre se fût retourné vers lui²⁶⁸. » Selon Frances

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 206.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 417.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 414.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 315.

Ferguson²⁶⁹, les personnages de *Madame Bovary* sont guidés par les conséquences de leurs actes, par l'effet qu'ils produisent sur autrui. Ainsi les concitoyens, comme des miroirs, ne servent qu'à conforter les personnages dans un certain idéal, à les projeter. Elle soutient que les personnages de *Madame Bovary* évoluent dans un monde utilitariste, qui les empêche de se percevoir comme des agents moraux :

Dans le roman de Flaubert, les structures utilitaristes modernes semblent fonctionner si efficacement et aisément, pénétrer dans la vie privée si complètement, que les individus ont continuellement recours à des mesures objectives de leur bonheur – délaissant ainsi leur capacité à se percevoir comme des agents moraux [traduction libre]²⁷⁰.

Les concepts de bonheur et de malheur sont remplacés par les notions concrètes de succès et d'échec, mesurées par les conséquences des actes et l'effet produit sur autrui. Les personnages cessent, par le fait même, d'être de véritables agents moraux. La mesure du succès ou de l'échec, dans *Madame Bovary*, consiste à se comparer continuellement avec les autres ou avec un idéal, qui servent à faire prendre conscience aux personnages que quelque chose leur manque, qu'ils sont insuffisants. L'apothicaire manie adroitement les arguments en faveur du bonheur pour arriver à ses fins et maîtrise l'art du calcul mathématique utilitariste. Il poussera Emma à convaincre son mari de tenter une nouvelle opération sur Hippolyte, censée soigner son pied-bot, en lui exposant la somme de bonheur qui en résultera :

Il avait lu dernièrement l'éloge d'une nouvelle méthode pour la cure des pieds-bots; et comme il était partisan du progrès, il conçut cette idée patriotique que Yonville, pour *se mettre au niveau*, devait avoir des opérations de stréphopodie.

²⁶⁹ Frances Ferguson, *op. cit.*

²⁷⁰ « In Flaubert's treatment, modern utilitarian structures seem to operate so efficiently and effortlessly, and to penetrate personal life so completely, that individuals continually have recourse to their objective measurements of their happiness—while they also lose the capacity to imagine themselves as moral agents. » *Ibid.*, p. 96.

- Car, disait-il à Emma, que risque-t-on ? Examinez (et il énumérait, sur ses doigts, les avantages de la tentative) : succès presque certain, soulagement et embellissement du malade, célébrité vite acquise à l'opérateur. [...] Notez qu'il ne manquerait pas de raconter sa guérison à tous les voyageurs, et puis (Homais baissait la voix et regardait autour de lui) qui donc m'empêcherait d'envoyer au journal une petite note là-dessus ? Eh ! Mon Dieu ! un article circule..., on en parle..., cela finit par faire la boule de neige ! Et qui sait ? qui sait²⁷¹ ?

De la même manière, il s'emploie à convaincre un Hippolyte réticent, en mettant l'accent sur le calcul coût/bénéfice et l'absence de risque, en lui laissant entendre qu'il plaira davantage aux femmes, qu'il se sentira plus gaillard : « mais ce qui acheva de le décider, *c'est que ça ne lui coûterait rien*²⁷². » Comme on le sait, Hippolyte se retrouvera amputé à la suite de cette opération, dont Homais avait mal mesuré le risque.

Charles, quant à lui, est relativement à l'abri de la comparaison : savourant (« ruminant ») pleinement son bonheur au quotidien, jamais il ne se compare ou ne se projette ailleurs. Influencé ni par ses succès, ni par ses échecs, il n'adapte pas ses comportements aux conséquences de ses actes. Le fait d'être peu estimé par ses pairs, d'avoir échoué ses examens au terme d'études peu brillantes ou que sa mère ait choisi pour lui sa première épouse, ne semblent pas l'affecter. Ni ses problèmes d'argent, ni le fait de n'être pas un grand médecin, n'entachent son bonheur. Ainsi, après l'échec de l'opération pratiquée sur le pied d'Hippolyte, le mépris de sa femme lui échappe complètement :

Emma, en face de lui, le regardait ; elle ne partageait pas son humiliation, elle en éprouvait une autre : c'était de s'être imaginé qu'un pareil homme pût valoir quelque chose, comme si vingt fois déjà elle n'avait pas suffisamment aperçu sa médiocrité²⁷³.

²⁷¹ MB, p. 234.

²⁷² Ibid., p. 236.

²⁷³ Ibid., p. 246.

Bien que conscient d'avoir échoué et craintif quant à sa réputation ou à une éventuelle poursuite, sa confiance demeure inébranlable. La présence du docteur Canivet, présenté dans le roman comme l'antithèse compétente de Bovary, qu'on appelle en renfort auprès d'Hippolyte et plus tard au chevet d'Emma pour pallier l'impuissance de Charles, n'engendre chez lui ni sentiment d'infériorité, ni remise en question. Bovary ne se doute pas de la détresse de sa femme ; encore moins que cette détresse *est* un jugement porté sur lui : « Ce qui l'exaspérait, c'est que Charles n'avait pas l'air de se douter de son supplice. La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude²⁷⁴. » Charles ne voit pas sa propre image dans le reflet des autres. Son image de lui-même demeure donc imperméable aux effets qu'il produit sur autrui. Il ne connaît que l'expérience directe de sa vie, sur laquelle aucune éthique de la conséquence ne peut avoir d'emprise. Emma, quant à elle, ne cesse de comparer sa situation réelle avec celle des héroïnes des romans qu'elle lit ou de ce qu'elle croit être la vie des gens de la noblesse, figures idéales qui la placent devant la certitude de sa propre insatisfaction.

Le reflet, qu'il provienne du miroir ou d'autrui, pose les personnages comme dépourvus d'essence propre, n'existant que dans un regard. Il y a, entre la copie et le modèle, une relation unilatérale, et l'image que rend le miroir n'est que pure apparence. Le reflet du miroir n'est pas une représentation, n'est pas un *jeu*, puisqu'il vise un but. Par ailleurs l'Autre, dans les exemples précédents, qui est utilisé comme *moyen*, sert à mesurer le succès ou l'échec de l'atteinte de buts : la fonction des miroirs et des concitoyens est similaire. L'existence du reflet est éphémère, contrairement à l'image qui,

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

pour Gadamer, n'est pas un moyen en vue d'une fin : « ce qui est visé c'est l'image elle-même, l'important étant précisément la manière dont le représenté s'y représente²⁷⁵. » L'image ne se borne pas à « renvoyer à ce qu'elle représente » : inséparable de sa présence, elle est ce qui se représente dans le miroir, puisqu'il y a impossibilité ontologique de séparer l'image du représenté : l'œuvre ne peut pas être séparée de la contingence de ses conditions d'accès. Par essence, l'image se rapporte à son modèle.

3.2 Le signe

La fonction du signe, selon Gadamer, est de « détourner de lui-même en renvoyant à autre chose²⁷⁶. » Il rend présente une chose qui ne l'est pas et vise, par le fait même, ce qui est absent. Contrairement à l'image, dans laquelle le modèle est bel et bien présent, le signe s'épuise dans le renvoi. Le signe ne reçoit pas son sens de son contenu propre : il doit être adopté, par une forme de convention.²⁷⁷ Les nombreux cadeaux que Madame Bovary offre à ses amants agissent comme des signes, comme la copie du porte-cigares du vicomte offerte à Rodolphe. Ces cadeaux finissent d'ailleurs par les embarrasser : ces présents irritent leurs destinataires en raison de la charge identitaire qu'ils contiennent. Aucunement personnalisés, ils font partie du scénario pré-écrit d'Emma et s'adressent à celui qu'elle voudrait qu'ils soient. Ainsi, elle souhaite que Léon se conforme à un idéal, qu'il adopte certains signes qui renvoient à un modèle : « Elle voulut qu'il se vêtît tout en noir et se laissât pousser une pointe au menton, pour ressembler aux portraits de Louis

²⁷⁵ *VM*, p. 156.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 173.

XIII [...] lui conseilla d'acheter des rideaux pareils aux siens²⁷⁸... » L'identité de Léon, pour Emma, ne se trouve pas en lui-même mais dans l'agencement de certains objets. En outre, lorsqu'elle lui écrit, elle ne s'adresse pas vraiment à lui :

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles [...] et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpitait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer [...] Il habitait la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune²⁷⁹.

Il en va de même pour Léon, qui prend aussi Madame Bovary pour quelqu'un d'autre :

Elle devient l'héroïne de tous les drames, l'amoureuse de tous les romans : « Il retrouvait sur ses épaules la couleur ambrée de *l'odalisque au bain* ; elle avait le corsage long des châtelaines féodales ; elle ressemblait aussi à la *femme pâle de Barcelone*²⁸⁰... »

D'ailleurs, insistant pour que Léon lui compose des vers, celui-ci, en panne d'inspiration, en copiera à partir d'un livre. Sans référence au modèle, ces poèmes ne sont que le signe d'un type d'amour précis, une convenance, et témoignent bien de la facticité de leur relation.

Comme la mairie de Yonville-l'Abbaye est « une manière de temple grec²⁸¹ », tel que le spécifie la description du village, la réalité, dans *Madame Bovary*, est souvent faite de toc, d'objets qui servent à « se concevoir autre » sans jamais transformer celui qui en use, qui demeure dissimulé. Investis d'un sens qu'ils ne parviennent pas, en définitive, à vraiment incarner, les objets restent confinés à leur état de signe, à leur matérialité. Lorsque Rodolphe envisage d'écrire une lettre de rupture à Emma, il a recours à des fétiches, « afin de ressaisir quelque chose d'elle ». Il possède une boîte à biscuits dans

²⁷⁸ *MB*, p. 360.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 376.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 346-347.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 108.

laquelle il conserve tous les souvenirs de ses anciennes maîtresses, lettres et objets divers, comme des reliques :

...et machinalement il se mit à fouiller dans ce tas de papiers et de choses, y retrouvant pêle-mêle des bouquets, une jarretière, un masque noir, des épingles et des cheveux – des cheveux ! de bruns, de blonds; quelques uns même, s'accrochant à la ferrure de la boîte, se cassaient quand on l'ouvrait. [...] À propos d'un mot, il se rappelait des visages, de certains gestes, un son de voix ; quelquefois pourtant il ne se rappelait rien. [...] ces femmes, accourant à la fois dans sa pensée, s'y gênaient les unes les autres et s'y rapetissaient, comme sous un même niveau d'amour qui les égalisait²⁸².

Rodolphe conserve ces souvenirs dans le but de recréer l'être aimé en son absence. Toutefois, c'est l'inverse qui se produit. Il oublie, il mélange. L'objet est coupé de ce qu'il doit représenter, confondu avec sa finalité. Il n'a plus sa propre vérité. Ces fétiches éloignent de l'événement qu'ils sont censés préserver. La vérité est engloutie dans la matérialité :

...à force de considérer cette image et d'évoquer le souvenir du modèle, les traits d'Emma peu à peu se confondirent en sa mémoire, comme si la figure vivante et la figure peinte, se frottant l'une contre l'autre, se fussent réciproquement effacées²⁸³.

Le portrait d'elle qu'Emma a offert à Rodolphe, comme les menus objets lui appartenant, agissent davantage comme signes que comme représentations, comme signes voués à rappeler un souvenir. Selon Gadamer, quand le passé auquel ils renvoient n'a plus la même importance, les souvenirs perdent leur valeur et le signe, sa signification²⁸⁴.

²⁸² *Ibid.*, p. 266-267

²⁸³ *Ibid.*, p. 266-267.

²⁸⁴ *VM*, p. 171.

3.3 La valeur des objets

Si les objets, dans *Madame Bovary*, sont dotés d'un pouvoir de représentation, suivant la déchéance d'Emma ils sont réduits à leur matérialité, complètement distincts de ce qu'ils représentent. Ils sont alors ramenés à leur fonction, à leur but utile. Ils cessent de *jouer*. Les objets, pris dans leur dimension ornementale ou utilitaire, servent à combler des besoins, deviennent des rouages de l'activité économique. Ainsi, dans le discours que prononce le maire, aux fêtes agricoles, la poule n'est jamais nommée : elle est désignée par un ensemble de périphrases décrivant ses usages dans l'économie : « ...ornement de nos basses-cours, qui fournit à la fois un oreiller moelleux pour nos couches, sa chair succulente pour nos tables, et des œufs²⁸⁵ ». Même la mort d'Emma sera une source de gains pour certains : « Mlle Lempereur réclama six mois de leçons, [...] le loueur de livres réclama trois ans d'abonnement, la mère Rollet réclama le port d'une vingtaine de lettres²⁸⁶... » Quant à Félicité, la femme de chambre, elle s'enfuit avec la garde-robe. D'ailleurs, il est « parfaitement égal [au docteur Canivet] de découper un chrétien que la première volaille venue²⁸⁷ ». Les objets et les personnes reprennent définitivement leur valeur monétaire, tout pouvoir de représentation leur étant ôté.

D'emblée, la description de l'entrée du petit village, au début de la deuxième partie, quand Charles et Emma viennent s'y installer, annonce son orientation matérialiste. Par souci d'économie d'espace au cimetière, les tombes sont si rapprochées que les pierres au sol semblent former une dalle continue. Pourtant, l'espace ne manque pas : « Le gardien [du cimetière], qui est en même temps fossoyeur et bedeau à l'église (tirant ainsi des

²⁸⁵ *MB*, p. 198

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 436.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 245.

cadavres de la paroisse un double bénéfice), a profité du terrain vide pour y semer des pommes de terre²⁸⁸. » Les ressources du cimetière sont exploitées pleinement : Lestiboudois occupe une triple fonction (gardien, bedeau et fossoyeur) ; l'espace inoccupé sert à l'agriculture et le corps des habitants d'Yonville participe, même après la mort, à la production de denrées. Ce qui vaudra au bedeau des reproches du curé : « Vous vous nourrissez des morts, Lestiboudois²⁸⁹ ! » Car à Yonville, précise la description, la culture est « coûteuse, parce qu'il faut beaucoup de fumier pour engraisser ces terres friables pleines de sable et de cailloux²⁹⁰. » Tirant profit de la mort autant que de la vie, Lestiboudois, lors des épidémies, ne sait trop « s'il doit se réjouir des décès ou s'affliger des sépultures²⁹¹. » On retrouve cette volonté de rentabiliser chaque parcelle du village, entre autres, lors de l'épisode des comices, où le même Lestiboudois loue les chaises de l'église, « dont la paille sentait l'encens²⁹² », aux villageois. En outre, le maire, dans son discours vantant le patriotisme, le dévouement à la cause publique et la moralité des populations agricoles, clame que les « orages politiques » sont plus redoutables que les « désordres de l'atmosphère », oppose les « esprits oisifs » à « l'intelligence profonde » qui s'applique à « poursuivre des buts utiles²⁹³ ». Par ailleurs, Yonville est un « bourg paresseux » qui, « au lieu d'améliorer les cultures, [...] s'obstine encore aux herbages, quelque dépréciés qu'ils soient²⁹⁴... » : la collectivité néglige la responsabilité qu'elle a d'améliorer son sort et, par le fait même, nuit à son propre développement.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 109.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 106

²⁹¹ *Ibid.*, p. 109.

²⁹² *Ibid.*, p. 191.

²⁹³ *Ibid.*, p. 196.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

Chaque individu, dans *Madame Bovary*, a la responsabilité d'être utile pour l'économie du groupe. Par conséquent, le personnage de l'Aveugle, qui néglige cette responsabilité, est marginalisé par Homais : « On devrait enfermer ces malheureux, que l'on forcerait à quelque travail²⁹⁵ ! ». Le pharmacien lui prescrit un code de vie : « Au lieu de t'enivrer au cabaret, tu ferais mieux de suivre un régime²⁹⁶. » Après l'échec de sa guérison, tentée par Homais, il deviendra une menace pour la réputation du pharmacien, qui mènera une campagne d'opinion publique dans les journaux et parviendra, après quelques articles, à le faire condamner à la réclusion perpétuelle dans un hospice. Ainsi, le verdict quant à la valeur d'un individu est formulé par l'*opinion*, et celui qui est aveugle au jugement des autres doit en assumer les conséquences : aucun individu n'est pourvu de valeur intrinsèque ; aucun individu n'a d'essence. La communauté dispose de chacun en fonction de son utilité, monnayée par l'opinion publique, même après sa mort. Ainsi, les besoins qui ne peuvent pas trouver satisfaction dans l'activité économique, qui ne sont pas mesurables, ne sont pas reconnus.

Lorsque Madame Bovary se tourne vers l'abbé Bournisien, pour lui confier les tourments de son âme, il reste sourd à son désarroi moral. Bien qu'elle lui fournisse des indications quant à la nature du support qu'elle lui réclame (« Ce ne sont pas les remèdes de la terre qu'il me faudrait²⁹⁷. »), il la ramène avec insistance aux besoins physiques de base (pain, feu) et lui conseille, en définitive, de « boire un verre d'eau fraîche avec de la cassonade²⁹⁸ ». Les besoins spirituels sont confondus avec les besoins physiques : en dehors de ce qui est mesurable, il n'existe rien. Ce qui n'a pas de valeur marchande est

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 387.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 387.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 158.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 159.

voué à la pourriture. L'église de Yonville-l'Abbaye, envahie par le cimetière, a d'ailleurs commencé à pourrir, comme Madame Bovary lorsque Charles rêve d'elle : « c'était toujours le même rêve : il s'approchait d'elle ; mais quand il venait à l'étreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras²⁹⁹. »

À la fin du roman, les objets ont tous perdu leur pouvoir de représentation. Alors que Madame Bovary se rend chez Lheureux, pour tenter d'obtenir avec lui un dernier arrangement, il l'introduit dans son cabinet où on entrevoit un coffre-fort « d'une telle dimension, qu'il devait contenir autre chose que des billets et de l'argent³⁰⁰ ». En effet, y sont entreposés les objets prêtés sur gages, comme la chaîne en or de Madame Bovary ou « 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 catarrhe³⁰¹... » Enfermés dans un coffre-fort, ces objets de parure, possiblement dotés de valeur sentimentale, ne servent plus qu'à garantir des dettes. Madame Bovary, lorsqu'elle sait la saisie de ses avoirs imminente, se résigne à déposséder les objets lui ayant appartenu de toute fonction de représentation. Seule, subsiste leur fonction utilitaire :

Pour se faire de l'argent, elle se mit à vendre ses vieux gants, ses vieux chapeaux, la vieille ferraille; [...] puis, dans ses voyages à la ville, elle brocanterait des babioles, que M. Lheureux, à défaut d'autres, lui prendrait certainement. Elle s'acheta des plumes d'autruche, de la porcelaine chinoise et des bahuts³⁰².

En plus de vendre ses effets personnels, elle se procure à Rouen des biens à des fins de commerce avec Monsieur Lheureux, qu'il lui achèterait « à défaut d'autres ». Les objets sont interchangeable ; seule compte désormais *ce qu'ils peuvent rapporter*. Alors que

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 441.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 370.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Ibid.*, p. 373.

Me Hareng, le huissier, manipule ses lettres de Rodolphe pour s'assurer que les feuilles ne contiennent pas de napoléons cachés, ces pages, pour Emma, représentent davantage qu'une correspondance : « Alors l'indignation la prit, à voir cette grosse main, aux doigts rouges et mous comme des limaces, qui se posait sur ces pages où son cœur avait battu³⁰³. » Il s'agit, pour elle, d'une intrusion douloureuse dans son intimité. Tandis que les huissiers possèdent à la saisie des biens d'Emma, les objets sont dépeints avec froideur. Ils sont devenus des « babioles » :

...ils comptèrent dans la cuisine les plats, les marmites, les chaises, les flambeaux, et, dans sa chambre à coucher, toutes les babioles de l'étagère. Ils examinèrent ses robes, le linge, le cabinet de toilette ; et son existence, jusque dans les recoins les plus intimes, fut, comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long au regard de ces trois hommes³⁰⁴.

Ces « recoins intimes de son existence » sont désacralisés pour être comptabilisés dans un procès-verbal de saisie. Son « existence » est réduite à l'état de « cadavre », « étalée tout du long au regard de ces trois hommes ». Ce passage préfigure ce que sera la mort d'Emma dont le cadavre, dans cette même pièce, sera « étalé tout du long au regard de trois hommes » : Homais, Bournisien et Charles la veilleront, morte, jusqu'aux funérailles, tandis qu'Homais autopsie son âme (« ou bien elle est morte en état de grâce, [...] ou bien elle est décédée impénitente³⁰⁵ »). Pour Emma, ces objets du quotidien représentent son « existence » et sa mort à elle, « cette survenue du néant³⁰⁶ », sera annoncée ainsi : « Elle n'existait plus³⁰⁷. » Son existence, dans son acception ontologique, est indissociable des objets qui la présentent au monde comme elle *est*.

³⁰³ *Ibid.*, p. 383.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 382.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 422.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 419.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 418.

3.4 La temporalité de l'être esthétique

L'œuvre d'art, pour Gadamer, est « contemporaine de tout présent³⁰⁸ », c'est-à-dire que son être est présent dans chacun des aspects qu'elle prend. Toutefois, la contemporanéité de l'être esthétique est généralement appelée son « intemporalité ». Or c'est l'opposition dialectique entre un temps historique et un temps sacré, supra-historique, qui laisse percevoir l'œuvre d'art comme étant intemporelle. Cette opposition, qui découle directement de la conscience esthétique, conçoit un temps comprenant deux temporalités distinctes (l'une historique et l'autre sacrée). Pour la conscience esthétique, l'œuvre d'art appartient au temps sacré, qui fait irruption dans le temps historique. Ce temps « sacré » entraîne la soustraction de l'œuvre au temps.

La perception temporelle d'Emma Bovary consiste en une succession de plusieurs temps, suivant une linéarité, soit présent, souvenir et attente. Son bonheur est un mélange de nostalgie et d'anticipation : « ...elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain³⁰⁹. » Le moment vécu a, pour elle, moins d'attrait que son anticipation. Après que l'habitude se fut installée entre elle et Léon, auquel elle cède après plusieurs mois passés entre les sommets et souffrances du désir contenu, elle comparera sa liaison adultère aux platitudes du mariage³¹⁰. Auparavant, Emma se questionnait sur le bien-fondé de sa retenue envers lui, regrettant de l'avoir laissé partir : « Comment n'avait-elle pas saisi ce bonheur-là, quand il se présentait ! [...] et ses désirs, s'augmentant d'un regret, n'en devenaient que plus actifs³¹¹. » L'inaccessibilité, la non-contemporanéité des désirs, contribue à leur attrait. Alors que, durant ses années de

³⁰⁸ *VM*, p. 138

³⁰⁹ *MB*, p. 258.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 376.

³¹¹ *Ibid.*, p. 172.

couvent, elle rêvait d'être ailleurs, elle posera plus tard un regard nostalgique sur ces mêmes années : « Un jour [...] elle aperçut les murs de son couvent ; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là³¹² ! » De même, les événements passés sont réinterprétés à l'aune des sensations nouvelles : « ...c'est ainsi qu'ils auraient voulu avoir été, l'un et l'autre se faisant un idéal sur lequel ils ajustaient à présent leur vie passée³¹³. » Comme si elle pouvait faire des allers-retours sur une ligne de temps, l'idée de « ressaisir » est récurrente dans le roman : « Elle tâchait de ressaisir les plus imperceptibles détails de cette journée disparue³¹⁴. » Les émotions se vivent par projection, en différé : « si bien qu'à présent elle s'efforçait d'en ressaisir la sensation³¹⁵. » Ou alors elle cherche à ressaisir son bonheur : « ...l'impatience qu'avait Emma de ressaisir son bonheur³¹⁶... » Quant à Madame Bovary mère, elle profite de la mort d'Emma pour « ressaisir une affection³¹⁷ » qui lui avait échappé.

Le passé doit constamment être convoqué pour que ce qui est vécu acquière une signification, s'incarne dans le présent : « Il lui écrivait. Il l'évoquait de toute la force de son désir et de ses souvenirs³¹⁸. » Les réminiscences du passé viennent élargir l'existence, permettent de « se reporter » ailleurs : « ...toutes ces choses qui réapparaissaient lui semblaient élargir son existence ; cela faisait comme des immensités sentimentales où elle se reportait³¹⁹... » Le temps, même toutes époques confondues, est bel et bien linéaire et séparé en périodes : « Ils venaient de se joindre les mains ; et le passé, l'avenir,

³¹² *Ibid.*, p. 368.

³¹³ *Ibid.*, p. 309.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 331.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 282.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 350.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 435.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 338.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 310-311.

les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase³²⁰. » Ce moment où les mains de Léon et d'Emma se touchent est décrit comme intemporel ; comme si le contact physique faisait partie d'un temps sacré, supra-historique, qui ferait irruption dans le temps historique. Ce « ressaisissement » d'un événement originel, d'une sensation, ne parvient jamais à faire revivre l'événement dans son unicité, dont l'essence finit par se perdre : « Et peu à peu les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta³²¹. » Il en résulte une confusion, un éloignement. À la recherche de l'intemporel, au lieu de célébrer pleinement l'événement tel qu'il se présente à elle, Emma cherche à répéter ce qui a été vécu initialement. Ainsi, la temporalité telle que la ressent Madame Bovary l'empêche de vraiment apprécier les événements, qui finissent par perdre leur caractère événementiel, leur unicité.

Au contraire, nous dit Gadamer, la représentation est bel et bien temporelle.³²² L'œuvre, présente au milieu de la vie, ne se disperse pas dans les divers aspects qu'elle prend, au point de perdre son identité, mais demeure présente dans chacun d'eux. Ces aspects, peu importe l'époque, lui sont tous contemporains, puisque chaque représentation porte en elle le rapport originel à l'œuvre³²³. S'il y a répétition, c'est dans un sens différent de celui de commémoration, tel que l'entend Madame Bovary. Puisque son essence est d'être en représentation, l'œuvre possède un caractère répétitif, certes. Mais répétition ne signifie pas, dans ce contexte, « ramené à l'originel » mais plutôt

³²⁰ *Ibid.*, p. 311.

³²¹ *Ibid.*, p. 88.

³²² *VM*, p. 139-140.

³²³ *Ibid.*, p. 140.

qu'elle conserve le même rapport originel à l'œuvre. Gadamer donne l'exemple de la fête qui revient à chaque année : par rapport à la fête originelle, elle n'est ni « autre », ni sa simple commémoration. La fête change d'une fois à l'autre, car ce sont des choses différentes qui en sont contemporaines. La fête n'est pas déterminée par son origine où, une fois, il y aurait eu la fête véritable. Dans une temporalité historique, même si elle se transforme, elle demeure la *même* : une commémoration. Tandis que dans la célébration, qui est l'essence de la fête, elle ne cesse de *devenir autre*.³²⁴ Elle se distingue donc de l'événement historique. Il ne s'agit pas du retour, vécu dans une temporalité linéaire, d'une seule et même chose qui change. Elle est effectivement toujours autre, puisque son être est dans le devenir et le retour³²⁵. La fête n'existe que célébrée. Lorsque Madame Bovary tente de « ressaisir » une sensation originelle, qui serait la « vraie », elle attend un retour des choses, dans leur état originel, ce qui a pour effet de les éloigner : « Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval dans la forêt, le vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres³²⁶. » Elle se place, en définitive, dans un état de perpétuelle attente. Comme une fête initiale, elle ne cesse de commémorer le bal de la Vaubyessard : « Ce fut donc une occupation pour Emma que le souvenir de ce bal. Toutes les fois que revenait le mercredi, elle se disait en s'éveillant : "Ah ! il y a huit jours..., il y a quinze jours..., il y a trois semaines, j'y étais !"»³²⁷ »

Selon la philosophie de Gadamer, l'œuvre se trouve transformée par le monde auquel elle se représente, sans toutefois devenir « autre », puisque dans un monde différent,

³²⁴ *Ibid.*, p. 140-141.

³²⁵ *Ibid.*, p. 141.

³²⁶ *MB*, p. 368.

³²⁷ *Ibid.*, p. 88.

l'histoire se présente différemment. Le travail de l'histoire et l'expérience modifient néanmoins les choses dans *Madame Bovary* : « ...ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de mademoiselle de La Vallière. Les explications légendaires, coincées ça et là par l'égratignure des couteaux³²⁸... » Il en va de même du cœur d'Emma qui, comme la semelle de ses souliers qui s'est jaunie à la cire du parquet, au bal, se trouve transformé : « au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas³²⁹. »

3.4.1 L'expérience subjective

Pour Gadamer, il en va de la fête comme du jeu : si l'expérience de la fête est célébration, elle ne se trouve pas dans la subjectivité de ceux qui la célèbrent, mais est plutôt célébrée parce qu'elle est *là*. Son être, donc, ne se trouve pas dans les expériences vécues des participants. Au contraire, c'est le participant qui est défini par la fête ou le jeu. Il n'est donc pas question de projeter un vécu dans quelque chose. Néanmoins, dans *Madame Bovary*, c'est l'expérience subjective de l'art qui est recherchée : « Vous est-il arrivé parfois, reprit Léon, de rencontrer dans un livre une idée vague que l'on a eue, quelque image obscurcie qui revient de loin, et comme l'exposition entière de votre sentiment le plus délié³³⁰ ? » À l'opéra de Rouen, lorsque Charles emmène Madame Bovary au spectacle, son expérience en est une de subjectivité qu'elle projette : « Elle reconnaissait tous les enivrements et les angoisses dont elle avait manqué mourir. La voix de la chanteuse ne lui semblait être que le retentissement de sa conscience et cette illusion

³²⁸ *Ibid.*, p. 62.

³²⁹ *Ibid.*, p. 88.

³³⁰ *Ibid.*, p. 122.

qui la charmait, quelque chose même de sa vie³³¹. » Elle voit, dans le spectacle de l'adultère de Lucie, une « reproduction de ses douleurs » qui la pousse à s'en détacher, jusqu'à n'en plus voir « qu'une fantaisie plastique bonne à amuser les yeux³³²... » Pour Gadamer, la subjectivité prive l'expérience de l'art de sa portée ontologique, en en faisant l'objet d'une conscience esthétique. La conscience esthétique appréhende l'art comme objet à comprendre en tant qu'art, distinct du reste de la vie et de la vérité, comme une « fantaisie plastique ». Quoi qu'il en soit, lorsque le personnage d'Edgar fait irruption sur scène, elle se laisse entraîner par le spectacle et délaisse temporairement sa posture subjectiviste, au point d'oublier momentanément sa propre vie :

Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie, extraordinaire, splendide [...] Ils se seraient connus, ils se seraient aimés³³³

Il se dégage, du spectacle, une vérité, celle de l'amour : « Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même³³⁴... » Elle est véritablement transportée : « Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait vibrer elle-même de tout son être comme si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs³³⁵. » Mais dès que Léon, rencontré là par hasard, s'immisce auprès d'eux, elle décroche totalement de la représentation, pour devenir spectatrice d'elle-même : « elle n'écoula plus, [...] tout se passa pour elle dans l'éloignement³³⁶. » En somme, il ne s'agit pas, dans l'œuvre d'art, de revivre du vécu et de l'historique. La contemporanéité est clairement distincte de la simultanéité. La simultanéité réfère à une

³³¹ *Ibid.*, p. 295.

³³² *Ibid.*, p. 296.

³³³ *Ibid.*, p. 297.

³³⁴ *Ibid.*, p. 298.

³³⁵ *Ibid.*, p. 294.

³³⁶ *Ibid.*, p. 299.

conscience esthétique, à une conscience esthétique qui savoure l'art de la représentation, en opposition à la communion de présence qu'implique la contemporanéité. Gadamer s'inspire de ce que Kierkegaard et Bultmann ont écrit à propos des textes sacrés, qui ne se bornent pas à raconter une histoire qui se serait produite il y a des siècles, mais qui m'interpellent « dans le maintenant de mon existence³³⁷ ». Pour Kierkegaard, « recevoir le christ » est une donnée présente, contemporaine. Gadamer transpose le concept, par ailleurs dégagé de sa consistance théologique, à l'expérience de l'art. Pour Bultmann, parler de Dieu, c'est « parler de mon existence qui est une tâche, une décision, un souci pour elle-même³³⁸. » La contemporanéité de l'œuvre signifie qu'une chose, même lointaine, qui se présente à nous, acquiert une pleine présence par sa représentation, tandis que la simultanéité de la conscience esthétique signifie la coexistence temporelle et l'équivalence de divers objets esthétiques d'expérience vécue par une même conscience³³⁹.

Pour Gadamer, il n'y a pas de métamorphose si l'on part de la subjectivité. L'être du spectateur est défini par le fait d'assister à quelque chose, ce qui ne se limite pas à la co-présence avec ce qui est également là. Assister à, c'est prendre part. Être au courant de ce qui s'est passé. Il s'agit d'un mode authentique de participation, d'où découle le concept de *theōria*, signifiant « adopter le comportement correspondant à la théorie », être capable « d'oublier en faveur d'une cause ses intérêts personnels³⁴⁰. » Le sujet se détermine, donc, à partir de ce qu'il contemple (et non l'inverse). La vérité de son monde propre et du monde dans lequel il vit se représente devant lui, monde dans lequel il se

³³⁷ Grondin, *Introduction...*, p. 74.

³³⁸ Bultmann, *Glauben und Verstehen t. 1*, Tübingen, Mohr, 1933, 8, Aufl. 1980, p. 26-37, cité dans Grondin, *Introduction...*, p. 75.

³³⁹ *VM*, p. 145.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 142.

reconnaît. Il s'agit d'un instant absolu (qui est oubli de soi et médiation avec soi-même), et non d'un présent absolu (qui est mode d'être esthétique, conscience et subjectivité) :

Ce n'est jamais dans un monde étranger de magie, d'ivresse, de rêve, que l'exécutant, le sculpteur ou le spectateur sont ravis ; c'est toujours à leur monde propre qu'ils continuent à être remis de manière plus authentique, dans la mesure où ils s'y reconnaissent plus profondément. Il subsiste une continuité de sens qui relie l'œuvre d'art au monde de l'existence, et dont même la conscience aliénée d'une société cultivée ne se détache jamais complètement³⁴¹.

Lorsque Madame Bovary refuse de croire que dans un monde différent, les choses se seraient représentées les mêmes, elle réfère à ce monde de magie, d'ivresse et de rêve, à un monde « autre » qu'elle pourrait rencontrer (« Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*...³⁴² »). Or, nous dit Gadamer, l'idéalité de l'œuvre d'art ne serait pas dans sa relation à une idée qui serait une réalité à imiter ou à rendre, dans un tableau séparé du monde : « l'image contient, au contraire, une référence indissoluble à son monde³⁴³. » La structure ontologique n'est pas accessible par la conscience esthétique, puisqu'il s'agit d'un processus ontologique, de représentation, où l'être du spectateur est défini par le fait d'assister au spectacle, à partir de ce qui est contemplé. Il s'agit d'être *par* quelque chose, au lieu que les choses soient par notre conscience : assister, c'est prendre part. Plus qu'une simple co-présence, c'est un saisissement et un ravissement par le spectacle. À la mort de Madame Bovary, plusieurs spectateurs sont présents, sans toutefois « prendre part » au tragique qui se déroule. Ils parlent tous sans s'écouter. Par l'exposition pressante de leurs vues respectives, - scientifiques ou religieuses -, Homais et Bournisien cherchent à avoir une emprise sur sa mort. Charles, lui, est *saisi*.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 151.

³⁴² *MB*, p. 61.

³⁴³ *Idem*.

3.4.2 Le deuil de Charles

Homais, le docteur Canivet et le docteur Larivière n'hésitent pas à délaisser le chevet d'Emma pour aller se restaurer, tout en discutant du « cas » : « Nous avons eu d'abord un sentiment de siccité au pharynx, puis des douleurs intolérables à l'épigastre, superpurgation, coma³⁴⁴. » Plus tard Homais, détracteur de la religion et Bournisien, ecclésiastique, se lancent dans une joute verbale tout en veillant le cadavre, se questionnant sur son salut. Homais attaque le célibat des prêtres et la confession, tandis que Bournisien parle de conversions.³⁴⁵ Le pharmacien apporte une provision de camphre, de benjoin et d'herbes aromatiques, le prêtre prie³⁴⁶. Ainsi, lorsqu'ils s'accusent mutuellement de dormir pendant la veille du corps, Bournisien asperge la chambre d'eau bénite et Homais jette du chlore par terre.³⁴⁷ Si le docteur Canivet se fait grave (« il n'y a plus rien à faire³⁴⁸. »), Bournisien tente la religion : « il expliqua même à Bovary que le Seigneur, quelquefois, prolongeait l'existence des personnes lorsqu'il le jugeait convenable pour leur salut³⁴⁹... » Homais, quant à lui, cherche à distraire Charles : « Alors, pour le distraire, Homais jugea convenable de causer un peu horticulture ; les plantes avaient besoin d'humidité³⁵⁰. » Chacun des spectateurs de l'agonie d'Emma profite de l'occasion pour faire valoir son propre point de vue : les choses *sont* telles qu'ils les expliquent.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 413.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 427.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 423.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 427-428.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 412.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 416-417.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 420.

Charles, pendant ce temps, est *ravi* par le spectacle d'Emma (les gens, d'ailleurs, se tiendront aux fenêtres pour voir passer le cortège). Il ne cherche ni à comprendre, ni à expliquer. Il se tait et il contemple. Lui, qui ne s'y entendait guère au théâtre, comprend, à la vue du tableau d'Emma :

Le coin de sa bouche, qui se tenait ouverte, faisait comme un trou noir au bas de son visage ; les deux pouces restaient infléchis dans la paume des mains ; une sorte de poussière blanche lui parsemait les cils, et ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse, comme si des araignées avaient filé dessus. Le drap se creusait depuis ses seins jusqu'à ses genoux, se relevant ensuite à la pointe des orteils ; et il semblait à Charles que des masses infinies, qu'un poids énorme pesait sur elle³⁵¹.

Charles, pour la première fois, arrive à percevoir, à travers une représentation, une vérité. En se perdant, en s'oubliant, il accède à une compréhension de sa femme, qui lui échappait auparavant : « ...et il se perdait en cette contemplation, qui n'était plus douloureuse à force d'être profonde³⁵². » Il parviendra même à ressentir la poésie de l'instant :

Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous ; et il lui semblait que, s'épandant au dehors d'elle-même, elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les sentiers humides qui montaient³⁵³.

Charles est pris, après la mort d'Emma, d'un élan poétique, tandis qu'au début du roman, lorsque le narrateur raconte ses années de collège, il est présenté comme hermétique à toute inspiration extérieure : « Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui³⁵⁴. » Pour la première fois, Charles éprouve une *présence* à une chose à laquelle il assiste. *Assister à*, c'est être hors de soi. Toutefois,

³⁵¹ *Ibid.*, p. 423.

³⁵² *Ibid.*, p. 423.

³⁵³ *Ibid.*, p. 427.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

être « hors de soi » ne signifie pas être en négation de la présence à soi, ou la folie (comme dans les épisodes dépressifs d'Emma) ; c'est une possibilité positive d'être totalement à quelque chose d'autre. L'oubli de soi est une *présence à*. Cette compréhension va si loin qu'il prend, pour les funérailles, les dispositions qu'elle aurait voulues :

Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de nocces, avec des souliers blancs, une couronne. On lui étalera ses cheveux sur les épaules; trois cercueils, un de chêne, un d'acajou, un de plomb.[...] On lui mettra par-dessus tout une grande pièce de velours vert [en italique dans le texte]³⁵⁵.

Il ira jusqu'à s'affirmer devant Homais et Bournisien, qui y voient des idées romanesques : « Est-ce que cela vous regarde³⁵⁶? »

L'œuvre d'art constitue l'essence de la « présence à ». Par la contemporanéité, Gadamer entend qu'une chose unique acquiert la pleine présence dans sa représentation. Il ne s'agit pas d'une manière d'être donnée à la conscience : « Elle consiste à se tenir près de la chose de façon telle que celle-ci devienne “contemporaine”, c'est-à-dire que toute médiation soit “sursumée” (*aufgehoben*) en présence totale³⁵⁷. » Charles, à la mort d'Emma, est le seul qui s'oublie dans le spectacle, qui « assiste ». Néanmoins, sa posture est continuellement menacée. Parallèlement à celle-ci, la dimension anatomique de la mort est puissamment rappelée. Charles se risque à lever le voile qui recouvre le visage d'Emma, ce qui le fait pousser « un cri d'horreur ». Perdu dans ses rêveries, il croyait l'apercevoir telle qu'il se la représentait (« ses attitudes, ses gestes, le timbre de sa voix³⁵⁸ »), dans sa « vérité ». Pour finir de briser l'image, Homais est désigné pour

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 421.

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *VM*, p. 145.

³⁵⁸ *MB*, p. 427.

prélever sur Emma une mèche de cheveux, à la demande de Charles : « Il tremblait si fort, qu'il piqua la peau des tempes en plusieurs places. Enfin, se raidissant contre l'émotion, Homais donna deux ou trois grands coups au hasard, ce qui fit des marques blanches dans cette belle chevelure noire³⁵⁹. » Alors que Madame Lefrançois vient tout juste de dire qu'Emma était « mignonne encore », « un flot de liquides noirs [sort], comme un vomissement, de sa bouche³⁶⁰. » Homais affirme, à ce moment, vouloir léguer son corps aux hôpitaux, pour servir à la Science. Il parle de ses études en pharmacie, et de dissections.

Après l'enterrement d'Emma, Charles adopte ses goûts. Il se conforme à son idéal à elle : « ...il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches, il souscrivit comme elle des billets à ordre. Elle le corrompait par-delà le tombeau³⁶¹. » Quelle est cette corruption qui émane du tombeau? Puisque la représentation, dans *Madame Bovary*, est un mode d'être, la corruption, souvent mentionnée dans le roman, est sa mise en échec, l'absence d'incarnation, l'image remplacée par le signe. Revêtir un costume, conforme au goût d'Emma, n'empêche pas Charles d'oublier : « Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait; et il se désespérait à sentir cette image lui échapper de la mémoire³⁶²... » Son costume lui sert à « se concevoir autre » plus qu'à « devenir autre ». Lorsqu'il finit par découvrir, dans une boîte au grenier, la totalité de la correspondance qu'Emma a jadis entretenue avec ses amants, seul dans son jardin, la barbe longue, en tenue négligée, il pleure. Un jour, il rencontre Rodolphe au marché. Il l'invite à boire une

³⁵⁹ *MB*, p. 427.

³⁶⁰ *MB*, p. 423.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 438.

³⁶² *Ibid.*, p. 441.

bière, au cabaret : « Accoudé en face de lui, il mâchait son cigare tout en causant, et Charles se perdait en rêveries devant cette figure qu'elle avait aimée. Il lui semblait revoir quelque chose d'elle. C'était un émerveillement. Il aurait voulu être cet homme³⁶³. » Charles aurait voulu à son tour être quelqu'un d'autre, se projeter « ailleurs ». Il mourra peu de temps après et, à la demande de Monsieur Homais, le docteur Canivet est appelé sur les lieux : « Il l'ouvrit et ne trouva rien³⁶⁴. » À l'intérieur de Charles, le vide. Charles n'a pas de vérité, pas d'existence. S'il se définit uniquement en tant que spectateur de cette ultime représentation d'Emma, il n'a d'autre choix que de dépérir quand celle-ci a pris fin. Sa mort est, à ce titre, symbolique. La fin du spectacle le ramène à son vide existentiel puisqu'il est, par nature, passif. Le charme du spectacle, nous dit Gadamer, vient avec son complément dialectique, l'ennui et l'usure³⁶⁵, et cela est vrai autant dans l'expérience de Charles que dans celle d'Emma.

3.5 L'incarnation

Tandis que Platon et Hegel, ainsi que toute la pensée occidentale, auraient succombé à un oubli du langage³⁶⁶, Gadamer pense le signe à partir de la pensée augustinienne de l'Incarnation, mais dénuée de sa dimension théologique : pour Augustin et pour la pensée chrétienne, la matérialité du sens incarné est signifiante pour elle-même³⁶⁷. La pensée platonicienne, en effet, présuppose que les choses puissent être connues en elles-mêmes,

³⁶³ *Ibid.*, p. 444-445.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 446.

³⁶⁵ *VM*, p. 144.

³⁶⁶ Grondin, *Introduction...*, p. 192-193.

³⁶⁷ Jean Grondin, « L'universalité de l'herméneutique et de la rhétorique : Ses sources dans le passage de Platon à Augustin dans *Vérité et méthode* », *Revue internationale de philosophie*, 2000, 54, 213, p. 8.

avant d'être signifiées par le langage. Il existe donc, d'une part, l'idée pure et de l'autre, sa représentation³⁶⁸. Platon, on le sait, a cherché à atteindre l'idée pure des choses et pour lui, l'art ne pouvait être que l'imitation d'une imitation (l'objet matériel étant l'imitation de son concept)³⁶⁹. Le langage, pour Platon, ne serait que l'extériorisation de la pensée, un instrument subordonné à la clarté noétique de l'idée pure. Le *logos* de la connaissance relève donc « d'une "logique" qui rend la concaténation des idées telle qu'elle s'ordonne dans la clarté intelligible de l'entendement pur³⁷⁰. » Le langage peut alors reproduire le cours des pensées, ou l'embrouiller. Mais pour Gadamer, l'acte pur de la pensée ne peut se distinguer de son extériorisation. Le langage, en fait, devient le seul véritable lieu d'actualisation de la pensée. L'extériorisation de la parole (le paraître) se confond avec la formation de la pensée elle-même (l'être)³⁷¹. Et ce sont les réflexions d'Augustin sur le mystère de la Trinité qui l'ont mené à ces conclusions. D'abord, la pensée augustinienne (et chrétienne) de l'Incarnation s'éloigne de la pensée grecque, pour qui un être spirituel viendrait s'abîmer dans un corps étranger (incorporation), qui maintient la dualité matériel/spirituel et, par extension, la dualité langage/idée³⁷². Cette distinction entre l'idée pure et son expression serait à l'origine du préjugé logiciste qui appréhende le réel d'un point de vue extérieur, dans une perspective objectivante du monde, où subsisterait une « idéalité spirituelle de la pensée³⁷³ ». Il s'agit d'une conception logocentrique du langage, précurseur d'une métaphysique de la domination³⁷⁴. Cette idée, selon Jean Grondin, est clairement inspirée de Heidegger et de sa destruction de la métaphysique. Le

³⁶⁸ Grondin résume la critique que fait Gadamer du *Cratyle* de Platon, *Introduction...*, p. 193.

³⁶⁹ Platon, *La république. Du régime politique. Livre X*. Paris, éditions Gallimard, 1993, p. 491-538 (collection « Folio/essais »).

³⁷⁰ Grondin, *Introduction...*, p. 195.

³⁷¹ *VM*, p. 428.

³⁷² Grondin, *Introduction...*, p. 196.

³⁷³ *VM*, p. 423.

³⁷⁴ Grondin, *Introduction...*, p. 194.

préjugé logiciste, donc, pose le lieu véritable de la pensée dans la pure explication conceptuelle. Pourtant, selon Gadamer, c'est dans l'expression par les mots que se réalise le processus de la pensée³⁷⁵. La vérité ne peut être appréhendée de l'extérieur, ne peut découler uniquement d'une démonstration logique, car l'être s'y trouve toujours impliqué.

Pour Augustin et la pensée chrétienne, « l'Incarnation ne signifie pas une perte, [puisqu'] elle est la véritable et seule révélation du divin³⁷⁶. » Ce qui intéresse Gadamer dans ce concept, nous dit Grondin, c'est « la matérialité du sens pour une intelligence philosophique du langage », ce qui « permet de penser le langage dans son caractère essentiellement historique et événementiel³⁷⁷. » Pour Augustin, l'extériorisation de la pensée ne peut être la simple suite d'une réflexion intérieure distincte : le « verbe intérieur » et le « verbe extérieur » procèdent de la même identité. Le langage n'est plus, donc, une manifestation imparfaite de la pensée, mais « son seul véritable lieu d'actualisation ». L'extériorisation de la parole se confond avec la formation de la pensée elle-même³⁷⁸. L'opposition entre être et paraître n'a plus d'objet : « La parole intérieure de l'esprit comporte la même identité d'être avec le penser, que Dieu le fils avec Dieu le Père³⁷⁹. » Donc, « la mise en chair du langage fait intrinsèquement partie du sens [...] qui peut être compris, partagé, communiqué³⁸⁰. » La vérité n'existe pas autrement qu'incarnée. Elle est un événement, une performance. La pensée ne se laisse plus penser en dehors du langage, la « pure pensée » devient un concept problématique. C'est en vain

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 202.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 197.

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ *VM*, p. 447.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 425.

³⁸⁰ Grondin, *Introduction...*, p. 9.

qu'on distingue le réel de l'idéal, le vrai du faux, l'être du paraître, dans *Madame Bovary*. Si Emma cherche une vérité idéale qui se trouve ailleurs, tandis que Madame Bovary mère veut la ramener à une vérité biographique, selon cette perspective, tant l'une que l'autre sont dans l'erreur. Pour Gadamer, la matérialité du langage ne signifie pas que la pensée se limite à l'énoncé proféré³⁸¹. On n'arrive jamais à dire tout ce qu'on voudrait dire, le langage reflète le « verbe intérieur » de façon très imparfaite. Les malentendus sont toujours possibles :

L'erreur, platonicienne et gnostique, serait de croire que la perfection de la pensée se trouve alors dans un ailleurs purement noétique, dans un *logos endiathetos* qui ne serait que la pensée pure et qui n'aurait plus rien à voir avec la sinistre épaisseur du langage³⁸².

Le « verbe intérieur » est une expression langagière, et même le non-dit fait partie de l'espace du langage, « dans la mesure où nous cherchons à le comprendre, même s'il renvoie à ce qui ne pourra jamais être tout à fait dit. C'est que rien ne peut jamais l'être comme il le faudrait³⁸³. » Aucune parole ne peut exprimer parfaitement ce que nous aimerions pouvoir dire. Le problème ne provient pas du langage, mais de la finitude de la pensée elle-même : « l'être humain n'est pas pure présence à soi³⁸⁴ », la pensée suit le rythme des mots. Il y a donc, résume Grondin, identité d'essence entre la pensée et son expression langagière possible, mais le langage proféré n'est jamais la pleine expression de la pensée (ce qu'on voudrait dire ou ce qu'il faudrait dire pour être adéquatement compris). Cette insuffisance est d'ailleurs bien présente dans *Madame Bovary*. Ainsi Charles, limité par le langage, n'arrive pas à demander la main d'Emma : « Pensant qu'après tout on ne risquait rien, Charles se promet de faire la demande quand l'occasion

³⁸¹ *Ibid.*, p. 199.

³⁸² *Ibid.*, p. 199.

³⁸³ *Ibid.*, p. 200.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 200.

s'en offrirait ; mais, chaque fois qu'elle s'offrit, la peur de ne point trouver les mots convenables lui collait les lèvres³⁸⁵. » La parole peut, en outre, travestir le verbe intérieur : « La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments³⁸⁶. » Emma et Léon, avant qu'ils ne deviennent amants, s'abandonnent à ce qui, bien que contenu dans le langage, ne parvient pas à être exprimé :

N'avaient-ils rien autre chose à se dire ? Leurs yeux pourtant étaient pleins d'une causerie plus sérieuse ; et, tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux ; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix. Surpris d'étonnement à cette suavité nouvelle, ils ne songeaient pas à s'en raconter la sensation ou à en découvrir la cause³⁸⁷.

L'insuffisance du langage n'est pas un obstacle pour eux. Ils sont en mesure, par la simple présence, de se comprendre. Ils n'ont pas besoin que le langage soit transparent. Toutefois, une fois leur amour consommé, ils ne s'accommodent plus aussi bien de cette opacité : « Mais ils s'arrêtaient quelquefois devant l'exposition complète de leur idée, et cherchaient alors à imaginer une phrase qui put la traduire cependant³⁸⁸. » Charles se trouve lui aussi limité par ce que lui offre sa perception immédiate. Ainsi, au cours de leurs fréquentations, il essaie de s'imaginer Emma « avant » mais en est incapable :

Le soir, en s'en retournant, Charles reprit une à une les phrases qu'elle avait dites, tâchant de se les rappeler, d'en compléter le sens, afin de se faire la portion d'existence qu'elle avait vécue dans le temps qu'il ne la connaissait pas encore. Mais jamais il ne put la voir, en sa pensée, différemment qu'il ne l'avait vue la première fois, telle qu'il venait de la quitter tout à l'heure³⁸⁹.

Rodolphe, d'ailleurs, ne perçoit, dans le langage, que ce qui est proféré : « [La passion] qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si

³⁸⁵ *MB*, p. 47.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 309.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 307.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions³⁹⁰. » Rodolphe observe le monde avec la distance objectivante propre au platonicien et décrite par Gadamer. Il possède « cette supériorité de critique appartenant à celui qui, dans n'importe quel engagement, se tient en arrière³⁹¹ ». Il n'est pas impliqué dans ce qu'il tente de comprendre et qui continue néanmoins de lui échapper. Pour Gadamer, la pensée se déploie en passant d'un mot à un autre, par la saisie de ressemblances. En outre, la pensée d'Emma se déploie de cette manière métaphorique : « Entre [le vicomte] et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements³⁹². » Gadamer appelle cela la métaphoricité essentielle du langage :

Nous appelons cela sa métaphoricité essentielle, et il importe de reconnaître que c'est en cédant à un préjugé, issu d'une théorie logique étrangère à la langue, que l'on en vient à déprécier l'usage métaphorique d'un mot en le qualifiant d'usage figuré³⁹³.

Chaque mot est toujours une figure, « une incarnation de sens dans une formule qui peut être comprise, partagée et toujours approfondie. La pensée logique et scientifique reste encore tributaire de cette métaphoricité préalable du langage³⁹⁴. » D'une façon pour le moins curieuse, le narrateur de *Madame Bovary*, habituellement « en retrait », fait une intrusion inopinée où il exprime son point de vue sur l'usage métaphorique du langage, dans un passage lui-même chargé de métaphores :

...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

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 254.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 254.

³⁹² *Ibid.*, p. 90.

³⁹³ *VM*, p. 453.

³⁹⁴ Grondin, *Introduction...*, p. 203.

comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles³⁹⁵.

Le narrateur reconnaît l'insuffisance du langage à pouvoir dire tout ce qui voudrait être dit, tout en admettant la nécessité de la métaphore. Personne ne peut donner « l'exacte mesure » de ses conceptions, la parole est un « chaudron fêlé ». Néanmoins toute pensée, même dans une impossible extériorisation, demeure formulée : même si on n'arrive qu'à « faire danser les ours » on sait, intérieurement, qu'on désire « attendrir les étoiles ». Quant aux personnages de *Madame Bovary*, ils sont en quelque sorte pris au piège de « l'idéal de la démonstration logique », contraire à la performance « rhétorique » du langage³⁹⁶. Ainsi en est-il de la philosophie de M. Homais, qui incarne le savoir désintéressé et la connaissance objectivante, qui se suffit à elle-même :

Mon Dieu, à moi, c'est le Dieu de Socrate, de Franklin, de Voltaire et de Béranger ! Je suis pour la Profession de foi du père savoyard et les immortels principes de 89 ! Aussi je n'admets pas un bonhomme de bon dieu qui se promène dans son parterre la canne à la main, loge ses amis dans le ventre des baleines, meurt en poussant un cri et ressuscite au bout de trois jours : choses absurdes et complètement opposées, d'ailleurs, à toutes les lois de la physique...³⁹⁷

Pour la pensée logique qui tend à oublier son fonds rhétorique, l'idée pure reste donc distincte de son expression et la métaphore, un mode déficient de connaissance, « la figure de style d'une pensée qui n'a pas encore la clarté du concept³⁹⁸ ». À ce titre, la corbeille d'abricots, pour Emma et pour le pharmacien, a une signification fort différente :

Mais il se pourrait que les abricots eussent occasionné la syncope ! Il y a des natures si impressionnables à l'encontre de certaines odeurs ! et ce serait même une

³⁹⁵ MB, p. 254.

³⁹⁶ Grondin, *Idem*.

³⁹⁷ MB, p. 114-115.

³⁹⁸ Grondin, *Introduction...*, p. 203-204.

belle question à étudier, tant sous le rapport pathologique que sous le rapport physiologique³⁹⁹.

Pour Gadamer cependant, la métaphore et la rhétorique constituent bel et bien un mode de connaissance. Il déplore par ailleurs une telle mise en marge de la métaphore :

Ce qui forme en général le fond de la vie de la langue et en constitue la productivité logique, la découverte inventive et géniale des traits communs grâce auxquels les choses s'ordonnent, tout cela est mis en marge comme métaphore et instrumentalisé sous forme de figure rhétorique⁴⁰⁰.

Gadamer, comme Flaubert, dénonce la prétention de la science à la certitude et à la démonstration. Selon la théorie de la *mimesis* de Gadamer, donc, la représentation livre l'essence des choses, une vérité épurée de l'instabilité humaine, dans son idéalité. Dans l'esthétique gadamérienne, le contenu est indissociable de sa représentation : la représentation *est* la chose, et reconnaître le caractère indépassable de cette incarnation rhétorique de la rationalité et du sens, c'est reconnaître que nous ne sommes pas des dieux.⁴⁰¹ Pour Gadamer, nous ne pouvons distinguer « le sens langagier du monde d'un en-soi qui serait davantage monde⁴⁰² ». Il y a contemporanéité du langage et de la pensée, et le langage n'est ni une prise sur le réel, ni sa mise en forme langagière⁴⁰³.

Dans *Madame Bovary*, Emma agit comme si le paraître et l'être étaient dissociés, et les objets n'ont pas le pouvoir escompté :

Quand elle se mettait à genoux sur son prie-Dieu gothique, elle adressait au Seigneur les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans

³⁹⁹ Rodolphe s'est servi d'une corbeille d'abricots qu'il a fait livrer à Madame Bovary pour dissimuler sa lettre de rupture. En état de choc, elle s'évanouit lorsqu'elle l'entend, sur son cheval, qui quitte le village. *MB*, p. 275.

⁴⁰⁰ *VM*, p. 203.

⁴⁰¹ Grondin, *Introduction...*, p. 207.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 209.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 210.

les épanchements de l'adultère. C'était pour faire venir la croyance ; mais aucune délectation ne descendait des cieux⁴⁰⁴.

Qu'il s'agisse du sentiment religieux ou du sentiment amoureux, le paraître ne lui ouvre pas l'accès à l'être :

Au clair de lune, dans le jardin, elle récitait tout ce qu'elle savait par cœur de rimes passionnées et lui chantait en soupirant des adagios mélancoliques ; mais elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait ni plus amoureux, ni plus remué. [...] Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle, incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues⁴⁰⁵.

À la recherche de formes convenues, elle ne peut « comprendre » ce qu'elle « n'éprouve » pas. Pour Gadamer, l'être se trouve tout entier impliqué dans la compréhension. Confondant esthétique avec matérialité, représentation avec mise en scène, « *Félicité* », « *passion* » et « *ivresse* » ne resteront pour elle que des mots.

3.5.1 *What's in a name ?*

Jusqu'à son mariage, Emma Rouault n'est décrite *qu'à travers le regard de Charles*. Une fenêtre s'ouvre sur son intériorité à partir du moment où elle est devenue madame Bovary, et pas avant. L'identité qu'elle exècre donne son titre à l'œuvre. En dehors de son statut de femme mariée, elle n'a pas de voix. Elle est emprisonnée dans la mécanique du roman qui lui fournit une identité, qui la fait exister. L'événement, pour elle, se situe ironiquement au moment de son mariage. Sa vérité existe dans sa représentation, c'est-à-dire entre les pages du roman qui constitue la limite infranchissable de sa vie, tout en représentant son propre piège, et pas ailleurs. Rappelons que le jeu, nous dit Gadamer,

⁴⁰⁴ MB, p. 284.

⁴⁰⁵ MB, p. 73.

implique une liberté de décision qui est à la fois menacée et limitée. Emma a, quant à elle, perdu.

Tant qu'elle croira qu'il existe une vérité distincte de sa représentation, elle gardera espoir de s'échapper de son identité⁴⁰⁶ : « Elle ne croyait pas que les choses pussent se représenter les mêmes à des places différentes⁴⁰⁷. » Or il n'y a aucune issue possible à son identité. Elle *sait* que son mari pourrait lui pardonner leur ruine financière, qu'ils pourraient encore déménager ailleurs, etc. : « Alors ce serait un grand sanglot, puis il pleurerait abondamment, et enfin, la surprise passée, il pardonnerait⁴⁰⁸. » Mais quoiqu'elle fasse, elle restera Madame Bovary, même si ce nom n'est pas le sien : « Madame Bovary!... Eh! Tout le monde vous appelle comme cela!...Ce n'est pas votre nom, d'ailleurs; c'est le nom d'un autre⁴⁰⁹! » En plus de Charles, Madame Bovary Mère et la première épouse de Charles portaient déjà ce nom avant elle. Mais Emma s'incarne néanmoins dans le nom de « Madame Bovary », avec tout ce qu'il contient, ou pas : « Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fut illustre, le voir étalé chez des libraires, répété dans les journaux, connu dans toute la France⁴¹⁰. » Le mot contient à la fois la présence de la chose et son absence, l'être qui se dérobe et qui disparaît, car le « là » se tisse de présence et d'absence⁴¹¹. Être éveillé à l'être, à un « là », c'est être fermé à d'autres possibilités.

⁴⁰⁶ Gadamer dira, en 2002, que sa seule certitude est que l'humain ne peut vivre sans espoir. (« Humans cannot live without hope ». Voir Jean Grondin, « Gadamer's Hope », *Renascence*, 56, 4, 2004, p. 287-292.)

⁴⁰⁷ *MB*, p. 124.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 393.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹¹ Grondin, *Introduction...*, p. 211.

Gadamer, dans un texte paru en 1993⁴¹², parle de « vérité du mot », où « mot » n'est pas entendu comme entité linguistique mais comme « mot qui nous saisit, qui fait sens, qui est parlant⁴¹³ ». La vérité du mot, donc, précède « tout instrumentalisme de la connaissance vis-à-vis du langage » ; le mot « révèle un monde qui nous est présent *comme* monde⁴¹⁴ », un « là ». Pour Gadamer le mot préserve le « là » de la chose, en condense l'essence. Ce n'est pas un hasard si Emma donne le nom de « Berthe » à sa fille : « ...au château de la Vaubyessard elle avait entendu la marquise appeler Berthe une jeune femme⁴¹⁵... » Pour illustrer la force de l'incarnation du mot telle que la conçoit Gadamer, Grondin donne l'exemple de la Juliette de Shakespeare, qui ne peut se lier à Roméo à cause de son nom de Montaigu. Après tout, il ne s'agit que d'un nom, et la rose, avec un autre nom, sentirait aussi bon (« A rose by any other name would smell as sweet »). Or c'est bien le nom, même s'il n'est pas le « réel », qui mènera Roméo et Juliette à leur perte : « Le mot est la vérité de l'être⁴¹⁶ ». Il appert que ce n'est pas un hasard si Juliette choisit justement l'exemple de la rose pour parler de son amour interdit; la rose, par sa puissance d'appellation, contient l'amour. Donc à la célèbre question de Shakespeare, « What's in a name ? », Gadamer aurait répondu, selon Grondin, « Tout! »⁴¹⁷

⁴¹² Gadamer, « Poésie et pensée dans le miroir de l'*Andenken* de Hölderlin », *Gesammelte Werke*, t. 9, 1993, mentionné dans Grondin, *Introduction...*, p. 211..

⁴¹³ Grondin, *Introduction...*, p. 211.

⁴¹⁴ *Idem.*

⁴¹⁵ *MB*, p. 130.

⁴¹⁶ Grondin, *Introduction...*, p. 212.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

CONCLUSION

FAIRE DE SOI-MÊME UNE ŒUVRE D'ART

Si la modernité formelle de *Madame Bovary* a été, depuis plus d'un siècle, longuement étayée, la modernité de son contenu, résumé trop facilement par « l'adultère de la femme d'un médecin de campagne », ne se laisse pas deviner au premier abord. De l'aveu même de Flaubert, il s'agit d'un sujet « médiocre ». Outre sa forme, l'œuvre nous parle aussi, selon Gadamer, par la signification de son contenu : « Notre compréhension est spécifiquement orientée non pas vers la réussite formelle qui est la sienne mais vers ce qu'elle nous dit⁴¹⁸. » Toutefois, la notion de « contenu » s'avère bien plus large que l'enchaînement des faits racontés : les croyances, désirs et actions des personnages incarnent une vision du monde, déploient une philosophie (« [Léon] meubla, dans sa tête, un appartement⁴¹⁹ ».) Dans *Madame Bovary*, l'identité outrepassa le fait sociologique ; le vrai n'est pas entièrement contenu dans le factuel. Par la représentation, par l'art, Emma cherche à rencontrer ce « vrai ». La question de la quête de vérité et de la représentation de soi qui nous apparaît désormais centrale dans *Madame Bovary*, est d'une modernité certaine.

Qu'est-ce qui peut expliquer, en effet, qu'en dépit des conséquences prévisibles d'un comportement donné (à savoir, pour Madame Bovary, l'endettement, puis la ruine), celui-ci soit maintenu? Emma, qui rêve d'une vie romanesque, adopte les comportements ajustés aux conséquences recherchées : ce qu'elle prenait pour une fin s'avère plutôt

⁴¹⁸ *VM*, p. 182.

⁴¹⁹ *MB*, p. 164.

l'expression d'une conception de soi et d'une vision du monde. Il existe une différence entre le « se concevoir autre » du bovarysme et le « devenir autre » de Gadamer. Les interprétations bovarystes de *Madame Bovary* partent d'un « vrai » qui correspond au « réel », déjà fondé ; la parure, alors artifice, entraîne vers le factice. Une interprétation gadamérienne fait plutôt « advenir » le vrai, qui ne se « fonde » pas, par la métamorphose. La parure, alors ornement, fait partie de la représentation.

Si Flaubert a « créé » Flaubert par la représentation de Madame Bovary, elle-même, dans son « destin » de personnage, échoue. Mais ce qui constitue un échec pour Emma, est une réussite pour *Madame Bovary*. Le roman *Madame Bovary*, de par l'incompatibilité entre la perception qu'Emma a d'elle-même et celle du bovarysme, pose certaines questions, sans toutefois y répondre : qui détient la vérité de soi et surtout, comment doit-on la reconnaître ? Si ces questions sont très actuelles en sciences cognitives, en biologie, en neuropsychologie et en génétique, pour Gadamer une grande part des réponses doit provenir de l'art. Ces questions contemporaines peuvent d'ailleurs être posées aujourd'hui par la lecture de *Madame Bovary*, puisque, selon le philosophe, « les œuvres qui appartiennent à [la littérature universelle] restent parlantes, bien que le monde auquel elles s'adressent soit tout autre⁴²⁰. » En somme, plus qu'une réussite formelle, le roman *Madame Bovary* peut être lu comme traitant de l'ambivalence entre la distanciation méthodique et l'implication de l'être dans le domaine de la connaissance de soi et des savoirs humains. En fait, c'est là que réside tout l'intérêt de l'approche herméneutique en littérature : comme les personnages de roman, les individus « réels » acquièrent leur densité existentielle, deviennent intelligibles aux autres, par le langage. Nul ne peut

⁴²⁰ *VM*, p. 181.

prétendre détenir, des personnes qu'il côtoie, l'essence : toute connaissance de soi-même et des autres est médiatisée par le langage, tout est interprétation, même l'observation directe où aucun mot n'est proféré. En clair, nous avons accès à l'autre par sa *représentation* ; la connaissance de soi-même et des autres serait donc un processus herméneutique. Il n'y aurait pas d'« essence » de soi, distincte de sa représentation, puisque, comme pour le personnage de roman, c'est justement par sa représentation que l'« être » se manifeste. Madame Bovary, par la représentation de soi, chercherait, plus qu'à « se concevoir autre », à exister.

Notons, en guise de conclusion, que le « désengagement » de Flaubert n'est pas dénué de paradoxes. En voulant faire de l'art « esthétique », dénué de buts (Gadamer dirait que Flaubert « joue »), il opte pour une neutralité « scientifique », pour le choix d'un point de vue qui prétend traiter les phénomènes de façon « objective ». Or de façon subversive, il se positionne ainsi contre l'utile, contre l'appréhension scientifique du monde, à laquelle il prétend pourtant adhérer. Peut-être l'œuvre de Flaubert, – particulièrement *Madame Bovary* – cherche-t-elle à nous apprendre que la véritable force de l'esthétique pure se trouve dans l'incarnation d'un contenu véhiculant une vérité qui soit réellement distincte de celle des sciences ? Une vérité qui ne se laisse pas *saisir*, mais qui se *représente*.

BIBLIOGRAPHIE

AUERBACH, Erich. *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, éditions Gallimard, 1968, 559 pages (Collection « tel »).

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, éditions Gallimard, 1986, 318 pages (collection « Folio essais »).

BENTHAM, Jeremy. *Introduction aux principes de morale et de législation*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2011, 384 pages (Collection « Analyse et philosophie »).

BOURDIEU, Pierre. « Il faut que l'intellectuel donne la parole à ceux qui ne l'ont pas ! » dans *L'événement du jeudi*, 10–16 septembre, 1992, p. 114–116. Propos recueillis par Philippe Petit.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris, éditions du Seuil, 1998, 142 pages (Collection « Liber »).

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Nouv. éd. rev. et corr., Paris, éditions du Seuil, 1998, 567 pages (Collection « Points/Essais »).

BOURGEOIS, André. « Homais, Instrument of Destin. » *The South Central Bulletin*, 28, 4, 1968, p. 124-26.

BUCK, Gunther. « La structure de l'expérience herméneutique et le problème de la tradition. » *Social Science Information*, 15, 2-3, 1976, p. 239-68.

CAMELIN, Colette. «Bovarysme et Tragique», LHT, 9, Dossier, publié le 27 février 2012 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=302>.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal ; Saint-Denis, Les Presses de l'Université de Vincennes, 2002, 346 pages (Collection « Espace littéraire »).

DE BIASI, Pierre-Marc. *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 2009, 576 pages (Collection « Le livre de poche »).

DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.

DUCHET, Claude. « Roman et objet : l'exemple de Madame Bovary », *Europe*, 47, 485-487, colloque de Rouen des 25-28 avril 1969 pour le centenaire de *L'Éducation sentimentale*, sept-nov. 1969, cité dans C. Duchet et Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré-Champion, 2011, p. 69.

EBGUY, Jacques-David. « Le travail de la vérité, la vérité au travail : usages de la littérature chez Alain Badiou et Jacques Rancière. », dans « Les philosophes lecteurs », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 1, 01 février 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/1/Ebguy.html>

EBGUY, Jacques-David. « Portrait de l'écrivain en métaphysicien : Flaubert lu par Rancière. » *Revue Flaubert*, 7, 2007. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/ebguy.pdf>

FERGUSON, Frances. « Emma, or Happiness (Or Sex Work) » *Pornography, the Theory. What Utilitarianism Did to Action*, 28,3, 2002, p. 749-779.

PHILIPPE, Gilles. « La modernité linguistique de Madame Bovary. » *MLN*, 122, 4, septembre 2007, p. 735-745.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris, éditions Gallimard, 1972, 512 pages (Collection « Folio »).

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance. Édition Louis Conard*. Rouen, éditions Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html>

FOURNET-PEROT, Sonia. « Les proverbes dans “*El ingenioso hidalgo*” don Quixote de La Mancha : des stéréotypes linguistiques et culturels révélateurs de la complexité du message cervantin », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 22 décembre 2009. URL : <http://narratologie.revues.org/1288>.

FRUCHON, Pierre. « Pour une lecture de *Vérité et méthode* : circularité d'une herméneutique comprise comme "esthétique philosophique". » *Laval théologique et philosophique*, 53,1, 1997, 7-26.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode : les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris, éditions du Seuil, 1996, 533 pages (Collection « L'ordre

philosophique »).

GADAMER, Hans-Georg. *Les chemins de Heidegger. Traduction de l'allemand, présentation et notes de Jean Grondin*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, 290 pages.

DE GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Édition annotée et présentée par Didier Philippot ; suivie de neuf études réunies et coordonnées par Per Buvik, Paris, Éditions du Sandre, 2008, 367 pages.

GOETSCHER, Jacques. « De Nietzsche à Flaubert : sous couvert d'impersonnalité. » *Revue Flaubert*, 7, 2007. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/goetschel.pdf>

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne 1 : La présentation de soi*, Paris, éditions de Minuit, 1973, 256 pages.

GRONDIN, Jean. *Introduction à Hans-Georg Gadamer*. Paris, éditions du Cerf, 1999, 238 pages (Collection « La nuit surveillée »).

GRONDIN, Jean. « L'universalité de l'herméneutique et de la rhétorique : Ses sources dans le passage de Platon à Augustin dans *Vérité et méthode* », *Revue internationale de philosophie*, 54, 213, 2000, p. 469-485.

GRONDIN, Jean. « Gadamer's Hope. » *Renascence*, 56,4, 2004, p. 387-292.

GRONDIN, Jean. *Hans Georg Gadamer. Une biographie*. Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 2011, 535 pages.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris, éditions Hachette, 1993, 247 pages.

HEGEL, *La philosophie de l'esprit*, Paris, Germer Baillière, libraire-éditeur, 1867, 472 pages.

HEIDEGGER, Martin. « L'origine de l'œuvre d'art. » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, éditions Gallimard. 1962, p. 13-97 (collection « Tel »).

HOLME, Helge Vidar. « Dialogisme perpétuel dans Madame Bovary ». *Romansk Forum*, 16,2, 2002, p. 443-451.

JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, éditions Gallimard, 1978, 305 pages (Collection « Tel »).

JAYOT, Delphine. « Le bovarysme, histoire et interprétation d'une pathologie littéraire à l'âge moderne », *Flaubert* [En ligne], Résumés de thèses, mis en ligne le 14 février 2009. URL : <http://flaubert.revues.org/411>.

JOHNSEN, William A. « Madame Bovary : Romanticism, Modernism, and Bourgeois Style. » *MLN*, 94,4, 1979, p. 843-850.

LACOSTE, Francis. « La réception de Madame Bovary (1858-1882). » *Revue Flaubert*, 8, 2008. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=74>

LANGLOIS, Luc. « La signification éthique de l'expérience herméneutique dans "Vérité et méthode". » *Laval théologique et philosophique*, 53, 1, 1997, p. 69-87.

MACÉ, Marielle. « Après le Bovarysme. Présentation. » *LHT*, 9, Dossier, publié le 01 février 2012 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=390>.

MARDER, Elissa. « Trauma, Addiction and Temporal Bulimia in "Madame Bovary" », *Diacritics*, 27, 3, 1997, p. 49-64.

MAUZI, Robert. *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*. 4e éd., Paris, éditions A. Colin, 1969, 725 pages.

MILL, John Stuart. *L'utilitarisme*. Paris, éditions Flammarion, 1988, 181 pages (collection « Champs »).

MILL, John Stuart. *Système de logique déductive et inductive. Exposé des principes de la preuve et des méthodes de recherche scientifique. Livre VI: De la logique des sciences morales*. Traduction française réalisée par Louis Peisse à partir de la 6e édition anglaise de 1865. Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1866, 103 pages.

MITCHELL, Gilles. « Flaubert's "Emma Bovary" : Narcissism and Suicide. » *American Imago*, 44,2, 1987, p. 107-28.

NADEAU, Maurice. « Préface », *Madame Bovary*. Paris, éditions Gallimard, 1972, p. 5-16 (Collection « Folio »).

PHILIPPE, Gilles. « La modernité linguistique de Madame Bovary. » *MLN*, 122, 4, 2007, p. 735-745.

PLATON. « Livre X », *La république. Du régime politique*. Paris, éditions Gallimard, 1993, p. 491-538 (Collection « Folio/essais »).

POYET, Thierry. « De Flaubert à Cioran : une pensée de la contradiction. Relire Flaubert à l'aune de *La tentation d'exister* de Cioran. » *Revue Flaubert*, 7 (2007) <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/poyet.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris, éditions Galilée, 2007, 231 pages (Collection « La philosophie en effet »).

RICARD, Marie-Andrée. "La théorie gadamérienne de la mimesis." *Laval théologique et philosophique* 53,1, 1997, p. 27-41.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, 1990, 424 pages (collection « L'ordre philosophique »).

SAINT AUGUSTIN. *Confessions*. Paris, éditions Gallimard, 1993, 598 pages (collection « Folio classique »).

VATAN, Florence. « Flaubert et les sciences. Avant-propos : du désir de savoir à l'art de faire rêver. » *Revue Flaubert*, 4, 2004. URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/01vatan.php>

VIBERT, Patrice. « Vers une pensée de l'événement : Flaubert et Zola. » *Revue Flaubert*, 7., 2007.

VINKEN, Barbara. « Loving, Reading, Eating : The Passion of Madame Bovary » *MLN*, 122, 2007, p. 759-78.

WARNKE, Georgia. *Gadamer : Hermeneutics, Reason and Tradition*. San Francisco, Ed. Press, Stanford University, 1987, 220 pages.

