



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

TROPISMES

4

La répétition

1989

La Répétition dans *Madame Bovary*

Parler de la répétition dans *Madame Bovary*¹ se justifie pour au moins deux raisons. D'abord parce que c'est un roman sur la répétition, et ensuite parce que, sur le plan de la forme, la répétition s'y retrouve comme principe d'organisation à un degré beaucoup plus élevé que dans la plupart des textes narratifs. A cet égard, des faits de style visibles au niveau de la phrase, allitérations ("les quatre coquetiers ciselés par des forçats" (p. 106) que L'heureux propose à Emma ; l'homme qui "peut parcourir les passions et les pays" (p. 91) qu'Emma voudrait être ; le père Rouault qui "fuma dans sa chambre, cracha sur les chenets, causa culture, veau, vaches, volailles" (p. 68)), répétitions de mots entiers ("beaucoup de bandes, des pyramides de bandes, tout ce qu'il y avait de bandes chez l'apothicaire" (p. 181) ; "Honneur.. aux savants généreux ! honneur à ces esprits infatigables qui consacrent leurs veilles à l'amélioration ou bien au soulagement de leur espèce ! Honneurs ! trois fois honneurs !" (p. 183)) et répétition de type perroquet ("quel pauvre homme, quel pauvre homme" (p. 63) ; "à quoi bon, à quoi bon" (p. 65) ; "c'est celui qui étant baptisé..., baptisé..., baptisé." (p. 117)), de telles répétitions ne sont que la forme rudimentaire d'une répétition plus travaillée, plus subtile, et qui peut s'accomplir à des centaines de pages d'intervalle.

Je me propose de commencer par le côté thématique du sujet où, au risque de simplifier un peu les choses, je distinguerai deux types de répétition : la répétition-retour-du-même et la répétition-copie ; mais nous verrons que sur le plan thématique ces deux

formes de répétition ont en commun un caractère nettement négatif. Il faudra aussi évoquer tout ce que la répétition refuse ou exclut : le nouveau, l'extraordinaire, l'original. La dernière partie de cet article sera consacrée à la répétition heureuse, esthétique, source de complexité et de plaisir, sorte de revanche du texte sur le caractère répétitif de la vie.

I

La répétition au niveau de l'histoire (retour monotone des mêmes événements, observation presque religieuse des habitudes, négation de l'extraordinaire et du nouveau) se donne à lire presque à chaque page du roman : "le soir de chaque jeudi" (p. 9) Charles écrit une longue lettre à sa mère avec de l'encre rouge et trois pains à cacheter ; quand il fait sa médecine il accomplit "sa petite tâche quotidienne à la manière d'un cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie" (p. 10) ; Emma cueille des fleurs "tous les premiers vendredis de chaque mois" pour aller les mettre sur la tombe de sa mère (p. 24) ; et Homais a coutume de rendre visite aux Bovary pendant le dîner : "Bonnet grec à la main, il entrait à pas muets pour ne déranger personne et toujours en répétant la même phrase : 'Bonsoir la compagnie'" (pp. 99/100). Dans *Madame Bovary* l'imparfait itératif qui accompagne de telles répétitions prend une ampleur remarquable, émergeant de sa subordination habituelle par rapport au passé simple pour venir occuper le premier plan de la narration pendant des pages entières². Dans ces passages itératifs, dont Emma est le plus souvent le sujet, puisque c'est surtout elle qui a conscience de la monotonie de l'existence, l'emprise de la répétition est parfois telle que des événements à connotation singulative sont récupérés par l'habitude. Ainsi, chaque fois qu'elle fuit "l'éternel jardin de Tostes" (p. 45) pour se promener avec sa levrette elle se rend compte de sa déception conjugale : "Puis ses idées peu à peu se fixaient et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait : 'Pourquoi, mon Dieu, me suis-je mariée ?'" (p. 46). Cette prise de conscience est désingularisée par l'itératif comme le sont aussi les émotions de surprise, de joie, de tristesse, qu'elle éprouve dans les voyages qu'elle fait à Rouen chaque jeudi pour voir Léon. Un

exemple : "Quelquefois l'Aveugle (il s'agit du vagabond qui suit les diligences à la sortie de Rouen) apparaissait tout à coup derrière Emma, tête nue. Elle se retirait avec un cri" (p. 273). Associé à cette apparition soudaine et au cri d'Emma l'itératif semble abusif et donc d'autant plus significatif de l'empire de la répétition. Il ne faut pas bien sûr oublier qu'il y a dans le récit classique une sorte de licence narrative que Gérard Genette, dans une étude sur l'itératif chez Proust, appelle le pseudo-itératif. Il s'agit d'une convention d'après laquelle le récit affirme littéralement "ceci se passait tous les jours" pour faire entendre figurément : "tous les jours se passait quelque chose de ce genre".³ Mais il me semble que, ne serait-ce que par sa fréquence, l'emploi de l'itératif dans *Madame Bovary*, comme chez Proust, dépasse largement une telle convention.

Il y a un autre type de répétition au niveau de l'événement qui ne se donne pas pour telle d'entrée de jeu, comme c'est le cas avec l'itératif, mais qui se révèle à travers une dissemblance apparente. *Madame Bovary* est organisé très explicitement par rapport à ce type de répétition. Ainsi Charles entrevoit dans son premier mariage "l'avènement d'une condition meilleure", imaginant qu'il sera plus libre et pourra "disposer de sa personne et de son argent". Mais dans Héloïse il retrouve sa mère : "sa femme fut le maître" (p. 12). Quand Emma couche pour la première fois à Yonville elle croit assister à l'"inauguration d'une phase nouvelle" dans sa vie. "Elle ne croyait pas que les choses pussent se représenter les mêmes à des places différentes, et puisque la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur" (p. 88). Cette confiance naïve est démentie par son expérience de l'adultère qui au début semble quelque chose de radicalement nouveau, "comme une autre puberté qui lui serait survenue" (p. 167), mais qui se transforme en son contraire : Rodolphe et Emma "se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique" (p. 175) ; avec Léon cette déception s'approfondit et bientôt elle retrouvera "dans l'adultère toutes les platitudes du mariage" (p. 296). L'exemple de l'adultère-mariage souligné par ces réflexions d'auteur fournit une sorte de modèle pour la lecture du roman, nous encourageant à chercher le même dans la différence, non seulement au niveau des événements, mais aussi à celui des personnages (retour du même dans les trois *Madame Bovary*,

mère, Héloïse et Emma, dans les différentes figures paternelles et chez les différents médecins qui se succèdent).

II

Pour l'instant, toutefois, je me concentrerai sur la répétition considérée, non pas comme retour décevant du même, mais plutôt comme volonté de reproduire un modèle, imitation de langage, de geste ou de vêtement : la répétition-copie. On pense aux "gamins vêtus pareillement à leurs papas" qui assistent au mariage d'Emma (p. 27) ; aux élèves du Docteur Larivière "qui le vénéraient si bien qu'ils s'efforçaient de l'imiter le plus possible, de sorte que l'on retrouvait sur eux, par les villes d'alentour, sa longue douillette de mérinos et son large habit noir" (p. 327) ; à Homais apprenant le journal par coeur (p. 100) ou parlant argot afin d'éblouir les bourgeois (p. 284) ; aux orateurs des comices agricoles qui manient les idées reçues de l'harmonie sociale et du progrès pendant qu'en parallèle Rodolphe met en oeuvre les clichés du sentiment et joue au beau ténébreux pour séduire Emma (pp. 146/152).

L'importance de cette répétition plus ou moins naïve est signalée dès la première phrase de *Madame Bovary* avec l'entrée du *nouveau* habillé en bourgeois dans la salle de classe, lieu de la norme et de la sérialité. Le *nouveau* est en italique dans le texte, ce qui, tout en soulignant la différence du jeune Charles Bovary par rapport à ses camarades, fournit le premier exemple d'un discours citationnel qui affiche son caractère de reproduction. Charles est encore mal inséré dans le monde de la culture (le *nouveau* est un gars de la campagne, son habit-veste bourgeois le gêne aux entournures et laisse voir des poignets rouges habitués à être nus) mais l'italique nous rappelle avec insistance (le mot revient huit fois dans les trois premières pages) que d'autres sont déjà passés par là et ont cessé d'être nouveaux avant lui.

Mais le rapport de Charles à la répétition est en fait plus compliqué. Il est vrai qu'il se plie à la discipline, qu'il apprend ses règles et qu'à force de s'appliquer il se maintient toujours vers le milieu de la classe. Il cesse d'être le *nouveau* et vient à incarner la moyenne, "jouant aux récréations, travaillant à l'étude, écoutant en classe, dormant bien au dortoir, mangeant bien au réfectoire"

(p. 9), à tel point que plus tard il sera difficile pour ses camarades de se rien rappeler de lui. C'est de ce manque de relief que souffrira Emma qui trouve la conversation de Charles "plate comme un trottoir de rue" : "les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie" (p. 42). Pourtant Charles est associé, non seulement à une complaisance dans la répétition et la routine, mais aussi à l'idée d'une répétition manquée, d'une imitation insuffisante.

Il ne sait ou n'ose imiter le geste agressif de ses camarades de classe qui, dès le seuil de la porte, ont "l'habitude de lancer leurs casquettes sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière" (p. 4). De même, il répond mal aux efforts de son père qui essaie de le former d'après un certain idéal viril de l'enfance en lui apprenant à boire de grands coups de rhum et à insulter les processions (pp. 7/8). Cet écart du fils par rapport au modèle paternel connote l'incompétence sexuelle relative de Charles : on nous dit, par exemple, que Charles "n'avait guère d'élégance dans les tournures" et, dix lignes plus loin, que la mère de Charles était devenue amoureuse "de la tournure" de Bovary père (p. 6). A côté du bel homme qu'est son père le pauvre Charles ne fait pas le poids : il n'a ni son élégance ni sa verve. Le texte laisse même entendre que le père serait capable d'évincer Charles auprès d'Emma. Il aime à lui saisir la taille en s'écriant : "Charles, prends garde à toi !", plaisanterie qu'on nous invite à prendre au sérieux : "Monsieur Bovary était homme à ne rien respecter" (p. 93). Par plus d'un côté (par son expérience du monde, par le mépris qu'il affiche pour les conventions) Bovary père ressemble à Rodolphe qui, lui, mènera à bien cet adultère censuré. Ainsi Rodolphe représentera pour Charles un autre modèle inaccessible à imiter ; en effet, après la mort d'Emma Charles regardera Rodolphe avec envie : "il aurait voulu être cet homme" (p. 355).

L'humiliation sexuelle de Charles est d'ailleurs préfigurée de façon voilée dans le bizutage du premier chapitre : la boulette de papier qu'il trouvera sous ses pieds dans le grenier après la mort d'Emma et qui est la lettre de rupture de Rodolphe (p. 348), fait écho à la boulette de papier lancée d'un bec de plume qui vient s'éclabousser sur sa figure (p. 6), tandis que la description de la casquette de Charles, objet neuf qui le gêne considérablement et qui excite les rires de la classe, semble vouloir évoquer un sexe masculin mal réussi : "une façon de sac... d'où pendait au bout d'un

long cordon trop mince un petit croisillon de fils d'or en manière de gland" (p. 4). (On peut faire remarquer ici que Charles croit avoir perdu sa casquette, comme il perdra un autre objet à connotations sexuelles, son nerf de boeuf, qui sera trouvé par Emma).

La reproduction manquée du père se retrouve aussi au niveau du langage. Charles arrive à peine à articuler ses nom et prénom qui sont aussi ceux de son père : il les déforme et le mot qu'il produit, Charbovari, provoque dans la classe le charivari auquel il ressemble phonétiquement (p. 5). Cette impuissance langagière se retrouve dans ses rapports avec un autre poète, celui d'Emma, au moment de la demande en mariage, rite qu'en réalité il n'accomplit pas, puisqu'il ne fait que balbutier "Père Rouault... Père Rouault..." (p. 26).

Dans ses études de médecine (où on pourrait voir une répétition et même un dépassement de la carrière du père, ancien aide-chirurgien major) le langage est encore un obstacle : Charles rencontre des noms "dont il ignore les étymologies et qui sont comme autant de portes de sanctuaires pleins d'augustes ténèbres" (p. 10). Ainsi ne réussit-il son examen qu'à la deuxième tentative, à force d'avoir appris d'avance toutes les questions par coeur (sa mère l'ayant aidé à cacher son premier échec à Bovary père qui, d'ailleurs, ne peut pas "supposer qu'un homme issu de lui soit un sot" (p. 12)). Si Charles semble pendant un certain temps coïncider avec son rôle de médecin, imitant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés et ne rencontrant que des fractures simple, c'est essentiellement que le texte doit motiver certains événements rendus possibles par son métier (la rencontre avec Emma, dont il soigne le père ; l'invitation au bal du marquis d'Andervilliers que Charles soulage d'un abcès dans la bouche "comme par miracle, en y donnant à point un coup de lancette" (p. 47). En fait, la simplicité de cette dernière intervention offre une analogie trompeuse et ironique avec cette autre intervention tout aussi ponctuelle mais lourde de conséquences humiliantes que Charles pratique sur le pied bot d'Hippolyte : "Charles piqua la peau, on entendit un craquement sec, le tendon était coupé, l'opération était finie" (p. 181). Le thème du miracle, évoqué au sujet de l'abcès, est repris dans le compte-rendu d'Homais : "L'opération s'est pratiquée comme par enchantement" (p. 183). Cette allusion à un effet magique est justifiée dans la mesure où Charles, pendant la préparation de l'opération, semble ne plus souffrir de l'étrangeté

du langage qui d'opaque devient parfaitement équivalent aux objets, leur répétition transparente. L'opération se présente comme modelée sur le volume d'un Docteur Duval consacré au pied bot. Pour une fois Flaubert donne l'explication des termes médicaux, épousant ainsi l'illusion de Charles qui les croit parfaitement adaptés à la réalité :

«il étudiait les équins, les varus et les valgus, c'est-à-dire la stréphocatopodie, la stréphendopodie et la stréphexopodie (ou, pour parler mieux, les différentes déviations du pied, soit en bas, en dedans ou en dehors), avec la stréphypopodie et la stréphanopodie (autrement dit torsion en dessous et redressement en haut)» (p. 179).

On retrouvera la même croyance à une parfaite adéquation des mots aux choses chez Emma.

La répétition est présente non seulement sous la forme de l'illusion réaliste et du prétendu mimétisme du langage, mais aussi dans le fait que Charles ne fait qu'imiter une nouvelle méthode pour la cure des pieds bots dont Homais a eu vent, tandis que le texte de Flaubert adopte ironiquement le style épique pour comparer Charles aux grands hommes de la médecine héroïque qui, eux, étaient de vrais originaux, intervenant pour la première fois :

«Ni Ambroise Paré, appliquant pour la première fois depuis Celse, après quinze siècles d'intervalle, la ligature immédiate d'une artère ; ni Dupuytren allant ouvrir un abcès à travers une couche épaisse d'encéphale ; ni Gensoul, quand il fit la première ablation de maxillaire supérieur, n'avaient certes le cœur si palpitant, la main si frémissante, l'intellect aussi tendu que Monsieur Bovary quand il approcha d'Hippolyte, son ténotome entre les doigts» (p. 181).

L'échec de l'opération et l'amputation du membre gangrené qui s'ensuit confirmeront pour Emma le ridicule de son nom de Bovary et nous rappelle ainsi la première humiliation de Charles dans la salle de classe. Charles persiste à croire naïvement à l'empire des mots sur les choses ; il se serait simplement trompé de mot : "– Mais c'était peut-être un valgus ! exclama Bovary, qui

méditait" (p. 190). Flaubert montre clairement par contre que c'est la tentative elle-même qui est viciée en son principe. Car si Homais considère le corps d'Hippolyte comme malade, écart monstrueux par rapport au modèle du corps normal, le texte nous le décrit d'une manière entièrement positive : avec son équin, "large en effet comme un pied de cheval, à peau rugueuse, à tendons secs, à gros orteils, et où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer, le stréphopode, depuis le matin jusqu'à la nuit, galopait comme un cerf" (p. 180). Le texte prête même à ce beau membre vigoureux des "qualités morales de patience et d'énergie" qui rendent sa destruction encore plus injuste. Cette opération pseudo-heroïque illustre donc une double répétition, à la fois par son but qui est de rendre l'exceptionnel (le pied bot) conforme à la norme, et par la façon dont elle est exécutée, comme une recette prise dans un livre.

Dans sa propre paternité Charles recherchera aussi la répétition d'un modèle : cette fois, celui d'Emma. Pour elle la naissance d'une fille est une déception (à laquelle je reviendrai) mais Charles voit dans l'enfant une répétition de l'image de sa femme : il désire qu'on l'appelle Emma comme sa mère. Emma, par contre, ne veut pas se reproduire dans sa fille et choisit Berthe, préférant, elle, reprendre un nom qu'elle a entendu dans la bouche d'une marquise à la Vaubyessard. Charles, dans ses projets pour la petite, revient sans cesse au modèle d'Emma : "il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano" (p. 200). On pourrait faire remarquer ici que ce dernier détail est un choix assez malheureux, car le piano en viendra à connoter les amours adultères d'Emma à l'époque de sa liaison avec Léon. Emma feindra une grande ardeur musicale, déplacement de son ardeur sexuelle, afin de motiver des voyages à Rouen pour suivre des leçons de piano fictives. Au cours d'un long passage à double entente entièrement structuré par l'équivalence entre le piano et la sexualité d'Emma, on retrouvera même, sous une forme ironique, cette idée naïve de la mère modèle de la fille ; c'est Homais qui parle et qui encourage Charles à pousser Emma à reprendre son instrument : "il ne faut jamais laisser en friche les facultés de la nature. D'ailleurs songez, qu'en engageant Madame à étudier vous économisez plus tard sur l'éducation musicale de votre enfant" (p. 266). Dans ses tendres rêveries paternelles, Charles voit Berthe à quinze ans, quand, "ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille !

On les prendrait de loin pour les deux soeurs" (p. 200). Ici encore le lecteur est mieux renseigné que Charles pour qui le chapeau de paille est spécifique à Emma, quelque chose d'elle qu'il veut répéter pour la préserver contre le passage du temps : en réalité le chapeau de paille est déjà un objet sériel dont Emma a trouvé le modèle dans les "portraits anonymes de ladies anglaises" (p. 39) qu'elle admirait dans les keepsakes au couvent. Le dernier stade de cette répétition imaginaire où Charles se complaît en souligne le caractère illusoire : "on trouverait pour Berthe quelque brave garçon ayant un état solide (c'est presque le portrait de Charles) ; il la rendrait heureuse ; cela durerait toujours" (pp. 200/201).

Si Charles désire répéter, Emma, on l'a vu, veut le changement. La naissance de Berthe la déçoit justement parce qu'elle ne tient pas à se retrouver dans une fille : ce qu'elle désire c'est renaître par procuration dans un enfant mâle qui serait "comme la revanche... de ses impuissances passées" (p. 91). Ce désir est à rattacher aux comportements masculins d'Emma (elle fume, boit, s'habille comme un homme) et au thème de l'androgynie, mais le texte nous montre (par le motif de l'évanouissement, entre autres) que sa féminité refoulée revient toujours. Emma recherche la différence, donc, et retombe dans le même, mais elle est de toutes façons déjà victime de la répétition au moment où elle croit la fuir, puisqu'elle est constamment aliénée aux idées reçues, aux modèles qu'elle essaie d'imiter. C'est le cas avec Berthe : Emma ne peut la considérer que par rapport à un modèle aristocratique qui sera d'ailleurs cruellement démenti par le déclassement social de l'enfant (Berthe travaillera dans une filature). Et c'était déjà le cas dans les rapports d'Emma avec sa propre mère. A vrai dire la mère d'Emma n'est évoquée par le texte que comme une absence (c'est l'une des significations du dessin de Minerve, déesse sans mère, qu'Emma dédicace à son père). Emma vit la mort de sa mère à travers des modèles littéraires (dont Lamartine, que Flaubert détestait), et elle exprime sa tristesse en écrivant, envoyant à son père une lettre "toute pleine de réflexions tristes sur la vie et demandant qu'on l'ensevelisse plus tard dans le même tombeau" (détail qui renforce le thème de l'imitation). Son père, la croyant malade, va la voir au couvent et "Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les coeurs médiocres !" Le recours à un modèle de deuil a donc pour effet non

pas de reproduire une émotion présumée exceptionnelle, mais de l'escamoter au profit d'une apparence. Emma sera bientôt surprise de se retrouver "sans plus de tristesse au coeur que de rides sur son front" (p. 40).

L'émotion ne viendra pas non plus quand, au début de son mariage, elle récite au clair de lune tout ce qu'elle sait par coeur de rimes passionnées et chante des adagios mélancoliques "pour se donner de l'amour" (p. 45).

L'un des modèles prescriptifs de sa conduite se trouve concentré en un seul mot : Paris ; et la simple évocation du mot, *a fortiori* sa répétition, donne une sorte d'ivresse : c'est un nom "démessuré", "elle se le répétait à demi-voix pour se faire plaisir ; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur les étiquettes de ses pots de pommade" (p. 59). Le prestige du mot va commander sa conduite : il suffira en effet que Léon l'invoque pour qu'Emma monte seule avec lui dans le fiacre, parce que "cela se fait à Paris !" "Cette parole, comme un irrésistible argument la détermina" (p. 249).

De son côté Léon sera obligé de se conformer aux modèles qu'Emma lui propose : "Elle voulut qu'il se vêtît en noir et se laissât pousser une pointe au menton, pour ressembler aux portraits de Louis XIII" (p. 283). Et puisque les amants écrivent des vers à leurs maîtresses il devra en fournir pour Emma ; seulement, imiter ce modèle suppose malgré tout un effort d'originalité dont Léon est incapable : pour la satisfaire il finit par copier un sonnet dans un keepsake (p. 283).

Où trouver donc dans la vie sentimentale d'Emma une expérience qui ne soit pas médiatisée par le langage ou par l'image. Sans doute dans le plaisir sexuel qu'elle éprouve avec Rodolphe et dont la scène de séduction dans la forêt serait le meilleur exemple ; il est vrai que dans ce célèbre passage (p. 165) l'impression est très forte d'une jouissance sans intermédiaire, encore qu'elle soit communiquée de façon elliptique. Mais l'accent sera surtout mis sur la répétition imaginaire de l'acte à laquelle Emma s'adonne quand, rentrée chez elle, elle s'enferme seule dans sa chambre. C'est ici que reviennent les médiations : médiation par l'image (elle se voit répétée dans la glace, et se trouve transformée), et médiation par le langage : "elle se répétait : 'J'ai un amant ! J'ai un amant !'" (p. 167). Tout se passe comme si elle a besoin de ce mot pour garantir la réalité des sensations qu'elle vient d'éprouver, ou

plutôt comme si les sensations elles-mêmes n'étaient que le tremplin permettant d'accéder à la réalité des mots⁴. Comme dans son expérience du deuil ce qui compte c'est le projet impossible d'incarner une réalité qui ne peut exister qu'au niveau du langage :

«alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus et la légion lyrique des femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié» (p. 167).

III

La répétition, bien entendu, se définit aussi par tout ce qu'elle exclut ou nie. Il convient donc d'examiner de plus près une série de notions – le dissemblable, l'original, l'extraordinaire, le monstrueux, le nouveau, le neuf, le vierge – que le texte semble mettre en question mais qui ne perdent pas tout leur prestige pour autant et qui sont de toutes façons essentielles à l'économie thématique du roman.

Par exemple, quand Rodolphe trouve que les discours d'Emma n'ont rien d'original et qu'elle ressemble à toutes les maîtresses, le texte aussi semble nier la spécificité de la passion ; il y a un glissement du point de vue de Rodolphe vers la réflexion généralisante d'auteur : "le charme de la nouveauté peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion qui a toujours les mêmes formes et le même langage" (p. 196). Mais la phrase suivante revalorise la passion d'Emma et stigmatise l'incapacité de Rodolphe à distinguer "la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions". De même Emma, parce que les expansions amoureuses de Charles "étaient devenues régulières, comme un dessert prévu d'avance après la monotonie du dîner, se persuada sans peine que la passion de Charles n'avait plus rien d'exorbitant" (p. 45), phrase qui laisse entendre qu'il s'agit effectivement d'un amour exceptionnel qu'elle méconnaît.

De façon assez inattendue, donc, l'exceptionnel et l'extraordinaire reprennent leurs droits. Si le style épique,

employé pour le mariage d'Emma et pour les comices agricoles, joue un rôle essentiellement ironique, avec ses points d'exclamation, hyperboles et dénombrements sans commune mesure avec la platitude des événements décrits, il n'en reste pas moins que le texte nous présente certains spectacles et comportements comme vraiment exceptionnels et dignes d'admiration : quand Emma, délaissée par Rodolphe, tombe malade, Charles, sublime d'amour, ne quitte plus son chevet pendant 43 jours (le même chiffre de 43, appliquée au nombre d'invités au mariage d'Emma, avait produit un effet parodique) ; après la mort d'Emma le deuil de Charles est excessif, sa douleur arrive même à imposer le silence à Rodolphe : "il y eut un instant où Charles, plein d'une fureur sombre, fixa ses yeux contre Rodolphe qui, dans une sorte d'effroi, s'interrompit" (p. 355). Pour les Yonvillais, enfin, Charles devient un véritable objet épique : "Quelquefois un curieux se haussait pardessus la haie du jardin, et apercevait avec ébahissement cet homme à barbe longue, couvert d'habits sordides, farouche, et qui pleurait tout haut en marchant" (p. 354).

Dans le cas d'Emma, l'extraordinaire est, bien entendu, sujet à caution : elle donne un nom "extraordinaire" à un "mets bien simple" (p. 62) ; quand Rodolphe la rencontre pour la première fois, lors de la saignée de son domestique, et qu'elle affirme n'avoir jamais eu d'évanouissements, il trouve que c'est "extraordinaire pour une dame !" (p. 133). Mais le lecteur sait qu'elle s'est déjà bel et bien évanouie plusieurs fois, notamment à la naissance de sa fille. Emma est néanmoins perçue comme extraordinaire par un témoin pour qui elle ne joue pas la comédie, le puceau Justin : elle retire son peigne devant lui "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'effraya" (p. 221). C'est encore Justin qui, quand Emma vient chercher l'arsenic, la voit "extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme" et qui, sans comprendre ce qu'elle veut, "pressent quelque chose de terrible" (p. 320).

Cette affirmation du caractère exceptionnel d'Emma vient compenser tout ce que dit le texte de son aliénation à des modèles culturels et de sa fausse distinction (cette "désinvolture de

duchesse" avec laquelle elle se cambre la taille à l'opéra (p. 227) ; "la dignité de marquise" (p. 198) avec laquelle elle demande pardon à sa belle-mère). Pour qu'il soit acceptable, un tel revirement suppose la valorisation du regard muet et virginal de Justin, ce qui nous ramène aux thèmes du nouveau et de l'impuissance langagière incarnés par Charles au premier chapitre. Charles et Justin sont en effet étroitement liés : le thème de la virginité masculine évoqué au lendemain du mariage d'Emma, où l'on nous dit que c'est "Charles que l'on eût pris pour la vierge de la veille" (p. 31), est maintenu au premier plan pendant son mariage grâce à la présence de Justin, et à la fin du roman l'homme et l'enfant se retrouvent dans le même regret d'une possession impossible. Emma est l'objet dans les deux cas d'un amour hyperbolique : Justin, sur la tombe d'Emma, "sanglote, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit" (p. 347), tandis que Charles meurt, "suffoquant *comme un adolescent* sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son coeur chagrin" (p. 356)⁵.

La virginité morale de Charles est à rattacher à tout un réseau d'allusions qui insistent sur la première fois, sur ce qui est neuf, ce qui n'est pas encore entré dans la ronde de la répétition. La casquette neuve de Charles est reprise par le chapeau de soie neuf du père Rouault au mariage de Charles, où tout le monde est "tondu à neuf" (p. 28) et où les gamins "incommodés par leurs habits neufs..., étrennèrent la première paire de bottes de leur existence" (leurs soeurs, toutefois, qui portent "des robes de première communion rallongées pour la circonstance" (p. 27), sont déjà sous la coupe de la répétition) ; la pièce montée de la noce a été faite par "un pâtissier d'Yvetot qui débutait dans le pays" (p. 29) ; la première fois que Charles voit Emma il remarque les râteliers neufs dans les écuries (p. 15), et dans les visites qu'il rend aux Bertaux par la suite il met son gilet neuf ; la première femme de Charles choisit pour Monsieur Rouault une belle page blanche dans son livre de comptes (p. 19). De façon paradoxale, les objets peuvent être, comme Charles, neufs et usés à la fois : les tomes de son *Dictionnaire des sciences médicales* n'ont jamais été dépucelés, mais leur brochure a souffert "dans toutes les ventes successives par où ils ont passé" (p. 33) (ici on a affaire à une sorte de virginité intellectuelle que Charles semble partager avec toute une série de médecins avant lui). Paradoxe analogue dans le boc d'occasion que

Charles achète pour Emma et auquel il ajoute des lanternes neuves (pour le faire ressembler "presque à un tilbury" (p. 34)) ; et dans la nouvelle filature près d'Yonville où des roues d'engrenage sont déjà rouillées avant d'être installées (p. 103). Dans l'église d'Yonville rebâtie à neuf sous Charles X, la voûte en bois commence déjà à se pourrir (p. 73).

A la Vaubyessard Emma se prépare pour la bal avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début, et dans la presse féminine qu'elle dévore elle s'intéresse surtout aux premières représentations, au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin, aux modes nouvelles ; mais sa recherche du nouveau la livre au marchand de nouveautés Lheureux qui, en plus de lui vendre une succession d'objets, lui renouvelle des billets pour mieux la dépouiller. On retrouve ici l'ironie d'un nouveau qui est soumis à la sérialité, puisque les achats d'Emma sont non seulement répétés mais portent sur des objets eux-mêmes sériels.

Je crois avoir assez dit pour montrer l'importance de ce réseau thématique. Je voudrais néanmoins revenir encore une fois à la casquette de Charles qui, par ses connotations d'objet inclassable, amorce un autre thème important, celui du monstre, qu'il faut opposer à la répétition. "Cette monstruosité en fait de chapellerie" comme Flaubert l'appelle dans un brouillon⁶, est métonymique de Charles : si on nous dit que la laideur de la casquette est muette, ce qui semblerait devoir aller de soi, c'est parce que Charles ne parle pas ; la casquette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile, imbécilité qui n'est pas à confondre avec la bêtise de l'idée reçue, mais qui se situe en deçà du langage.

Charles n'est monstrueux qu'au début et à la fin du roman où le deuil et la folie font de lui un personnage marginal. Mais son mutisme stupide, son statut de victime du langage, se retrouvent chez Hippolyte, dont on a déjà vu le texte décrire le membre monstrueux dans les termes les plus positifs. L'homme-cheval Hippolyte correspond donc au thème romantique et bien flaubertien de la légitimité des monstres. La bêtise normative de la culture déployée contre la nature par Homais dans l'affaire du pied bot est encore mise en oeuvre dans la troisième partie du roman contre cet autre monstre, l'Aveugle qui, comme Hippolyte, incarne la stupidité et l'animalité : il pousse un hurlement de "chien affamé" (p. 306). Echouant à guérir l'Aveugle avec sa pommade antiphlogistique, Homais parviendra à le faire incarcérer à

perpétuité grâce à des articles de journal dans lesquels il évoque "ces temps monstrueux du Moyen Age où il était permis aux vagabonds d'étaler par nos places publiques la lèpre et les scrofules rapportées de la croisade" (p. 350).

Pour terminer le chapitre des monstres, rappelons qu'aux yeux de la mère de Léon, Emma aussi est un monstre : *la femme mariée*, créature pernicieuse qu'il faut écarter de son fils (p. 295) ; il y aurait donc une certaine logique dans les rapports étroits que Flaubert établit entre Emma et ces autres monstres, l'Aveugle d'un côté (elle lui donne sa dernière pièce de cinq francs, et elle entend sa voix au moment de mourir), et Hippolyte de l'autre (c'est elle qui lui donne sa jambe de bois).

On objectera peut-être que j'ai oublié de mentionner le seul personnage qui semble échapper au règne de la répétition sans être ni victime ni marginal. Le docteur Larivière est souvent évoqué par la critique comme constituant une exception héroïque à la médiocrité générale : il serait par dessus le marché une sorte d'hommage au père adoré de l'écrivain. En réalité le portrait de Larivière est pour le moins ambigu, et le ton hyperbolique en est démenti par le comportement de l'illustre médecin et par son incapacité à sauver Emma. Sartre, qui a donné une remarquable lecture démystifiante de ce passage⁷, fait observer qu'après avoir constaté qu'il n'y a plus rien à faire pour Emma, Larivière promet de revenir à son chevet, mais en fait s'esquive : "il sortit comme pour donner un ordre au postillon, avec le sieur Canivet, qui ne se souciait pas non plus de voir Emma mourir entre ses mains" (pp. 327/8). Pour ce qui est de l'originalité de Larivière, que tous ses élèves imitent, elle est en fait très relative, puisqu'il appartient lui-même à une école, dite sortie du tablier de Bichat. Le lecteur se rappelle peut-être aussi que cet événement exceptionnel qu'est la venue du docteur Larivière à Yonville (on nous dit que l'apparition d'un dieu n'aurait pas causé plus d'émoi) est moins exceptionnel qu'il ne paraît, puisque Charles a déjà fait appel à lui (et à Canivet aussi) lors de la fièvre cérébrale d'Emma cent pages auparavant ; à cette occasion le texte nous dit simplement que Larivière est l'ancien maître de Charles – on ne mentionne aucun traitement ni une amélioration quelconque dans l'état d'Emma grâce à son intervention. Double échec du grand patron, donc, qui ne fait que souligner la problématique du père et, de façon voilée, le ressentiment du fils.

IV

Jusqu'ici je n'ai parlé de la répétition que comme une thématique essentiellement négative. Je voudrais insister maintenant sur une sorte de sublimation de la répétition : le plus souvent subie par les personnages, la répétition, organisée par l'écrivain, devient source de plaisir esthétique et aussi de complexité signifiante pour le lecteur.

Il me semble que des deux types de répétition dont j'ai parlé, le plaisir que le texte peut donner au lecteur est à chercher moins dans la répétition d'imitation que dans la répétition "retour du même". Je ne nie pas que l'on puisse lire *Madame Bovary* en se référant à un modèle ou à des modèles dont le roman serait en quelque sorte la copie ; mais si l'on cherche ces modèles dans le monde des choses on risque de suivre Emma dans la voie de l'illusion réaliste. Il vaudrait mieux chercher l'origine de la copie dans le monde des textes : c'est un peu ce qu'a fait Michael Riffaterre en ramenant l'intrigue de *Madame Bovary* à ce qu'il appelle le système descriptif de *la femme adultère*⁸. Dans ce système, très répandu dans les textes français du dix-neuvième siècle, l'adultère féminin entraîne nécessairement certaines conséquences : ruine financière, prostitution, suicide, conséquences qui se retrouvent, fidèlement reproduites, selon Riffaterre, dans l'histoire de *Madame Bovary*. On peut se demander donc si, malgré tout, Flaubert ne fait que répéter au niveau de l'intrigue le genre de discours stéréotypé dont il essaie par ailleurs de s'affranchir par l'ironie à différents moments du texte.

Mais venons au retour du même dans le texte, c'est-à-dire au texte considéré comme se référant non pas à un modèle mais à lui-même. Si le roman de Flaubert se laisse appréhender comme autosuffisant c'est en grande partie à cause du retour des mêmes éléments à travers une diversité apparente, et de l'emploi d'une grande variété de mécanismes fondés sur la répétition – annonces, reprises, mises en abyme, séries métaphoriques – pour relier entre elles les différentes parties du tout. Bien entendu, toute oeuvre esthétique repose dans une certaine mesure sur le retour du même mais dans le cas de Flaubert cette répétition est exception-

nellement soutenue et travaillée, sans pourtant paraître motivée par un but purement formel.

On pense à la scène d'extrême onction qui, à la fin du livre, permet de récapituler la carrière d'Emma sur un mode pathétique, en rappelant l'activité des différentes parties de son corps, indiquées par les gestes rituels du prêtre :

«il... commença les onctions : d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres ; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses ; puis sur la bouche qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure ; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvisance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus» (p. 331).

La reprise de scènes ou d'objets est souvent motivée par la vraisemblance psychologique : réminiscence d'Emma pour qui le parfum de la pommade de Rodolphe évoque celui de la barbe du vicomte, fétichisme de Charles ou de Justin rêvant sur les vêtements d'Emma. Dans les articles d'Homais, les comices agricoles et l'opération du pied bot sont repris sur un ton inconsciemment parodique. De façon un peu moins explicite l'orgue de barbarie avec sa valse et ses danseurs minuscules répète le bal de la Vaubyessard, tandis que l'opéra *Lucie de Lamermoor* annonce, entre autres, la mort d'Emma : Charles ne veut pas quitter le théâtre parce que Lucie a les cheveux dénoués – "cela promet d'être tragique" (p. 233), dit-il : cent pages plus loin Emma, "les cheveux dénoués" est rabattue sur le matelas par une dernière convulsion.

Parmi des centaines de reprises qui peuvent échapper à une première lecture et même à des lectures répétées je citerai à titre d'exemple les notations qui marquent la fin de la liaison avec Rodolphe et qui renvoient toutes de façon ironique à son début : quand Emma se réfugie dans le grenier pour lire la lettre de rupture Charles la fait descendre en appelant "ma femme, ma femme" (p. 211), les mêmes mots qu'il avait prononcés en l'appelant à son aide au moment de la saignée du domestique de Rodolphe (p. 131). Quand elle s'évanouit, en voyant partir la

voiture de Rodolphe (p. 213), Homais trouve *extraordinaire* cette réaction qu'il attribue à l'odeur des abricots apportés avec la lettre de rupture par le domestique de Rodolphe, alors qu'au moment de la saignée, on l'a déjà vu, Rodolphe avait trouvé Emma *extraordinaire* justement parce qu'elle affirmait ne s'être jamais évanouie (p. 133).

Je voudrais terminer cet article en suivant une autre série de répétitions dans un peu plus de détail. On verra, comme dans l'exemple précédent, un souci de symétrie, mais aussi la façon dont la répétition, assez simple au début, finit par créer des rapports nouveaux et assez inattendus. On partira d'un bouquet de mariage pour arriver au réseau thématique des pieds et de la castration symbolique. Le bouquet de mariage est d'abord celui d'Héloïse que trouve Emma en emménageant à Tostes. Cet objet, sorte de vestige de la première femme de Charles, la fait penser à son propre bouquet emballé dans un carton, et par association d'idées à ce qu'on en ferait si par hasard elle aussi venait à mourir. Le bouquet, celui d'Emma, revient à la fin de la première partie du roman au moments du déménagement de Tostes. Elle ne le remarque que parce qu'elle s'y pique les doigts en faisant des rangements dans un tiroir. Il est poussiéreux et ses rubans de satin sont usés (l'objet n'a pourtant servi qu'une fois) : Emma le jette dans le feu, où il s'enflamme plus vite qu'une paille sèche, laissant derrière lui des corolles de papier qui s'envolent comme des papillons noirs. Je n'insisterai pas sur ces papillons noirs du mariage raté : on sait qu'ils se retrouveront, métamorphosés en papillons blancs, dans deux scènes d'amour adultère, celle des comices et celle du fiacre. Je m'intéresse plutôt à une reprise un peu moins visible, celle qui porte sur les trois mots, bouquet, ruban et paille, et qui intervient dans la description de la nouvelle filature que les Bovary visitent avec Léon, Homais, deux de ses enfants, et Justin, un dimanche d'hiver sous la neige (pp. 103/4). La description de ce bâtiment sinistre entouré d'un terrain vague se termine de la façon suivante : "Il n'était pas achevé d'être bâti et l'on voyait le ciel à travers les lambourdes de la toiture. Attaché à la poutrelle du pignon un bouquet de paille entremêlé d'épis faisait claquer au vent ses rubans tricolores". Ce bouquet est sans doute le triste vestige de quelque cérémonie d'inauguration patriotique, mais les rubans et la paille (mise en relief par la série allitérative : poutrelle/pignon/paille/épi) rappellent aussi la destruction du

bouquet de mariage d'Emma qui s'était enflammé comme une paille sèche. Par le bouquet de paille le mariage d'Emma se trouve assimilé à ce bâtiment vide, ouvert aux vents, qui préfigure aussi la filature où l'on enverra l'orpheline Berthe. Attaché en haut, avec ses allures d'épouvantail, ce symbole de l'espoir avorté semble présider à la scène qui suit, et qui est une comparaison du mari méprisé avec l'amant futur tels qu'ils sont perçus par Emma.

La platitude de Charles fait ressortir la beauté langoureuse de Léon, objet féminisé du désir d'Emma. Pourtant l'élan imaginaire d'Emma est coupé par l'exclamation ("Malheureux ! ") lancée par Homais contre son fils Napoléon qui vient de peindre ses souliers en blanc dans un tas de chaux. On peut se demander si ce rappel à l'ordre s'adresse uniquement au fils, et si le méfait qui provoque cette interruption de la rêverie d'Emma ne doit pas aussi s'interpréter comme un prolongement symbolique de sa pensée adultère. Justin, en se servant d'un torchis de *paille* pour essuyer les chaussures souillés de blanc du petit Napoléon, associe pour nous les membres criminels au thème du bouquet de mariage détruit. L'idée d'un refoulement du désir illicite est renforcée par la phrase suivante : "Mais il eût fallu un couteau ; Charles offrit le sien" (p. 104). Justement, dans un brouillon de ce passage, l'amputation est évoquée par Homais qui dit que si la chaux avait été vive Napoléon aurait "perdu les deux pieds infailliblement"⁹. Décidément, c'est pousser la punition un peu loin ! Le fantasme du membre coupé se réalisera, bien sûr, dans l'amputation du pied bot, et justement l'association paille/pied qu'on trouve ici a déjà été établie dans le cas d'Hippolyte dont on nous a dit que sa chevelure était entremêlée de brins de paille et qu'il boitait de la jambe gauche. La même association se retrouve tout de suite après la scène de la filature quand Lheureux propose à Emma "une paire de pantoufles en paille" (p. 106).

Je suis, bien entendu, loin d'avoir épuisé le sens de ce passage : on pourrait se demander, par exemple, quel est au juste le rapport d'Emma à la castration symbolique, ce qui nous amènerait à examiner la question de la masculinité d'Emma et toute la thématique, très insistante, de la différence sexuelle dans *Madame Bovary*. Mais je voulais simplement montrer, par cet exemple du retour du bouquet, de la paille et des pieds, que la répétition textuelle est un facteur de complication et donc de plaisir. La répétition, essentiellement négative sur le plan thématique, où

elle est ou bien impératif impossible à réaliser, imitation de modèles inaccessibles, ou bien reprise monotone du déjà dit, retour automatique des mêmes comportements, est affectée d'une valeur positive par la symétrie et la complexité qu'elle produit au niveau de l'écriture.

Roger HUSS
Queen Mary College
Université de Londres

Notes

- 1) Les citations renvoient à l'édition de C. Gothot-Mersch, Garnier, 1971.
- 2) Sur cet emploi de l'imparfait voir mon article, "Some anomalous uses of the imperfect and the status of action in Flaubert", in French Studies, vol. 36, 2, 1977, pp. 139-148.
- 3) Figures III, Seuil, 1972, p. 152.
- 4) Cette "perversion nominative" est analysée par Françoise Gaillard dans un des meilleurs articles sur le rapport flaubertien à la langue et au stéréotype : "L'enseignement du réel" in La Production du sens chez Flaubert, Union Générale d'Editions, 1975, pp. 197-226.
- 5) C'est moi qui souligne.
- 6) Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits, textes établis par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 135.
- 7) L'Idiot de la famille, Gallimard, 1971, vol. I, pp. 454-461.
- 8) "Flaubert's Presuppositions" in Diacritics, 11 (1981), pp. 2-11.
- 9) Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits, textes établis par Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Corti, 1949, p. 286.