



“Messaline a raison contre Juvénal” ou le savoir d’Emma Bovary

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “Messaline a raison contre Juvénal” ou le savoir d’Emma Bovary . G. Séginger et P.-L. Rey (dir.). Madame Bovary et les savoirs, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 133-146., 2009. hal-01674991

HAL Id: hal-01674991

<https://hal.science/hal-01674991>

Submitted on 3 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « “Messaline a raison contre Juvénal” ou le savoir d’Emma Bovary », *Madame Bovary et les savoirs*, études réunies par G. Séginger et P.-L. Rey, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 133-146.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Flaubert, *Madame Bovary*, savoir, pensée, phrase, style

Résumé :

Le désir de savoir peut être satisfait ; le désir de penser, non. C’est pourquoi « Emma Messaline » a raison contre Juvénal. Au cœur de l’espace amorphe de la province française, elle défend les droits de la pensée contre ceux du savoir. La pensée se reconnaît fascinée par ce qui la dépasse et à quoi, sans cesse, elle revient. Or la pensée d’Emma s’exerce sur la vie ; la vie est « sa » question ; en cela elle rejoint la plus forte et la plus constante préoccupation de l’artiste. C’est là le sens de cette identification entre Emma, la petite-bourgeoise normande, et Messaline, l’impératrice en quête d’un impossible assouvissement. L’héroïne de Flaubert échoue dans sa recherche car la fiction ne lui offre qu’un savoir dégradé ; mais tout savoir n’est-il pas dérisoire dès qu’on le mesure à l’aune des grands enjeux, des grandes exigences de la pensée ? C’est pourquoi Emma Bovary, comme la Révolution, exaspère le bourgeois et suscite « cette haine que provoque l’avènement de toute idée parce que c’est une idée, exécution dont elle tire plus tard sa gloire, et qui fait que ses ennemis sont toujours au-dessous d’elle, si médiocre qu’elle puisse être¹ ». Pour devenir écrivain, Flaubert a éprouvé le besoin de se faire l’ennemi de la Révolution et du plus beau de ses personnages féminins, Emma Bovary. Mais il savait aussi qu’il ne pouvait en rester là, à ce point de vue strictement critique. Aussi parvient-il, alors même qu’il accable Madame Bovary ou la Révolution, à dégager en elles « la pensée », la grande énergie vitale qui leur permet ne pas se dissoudre dans le vitriol de son ironie.

« Messaline a raison contre Juvénal² » ou le savoir d’Emma Bovary

Pour savoir ce qu’est le savoir, on peut se référer à Hannah Arendt, qui elle-même renvoie à Kant :

Notre désir de savoir [...] peut être satisfait lorsque est atteint le but recherché, tandis que notre soif de connaissance n’est pas étanchable en raison de l’immensité de l’inconnu [...]. Nous devons à Kant la distinction entre la pensée et la connaissance, entre la raison, l’urgence de penser et de comprendre, et l’intellect qui désire et qui est capable de connaissances certaines et vérifiables. [...] La capacité et le besoin de penser ne sont nullement restreints à des sujets particuliers, comme ces questions que la raison soulève sachant qu’elle ne sera jamais capable d’y répondre³.

¹ *L’Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF, p. 401. La gloire d’Emma Bovary lui a été conférée par Baudelaire qui reconnaît en elle la puissance du « dandysme », cet « amour exclusif de la domination ». Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », p. 480.

² Cette formule admirable est l’œuvre d’Ernest Pinard, avocat impérial, dont le réquisitoire « contre M. Gustave Flaubert » est reproduit *in extenso* par Bernard Ajac dans son édition de *Madame Bovary*, (Paris, GF, 1986, édition revue en 2006, p. 460, référence désormais abrégée en *MB*). Il faut prendre garde à la pertinence rhétorique d’une telle sentence : Madame Bovary n’est simplement une Messaline (figure de l’antonomase), qui intégrerait la petite bourgeoise dans une classe définie par la référence à un exemple illustre. Elle est Messaline en personne – c’est-à-dire l’incarnation moderne de la Luxure, de la Débauche. C’est en tant que figure allégorique qu’Emma triomphe de la Morale – du discours satirique et ironique du moraliste. Ce discours masculin, comme tout discours de domination, procède de la peur : il est un étrange mélange d’aveuglement et de lucidité.

³ Hannah Arendt, *Thinking and moral Considerations : A Lecture*, 1971, *Considérations morales*, traduction française de Marc Ducassou, Paris, éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque, 1996, pp. 31-33.

Le désir de savoir peut être satisfait ; le désir de penser, non. C'est pourquoi « Emma Messaline » a raison contre Juvénal. Au cœur de l'espace amorphe de la province française, elle défend les droits de la pensée contre ceux du savoir. La pensée se reconnaît fascinée par ce qui la dépasse et à quoi, sans cesse, elle revient. Or la pensée d'Emma s'exerce sur la vie ; la vie est « sa » question ; en cela elle rejoint la plus forte et la plus constante préoccupation de l'artiste. C'est là le sens de cette identification entre Emma, la petite-bourgeoise normande, et Messaline, l'impératrice en quête d'un impossible assouvissement⁴. L'héroïne de Flaubert échoue dans sa recherche car la fiction ne lui offre qu'un savoir dégradé ; mais tout savoir n'est-il pas dérisoire dès qu'on le mesure à l'aune des grands enjeux, des grandes exigences de la pensée ? C'est pourquoi Emma Bovary, comme la Révolution, exaspère le bourgeois et suscite « cette haine que provoque l'avènement de toute idée parce que c'est une idée, exécution dont elle tire plus tard sa gloire, et qui fait que ses ennemis sont toujours au-dessous d'elle, si médiocre qu'elle puisse être⁵ ». Pour devenir écrivain, Flaubert a éprouvé le besoin de se faire l'ennemi de la Révolution et du plus beau de ses personnages féminins, Emma Bovary. Mais il savait aussi qu'il ne pouvait en rester là, à ce point de vue strictement critique. Aussi parvient-il, alors même qu'il accable Madame Bovary ou la Révolution, à dégager en elles « la pensée », la grande énergie vitale qui leur permet ne pas se dissoudre dans le vitriol de son ironie.

1. Savoir et pensée

Pour Flaubert, le savoir est l'un des régimes d'activité les plus bas qui soit. Rappelons-nous Frédéric : « Et, par désœuvrement, il examinait les rares boutiques : un libraire, un sellier, un magasin de deuil. Bientôt il connut tous les noms des ouvrages, tous les harnais, toutes les étoffes⁶ ». Le savoir est un substitut de l'action : puisque Frédéric ne fait ni l'amour, ni la Révolution, il ne lui reste qu'à apprendre, apprendre sans fin. Le « désœuvrement » est l'état d'un homme sans œuvre. Certes, quand Flaubert écrit, le savoir devient à la fois documentation et poésie ; ce savoir prométhéen prépare et diffère la venue de l'œuvre et lui ajoute une beauté supplémentaire. Frédéric, lui, est saisi au moment où se vérifie la coïncidence du « pur savoir » et de l'ennui. Ce n'est pas un hasard, en effet, si les cent pas du personnage le conduisent d'une librairie à « un magasin de deuil » ; si Frédéric finit par connaître « tous les noms des ouvrages ». La totalité d'un savoir disponible se trouve ainsi disqualifiée par son absence de rapport avec la vie. Ce savoir qui n'agit pas, qui ne s'éprouve ni dans la vie ni dans la création est un savoir inopérant. C'est une image fidèlement ironique de l'absurdité de la condition humaine. « Il lut tout *Le Siècle* du jour, et le relut ; il examina, jusque dans les grains du papier, la caricature du *Charivari* ; à la fin, il savait par cœur les annonces⁷ ». Le savoir relève alors de la simple reproduction : passive, la connaissance passe d'un lieu de stockage à l'autre, sans altération, sans transformation. La réduplication, potentiellement infinie, des connaissances est une opération blanche.

Roland Barthes se décrit volontiers comme un amoureux des savoirs archivés par la littérature : « lisant des textes classiques (de *L'Âne d'or* à Proust), il s'émerveille toujours de la

⁴ Voir dans *Les Fleurs du Mal*, le sonnet « Sed non satiata », dont le titre est un vers de Juvénal relatif à Messaline : « *Et lassata viris, sed non satiata, recessit* ». On se souvient de la grande plainte qui clôt ce poème : « Hélas ! et je ne puis mégère libertine, / Pour briser tout courage et te mettre aux abois, / Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine ». Combler la femme, c'est « briser son courage », et l'homme malade d'après 1848 (dont Flaubert et Baudelaire font la monographie) n'en a plus les moyens. Ce déficit d'énergie se convertit en fantasme (« devenir Proserpine »), qui se retourne lui-même en culpabilité agressive. Ces sentiments ignobles forment le soubassement de la plus exquise – et de la plus décadente – des esthétiques : voir le jugement de Nietzsche dans *Ecce homo*, « Pourquoi je suis si avisé », chapitre 5, édition et traduction d'Éric Blondel, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 82 et dans *Nietzsche contre Wagner*, « Où ranger Wagner », même édition, pp. 192-193.

⁵ *L'Éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF, p. 401. La gloire d'Emma Bovary lui a été conférée par Baudelaire qui reconnaît en elle la puissance du « dandysme », cet « amour exclusif de la domination ». Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *Œuvres Complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », p. 480.

⁶ *L'Éducation sentimentale*, ouvrage cité, pp. 377-378.

⁷ *L'Éducation sentimentale*, ouvrage cité, p. 176.

somme de savoirs amassée et ventilée l'œuvre littéraire [...]»⁸. Mais cette belle déclaration d'amour précède cette remarque, contre laquelle je m'inscris en faux : « la littérature ne peut pas excéder les savoirs de son époque ; et d'autre part, elle ne peut tout dire : comme langage, comme généralité *finie*, elle ne peut rendre compte des objets, des spectacles, des événements qui la surprendraient au point de la stupéfier ». Si la littérature ne peut pas excéder les savoirs qu'elle convoque et que tour à tour elle exalte et relativise, si la littérature ne peut rien dire de ce qui stupéfie, alors la littérature s'avère incapable de penser, ce qui est au contraire son principal mérite. Tel est donc l'objet de ce travail : établir à propos d'un personnage, Madame Bovary, le partage entre savoir et pensée. Parce qu'il fait l'objet d'une ironie (qu'on peut juger injuste ou salutaire), le savoir d'Emma passe pour de la bêtise. Mais s'indigner ou se réjouir de cette bêtise ne permet pas d'en mesurer la productivité. Il est des bêtises qui valent mieux que l'intelligence – parce qu'elles manifestent une erreur à laquelle elles donnent tout son lustre, toute sa valeur heuristique. De fait, le savoir d'Emma est devenu la norme contemporaine, celle qui régit l'ordinaire de nos existences : c'est un savoir qui lie dans un même geste (nommé désir) langage, sexualité et marchandise⁹. À Flaubert revient le mérite d'avoir rendu intelligible ce savoir, d'avoir créé le poncif « bovaryste ». C'est alors qu'éclate le paradoxe : car, si misérable soit-il, ce désir est aussi saisi comme une activité de pensée. Au cœur du plus vulgaire des savoirs¹⁰ se loge le principe d'une pensée qui n'est pas un objet doté d'un contenu spécifique, mais seulement un pouvoir : Emma Bovary montre ce que *peut* une pensée appréhendée à même le corps, une pensée définie comme ce qui anime la matière. Or c'est dans le pouvoir du corps pensant ou de la pensée incorporée que réside, selon Flaubert, la plus première et la plus haute des vertus créatrices.

2. Le savoir d'Emma

Sur le savoir d'Emma, tout a été dit, ou presque, et il ne reste plus qu'à glaner dans les marges :

Le lendemain, en revanche, il semblait un autre homme. C'est lui plutôt que l'on eût pris pour la vierge de la veille, tandis que la mariée ne laissait rien découvrir où l'on eût pu deviner quelque chose. Les plus malins ne savaient que répondre, et ils la considéraient, quand elle passait près d'eux, avec des tensions d'esprit démesurées. Mais Charles ne dissimulait rien. (MB, 89).

Le savoir de la femme se révèle d'emblée par un silence – une énigme. Étudiant, marié, veuf, Charles a déjà fait l'amour, mais il ne l'a pas connu. Il est possédé par l'idée qu'il ne possède pas encore ce qui lui manque et qu'il veut acquérir : l'expérience du plaisir. Sa jeune épouse, elle, sait avant d'avoir vécu : le lien entre mariage et sexualité ne suscite en elle aucune attente. Le lendemain, elle n'est ni dégoûtée ni épanouie. Paradoxalement, elle est sans illusion, impassible comme le dandy baudelairien dans « Le rêve d'un curieux » : « J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore / M'enveloppait. – Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore ». L'épreuve décisive n'est pas celle de la sexualité, contrairement à ce que disent médecins et moralistes. C'est celle du langage : « Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres » (MB, 94). L'enquête du personnage est proprement philosophique : il s'agit de mettre les mots à l'épreuve de la vie, de mesurer la seconde à l'aune des premiers. L'héroïne veut savoir, expérimenter. La littérature est pour elle le prolongement de l'existence – car on ne lit que mû par le désir de trouver dans les mots ce que la réalité refuse

⁸ Roland Barthes, « La littérature comme mathesis », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, édition posthume, 1995, p. 109.

⁹ Voir Jean-Claude Milner, *Le triple du plaisir*, Lagrasse, Verdier, 1997, repris en « Folio essais » dans *Constats*, pp. 63-131.

¹⁰ Le savoir *vulgaire*, c'est celui que nous mobilisons dans l'existence, quand, pris par le mouvement de la vie, nous cessons de nous surveiller.

– et l’anticipation modélisante de la vie : « elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soir des gravures » (*MB*, 97). La lecture est le lieu même de l’intensité ; animant par son souffle la matière morte du livre, le corps participe à la constitution d’un savoir, d’une première « expérience » de l’existence. Que la lecture soit coupée de la « vraie vie », qu’elle n’ait rien à voir avec elle, voilà la seule hypothèse que le personnage refuse d’envisager. À tort ou à raison ?

Flaubert l’ironiste considère les livres d’Emma de l’extérieur : « Ce n’étaient qu’amours, amants, amantes, dames persécutées s’évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu’on tue à tous les relais » (*MB*, 96¹¹). Le nom « amours », cette somme de procès synthétisés en un substantif pluriel, invite à différencier des actants (« amants, amantes »), puis à les impliquer dans des situations concrètes : « dames persécutées » (mais par qui ? et pourquoi ?) « s’évanouissant » (acmé qui présuppose l’étayage de toute une temporalité) « dans des pavillons solitaires » (la scène trouve son lieu, le roman est écrit). De même que tout Combray est sorti d’une tasse de thé, c’est la vie, dans sa consistance et sa plénitude, qui procède de la construction romanesque. Faut-il s’étonner que le roman soit le lieu où s’expose le grand catalogue des marchandises ? « Vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmés sous des tonnelles aux bras des bayadères » (*MB*, 98). L’énumération tend vers le bazar. Incohérente, elle accumule des objets hétéroclites : « qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l’horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis » (*MB*, 98). On atteint le point limite où le système se dérègle ; mais ce point limite découvre la loi qui préside à l’organisation du grand catalogue des émotions et des objets : les livres (bons ou mauvais, car Emma lit tout indistinctement) sont l’ancêtre et l’exact équivalent de la publicité. Une terrible vérité se dessine, bien digne de nous épouvanter : la littérature est une marchandise comme une autre, c’est-à-dire un objet qui n’a de prix (de valeur) que dans la mesure où un désir peut s’y investir. Or la marchandise révèle ceci : livrée à elle-même, la vie fait défaut ; le sens manque ; dans le couvent d’Emma, pas plus qu’à l’usine ou à l’université, il ne se passe pas grand-chose. Il faut donc aller chercher la vie là où elle est, là où elle se fabrique : non dans une nature qui n’existe pas, mais bien dans l’artifice d’un objet de consommation. Le savoir d’Emma se résume à cela : pour elle, comme pour nous, qui, malgré nos démentis vertueux, ne vivons que pour consommer, la vie n’existe que grâce à l’artifice d’une production :

C’était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l’on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s’étaient penchées les boucles molles de la travailleuse pensive. 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 (*MB*, 117).

La marchandise (texte ou broderie, peu importe, pourvu que l’objet soit pris dans un échange) est un travail qui donne forme au désir et le relance, à l’infini. La « palissandre », « la soie » ou « les boucles blondes » ont une seule et même vertu mystificatrice, à laquelle se prend l’héroïne. Ces signes font croire que l’artifice procède de la nature, que la nature est à l’origine du travail ; que celui-ci n’est donc pas rupture et instauration d’un autre règne, mais continuité vivante liée à une réalité première, nourricière, fondamentalement bonne, que l’on pourrait retrouver telle quelle, dispensatrice de beauté et d’énergie. Telle est le cœur de l’aliénation « naturaliste » : croire et faire croire que l’objet, l’artifice sont une émanation de la nature ; qu’ils permettent de retrouver à volonté la « source vive » qui a engendré le travail de la brodeuse, de l’écrivain ou de la lectrice¹².

¹¹ On peut gloser la formule restrictive : l’évaluation signale, d’un point de vue quantitatif, une dominante thématique mais aussi, d’un point de vue qualitatif, une limite intellectuelle.

¹² Voir à ce sujet Clément Rosset, *L’Anti-nature, Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige, grands textes », 1^{ère} édition 1973, 4^{ème} édition « quadrige », 2004.

Emma Bovary est donc coupable ; elle a mis au jour le rapport moderne à l'existence. Quand il n'est pas prolétaire, l'homme moderne a assez de loisir pour ne plus être obsédé par sa simple survie. La vie lui apparaît alors si fade que seul un objet peut lui permettre de tenir l'ennui en échec et lui redonner goût à la vie : « elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues » (MB, 96). Emma Bovary n'est si romanesque que parce qu'elle est réaliste. Son réalisme consiste en ceci : elle sait que, livrée à elle-même, dépourvue du support d'un artifice, appréhendée dans les conditions normales de l'existence, la vie – la réalité proche, familière – ne vaut rien. S'il y a une bonne raison de vivre, elle doit donc se trouver dans les livres. Esprit « positif au milieu de ses enthousiasmes » (MB, 99), Emma exige que les arguments en faveur de la vie aient la solidité irrécusable du fait : « il lui semblait que certains lieux sur terre devaient *produire* du bonheur, comme une plante particulière au sol qui pousse mal tout autre part » (MB, 100, je souligne). Le savoir d'Emma, sa pertinence et sa limite, tiennent à l'ambivalence du verbe « produire » et au contresens qu'il suscite en elle. D'une part, ce verbe renvoie à la rêverie organiciste des romantiques : le beau se mesure à l'étalon d'un « organisme vivant », capable de « produire » qualités et phénomènes. Les tableaux de Walter Scott forment, comme une rose ou un paysage d'Écosse, tout un ensemble :

Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton à la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (MB, 97)

Le manoir est cohérent avec la châtelaine, les ogives, le cavalier. Le lieu et l'action sont homogènes, selon le dogme de la couleur locale ; tout ce que le roman assemble se ressemble, en vertu de la loi qui ancre la ressemblance (métaphore) dans la contiguïté (métonymie), loi découverte par Genette à propos de Proust, mais qui fonde le sentiment du beau dans la prose romanesque.

Emma, lectrice de roman, rêve donc à la cohérence que produit la vie. Flaubert, bien sûr, charge la barque : le roman ou la lectrice contemporains étant stupides par définition, comme tout ce qui est contemporain, l'ennui de la châtelaine écossaise n'est même plus reconnaissable comme ennui, sous ses oripeaux médiévaux. Contrairement à celle d'Emma, la campagne Walter Scott se peuple de zélés cavaliers ; bien différents de Rodolphe, ils galopent sans oublier la femme qui soupire pour eux. Pour Flaubert, cet héroïsme chevaleresque et galant ne peut être qu'une imposture. Ce parti pris oblige à considérer l'optimisme d'Emma comme une erreur : elle estime en effet que le bonheur et la beauté sont des « produits naturels », analogues à la plante qui pousse. Elle se trompe quand elle postule l'existence d'une nature bonne des choses dont la littérature serait la fidèle image. Flaubert refuse de donner à son héroïne une pensée conséquente, qui s'en tiendrait à un point de vue strictement artificialiste. Elle croit que le bonheur est un don que la Nature dispense ; elle s'en remet à cette nature supposée bonne ; elle s' imagine que le plaisir consiste à être immergé dans un « climat » propice. Elle devrait au contraire observer que bonheur et plaisir se construisent, se composent, et qu'il en va de ces agréments comme d'un livre ou d'une pendule : ils sont le fruit d'une « technique ». Imaginons Emma rendue intelligente par ces lectures : avec quel art consommé elle tromperait son monde ! Couchant avec le marquis d'Andervilliers comme Rastignac avec la jeune Delphine Nucingen, elle parviendrait, n'en doutons pas, à faire de Charles une sorte de Cottard, professeur de Médecine à la Faculté de Rouen. Mais c'est un autre roman, le roman non de la femme intelligente mais celui de l'erreur « naturaliste », que Flaubert a voulu écrire, sacrifiant le bonheur son héroïne à la nécessité de sa démonstration.

Si la littérature est l'image de ce que devrait être la vraie vie, la vie rêvée, si elle peut mettre en accusation la vie réellement vécue, c'est parce que la lecture n'est pas en son essence une question d'image ou de représentation, mais bien une question de flux, de mobilisation et

de consommation des énergies. « Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel [...] lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues » (*MB*, 95). Flaubert est trop matérialiste, trop amoureux de la matière s'inscrivant dans un corps de femme, pour ne pas suspendre là son ironie : la chimie du corps féminin a cette vertu. Ainsi se découvre la formule de l'ironie flaubertienne : dans le procès « une femme consomme un roman », le sujet « femme » et l'objet « roman » fournissent à l'ironie ses cibles privilégiées ; en revanche, le procès « consomme » cerne une énergie qui se diffuse et enveloppe le corps de la femme dans un devenir imprévisible. Ce procès-là (qui résume tout ce qui se fait de grand dans l'univers) ne peut jamais faire l'objet d'un savoir, mais toujours d'une pensée. Or le chiffre même de cette pensée, sa formule, se nomme la phrase.

3. Qu'est-ce qu'une belle phrase ?

La phrase de Flaubert ne procède pas d'un savoir (technique ou rhétorique, mais forcément limité) mais bien d'une pensée. « Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore » : cette maxime résume l'esthétique de Flaubert, la confiance éperdue qu'il voue au langage¹³. Une idée n'est rien d'autre qu'une image, la représentation qu'on se fait d'une chose ou d'un événement. Flaubert pose à la manière d'un axiome la convenance entre la phrase et l'idée qu'elle exprime : ce rapport juste produit le sentiment de la beauté. Au nom de quoi la belle phrase est-elle apte à rendre compte de la belle idée ? Une idée est l'image d'une chose qui, elle-même, ne peut être saisie que dans le temps ; or la phrase est elle aussi une structure qui, pour s'accomplir, exige une certaine durée. Le travail du style consiste à épurer la phrase de tous les éléments qui font obstacle à la perception du pur écoulement du temps. En s'écoulant, le temps permet à notre regard de s'emplir de la chose tout en permettant à la chose de se révéler ou de s'accomplir elle-même en tant que chose, sous nos yeux¹⁴. Le temps affecte et notre regard et la chose regardée. Or la contemplation du temps définit la pensée dans son irréductible opposition au savoir : si le savoir est toujours extérieur à son objet, la contemplation du temps repose au contraire sur une participation, une communion ; ajoutant à sa propre temporalité celle de l'objet qu'il pénètre, le regard atteint la vérité des phénomènes. Il épouse la force dynamique qui fait que la chose est ce qu'elle est. Soit il l'appréhende au moment où elle est encore tendue vers la réalisation de son essence, soit il la voit alors qu'elle est déjà compromise dans le processus de sa disparition : la belle phrase témoigne de la possibilité et du bonheur de contempler le temps (ou la phénoménalité) de manière désintéressée.

Contrairement au temps proustien, tout entier mobilisé par la constitution d'une figure exemplaire d'artiste, le temps flaubertien n'est jamais vectorisé ; il ne saurait être pris en charge par une rationalité étrangère à sa nature, qui demeure fondamentalement neutre. Le temps flaubertien n'a donc ni sens ni valeur :

Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. (*MB*, 81)

¹³ Flaubert, *Correspondance*, édition de Jean Brunaud, Paris, Gallimard, La Pléiade, t. IV, p. 243. Cette phrase capitale est citée par Bernard Ajac, dans sa très suggestive introduction à *Madame Bovary* (*MB*, 21).

¹⁴ Si la psychanalyse existe avant Freud, peut-être la phénoménologie existe-t-elle avant Husserl, et toutes les deux dans les romans : « la phénoménologie est la science de l'essence des phénomènes et cette essence est ce qui les rend possibles en tant que phénomènes. La possibilité intérieure d'un phénomène, quel qu'il soit, n'est autre que sa phénoménalité, autrement dit son apparaître. [...] L'objet de la phénoménologie est donc le mode de donation, c'est-à-dire le mode de monstration, de manifestation, de révélation – tous ces termes étant équivalents. On peut dire plus précisément que l'objet est la phénoménalité en tant que processus [...] » (Michel Henry, *Auto-donation, Entretiens et conférences*, textes rassemblés par Magali Uhl, Paris, Beauchesne, 2004, pp. 12-13). Si l'on croit avec Nietzsche que « les artistes ignorent le meilleur de leurs capacités », alors on pourrait soutenir que Proust et Flaubert seraient des phénoménologues sans le savoir – des praticiens en attente d'une théorie qui rende compte de ce qu'ils font quand ils décrivent un objet. Mais pour Flaubert et Proust, c'est le temps et non l'espace qui constitue le mode de donation le plus fondamental de tout phénomène visible.

Chaque phrase correspond à un dispositif créé par la vie. Quand la chose n'est que nommée, indépendamment de toute affection temporelle, le descripteur la saisit dans sa phase de repos. Ainsi en va-t-il de la plaque de la cheminée, dans l'extrait ci-dessus. Quand la chose subit l'action d'une force – et cela, quelle que soit la forme qui réalise linguistiquement l'idée du temps agissant (groupe verbal, nom déverbal, expansion du nom, etc.) –, la chose est alors impliquée dans un agencement qui décide de son devenir : favorisées par les circonstances, les mouches connaissent la jouissance de l'ivresse, la mort par excès de sensualité. Démultiplié par le sens imperfectif des verbes « montaient, « bourdonnaient », « se noyant », l'aspect inaccompli de ces formes s'oppose à des procès accomplis : les verres ont servi, du cidre est resté. Sous forme de « mouches », la vie et le temps prennent le relais d'une situation conduite jusqu'à son épuisement ; celle-ci se trouve relancée dans une tout autre direction par l'intervention d'un nouvel actant. Que signifient ces mouches ? Figurent-elles le destin des personnages, englués dans une sensualité qui les mènera du mariage à la mort ? Cette ivresse mortifère illustre-t-elle la bêtise sans fond et sans nom de l'existence – ou la plénitude d'une vie gorgée de suc ?

La contemplation du temps ouvre un monde rapports, suscite un faisceau de perplexités : les mouches semblent prisonnières d'un bocal en verre qui pourrait être la métaphore de l'existence, à la fois transparente et piègeuse. Un couple est en train de naître qui pourrait lire à même la vie le symbole sa future décomposition. Mais songe-t-il seulement à les regarder ? Qui voit ? Le personnage « porte regard », pour reprendre la belle expression de Philippe Hamon, n'est-il pas aveugle ? La lumière qui veloute la suie et bleuit les cendres se comporte à la manière d'un peintre impressionniste ; peut-on opposer sa créativité à la notation vulgairement sensuelle qui précède ? N'est-ce pas la même vie, une et indivisible, qui s'épanche dans deux dispositifs concomitants, chacun faisant surgir un complexe inédit de qualités sensibles ? Qui décidera si cette succession est absurde ou signifiante ? La contemplation de ces réseaux enchevêtrés d'existences parallèles (vie muette des choses, vie des hommes à leur côté) permet-elle d'affirmer l'existence d'une unité – qui serait par exemple celle de l'instant, cristallisant la multiplicité des sensations fugitives qui s'y déploient ? On ne sait. Pire encore : à aucun moment, la phrase de Flaubert n'invite à penser que la vie mérite d'être vécue. Le rythme flaubertien reste profondément étranger à la joie de l'adhésion à la vie, que cette joie soit vécue sur le mode lyrique de la fusion ou sur le mode tragique de l'acceptation inconditionnelle. Le sarcasme ou le dégoût, la sensualité joyeuse ou l'élan enthousiaste trouvent également de quoi se satisfaire dans la phrase de Flaubert ; celle-ci reste profondément impersonnelle, indifférente aux passions qu'elle peut susciter. Elle n'en décourage, n'en interdit aucune. Mêlée à l'action du temps dont elle épouse le flux, la « pensée phrase » de Flaubert ne le transcende pas par un jugement, par une évaluation : les percepts de l'écrivain ne deviennent pas des « concepts ». Tout au plus, parfois, la phrase donne-t-elle le sentiment de saisir une causalité, la raison profonde qui fait que tel être est affecté par telle chose, et que tel phénomène affecte tel objet.

Cette trop brève analyse permet de comprendre le nouage très particulier que crée la phrase de Flaubert entre le fini et l'infini, qui achève de placer la phrase du côté de la pensée et non du savoir. Nécessaire à l'action, le savoir tend à se satisfaire en s'imposant des limites : il définit un objet, vise des certitudes, relatives sans doute, mais fiables jusqu'à la preuve du contraire. La pensée de la phrase s'intéresse au contraire à une force infinie : le temps. Celui-ci s'exerce continûment sur une infinité d'objets finis. Sur cette continuité sans faille, la phrase prélève un rapport spécifique et l'inscrit dans une phrase. Mais cette action spécifique du temps, une autre phrase aurait pu l'appréhender à un instant autre de sa réalisation. Aucune phrase ne peut donc prétendre « tuer » le temps ; aucune ne peut prétendre avoir épuisé la description d'un rapport d'affection spécifique. Chacune des innombrables actions accomplies par le temps réclamerait une phrase qui la « figure ». C'est pourquoi la joie créatrice est une valeur profondément ambivalente. Dans sa version caricaturale, elle procède d'un sentiment illusoire :

pouvoir triompher du temps. Or seul l'imbécile, estime Flaubert, peut prétendre y parvenir : « “Voilà, fit-il majestueusement, la circonférence de la belle cloche d'Amboise. Elle pesait quarante mille livres. Il n'y avait pas son pareil dans toute l'Europe. L'ouvrier qui l'a fondue en est mort de joie...” » (*MB*, 314). La joie créatrice suscite l'ironie : croire qu'on a remporté une victoire décisive sur le temps en menant un procès jusqu'à son point de perfection, c'est ignorer que le temps déborde de toutes parts l'artiste et son chef-d'œuvre. La phrase de Flaubert ne tend qu'à inscrire dans l'éternité la conscience aiguë de toute finitude ; c'est pourquoi, contrairement à la fierté (légitime) de l'artisan et de son ridicule porte-parole, la belle phrase ne peut pas, quant à elle, faire l'objet d'une ironie.

4. Du savoir à la pensée

Prestige de la phrase : Flaubert a légué à Proust son culte du style. Pour ces deux « prosateurs », la phrase témoigne d'un « beau geste », d'une noble attitude face à la vie : c'est pourquoi la phrase littéraire n'est en aucun cas identifiable à ces « mauvaises phrases » dont Emma se repaît et Flaubert se moque. On a vu à quelles conditions la phrase, ce produit d'une activité humaine, pouvait échapper au circuit des marchandises. En cela, elle peut prétendre au statut d'œuvre d'art ; elle est en effet capable d'instituer, chez l'écrivain comme chez le lecteur, un rapport juste à la vie. Mais en quoi consiste cette justesse ? Par ce concept éthique, l'écrivain cerne le comportement d'un sujet qui s'en tient strictement à ce qui est – qui constate la réalité sans chercher à la nier ni à s'abuser¹⁵.

Selon Flaubert, le rapport le plus juste à la vie n'est pas dans l'action efficace mais dans la contemplation désintéressée. Ce que Flaubert reproche continûment à son héroïne, c'est d'attendre quelque chose de la vie : « elle fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel ; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur – étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages » (*MB*, 96). Le romancier définit ainsi ce qui le sépare de son héroïne : à l'instar de Frédéric, et contrairement au héros de Proust, Emma ne devient pas écrivain. En cela, Flaubert est un augustinien. Le moi qui désire est haïssable ; il n'est jamais qu'un petit « moi », tant qu'une pensée noble ou qu'un grand dessein ne l'a pas justifié, rédimé. Le « profit personnel » est la chose la plus méprisable qui soit : l'immense potentiel de la vie est tristement ramené à la finitude d'une satisfaction narcissique. Ainsi se découvre l'ambivalence de la consommation : en tant qu'action productive, elle est, comme on l'a vu, l'énergie de la vie qui circule en tout être ; mais pour produire de grandes choses, cette action ne doit pas être confisquée par un « moi » tenu pour mesquin. On agit donc avec justesse, estime Flaubert, quand on agit de manière désintéressée, en cherchant des « paysages » (c'est-à-dire une objectivité construite) et non des « émotions » (c'est-à-dire une affectivité subie). C'est pourquoi l'ironie de Flaubert a deux cibles : d'une part, le sujet qui consomme pour son profit personnel ; d'autre part, l'objet d'une telle consommation, dérisoire en lui-même ou rendu dérisoire par le rapport faux qu'on instaure avec lui. Comme pour tout ironiste, l'arme maîtresse de Flaubert est celle du temps : toute chose est vouée à la décrépitude ; elle finit par perdre son charme, déçoit. « D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? » (*MB*, 357) Situé dans le temps, l'objet désirable et désiré devient vite insupportable. Le sujet désirant ne peut plus s'en prendre qu'à la vie, à ce temps qui le fait passer du frémissement à son odieux contraire, le « calme » (*MB*, 100) :

¹⁵ Clément Rosset définit la réalité comme une évidence sensible, ce qui apparaît à l'instant « t » qui constitue le présent, comme enfin ce qu'on ne peut nier sans tomber dans la folie et sans s'exposer au blâme public. Voir *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Gallimard, 1976, édition revue et augmentée en 1984, texte repris en « folio essai » et qui s'ouvre par cette phrase suggestive : « rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité ».

Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons. Elle s'en ennuya, n'en voulut point convenir, continua par habitude, ensuite par vanité, et fut enfin surprise de se sentir apaisée, et sans plus de tristesse au cœur que de rides sur le front. (*MB*, 99)

Flaubert part donc à la recherche d'un objet qui puisse se soustraire à l'action corrosive du temps. Cet objet devra être le produit d'un acte désintéressé : ce sera l'écriture, qui engendre des phrases.

La pensée de Flaubert s'intéresse aux accidents – à ce qui arrive aux choses immergées dans un temps qui les enveloppe et ne cesse d'agir sur elles, soit pour les conserver, soit pour les détruire. Cette conception des choses est spinoziste ; cela n'a nullement échappé à ce grand lecteur qu'était Ernest Pinard, avocat impérial, et désireux de faire condamner Flaubert :

Sans doute, Mme Bovary meurt empoisonnée ; elle a beaucoup souffert, c'est vrai ; mais elle meurt à son heure et à son jour, non parce qu'elle est adultère, mais parce qu'elle l'a voulu ; elle meurt dans tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté ; elle meurt après avoir eu deux amants, laissant un mari qui l'aime, qui l'adore [...]. (*MB*, 458-459)

Sans doute fallait-il être un bourgeois, un bourgeois intelligent et menacé au plus profond de ses certitudes, pour comprendre aussi bien la nouveauté subversive de Flaubert. La vie de Madame Bovary ne se laisse pas subsumer par une idée abstraite (l'adultère) et par la sanction que la société réserve aux idées dangereuses. L'écrivain crée des personnages, c'est-à-dire, selon Deleuze, des percepts, des idées impliquées dans l'existence, des manières nouvelles d'envisager et de révéler la vie. Le rapport de Madame Bovary à l'existence est donc déterminé non par une idée morale (qui lui est étrangère) mais par un pouvoir (qui émane de son corps, en définit la singularité) : « elle meurt à son jour et à son heure », « parce qu'elle l'a voulu ». Le personnage disparaît en effet quand il ne peut plus agir. Il choisit de s'unir non plus à un amant, censé décupler les forces de vie, mais à l'arsenic, qui les détruit¹⁶. Une telle pensée de la vie, Ernest Pinard la résume d'un mot : Emma est lascive. Selon ce point de vue voluptueux sur la vie, une existence n'est limitée que la puissance qui se manifeste en elle. Messaline (qui met en œuvre une puissance) a donc toujours raison contre Juvénal (qui ne fait que juger). L'avocat impérial a profondément compris l'esthétique non conclusive de Flaubert : « qui peut condamner cette femme dans le livre ! Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner » (*MB*, 459). De fait, la seule instance qui s'autorise à condamner l'héroïne, c'est l'écrivain lui-même ; il le fait non pour des raisons morales, mais de pure convenance : Emma, estime Flaubert, ne fait pas un bon usage de la puissance de qui est en elle. La vie, ce frémissement de la chair qui la pousse à agir, à expérimenter, fondent la pensée du personnage ; cette grande volonté d'Emma est trahie par un savoir qui la pousse à reproduire des schémas romanesques préconstruits au lieu de créer ou d'accueillir des agencements nouveaux, imprévisibles. Flaubert est un moderne : pour lui, il ne saurait être question d'imiter un modèle ; le « je » moderne est sommé d'inventer quelque chose ; il ne devient lui-même qu'au moment (et à la condition) qu'il lui arrive quelque chose qui le rende autre. L'existence d'Emma trahit donc, estime Flaubert, une incompréhension de la vie qui la traverse. À l'échec de son personnage, le romancier ne peut opposer que sa propre pratique, ce que Michel Butor résume ainsi : « Flaubert ne désire pas que tout le monde devienne écrivain, mais presque. Il estime, dans le fond de sa retraite, que l'écriture est l'action par excellence. [...] Toute l'activité d'autrui doit pouvoir se comprendre par rapport à cette activité

¹⁶ Tout ce passage s'inspire librement de la présentation de la pensée spinoziste par Deleuze, de sa lecture des livres II et III de l'*Ethique*. Voir « Les cours de Gilles Deleuze », et en particulier la transcription du cours du 24 / 01 / 1978 sur Spinoza, dans le site <http://www.webdeleuze.com/php/index.html>. Je remercie Grégory Berruë d'avoir attiré mon attention sur l'intérêt exceptionnel de ces textes.

éminente¹⁷ ». En refusant à son personnage les qualités qui eussent fait d'elle un véritable double, non une rivale, mais une égale, en la maintenant hors de la sphère de l'écriture, Flaubert est bien l'assassin d'Emma, tout autant que de Charles.

Conclusion

Déchirée entre savoir et pensée, Emma est un personnage paradoxal. *Elle n'aime la vie qu'en dehors de la vie*. Il n'est rien dans la vie qui puisse faire écho à son formidable appétit de vivre : en cela, Flaubert ne parvient pas à donner tout à fait tort à son héroïne. Cette pensée contradictoire sur la vie entre en contact avec un savoir vicié. Emportée par son élan, Emma découvre en la littérature un artifice qui donne consistance à la chimère du naturel : elle veut croire que ce qui se fabrique dans les romans correspond à la nature même des choses. Elle exige que les mots soient homogènes aux choses dont ils parlent ; contrairement aux réalistes, qui vont des choses aux mots, elle emprunte l'itinéraire inverse. Elle demande à la littérature de résoudre, dans un sens qui lui soit favorable, ce problème qu'est la vie.

Flaubert, lui, s'y prend autrement. Il ne croit pas aux savoirs, il les utilise. Il se fie en revanche totalement à cette pensée qu'il partage avec son héroïne : il n'y a rien dans la vie qui puisse inciter à l'aimer. Mélancolique, il ne jouit que par l'arbitraire d'un artifice : la pratique et le culte de la phrase. La représentation contemplative du temps implique l'artiste dans l'existence sans qu'il ait à la subir. C'est pourquoi Flaubert et son héroïne, chacun à sa manière, peuvent infliger le démenti de l'expérience à cette idée d'Hannah Arendt :

[...] la principale caractéristique de la pensée est d'interrompre toute action, toute activité normale, quelle qu'elle soit. [...] Au moment même où nous commençons à penser à un sujet, quel qu'il soit, nous arrêtons toute activité, et, inversement, une quelconque activité interrompt le processus de pensée ; c'est comme si nous nous déplaçons dans un monde différent¹⁸.

Lire, aimer et désirer à la manière d'Emma, écrire à la manière de Flaubert ne sont peut-être pas des activités normales. Mais si elles donnent à penser, c'est précisément parce qu'en elles, la pensée ne s'interrompt pas ; au contraire : elle s'immerge dans l'action et acquiert ainsi une densité existentielle qui fera toujours défaut aux simples savoirs.

¹⁷ Michel Butor, *Improvisations sur Flaubert*, Paris, éditions de la Différence, 1984, quatrième de couverture.

¹⁸ Hannah Arendt, *Considérations morales*, ouvrage cité, p. 34. Pour découvrir une pensée qui refuse résolument de distinguer pensée et action, voir les livres que Jean-François Billeter a consacrés à Tchouang-tseu : *Leçons sur le Tchouang-tseu* (Paris, Allia, 2002, édition augmentée en 2006) et *Études sur Tchouang-tseu* (Paris, Allia, 2004, édition revue et corrigée en 2006).