



**HAL**  
open science

# Métamorphoses de Charles Bovary dans la littérature contemporaine : analyse des possibles d'un personnage romanesque

Cécile Pacaud

► **To cite this version:**

Cécile Pacaud. Métamorphoses de Charles Bovary dans la littérature contemporaine : analyse des possibles d'un personnage romanesque. Littératures. 2016. dumas-02159202

**HAL Id: dumas-02159202**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02159202>**

Submitted on 18 Jun 2019

**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.

# Métamorphoses de Charles Bovary dans la littérature contemporaine : analyse des possibles d'un personnage romanesque

Cécile PACAUD

Mémoire de Master 2 de Littérature française et comparée

UFR1 Lettres

Sous la direction de : Madame Sylvie TRIAIRE

Année universitaire 2016-2017



## **Remerciements :**

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma Directrice de mémoire Madame Sylvie Triaire, et je la remercie pour son soutien, son écoute et ses conseils.

Je remercie également mes parents qui m'ont apporté une aide précieuse dans la collecte des documents.

# Introduction

*Madame Bovary*, dont le titre choisi par Flaubert oriente le lecteur vers une destinée individuelle, ouvre à partir de cette étroite porte sur un monde, au périmètre certes réduit à celui d'une bourgade normande pendant la Monarchie de Juillet, mais qui fait vivre avec plus ou moins de relief de nombreux personnages autour de l'héroïne. Le titre du roman met l'accent par ailleurs sur l'état civil de la protagoniste, la désignation identitaire « Madame Bovary » supposant l'existence d'un « Monsieur Bovary » auquel elle est nécessairement liée. Le choix du titre relève donc d'une forme d'arbitraire qui consacre un personnage féminin comme l'héroïne romanesque, au détriment d'autres entités fictives. Le romancier en effet dans son omnipotence de démiurge a effectué en amont ce travail d'ordonnancement, de hiérarchisation des éléments à l'intérieur de la fiction, et décidé ainsi d'éclairer la destinée d'Emma de façon plus vive que celle des autres personnages. Ce caractère arbitraire de l'ordre présidant à la narration romanesque est souligné par Michel Charles qui le lie au « sentiment de la perte des possibles » dans son *Introduction à l'étude des textes*<sup>1</sup>. Il pose ainsi le principe que « tout texte ne se construit qu'au prix d'une perte des possibles » et encourage par ailleurs l'aventure d'une démarche qui consisterait à « construire » ces possibles. Jacques Dubois prenant dans une perspective proche l'exemple du roman de Flaubert montre comment le lecteur peut se détacher de la version retenue par l'auteur pour imaginer d'autres voies narratives possibles :

Pourquoi *Madame Bovary* est-il le roman d'Emma et pas celui de Charles (le roman commence par mettre ce dernier en évidence) ? Pourquoi ne serait-il pas aussi bien le roman d'Homais en une sorte d'anticipation de Bouvard et Pécuchet ? Un roman est donc tissé d'autres romans qui restent à l'état d'ébauches et peuvent se faire tremplins du rêve. Et ce qui vaut par excellence pour les personnages peut aussi s'appliquer à des séquences narratives ou à des scènes qui auraient pu mériter, elles aussi, un traitement plus ample ou plus détaillé. En puissance, tout roman s'étoile en direction d'autres récits possibles<sup>2</sup>.

Marc Escola quant à lui suggère que le roman de Charles est « maintenu dans les limbes par Flaubert »<sup>3</sup>. La fiction romanesque est donc une invitation aux jeux de l'imagination et la

---

<sup>1</sup> Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil Collection Poétique, 1995, p. 113.

<sup>2</sup> Jacques Dubois, « Pour une critique-fiction », *L'invention critique* J.-P. Martin et alii, Édition Cécile Defaut Villa Gillet, 2004, p. 123-124.

<sup>3</sup> Marc Escola, « Le chêne et le lierre. Critique et création », *Théorie des textes possibles*, sous la direction de Marc Escola, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 13, consultable sur le site Fabula.

URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_chene\\_et\\_le\\_lierre.\\_Critique\\_et\\_creation](http://www.fabula.org/atelier.php?Le_chene_et_le_lierre._Critique_et_creation)

lecture peut s'enrichir d'une critique créative, qui repère les failles dans la construction narrative « de façon à débusquer les romans virtuels qu'elle contient »<sup>4</sup>. Les nombreuses adaptations et variations générées par *Madame Bovary* montrent à quel point le roman de Flaubert est riche de « textes possibles » pour reprendre l'expression de Marc Escola, qui peuvent actualiser des rêves et des trajectoires autres que celle proposée par Flaubert. Certains auteurs repensent le contenu de l'intrigue qu'ils choisissent d'altérer pour changer le cours du destin des personnages : Emma, amante plus insatiable que celle de Flaubert, ne se suicide pas dans *Emma, oh ! Emma !* de Jacques Cellard, elle survit même à Charles qui meurt d'un accident de cheval, et finit par accepter la prostitution comme ultime solution à son endettement<sup>5</sup>. Dans *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* de Philippe Doumenc, autre transposition pragmatique, l'intrigue devient policière, le suicide d'Emma cache un meurtre et l'enquête révèle les mœurs libertines des notables de la région<sup>6</sup>. Le narrateur n'hésite pas à remettre par ailleurs en question la figure auctoriale en pointant les faiblesses du scénario de Flaubert. D'autres réécritures explorent la sensualité de l'héroïne, semblent vouloir la libérer de tout carcan moral, elle devient complice de Satan dans *Cette diablesse de Madame Bovary* de Lionel Acher<sup>7</sup> ou incarnation d'une sexualité assumée dans *Emma B. libertine* de Lucie Clarence<sup>8</sup>. Quelques transpositions temporelles mettent également en scène de jeunes femmes modernes atteintes de bovarysme, telles Thérèse Hugon, personnage de la nouvelle de Roger Grenier « Normandie »<sup>9</sup>, mariée à un masseur-kinésithérapeute, une jeune québécoise anonyme désabusée dans « Madame Bovary », nouvelle de Monique Proulx<sup>10</sup> ou plus récemment l'héroïne éponyme de *Madame Sartoris*, premier roman d'Elke Schmitter<sup>11</sup>. Dans son roman *Femmes*, Philippe Sollers s'amuse quant à lui à imaginer Emma, mariée à Charles, médecin de quartier raté, tentée par l'homosexualité, puis résignée dans l'adultère, mère de deux enfants, se confiant à Homais, gynécologue fortuné<sup>12</sup>. Ces nombreuses réécritures sont autant de relectures de l'œuvre qui reprennent le modèle ou s'en émancipent, montrent l'intemporalité du roman, sa modernité ou encore jouent avec l'original, s'engouffrent justement dans ses « failles ». Les réécritures les plus nombreuses proposent un décentrement de l'intrigue sur un autre personnage que l'héroïne éponyme : Berthe Bovary devient ainsi l'héroïne de plusieurs

---

<sup>4</sup> Jacques Dubois, « Pour une critique-fiction », *op. cit.*, p. 125.

<sup>5</sup> Jacques Cellard, *Emma Oh ! Emma*, Éditions Balland, 1992.

<sup>6</sup> Philippe Doumenc, *Contre-Enquête sur la Mort d'Emma Bovary*, Actes Sud, 2007.

<sup>7</sup> Lionel Acher, *Cette diablesse de Madame Bovary*, Éditions Le Manuscrit, 2001.

<sup>8</sup> Lucie Clarence, *Emma B. Libertine*, MA éditions, 2013.

<sup>9</sup> Roger Grenier, *La mare d'Auteuil, quatre histoires*, Gallimard NRF, 1998 (« Normandie » pp. 9-26).

<sup>10</sup> Monique Proulx, « Madame Bovary », *Les Aurores montréalaises*, édition Boréal, 1996 (pp. 125-138).

<sup>11</sup> Elke Schmitter, *Madame Sartoris*, Actes Sud, 2002.

<sup>12</sup> Philippe Sollers, *Femmes*, Éditions Folio Gallimard, 1983 (pp. 136-142).

continuations, entre autres dans *La fille d'Emma* de Claude-Henri Buffart<sup>13</sup>, ou encore dans *Madame Bovary's daughter* de Linda Urbach<sup>14</sup>. En 1991 sont publiés deux ouvrages ayant pour titre *Mademoiselle Bovary*, l'un de Maxime Benoît-Jeannin, l'autre de Raymond Jean<sup>15</sup>, tous deux invitent le lecteur à construire l'avenir de l'orpheline abandonnée à un triste sort par son créateur, le premier mettant en scène une fille très proche d'Emma qui veut venger sa mère, le deuxième imaginant une relation amoureuse entre Berthe et Gustave Flaubert. L'intégration à la fiction de la figure auctoriale transformée en fiction d'auteur ajoute alors une dimension métafictive à la logique transfictionnelle. On comprend aisément comment le destin avorté de l'enfant issu du couple frappé par la fatalité peut constituer un appel à lui inventer une vie plus complète, la sortir de la misère sociale et affective dans laquelle Flaubert l'a plongée. Le décentrement de la fiction sur un autre personnage peut également s'effectuer dans une relation de simultanéité et non de prolongement temporel. En 1988, Sylvère Monod choisit par exemple de donner de l'épaisseur à un personnage très secondaire dans le roman original, Madame Hommet, avatar homonymique de Madame Homais<sup>16</sup>. Le destin tragique de Delphine Bivarot, double d'Emma Bovary, n'occupe qu'un chapitre enchâssé dans un roman qui retrace l'histoire de Marie Hommet et le secret de son amour caché pour le prédécesseur de Charles Bovary, le médecin polonais Yanoda. Par ailleurs Madame Hommet est une lectrice de Flaubert et de son roman *Madame Bovary* qui fait scandale à Ry, où l'action du roman se passe. Dans un jeu de miroirs vertigineux, elle découvre donc son double dans la fiction flaubertienne et commente ainsi les choix de l'écrivain : elle « comprenait aussi que rien n'imposait à un romancier le devoir d'explorer au même degré la psychologie de tous les personnages ». Le personnage fictif, avec une lucidité savoureuse, devient critique et pointe justement le fait que les choix opérés par l'auteur entraînent nécessairement des manques, des silences dans lesquels d'autres lecteurs-auteurs peuvent s'immiscer.

Le personnage de l'époux Charles Bovary fait l'objet de trois réécritures dans lesquelles il devient la figure centrale : *Charles Bovary, Landarzt Porträt eines einfachen Mannes* de Jean Améry (1978), dont la traduction française, *Charles Bovary médecin de campagne. Portrait d'un homme simple* paraît en 1991, *Monsieur Bovary* de Laura Grimaldi (1995) et *Monsieur*

---

<sup>13</sup> Claude-Henri Buffart, *La fille d'Emma*, Grasset, 2001.

<sup>14</sup> Linda Urbach, *Madame Bovary's daughter*, Bantma Books Trade Paperbacks, 2011.

<sup>15</sup> Maxime Benoît-Jeannin, *Mademoiselle Bovary*, Belfond, 1991 ; Raymond JEAN, *Mademoiselle Bovary*, Actes Sud, 1991.

<sup>16</sup> Sylvère Monod, *Madame Homais*, Belfond, Montréal, 1988.

*Bovary* d'Antoine Billot (2006)<sup>17</sup>. On notera aussi pour l'anecdote le pastiche de Jules Lemaître par Gérard Genette intitulé « Le secret de Charles Bovary », dans lequel le mari se console de la froideur de sa femme dans les bras d'une jeune fermière veuve<sup>18</sup>. Notre étude portera essentiellement sur les textes de Jean Améry et d'Antoine Billot, plus aboutis, plus riches dans leurs intentions et leur écriture que le bref roman facétieux de Laura Grimaldi. Ces reprises ont toutes en commun de réhabiliter le personnage masculin, dont le nom est devenu synonyme pour des générations de lecteurs de bêtise et de médiocrité. Chaque auteur confronte sa propre version à celle de Flaubert, jugée trop incomplète, voire invraisemblable. Charles Bovary accède donc à travers ces différentes réécritures à une pluralité de caractères et de personnalités, qui font de lui une entité fictive mouvante, en métamorphose d'une fiction à une autre, tout en restant bien par de nombreux aspects le Charles Bovary que le lecteur de Flaubert connaît. Nous reprendrons donc la terminologie de Richard Saint-Gelais pour caractériser ce personnage récurrent, en l'analysant comme un personnage transfictionnel. Ces processus de transplantation d'un univers fictif à un autre, de changement de focalisation, qui donnent au personnage une dimension transfictionnelle, nécessitent au préalable une mise au point théorique.

La transfictionnalité est un concept récent et recoupe des pratiques d'écriture diverses. Richard Saint-Gelais en a fixé les caractéristiques. Il présente la transfictionnalité comme un phénomène au caractère protéiforme<sup>19</sup> qu'il faut distinguer des relations transtextuelles dont les différentes déclinaisons sont répertoriées et analysées dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, de Gérard Genette. L'intertextualité, premier type de relations transtextuelles mentionné dans l'ouvrage référence de Gérard Genette est définie comme « la présence effective d'un texte dans un autre », elle correspond à la « zone d'influence » d'un texte sur un autre<sup>20</sup>. L'hypertextualité correspond quant à elle à la relation qu'entretiennent un hypotexte

---

<sup>17</sup> Jean Améry, *Charles Bovary médecin de campagne. Portrait d'un homme simple*, Actes Sud, 1991 ; Laura Grimaldi, *Monsieur Bovary*, Éditions Métailié, 1995 ; Antoine Billot, *Monsieur Bovary*, Gallimard Collection l'un et autre, 2006.

<sup>18</sup> Gérard Genette, sous le pseudonyme de Jules Lemaître : « Le secret de Charles Bovary », *Flaubert, et après...* Textes réunis par Bernard Masson, Lettres Modernes, Minard, 1984, pp. 193-195.

<sup>19</sup> Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », *La fiction, suite et variations*, actes du Colloque, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 22 : « À l'issue de ce tour d'horizon schématique, à l'orée de cet ouvrage, c'est encore une fois le caractère hétérogène, changeant – en un mot, protéiforme, à l'instar des entités transfictionnelles elles-mêmes – du phénomène qu'on doit, je crois, retenir. Les études ici retenues prennent la mesure de cette diversité, en se donnant le pari de la rendre plus intelligible. La transfictionnalité relève de différents genres, de différents médias, peut-être surtout de différentes logiques (esthétiques et institutionnelles), qui se partagent (inégalement) un territoire que la division disciplinaire du travail contribue à balkaniser encore un peu plus. Aussi y a-t-il lieu de se réjouir de la réunion de perspectives d'horizons aussi divers, sur ce domaine bigarré et, on le verra, plein de surprises. ».

<sup>20</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1982, p. 8.

(texte antérieur) et un hypertexte, texte dérivé du texte antérieur par transformation ou par imitation. Ce sont particulièrement les pratiques hypertextuelles qui sont étudiées par Genette. Pour reprendre sa terminologie, les réécritures de *Madame Bovary* relèvent principalement de la continuation elliptique ou paraleptique, qui consiste à combler ce qu'il appelle les « ellipses latérales »<sup>21</sup> du texte, c'est-à-dire plus simplement les moments du récit où l'on peut s'interroger sur ce que faisaient les autres personnages pendant que le récit se focalise sur Emma Bovary. Les deux textes sur lesquels notre analyse portera plus particulièrement, celui de Jean Améry comme celui d'Antoine Billot relèvent en partie de l'hypertextualité genettienne telle que définie ci-dessus. Ils proposent également une « vocalisation », dans la mesure où ils donnent une voix à Charles en faisant glisser la narration de la troisième personne à la première personne. Cette vocalisation s'accompagne d'une transfocalisation, puisque le point de vue de Charles est majoritairement adopté au détriment de celui d'Emma, dominant dans le roman de Flaubert, et d'une transvalorisation, l'époux trahi étant promu au rang de personnage plus important et moins écrasé par son destin.

A la différence de l'hypertextualité, la transfictionnalité part du postulat d'une autonomie de la fiction et interroge plus profondément le statut de l'auteur et du texte. Le terme a été inventé par Richard Saint-Gelais en 1996 pour rendre compte au départ des prolongements tentaculaires de *Star Trek*, comme il l'explique dans son entretien avec Franck Wagner<sup>22</sup>. Le concept repose sur « le refus du modèle opéral fondé sur la correspondance entre *une* fiction et *un* texte aux frontières bien nettes » et « la structuration d'ensembles non pas autour de l'idée de récit mais autour de celle de monde ». La fiction comme *monde* suppose par conséquent que les frontières des arts soient franchissables qu'il s'agisse de littérature ou de cinéma. La réflexion de Richard Saint-Gelais s'appuie donc sur les grandes théories du récit et de la réception et vient remettre en question certaines conceptions relativement contemporaines de la littérature qui font de l'écrivain une autorité et du texte un monument que l'on ne peut toucher.

Elle se conçoit donc d'abord comme une traversée des frontières textuelles, autorisée par la nature même du monde fictif, forcément incomplet. Richard Saint-Gelais établit un lien très clair entre la transfictionnalité et le « principe d'incomplétude » de la fiction :

Nos lectures sont sous-tendues par des versions intuitives de ce qu'on appelle en théorie de la fiction le « principe d'incomplétude », selon lequel il est vain de s'interroger à propos des portions

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 198.

<sup>22</sup> Franck Wagner, entretien avec Richard Saint-Gelais à propos de la parution de *Fictions transfuges*, publié le 20 avril 2012, 2<sup>e</sup> paragraphe. URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>.



de la diégèse sur lesquelles le récit se tait (par exemple, le nom, l'enfance, etc. de l'épouse du pharmacien Homais). En même temps, nous souscrivons volontiers à l'idée que les mondes fictifs ont une consistance comparable au nôtre, et donc qu'il n'est pas tout à fait oiseux de nous poser certaines questions qui vont au-delà de la lettre du texte. La transfictionnalité exploite cette contradiction : elle semble déférer à la seconde idée, mais d'une manière qui induit une tension sourde avec le postulat d'incomplétude de la fiction.<sup>23</sup>

Ainsi l'activité de lecture se trouve au centre du concept de transfictionnalité. En effet la lecture en investissant le texte de ses propres hypothèses devient acte créateur. Si le lecteur a bien conscience que les personnages fictifs n'ont d'existence que dans les textes, il « pense volontiers ces éléments fictifs comme indépendants des agencements discursifs (ou plus largement sémiotiques) spécifiques qui les instaurent : Emma Bovary demeurerait Emma Bovary, qu'elle se manifeste sous forme de mots sur la page ou sous celle d'images en mouvements »<sup>24</sup>. Il peut donc potentiellement faire vivre à Emma ou à son mari d'autres fragments d'existence virtuelle que celle qui est tracée dans le roman. La transfictionnalité devient alors « une machine à voyager à travers l'intertexte »<sup>25</sup> : le lecteur peut satisfaire sa curiosité concernant ce qui s'est passé avant le récit, parallèlement à lui, ou ce qui se passera après la fin de l'histoire.

Elle entraîne également la désacralisation de la figure de l'auteur dont on peut questionner les choix, les remettre en cause éventuellement pour proposer d'autres possibles, offrir d'autres aventures, d'autres destins aux personnages. La relecture vient alors non seulement combler les éventuelles ellipses fictives, mais elle peut aussi compléter pour nuancer, voire modifier, réinterpréter le texte original, comme le suggère Saint-Gelais :

[...] il est possible – puisque d'innombrables écrivains l'ont fait –, non seulement d'ajouter des données fictives compatibles avec celles du texte original, mais encore d'injecter des données étonnantes, voire « allergènes », et même de « corriger » le premier texte, soit par réinterprétation des faits, soit carrément par modification de ces derniers.<sup>26</sup>

Les pratiques transfictionnelles induisent par conséquent une « lecture contrautoriale » pour reprendre l'expression de Sophie Rabau<sup>27</sup>. L'auteur qui oriente l'interprétation de son texte

---

<sup>23</sup> Franck Wagner, entretien avec Richard Saint-Gelais, *op.cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », Actes du colloque en ligne *Frontières de la fiction*, 2000. 2<sup>e</sup> partie « La machine à explorer la fiction », 5<sup>e</sup> paragraphe. URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Sophie Rabau, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrautoriale », *Lire contre l'auteur*, sous la direction de S. Rabau, PUV, 2012 (pp. 5-18).

peut en effet représenter un « obstacle » à la liberté du lecteur, d'autant plus si ce lecteur repère des manques ou des défauts dans ce qu'il lit. Une lecture contrauctoriale va alors s'attacher à « déceler des éléments qui s'intègrent malaisément dans l'ensemble, qui paraissent incongrus ou étranges, pour les opposer à la lecture auctoriale »<sup>28</sup>. Cette remise en cause de l'autorité de l'auteur peut être plus nuancée, il ne s'agit pas alors de lire ou d'écrire contre l'auteur mais de lire et d'écrire « autrement que selon l'auteur »<sup>29</sup>.

Le personnage romanesque, spécimen humain virtuel dans lequel nous pouvons projeter nos désirs, nos angoisses, nos espoirs, avec lequel nous pouvons nous identifier ou que nous pouvons au contraire rejeter comme un repoussoir, constitue un élément narratif particulièrement propice à l'investissement du lecteur et justement à cette lecture « contre » ou « autrement que selon » l'auteur. On peut distinguer deux types récurrents de personnages transfictionnels : le personnage mémorable d'abord, dont les caractéristiques extraordinaires donnent l'envie de poursuivre, de multiplier les aventures et le personnage secondaire, l'acolyte, le faire-valoir du héros dont l'incomplétude suscite justement le désir de combler les zones d'ombre. Charles Bovary, époux d'Emma Bovary appartient à cette deuxième catégorie. Le discours traditionnel sur Charles le réduit à un personnage médiocre, repoussoir pour Flaubert, petit bourgeois dont le bonheur se limite au bien-être corporel et au confort du foyer, un boulet à la cheville d'Emma l'insoumise, empêchée dans ses rêves, dans sa soif de liberté, d'émancipation, par ce mari désespérément passif. Gustave Flaubert n'aurait donc conçu ce personnage que comme support de sa satire anti-bourgeoise et comme obstacle à l'épanouissement de son héroïne. Pourtant le texte nous laisse entrevoir plus d'épaisseur humaine que cette simple fonctionnalité structurelle et critique. C'est pourquoi certains critiques jugent avec sévérité le traitement que Flaubert a réservé à son personnage, le taxant d'invraisemblable, d'irréaliste, mais l'accusant aussi de froideur et d'indifférence, comme si Charles méritait mieux que la cruauté de son créateur, lui accordant çà et là quelques traits saillants pour le replonger sans état d'âme dans le néant. Graham Falconer n'hésite pas ainsi, de façon provocante, à intituler un de ses articles « Flaubert assassin de Charles »<sup>30</sup>, faisant du créateur le bourreau de sa propre créature, dans un énoncé qui fusionne réalité et fiction. Force est de constater que ce personnage catalyse des réactions affectives de la part des lecteurs. Si Charles suscite le mépris, il suscite aussi souvent la compassion et finalement un intérêt qui se

---

<sup>28</sup> Florian Pennanech, « Poétique de la démotivation », *Lire contre l'auteur, op. cit.*, pp. 137.

<sup>29</sup> Laurent Zimmermann, « Le Désauteur », *Lire contre l'auteur, op. cit.*, p. 86.

<sup>30</sup> Graham Falconer, « Flaubert assassin de Charles », *Langages de Flaubert*, actes du colloque de London (Canada), 1973, « Situation », n°32, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1976 (pp. 115-141).

manifeste par un désir de réhabilitation. Là est l'objet des réécritures qui recentrent l'intérêt du lecteur sur le mari bafoué par son épouse et par son concepteur pour lui redonner cohérence et éventuellement dignité. Extraire le personnage de Charles du roman de Gustave Flaubert pour en préciser les contours, le remodeler, le complexifier, le revaloriser, c'est d'emblée instaurer une relation de confrontation avec l'auteur. C'est sous-entendre que Flaubert a manqué à son devoir de créateur en mettant au jour les faiblesses, les failles, les dysfonctionnements du récit qui fait vivre le personnage. Mais extraire un élément d'un roman de Flaubert, c'est aussi faire de façon consciente un geste transgressif par rapport à l'œuvre-monument de l'auteur. On connaît les métaphores architecturales par lesquelles Flaubert dans sa correspondance qualifie la conception romanesque : s'adressant à Ernest Feydeau en novembre 1857, il compare les livres à des pyramides :

[...] les livres ne se font pas comme les enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur, et ça ne sert à rien ! et ça reste dans le désert ! mais en le dominant prodigieusement. Les chacals pissent au bas et les bourgeois montent dessus, etc.<sup>31</sup>

Le livre tient donc pour Flaubert à la fois du monument et du tombeau. Dans ses lettres, Flaubert revient à plusieurs reprises sur la conception de son œuvre en termes architecturaux, qu'il s'agisse de pierres, de masses et de dimensions sublimes. Le rapprochement avec le tombeau semble moins évident. Pourtant le choix du terme « pyramide » n'est pas anodin. Les trésors qu'elle renferme ne sont pas accessibles au plus grand nombre, ils sont protégés de la foule qui ne voit que la surface. Le tombeau est également le lieu où l'on n'entre pas sans risquer la profanation. Le livre-monument comme la pyramide domine finalement, tout en étant voué à l'oubli, incompris des bourgeois qui « montent dessus ». Pendant la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert compare aussi son travail à celui d'un maçon qui doit effacer les traces de jointure entre les pierres :

Toute la semaine a été assez ennuyeuse et, aujourd'hui, j'éprouve un grand soulagement en songeant que voilà quelque chose de fini, ou approchant ; mais j'ai eu bien du ciment à enlever, qui bavachait entre les pierres, et il a fallu retasser les pierres pour que les joints ne parussent pas.

---

<sup>31</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, À Ernest Feydeau, novembre 1857, Édition numérique de Danielle Girard et Yvan Leclerc, à partir de l'édition de Louis Connard (1926-33).  
URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/accueil.html>

La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie.<sup>32</sup>

Tout l'art du romancier est ainsi dans l'érection laborieuse d'un monument qui ne laisse subsister aucune trace du labeur et qui forme par conséquent une entité close dont on ne peut rien modifier. En 1857 la censure de certaines scènes par Maxime Du Camp dans *La Revue de Paris* exaspère Flaubert, qui exige l'insertion de notes dans lesquelles il précise que le texte publié ne correspond pas à son roman :

Des considérations que je n'ai pas à apprécier ont contraint la *Revue de Paris* à faire une suppression dans le numéro du 1er décembre. Ses scrupules s'étant renouvelés à l'occasion du présent numéro, elle a jugé convenable d'enlever encore plusieurs passages. En conséquence, je déclare dénier la responsabilité des lignes qui suivent ; le lecteur est prié de n'y voir que des fragments et non pas un ensemble. Gustave Flaubert.<sup>33</sup>

Il en est d'ailleurs de l'architecture d'ensemble comme de l'architecture de la phrase. Émile Zola dans *Les romanciers naturalistes* compare le style de Flaubert au travail minutieux du sculpteur sur marbre ou de l'orfèvre :

Il veut que la page sorte de ses mains, ainsi qu'une page de marbre, gravée à jamais, d'une pureté absolue, se tenant debout d'elle-même devant les siècles. C'est là le rêve, le tourment, le besoin qui lui fait discuter longuement chaque virgule, qui, durant des mois, l'occupe d'un terme impropre, jusqu'à ce qu'il ait la joie victorieuse de le remplacer par le mot juste. [...] Je lui ai souvent entendu dire qu'une page de belle prose était deux fois plus difficile à écrire qu'une page de beaux vers. La prose a, par elle-même, une noblesse de contours, une fluidité qui la rend très pénible à couler dans un moule solide. Lui, la voudrait dure comme du bronze, éclatante comme de l'or. Avec Gustave Flaubert, nous revenons toujours à une idée d'immortalité, à l'ambition puissante de faire éternel.<sup>34</sup>

On connaît également l'aversion de l'écrivain pour les illustrations qui dénaturent le roman en le figeant : « Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte » s'emporte-t-il dans une lettre à Ernest Duplan au moment de la parution de *Salammbô*<sup>35</sup>. Quant aux réécritures de

---

<sup>32</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, À Louise Colet, 2 juillet 1853.

<sup>33</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, À *La Revue de Paris*, Paris, 15 décembre 1856.

<sup>34</sup> Émile Zola, *Les romanciers naturalistes*, G. Charpentier, 1881, p. 134-135 (BNF Gallica).

<sup>35</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, À Ernest Duplan, 12 juin 1862.

*Madame Bovary*, Flaubert mentionne le projet de l'adapter au théâtre mais affirme d'emblée sa réticence :

J'accorde [...] toutes les permissions d'arranger la *Bovary* à n'importe quelle sauce. Mais la permission vient trop tard puisque vous y avez renoncé, et franchement, mon bon, je crois que vous avez bien fait. La chose me semble, à moi, impossible.<sup>36</sup>

A propos de la tentative de mise en scène de *Denner* au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1858, il parle d'ailleurs de « tripotage d'art et d'écus » et qualifie de « turpitudes » deux autres adaptations dans deux théâtres parisiens<sup>37</sup>.

Une telle conception de la composition romanesque et du style pourrait décourager toute idée de transfictionnalité puisqu'il faudrait pour filer les métaphores citées précédemment, fissurer le bel édifice sans jointures apparentes, fendre le marbre ou le bronze des phrases. Pourtant le sens du « vague » et du refus de fixer par la « précision inepte » peut plaider pour une souplesse quasi plastique, qui au contraire ouvre l'œuvre. Reconstruire un personnage comme Charles Bovary ne peut en conséquence s'envisager sans une réflexion, un travail sur le style, élément constitutif de la « fabrique du personnage ». Écrire contre Flaubert revient aussi à écrire tout contre Flaubert, faire le choix de suivre les pas du « géant qui abat une forêt pour faire une boîte » comme le disait Dumas. Si le personnage transfictionnel traverse les frontières du texte, il reste forcément toujours quelque chose de celui qui a été façonné par le burin de Flaubert.

Envisager Charles Bovary comme personnage transfictionnel, c'est donc d'abord partir de Flaubert, du personnage tel qu'il l'a créé dans *Madame Bovary*, de son incomplétude et de ses contradictions, de ses possibles également que le texte de Flaubert suggère. C'est dans un second temps explorer ce monde des possibles tel qu'il s'actualise dans les réécritures, qui sont d'abord des lectures personnelles, attentives mais également orientées de *Madame Bovary*. Jean Améry comme Antoine Billot donnent vie à un personnage que tout lecteur de Flaubert reconnaît bien comme étant l'officier de santé Charles Bovary, mais que les auteurs nous invitent à voir autrement, en prenant le contrepied de Flaubert ou en explorant les interstices du texte flaubertien. Le travail sur les potentialités du texte amène nécessairement pour finir à s'interroger sur le devenir du style dans la pratique transfictionnelle. Les réécritures engagent-

---

<sup>36</sup> *Ibid*, À Charles d'Osmoy, 22 juillet 1857.

<sup>37</sup> *Ibid*, À Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, 23 janvier 1858

elles le souci du style ? De Flaubert à Jean Améry ou Antoine Billot, la réécriture tient à la fois du mimétisme, de l'hommage ou de l'émancipation ou du règlement de comptes.

## **Première partie : Le roman de Charles**

*Madame Bovary* contient en son sein un autre roman à l'état d'ébauche, celui de Monsieur Bovary dont le titre porte la trace. Ce « roman de Charles » se donne à lire sous forme de fragments, encadre celui d'Emma et se superpose à lui, mais la consistance du personnage semble s'amenuiser au fur et à mesure que celle de l'héroïne s'étoffe. Elle devient très vite le point focal de tous les regards et au premier plan de ceux de son époux, tout à la fois fasciné et éclipsé par le rayonnement d'Emma dont il semble réduit à remplir la fonction de faire-valoir et de repoussoir. Si le roman de Madame Bovary née Rouault prend le pas sur celui de Charles, peut-on trouver une consistance, une cohérence derrière ces fragments d'existence épars dans l'histoire d'une autre ? Forcer la cathédrale et reconstruire une modeste église romane qui correspondrait au roman de Charles. Que subsiste-t-il des 400 pages du roman original ? Imaginons un *Monsieur Bovary*, un *Roman de Charles* prélevé sans ajout aucun de celui de Flaubert. Il reste un petit roman d'une cinquantaine de pages narrant la destinée pathétique d'un falot médecin de campagne dont la vie conjugale est un désastre. Pourtant raconter la vie de Charles, en dresser le portrait soulève beaucoup d'interrogations. Le lecteur est souvent amené à se demander qui il est vraiment, ce qu'il pense, quelles sont ses motivations, comment le situer par rapport aux autres personnages. Par ailleurs, l'instabilité du traitement du personnage déroute, oscillant entre schématisation caricaturale du mari trompé, petit bourgeois satisfait et individualisation, personnalité étrange échappant à toute entreprise de typification. Charles apparaît ainsi comme une figure kaléidoscopique riche de significations et d'interprétations multiples. Il est donc intéressant d'en étudier toutes les potentialités inscrites dans la version publiée de *Madame Bovary*.



## **I. Une existence en pointillés : entre présence et absence.**

Le roman de Flaubert relate les grandes étapes d'une vie, celle de Charles Bovary depuis sa naissance jusqu'à sa mort, l'inscrivant ainsi dans la durée d'une existence humaine. Cette trajectoire individuelle offre un cadre au récit dans la mesure où il commence et se clôt sur le personnage de Charles. De nombreux commentateurs de l'œuvre ont d'ailleurs cherché à établir une chronologie de sa vie, comme le propose par exemple Vladimir Nabokov dans l'une des conférences données dans les universités américaines :

Charles Bovary, né, d'après mes calculs, en 1815, entré à l'école en 1828, devenu « officier de santé » [...] en 1835 ; il épouse sa première femme, la veuve Dubuc, la même année à Tostes, où il commença à exercer la médecine. Après avoir perdu sa première femme, il épousa en secondes noces Emma Rouault [...] en 1838 ; il déménagea pour aller s'installer dans un autre bourg, Yonville, en 1840 ; et après avoir perdu sa seconde femme en 1846, il mourut en 1847, âgé de trente-deux ans<sup>38</sup>.

Ce raccourci biographique ancre le personnage dans une chronique réaliste. En effet l'officier de santé Charles Bovary correspond bien à un échantillon humain représentatif d'une époque et d'un milieu, dont l'auteur propose une « tranche de vie » directement inspirée de la réalité comme le révèle l'étude des sources<sup>39</sup>. Le personnage s'inscrit dans la durée d'une vie humaine, prend forme dans un corps, un langage, un milieu familial et social. Le traitement d'un personnage tel que Charles Bovary sonne par ailleurs le glas de l'héroïsme et de l'idéalisme mis à mal par le désenchantement du XIX<sup>e</sup> siècle. Isabelle Daunais, dans son ouvrage *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*<sup>40</sup>, rappelle comment le héros des siècles précédents était poussé par une ambition hors du commun, la volonté d'accomplir des actions exceptionnelles. En régime réaliste, cette ambition se limite au parcours individuel, dans des fictions mettant en scène de jeunes hommes désargentés en quête d'élévation sociale

---

<sup>38</sup> Vladimir Nabokov, *Littératures I*, Fayard, 1983 (« Madame Bovary », p.206).

<sup>39</sup> Les sources de l'intrigue de *Madame Bovary* sont multiples. Flaubert a eu connaissance de l'histoire d'Eugène Delamare, étudiant en médecine et disciple de son père et de son épouse Delphine, qui avait fait parler d'elle par ses frasques amoureuses et ses excès fastueux. Il a pu s'inspirer aussi des *Mémoires de Madame Ludovica*, pseudonyme de Louise d'Arcet, sœur d'un camarade de Flaubert. Elle multiplia les relations adultères et ruina son époux. D'autres faits divers ont pu encore retenir l'attention de Flaubert, comme l'affaire de la « moderne Brinvilliers », une femme mariée qui s'est empoisonnée après avoir tué son mari et ses enfants pour rejoindre son amant ou l'affaire Loursel, un homme accusé d'avoir tué sa femme pour épouser sa maîtresse Esther de Boverly. Louise Colet lui avait également conseillé la lecture des *Mémoires de Louise Cappelle*, emprisonnée pour avoir tenté de tuer son mari qui la séquestrait.

<sup>40</sup> Isabelle Daunais, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal, Presses Universitaires de Vincennes, Collection « Espace littéraire », 2002.

mais elle est définitivement réduite à néant chez Flaubert dont les personnages oscillent entre passivité et velléité.

Pourtant, le réalisme de la biographie fictive est constamment remis en cause par les silences du narrateur qui réduisent par moments le protagoniste à une présence muette ou qui semblent même parfois plus radicalement l'effacer de l'histoire.

## **1. Charles protagoniste : chronique d'une enfance normande**

Dans le premier chapitre, Charles est au centre du récit. Ce chapitre inaugural est ainsi exclusivement consacré au personnage, reprend les grandes étapes de son existence depuis sa naissance jusqu'à son premier mariage avec Héroïse Dubuc. Le narrateur retrace ses origines familiales, en présentant brièvement ses géniteurs M. et Mme Charles-Denis-Bartholomé Bovary. Charles Bovary naît dans le milieu de la toute petite bourgeoisie provinciale — son père est fonctionnaire dans l'armée — de parents qui ont connu l'illusion de l'amour, les affres du mariage, l'adultère et les difficultés d'argent. Le principe de répétition, de déterminisme biologique et social préside donc à la construction du personnage de l'enfant qui reproduit les expériences et les attitudes parentales.

Les portraits des parents brossés à grands traits annoncent celui du fils, installant la lignée Bovary dans l'illusion réaliste d'une évidente hérédité familiale. Père et fils se rejoignent dans le domaine professionnel, Charles-Denis-Bartholomé ayant exercé la fonction d'ancien aide chirurgien-major, et dans une forme d'hypersomnie atavique, le père est en effet présenté comme « continuellement engourdi dans une somnolence boudeuse » (1<sup>e</sup> partie, chapitre I, p. 61). Comme la mère « folle » de son mari, qui l'« avait aimé avec mille servilités » (1<sup>ère</sup> partie, chapitre I, p. 60) rédhibitoires pour le père Bovary, Charles aimera sa seconde femme d'un amour inconditionnel qui ne fera qu'exacerber le mépris d'Emma à son égard. Sa mère d'ailleurs le met en garde contre cette passion excessive dans laquelle elle le voit se perdre, parce qu'elle a vécu une expérience similaire :

Elle lui rappelait, en manière de souvenirs, ses peines et ses sacrifices, et les comparant aux négligences d'Emma, concluait qu'il n'était point raisonnable de l'adorer d'une façon si exclusive. (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 7, p. 109)

Sa petite enfance est retracée en quelques lignes et se conforme aux usages du XIX<sup>e</sup> siècle : après les premiers mois « en nourrice », l'enfant revient chez ses parents. L'éducation reçue par Charles Bovary permet d'éclairer bien des aspects du personnage. En effet, cette éducation est prise en charge simultanément par le père et par la mère, mais dans des directions opposées.

L'ancien aide-chirurgien-major est attaché à un « certain idéal viril de l'enfance, d'après lequel il tâchait de former son fils, voulant qu'on l'élevât durement, à la spartiate, pour lui faire une bonne constitution. » (1<sup>ère</sup> partie chapitre 1, p. 61). Cet idéal mis en pratique se décline en principes éducatifs qui semblent puisés dans son expérience de l'armée : « se coucher sans feu » et « boire à grands coups de rhum » (*ibid*). Sa vision est également marquée par les philosophes des Lumières. On reconnaît notamment l'idéal rousseauiste d'une enfance au plus proche de la nature, sans contrainte d'apprentissage avant l'adolescence, comme on le voit exposé en détails dans l'*Emile*. Mais l'éducation naturelle de Rousseau se décline ici en existence sauvageonne plus proche justement de celle de l'enfant sauvage, courant « sans souliers » voire « tout nu comme les enfants des bêtes » (*ibid*). On peut aussi supposer que le père Bovary fut un lecteur de Voltaire dont la pensée est fortement teintée d'anticlérisme, quand il encourage son fils à « insulter les processions » (*ibid*). Ces caractéristiques semblent d'ailleurs établir une parenté entre le père Bovary et Homais, mais le père fonctionne comme un double de l'apothicaire, version moins savante, moins policée et plus brutale, plus libertine du bourgeois héritier des idées du 18<sup>e</sup> siècle. Paradoxalement, à l'inverse de la pensée des Lumières, il n'accorde aucune importance à l'instruction scolaire, en partie à cause du coût estimé de la scolarité — on retrouve le souci d'« économie » (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1, p. 59), cliché de l'avarice paysanne — mais aussi parce que dans son idéal de virilité, une forte personnalité, du « toupet » (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1, p. 61), suffisent pour réussir.

La mère de Charles en revanche apparaît comme une figure maternelle extrêmement protectrice et possessive : « elle le nourrissait de confitures » ; « elle le traînait toujours derrière elle » (*ibid*). C'est aussi une femme malheureuse, frustrée qui projette sur son enfant ses espérances déçues. Cette projection se répètera ensuite en Emma qui souhaite un garçon capable d'accomplir ce qui lui est interdit en tant que femme :

[...] elle reporta sur cette tête d'enfant toutes ses vanités éparses, brisées. Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi, dans les ponts et chaussées ou dans la magistrature. (*ibid*)

En contradiction avec la façon dont elle l'élève et le surprotège, elle lui façonne en imagination une stature héroïque « grand, beau, spirituel » mais son rêve traduit aussi ses aspirations bourgeoises à une situation sociale stable et prestigieuse. Nous verrons comment Charles projette à son tour des rêves semblables sur sa propre fille. C'est sa mère qui se charge de l'apprentissage de la lecture et qui l'initie aussi à la musique : elle « lui enseigna, sur un vieux piano qu'elle avait, à chanter deux ou trois petites romances. » (*ibid*)

Jusqu'à l'adolescence, Charles est ainsi livré à lui-même, et mène une existence de petit paysan, toujours au contact de la nature. Cette enfance est présentée par le narrateur de façon positive, synonyme de bonheur et liberté, d'insouciance et de vitalité débordante et joyeuse :

Il suivait les laboureurs, et chassait, à coups de motte de terre, les corbeaux qui s'envolaient. Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, fanait à la moisson, courait dans le bois, jouait à la marelle sous le porche de l'église les jours de pluie, et, aux grandes fêtes, suppliait le bedeau de lui laisser sonner les cloches, pour se pendre de tout son corps à la grande corde et se sentir emporter par elle dans sa volée. (*ibid*)

Son physique se développe donc également en accord avec cette vie, comme le souligne la comparaison de sa croissance avec celle de l'arbre symbole de robustesse « Aussi poussa-t-il comme un chêne. Il acquit de fortes mains, de belles couleurs » (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1, p. 62). Dans les scénarios du roman, certaines variantes développaient davantage le bonheur de Charles enfant dans la nature, semblable aux campagnards « qui se lèvent avant le jour pour aller dénicher des merles - sont sortis toute la journée sans savoir ce qu'ils deviennent - ne rentrent qu'aux heures des repas - ou de temps à autres à la maison pour boire un coup & repartir »<sup>41</sup> ou encore il « allait dans le bois pour se couper des baguettes ou s'arrangeait avec son couteau des sifflets d'osier / il savait brasser du cidre, tresser des caches aux fouets et bien ruer des pierres / souvent ils partaient à plusieurs pêcher au bout d'un roseau des grenouilles dans les étangs »<sup>42</sup>. Ces variantes sont importantes dans l'approche transfictionnelle du personnage car elles montrent ce qu'aurait pu être le texte, ce qu'il conserve en creux sans l'avoir finalement développé, ici l'esquisse d'un futur heureux du personnage dans une existence rustique proche de la nature. Supprimer ce que les brouillons ont un temps mentionné relève bien d'un choix, d'une sélection, d'une réduction qui sont la trace d'un renoncement à un possible narratif. Pierre-Marc de Biasi souligne ainsi l'importance de l'étude génétique qui resitue l'écriture dans

---

<sup>41</sup> Brouillons, volume 1, Folio 20v.

<sup>42</sup> Brouillons, volume 1, Folio 14.

la temporalité, permet de l'appréhender comme processus et non comme résultat figé et de reconstituer ce qui a disparu dans version publiée :

Lorsque l'approche génétique porte sur l'avant-texte d'une œuvre publiée, elle peut s'intéresser à la fois au processus d'écriture ouverte (les possibles, persistants ou éphémères et parfois contradictoires, qu'explore l'écrivain) et aux logiques qui, dans ce processus ouvert conduisent à la forme du texte publié. [...] en littérature, l'inachèvement par défaut ne se construit pas comme en peinture par l'interruption d'un tracé qui laisserait visible le support, mais, le plus souvent par la suppression de fragments initialement prévus et développés. Les brouillons permettent donc de connaître ce qu'il y avait là où la forme définitive a installé le vide d'une ellipse (médiation supprimée, alinéa ou blanc). Au mieux, l'analyse textuelle parviendra à identifier la présence d'un manque, et peut-être à le localiser. Mais pour caractériser ses contenus, son sens et sa portée, elle en sera réduite aux conjectures. Pourquoi ne pas utiliser les brouillons, lorsqu'ils existent, pour en savoir plus sur la nature de cette ellipse ?<sup>43</sup>

A 12 ans commence la première éducation de Charles dispensée par le curé du village et dont le principe pédagogique est la mémorisation, l'apprentissage par cœur. Ainsi il est content de son élève parce qu'il « [a] beaucoup de mémoire » (*ibid*) ; mais cette première éducation s'avère désastreuse, mal structurée, les conditions d'apprentissage ne sont jamais propices aux progrès de l'élève :

Mais les leçons étaient si courtes et si mal suivies, qu'elles ne pouvaient servir à grand-chose. C'était aux moments perdus qu'elles se donnaient, dans la sacristie, debout, à la hâte, entre un baptême et un enterrement ; ou bien le curé envoyait chercher son élève après *l'Angelus*, quand il n'avait pas à sortir. On montait dans sa chambre, on s'installait : les moucheron et les papillons de nuit tournoyaient autour de la chandelle. Il faisait chaud, l'enfant s'endormait ; et le bonhomme, s'assoupissant les mains sur son ventre, ne tardait pas à ronfler, la bouche ouverte. D'autres fois, quand M. le curé, revenant de porter le viatique à quelque malade des environs, apercevait Charles qui polissonnait dans la campagne, il l'appelait, le sermonnait un quart d'heure et profitait de l'occasion pour lui faire conjuguer son verbe au pied d'un arbre. La pluie venait les interrompre, ou une connaissance qui passait. (*ibid*)

Ce passage montrant le maître et l'élève assoupis de concert pendant la leçon fait la satire de l'enseignement dispensé par les représentants de l'Eglise qui remplissaient aussi la fonction

---

<sup>43</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », mis en ligne le 19 janvier 2007 sur le site de l'ITEM. 9<sup>e</sup> partie « Etudier les brouillons, pour quoi faire ? », paragraphes 2 et 4. URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>

de précepteurs dans les campagnes. Les leçons se caractérisant par leur rareté et leur aspect fragmentaire, leur efficacité s'avère quasiment nulle. On ne peut s'empêcher de penser à la première éducation de Gargantua, totalement inefficace, dispensée par des maîtres caricaturaux aux méthodes proches de celles du curé de Flaubert, alourdissant l'esprit du jeune Gargantua sans stimuler son intelligence. Comme dans le roman de Rabelais d'ailleurs, les parents de Charles finissent par le confier à d'autres pédagogues. Mais alors que la seconde éducation reçue par Gargantua est exigeante et complète, et fait de lui un homme équilibré aux savoirs variés, l'expérience de Charles au collège se solde par un échec total. L'entrée au collège marque en effet la transplantation dans un univers autre dans lequel il devient l'étranger. La responsabilité des parents dans l'inachèvement de ses études est de nouveau soulignée d'ailleurs puisqu'ils le retirent du collège « pour lui faire étudier la médecine, persuadés qu'il pourrait se pousser seul jusqu'au baccalauréat » (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1, p. 64). Leur aveuglement semble donc total quant aux capacités de leur fils, le lecteur se souvient aussi bien sûr du souci d'économie qui dicte les orientations du parcours de Charles.

Les premières années de la vie du personnage proposent ainsi le récit cohérent d'une enfance à la campagne, où les sens sont plus stimulés que les capacités intellectuelles. Le personnage de Charles enfant paraît doué d'une réelle autonomie, d'une énergie débordante que les études puis la vie professionnelle et conjugale vont réfréner et frustrer. Il faut attendre la mort d'Emma, la négation de son existence dans la troisième partie « Elle n'existait plus » (chapitre VIII p. 472) pour voir réapparaître un protagoniste masculin et se réaffirmer une volonté agissante chez le personnage. Entre *incipit* et *explicit* romanesques, Charles se dilue en personnage soumis à l'autorité des uns, au charisme des autres et finit par en perdre sa cohérence.

## **2. Incomplétudes et absences**

Dresser le traditionnel portrait physique et psychologique de M. Bovary s'avère une entreprise peu aisée car les différents éléments épars ne forment pas une individualité aux contours toujours bien définis.

Ainsi l'apparence physique du personnage participe d'abord à cette impression de flottement existentiel. Le narrateur, tout en mettant en évidence la force physique de Charles enfant qui se développe « comme un chêne » (I,1, p. 62), le fait apparaître comme « pas large

des épaules » dans le regard de ses condisciples au collège (I,1, p. 56), un peu « *gringalet* » dans le regard du père Rouault (I,3, p. 83) qui jauge ses qualités de futur gendre. Pourtant sa « *poigne d'enfer* » (I,9, p. 132) caractérise son aptitude à arracher des dents, l'expression en italiques dans le texte indiquant qu'il s'agit d'une retranscription des paroles prononcées par ses patients. Emma quant à elle remarque les « allures épaisses » (I,9, p. 133) qu'il prend avec l'âge. Elle lui trouve, en fonction de ses états d'âme, les yeux petits, les pommettes bouffies (*ibid*) mais juste après l'opération du pied bot les dents point « vilaines » (II,11, p. 289). Le narrateur reste également suffisamment imprécis quant à la description de ses changements physiques pour que son pouvoir de séduction reste fortement hypothétique : « sa figure prit une sorte d'expression dolente qui la rendit presque intéressante » (I,1, p. 65). L'emploi de l'adverbe « presque » qui souligne finalement l'insignifiance du personnage est particulièrement cruel. Physiquement, Charles se réduit donc à quelques rares impressions, à une vague silhouette terne à la carrure et la physionomie mouvantes.

Le lecteur n'a par ailleurs que très rarement accès à la vie intérieure du personnage. L'hésitation même du narrateur à déceler ses motivations paraît étonnante. Ainsi le narrateur souligne que Charles le jour de sa rentrée au collège ne fait pas comme les autres, garde sa casquette sur ses genoux alors que ses camarades jettent les leurs sous le banc, pourtant il ne semble pas savoir exactement ce qui le pousse à garder son couvre-chef, manque d'esprit d'observation ou manque de courage : « soit qu'il n'eût pas remarqué la manœuvre, soit qu'il n'eût osé s'y soumettre » (I,1, p. 56). De la même manière, le narrateur hésite entre poltronnerie ou absence d'opinion quant à l'interprétation de la réponse de Charles à Homais dans le débat sur le théâtre : « — Sans doute, répondit le médecin nonchalamment, soit que, ayant les mêmes idées, il voulût n'offenser personne, ou bien qu'il n'eut pas d'idées » (II,14, p. 336). Il propose encore deux possibilités au lecteur pour tenter d'expliquer le manque de curiosité de Charles vis-à-vis du compartiment secret du bureau d'Emma. Il ne l'ouvre pas, « par respect ou par une sorte de sensualité qui lui faisait mettre de la lenteur dans ses investigations » (III,11, p. 498). Pour Pierre-Marc de Biasi, cet effet « de brouillé et d'instable » est soigneusement construit par Flaubert au fil de la rédaction. Cet effet est déjà à l'œuvre dans *Madame Bovary*, même si Pierre-Marc de Biasi l'évoque à propos de *Saint Julien l'Hospitalier* publié en 1877 :

Ce qui, dans le sens du récit, paraissait clair en milieu de rédaction – la présence d'un mythe, les mobiles de tel ou tel personnage, l'enchaînement logique d'une action, le symbolisme de tel

ou tel détail narratif ou descriptif –, ce qui était trop clair, trop proche d'une conclusion sur le sens du récit, Flaubert travaille à le rendre *indécidable*.<sup>44</sup>

Ailleurs pourtant Charles est capable de rêver<sup>45</sup>, d'éprouver de la nostalgie pour la campagne idéalisée depuis sa petite chambre d'étudiant, de se projeter dans le futur en imaginant un bel avenir à sa fille, de faire le bilan de son existence :

Jusqu'à présent, qu'avait-il eu de bon dans l'existence ? Était-ce son temps de collègue, où il restait enfermé entre ces hauts murs, seul au milieu de ses camarades plus riches ou plus forts que lui dans leurs classes, qu'il faisait rire par son accent, qui se moquaient de ses habits, et dont les mères venaient au parloir avec des pâtisseries dans leur manchon ? Était-ce plus tard, lorsqu'il étudiait la médecine et n'avait jamais la bourse assez ronde pour payer la contredanse à quelque petite ouvrière qui fût devenue sa maîtresse ? Ensuite il avait vécu pendant quatorze mois avec la veuve, dont les pieds, dans le lit, étaient froids comme des glaçons. (I,5, p. 96)

Il accède donc par instants seulement à une temporalité autre que le simple présent existentiel. Mais la rareté de ces moments contribue finalement plus à renforcer l'inconsistance du personnage. Souvent le narrateur semble nous faire entrer dans le point de vue de Charles mais de façon si superficielle que le personnage n'y gagne aucune épaisseur, au contraire c'est plutôt la vacuité de personnage qui ressort. On peut par exemple relever son seul commentaire lors du bal de la Vaubyessard : « on ne servit pas de liqueur, ce qui étonna le médecin » (I,8, p. 124). Pourquoi cet étonnement ? Est-ce un préjugé sur ce que devrait être le prestige d'un bal dans un château du point de vue d'un petit médecin de campagne ? De même, après la mort de sa première femme, Charles est plongé dans une « rêverie douloureuse » (I,2, p. 78) une journée entière mais le narrateur limite sa réflexion à deux formules extrêmement laconiques au discours indirect libre : « Quel étonnement » ! et « elle l'avait aimé après tout » (*ibid*). Cantonné dans ce présent existentiel, il ne semble jamais se poser de questions non plus, notamment sur son envie de revenir à la ferme du père Rouault : « Il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir » (I,2, p. 74). Il paraît incapable de prendre du recul sur lui-même, comme le précisent les suppositions du narrateur : « Y eût-il songé, qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait » (*ibid*). A la fin du roman, quand il est confronté aux preuves de l'infidélité de sa femme, il ne cherche pas

---

<sup>44</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Flaubert et la poétique du *non finito* », *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication / sous la responsabilité de Louis Hay*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 55.

<sup>45</sup> Voir notamment la scène matinale de la chevauchée vers les Bertaux dans la première partie chapitre 2 pages 69-70.



à comprendre et le narrateur réaffirme son manque de réflexion : « Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses » (III,11, p. 492).

D'autre part, Charles se caractérise constamment par son incapacité à saisir les sous-entendus, les subtilités d'une parole qu'il ne maîtrise pas. Il ne comprend pas les « allusions » (I,2, p. 76) par lesquelles Héloïse se soulage quand elle perçoit l'attirance de son époux pour Mademoiselle Rouault, il ne comprend pas plus les règles du whist pendant le bal ni l'intrigue de *Lucie de Lamermoor* à l'opéra à cause de « la musique – qui nuisait beaucoup aux paroles » (II,15, p. 344), la précision privant le personnage de toute sensibilité artistique. Il est d'autant plus ridicule qu'il justifie ses interrogations par son besoin de comprendre (« j'aime [...] à me rendre compte » (*ibid*)) alors qu'il se caractérise le plus souvent par une incapacité à appréhender correctement ce qui se passe autour de lui.

Le portrait en actions permet également d'éclairer le lecteur sur le caractère du personnage. Mais force est de constater que Charles Bovary n'apparaît que rarement comme sujet de l'action dans le roman, il n'est jamais montré comme celui qui a l'initiative ou le contrôle des événements. Au contraire, placidité et docilité s'imposent comme les traits dominants de son caractère, auxquels fait écho son patronyme à consonance bovine.

Son rôle se limite fréquemment à « être là », une présence muette mentionnée en passant. Dans nombre de scènes du roman, il ne semble finalement faire que de la figuration. Dès son mariage, il manifeste cette difficulté à occuper le devant de la scène — le narrateur insiste sur son immobilisme et son inutilité, « les mains vides » (I,4, p. 87), aux côtés d'Emma qui s'habille pour la noce — et à s'imposer par le langage : « Il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et gaillardises que l'on se fit un devoir de lui décocher dès le potage » (I,4, p. 90). Pendant le bal de la Vaubyessard, il reste debout des heures, sans participer à aucune conversation ni aucune activité. Emma remarque sa présence pendant la visite de la filature en compagnie d'Homais et de Léon — « Charles était là » (II,5, p. 188) — uniquement pour dénigrer intérieurement son manque de raffinement. Son mutisme caractérise ses échanges avec sa mère ou sa femme qui se livre à de longs monologues en sa présence. Le narrateur souligne d'ailleurs l'interchangeabilité de Charles avec la levrette d'Emma à laquelle elle confie tout aussi bien ses malheurs<sup>46</sup>. Dès leur première conversation, le déséquilibre s'installe : chacun parle de son enfance mais la participation de Charles à la conversation est réduite au sommaire suivant « elle se mit à causer

---

<sup>46</sup> « car enfin, Charles était quelqu'un, une oreille toujours ouverte, une approbation toujours prête. Elle faisait bien des confidences à sa levrette ! Elle en eût fait aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule. », *Madame Bovary*, I,9, p. 134.

du couvent, Charles de son collègue » (I,3, p. 81). De même le repas à l'auberge du Lion d'or, lorsque le couple arrive à Yonville, confirme le retrait de Charles dont la voix est quasi inaudible face à Homais, Léon et Emma<sup>47</sup>.

Sa parole d'ailleurs très souvent s'enraie, se réduit au bégaiement et au psittacisme, comme le souligne la récurrence du redoublement, de la répétition dans ses répliques : « Père Rouault..., Père Rouault..., balbutia Charles » (I,3, p. 84) ; « Qu'as-tu ? qu'as-tu ? répétait-il stupéfait. » (II,11, p. 294) ; « "Emma ! ... Maman !" ... » s'écriait Charles pour les rapatrier » (II,12, p. 302) ; « "Ma femme ! Ma femme !" cria Charles » (II,13, p. 319) puis « parle-nous ! disait Charles, parle-nous » (*ibid*, p. 321) ; « pauvre femme !.. pauvre femme !... » (*ibid*, p. 322) ; « C'est extraordinaire ! c'est singulier ! répéta-t-il » à la manière d'un personnage de *La cantatrice chauve* (III,8, p. 460) ; « il ne pouvait que répéter ce mot : "empoisonnée ! empoisonnée !" » (*ibid* p. 461) ; « adieu ! adieu ! » (III,9, p. 473) ; « je ne sais pas, je ne sais pas » (III,10, p. 485) ; « il répéta plusieurs fois : oui, du courage » (*ibid*). Le balbutiement devient ainsi le mode énonciatif de Charles Bovary. Après le décès d'Emma, il se contente de répéter « d'une voix balbutiante » ce que dit Homais : « Charles répéta comme une machine : - M. Tuvache qui passe » (III,9, p. 474). Graham Falconer voit d'ailleurs en Charles « un personnage de Pinter ou de Beckett qui se serait trompé de siècle »<sup>48</sup>. Son seul « grand mot », comme le qualifie ironiquement le narrateur, serait celui qu'il prononce avant sa mort : « C'est la faute de la fatalité » (III,11, p. 500). Il peut aussi être prolixe par moments, toujours trop bavard pour Emma qui veut rejoindre ses amants : « Charles avait la manie de bavarder au coin du feu, et il n'en finissait pas » (II,10, p. 273).

Cette passivité se double d'une constante docilité. Il apparaît en effet comme totalement sous la domination des autres et en particulier des femmes. Sa mère d'abord qui le surprotège mais surtout lui dicte sa conduite. Après sa réussite à l'examen d'officier de santé, « il lui fallait une femme. Elle lui en trouva une » (I,1, p. 67). Il l'appelle quand il ne sait plus que penser de la maladie nerveuse d'Emma. C'est parce qu'elle le lui demande qu'il essaie d'interdire à Emma la lecture des romans<sup>49</sup>. Puis ses deux épouses contrôlent de la même façon la maison et sa

---

<sup>47</sup> Voir le début du chapitre 2 de la deuxième partie pp. 158-166. Lorsque Charles tente par exemple de parler de son métier à Léon, c'est à Emma que ce dernier répond :

« - Si vous étiez comme moi, dit Charles, sans cesse obligé d'être à cheval...

- Mais, reprit Léon s'adressant à madame Bovary, rien n'est plus agréable, il me semble ; quant on le peut. ».

<sup>48</sup> Graham Falconer, « Flaubert assassin de Charles », *op. cit*, p. 118.

<sup>49</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 7, p. 219-220 : « - Ah ! elle s'occupe ! À quoi donc ? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant, et quelqu'un qui n'a pas de religion finit toujours par tourner mal.

Donc, il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans. L'entreprise ne semblait point facile. La bonne dame s'en chargea : elle devait quand elle passerait par Rouen, aller en personne chez le loueur de livres et

conduite. Alors qu'il espère se libérer du joug maternel dans le mariage, il reproduit le même type de relations avec sa première épouse. Il subit ses humeurs, ses caprices, sa jalousie sans se révolter :

Charles avait entrevu dans le mariage l'avènement d'une condition meilleure, imaginant qu'il serait plus libre et pourrait disposer de sa personne et de son argent. Mais sa femme fut le maître ; il devait devant le monde dire ceci, ne pas dire cela, faire maigre tous les vendredis, s'habiller comme elle l'entendait, harceler par son ordre les clients qui ne payaient pas. Elle décachetait ses lettres, épiait ses démarches, et l'écoutait, à travers la cloison, donner ses consultations dans son cabinet, quand il y avait des femmes. Il lui fallait son chocolat tous les matins, des égards à n'en plus finir. Elle se plaignait sans cesse de ses nerfs, de sa poitrine, de ses humeurs. Le bruit des pas lui faisait mal ; on s'en allait, la solitude lui devenait odieuse ; revenait-on près d'elle, c'était pour la voir mourir, sans doute. Le soir, quand Charles rentrait, elle sortait de dessous ses draps ses longs bras maigres, les lui passait autour du cou, et, l'ayant fait asseoir au bord du lit, se mettait à lui parler de ses chagrins : il l'oubliait, il en aimait une autre ! On lui avait bien dit qu'elle serait malheureuse ; et elle finissait en lui demandant quelque sirop pour sa santé et un peu plus d'amour. (I,1, p. 67-68)

Dans ce passage, Charles se dilue dans le « on » qui le dépouille de son individualité et de sa subjectivité. Il se réduit à la fonction d'exécutant sans personnalité. De même, lorsqu'elle devine l'attirance de son mari pour Mademoiselle Rouault, elle lui fait jurer de ne plus y aller et il « obéit » sans rechigner (I,2, p. 76). Charles n'est en outre jamais valorisé par les femmes qui partagent sa vie. Au contraire, il est constamment l'objet de reproches sur sa manière d'être, de manger, traité comme un enfant que l'on réprimande. Dans l'extrait suivant, mère et belle-fille unissent leur voix pour le « scarifier par leurs réflexions et leurs observations. Il avait tort de tant manger ! Pourquoi offrir la goutte au premier venu ? Quel entêtement que de ne pas vouloir porter de flanelle ! » (I,2, p. 77). Il se retrouve dans la même position d'infériorité face à Emma : lorsqu'il essaie de lui transmettre les réserves de sa mère à son égard, « un mot » (I,7, p. 109) suffit à lui prouver qu'il se trompe. Elle lui interdit de danser au bal de la Vaubyessard par peur du ridicule. L'ordre se fait cinglant : « reste à ta place » (I,8, p. 118). Elle l'empêche de fumer, parce qu'il le fait de façon comique, « en avançant les lèvres, crachant à toute minute, se reculant à chaque bouffée » (I,8, p. 126). Avec elle, il n'a aucune autorité, aucun pouvoir de décision. A propos du renvoi de Nastasie, il ne répond rien à la question de sa femme « Qui

---

lui représenter qu'Emma cessait ses abonnements. N'aurait-on pas le droit d'avertir la police, si le libraire persistait quand même dans son métier d'empoisonneur ? ».

m'en empêche ? » (*ibid*), alors qu'il éprouve de la compassion pour la vieille servante. Il lui obéit, par deux fois s'assoit parce qu'elle le lui ordonne<sup>50</sup>. Quand il s'oppose à elle pour la convaincre d'aller au théâtre, le narrateur précise le caractère exceptionnel de son entêtement : « par extraordinaire, Charles ne céda pas » (II,14, p. 338). Plus largement, aucun esprit d'initiative ne semble l'animer. Il accepte d'opérer le pied-bot, poussé par Homais et sa femme<sup>51</sup>. Il achète une jambe de bois pour Hippolyte sur l'initiative d'Emma : « il déboursa trois cents francs pour une jambe de bois dont elle jugea convenable de faire cadeau à Hippolyte » (II,12, p. 297). Charles souvent partagé entre sa mère et sa femme change même d'avis en fonction de la personne avec laquelle il se trouve. Ainsi la procuration est jetée pour satisfaire la volonté maternelle puis signée de nouveau pour apaiser Emma<sup>52</sup>. Dans la troisième partie, sa première rébellion contre sa mère est soulignée par le narrateur : « pour la première fois se révoltant prit la défense de sa femme » (III,5, p. 410). Mais sa passivité face à la ruine de sa propre famille paraît invraisemblable : « Quand donc tout cela finira-t-il !... Et il continuait à marcher, les deux mains derrière le dos. » (III,6, p. 427). Le regard du narrateur se fait parfois impitoyable, il semble prendre un malin plaisir à montrer ses faiblesses, à le rabaisser, à l'humilier, à en faire un pantin grotesque.

Ce manque de charisme, de personnalité contribuent à son effacement. Comme le note Graham Falconer, « [...] si Charles est là, tout se passe, la plupart du temps, comme s'il ne l'était pas »<sup>53</sup>. Dans le long chapitre consacré aux festivités des comices, son absence interroge alors qu'il devrait être parmi les notables d'Yonville. Il ne réapparaît qu'à la fin du chapitre au moment du feu d'artifice. A partir du moment où Emma commet l'adultère, il semble ne plus exister que par intermittence, le bonheur d'Emma s'épanouissant entre le moment où il part travailler, le plus souvent à l'aube et le moment de son retour, parfois tard dans la nuit. Charles se trouve finalement réduit à un figurant qui sort de la scène quand l'essentiel de l'intrigue se noue et qui y entre de nouveau quand il est trop tard pour influencer sur les événements. Les autres personnages du roman ne le perçoivent pas non plus comme une personnalité forte, marquante. Gisela Haenel souligne le « dilemme logique » que constitue la double présentation du

---

<sup>50</sup> Les deux occurrences se situent dans la deuxième partie, la première après l'échec de l'opération du pied-bot, lorsque Charles cherche le soutien de son épouse, la deuxième après la réception de la lettre de rupture de Rodolphe qui provoque la crise de nerfs d'Emma :

« – Assieds-toi, dit-elle, tu m'agaces ! // Il se rassit. » (II,11, p. 292).

« – Ce n'est rien ! dit-elle, ce n'est rien ! c'est nerveux ! Assieds-toi, mange ! // Car elle redoutait qu'on ne fût à la questionner, à la soigner, qu'on ne la quittât plus. Charles, pour lui obéir, s'était rassis, et il crachait dans sa main les noyaux des abricots, qu'il déposait ensuite dans son assiette. » (II,13, p. 321).

<sup>51</sup> « Charles, sollicité par l'apothicaire et par elle, se laissa convaincre » (*Madame Bovary*, II,11 p. 280).

<sup>52</sup> *Madame Bovary*, III,5, p. 409-410.

<sup>53</sup> Graham Falconer, *op. cit*, p. 124.

protagoniste, « premièrement comme quelqu'un d'inoubliable pour la classe, deuxièmement comme quelqu'un qui n'évoque pas de souvenirs du tout »<sup>54</sup>. Insignifiant et inoffensif pour Rodolphe, Homais l'abandonne dès qu'il sombre dans le désespoir après la mort de sa femme. Il ne fédère autour de lui ni amitié, ni amour, et le narrateur achève cette néantisation du personnage en précisant qu'à l'autopsie on ne trouve « rien » après l'avoir ouvert. Du rien initial (« Il serait impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui »<sup>55</sup>) au rien final, c'est donc une existence de « presque rien » qui peine à se déployer entre ces deux limites. Rayé de la mémoire collective qui se souvient finalement plus de son improbable couvre-chef que de lui, personnage au canevas défaillant, il semble devenir pour Sylvie Triaire une « manifestation possible du livre sur rien »<sup>56</sup>.

## II. Un « métis culturel »

Pour Graham FALCONER, « Charles est un intrus, un étranger, dès la première scène, où il est présenté comme un grand parmi les petits, un paysan parmi les bourgeois »<sup>57</sup>. On peut en effet le considérer à la fois comme un bourgeois et comme un médecin malgré lui.

### 1. Le paysan embourgeoisé

Au collège de Rouen, Charles n'est pas à sa place. Il est doublement déplacé à cause de son âge et de son statut social. Au seuil du roman, il entre en effet en cinquième, alors qu'il devrait être « avec les grands, où l'appelle son âge », comme le précise le proviseur au maître d'études (I,1 p. 55). Il se démarque d'ailleurs visuellement par sa taille : « plus haut de taille qu'aucun de nous tous » (*ibid*). Il n'appartient pas non plus au monde des autres élèves représentés par le « nous » inaugural, dans la mesure où il est d'emblée décrit comme un « gars

---

<sup>54</sup> Gisela Haenel, « Charles Bovary, un personnage dévalorisé », *Nouvelles lectures de Flaubert : Recherches allemandes*, textes réunis par Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Vunter Narr Verlag Tübingen, 2006, p. 135.

<sup>55</sup> *Madame Bovary*, I,1, p. 63.

<sup>56</sup> Sylvie Triaire, « Variation sur un couvre-chef : sur deux incipit flaubertiens », *Rythmes, Histoire, littérature*, Collection des Littératures n°2, Marie Blaise et Alain Vaillant (dir), Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2000 (pp. 83-113).

URL : <http://books.openedition.org/pulm/150>

<sup>57</sup> Graham Falconer, *op. cit*, p. 117.

de la campagne » (*ibid*) que l'on aurait « habillé en bourgeois » (*ibid*). Didier Philippot souligne ainsi la théâtralité qui préside à l'entrée en scène du personnage dans son costume de bourgeois<sup>58</sup>. Mais tout dans son apparence trahit ses origines rurales et le costume du collégien citadin ressemble sur lui à un déguisement aux couleurs disparates :

[...] son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir, par la fente des parements, des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. (I,1, p. 56).

Le détail du pantalon, « très tiré », renforce l'impression d'un accoutrement clownesque. Quant à la coupe de cheveux, elle constitue encore un marqueur social puisque la comparaison suggère sa ressemblance avec celle d'un « chantre de village » (I,1, p. 55). La casquette bien sûr symbolise à elle seule le grotesque et l'inadaptation de l'élève Charles Bovary. L'accessoire, on le sait, a suscité de nombreuses lectures, « objet monde » pour Jean-Marie Privat qui voit en elle un « équivalent métonymique et narratif de Charles, son attribut légendaire héroï-comique, l'emblème idiosyncrasique de son destin »<sup>59</sup> quand Didier Philippot met l'accent sur sa « fausse profondeur », symbole de la bêtise et de l'autolâtrie bourgeoise car elle sacrifie l'être à la « recherche de l'éclat »<sup>60</sup>. On retrouve une disparate dans l'accumulation des types de chapeaux, des matières et des formes, « bonnet à poil, chapska, chapeau rond, casquette de loutre et bonnet de coton », puis dans la deuxième salve descriptive, « ovoïde et renflée de baleines ; trois boudins circulaires ; une bande rouge ; des losanges de velours ; de poils de lapin ; polygone cartonné ; broderie en soutache ; croisillon de fils d'or ; manière de gland » (I,1, p. 56-57). Ce double textuel et visuel de la pièce montée des noces condense ainsi le portrait du « faux bourgeois ». D'ailleurs le narrateur n'omet pas de préciser que la casquette est « neuve » (I,1, p. 57), ce qui signifie qu'elle a été achetée spécialement pour l'entrée au collège de Charles. Le couvre-chef dans son excès, sa fatuité, témoigne bien en ce sens des rêves de grandeur de la mère pour son fils. On retrouve le même apprêt ridicule chez les petits paysans endimanchés pour les noces de Charles. Le narrateur précise également que Charles se sent plus d'affinités avec le domestique au collège en raison de leurs origines campagnardes communes. Charles est fortement ancré dans cette nature façonnée par le monde paysan, à tel

---

<sup>58</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert. De la nature au narcissisme*, Champion, 1997 (voir en particulier le chapitre sur « La bêtise intelligente »).

<sup>59</sup> Jean-Marie Privat, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches et Travaux* [en ligne], 82, 2013, p. 92.

<sup>60</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme, op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie : « Bêtise intelligente : le triomphe de Narcisse » ; chapitre 4 « Chefs d'œuvre inconnus de l'autolâtrie bourgeoise », p. 390.

point que Didier Philippot lit dans la bêtise de Charles celle des grands animaux impassibles à la « pesanteur sereine »<sup>61</sup>. Le roman de Charles, marqué par l'échec de la vie bourgeoise aurait pu sortir de ses limbes sous la forme d'un roman rustique à la manière de ceux de l'amie à venir, George Sand. Emma quant à elle refuse cette campagne qu'elle connaît pourtant pour rêver une nature romanesque et romantique coupée de la réalité dans ses longues conversations avec Léon.

L'allure grotesque de Charles adolescent se double par ailleurs d'une raideur, d'une attitude craintive et effarouchée, autre signal de son malaise et de la méconnaissance du monde dans lequel il entre. Il est d'emblée décrit comme « fort embarrassé » (I,1, p. 55), puis figé « n'osant même croiser les cuisses ni s'appuyer sur le coude » (I,1, p. 56), il parle « d'une voix bredouillante » (I,1, p. 57). Les autres élèves montrent une aisance, une liberté de mouvement acquises dans la fréquentation du collège et dont Charles est dénué. Alors qu'ils se conforment tous au « genre », c'est-à-dire à la mode de lancer sa casquette, Charles garde la sienne « sur ses deux genoux » (I,1, p. 56). Le choix de la focalisation interne au début du roman, nous faisant épouser le regard des autres collégiens permet de marquer l'hésitation de ses camarades quant à l'analyse de ses motivations. Le nouveau ne se plie pas à la règle par manque d'esprit d'observation ou par pusillanimité, il s'exclut par conséquent de lui-même du groupe. On notera que Flaubert lui-même avait vécu ses années de collège comme difficiles. Il écrit, en 1838, dans *Les Mémoires d'un Fou* : « Je suis au Collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes. Cette société des enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société pour celle des hommes. J'y fus froissé dans tous mes goûts, dans la classe pour mes idées, aux récréations pour mes penchants de sauvagerie solitaire. J'y vécus donc seul et ennuyé, tracassé par mes maîtres et raillé par mes camarades. Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins et que mes camarades me regardaient en ricanant »<sup>62</sup>.

L'isolement dans un groupe homogène entraîne le chahut dont Charles est l'origine et la victime, chahut déclenché par son incapacité à prononcer correctement son nom. La proximité entre la déformation de son patronyme « Charbovari » et le terme charivari ne peut être pure coïncidence comme l'analyse Jean-Marie Privat dans son essai d'ethno-critique. J-M Privat note que ce passage est prévu par Flaubert comme un « point de départ originel » dans la genèse

---

<sup>61</sup> *Ibid*, 3<sup>e</sup> partie : « Infini de la bêtise, bêtise de l'infini », p. 411.

<sup>62</sup> Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, chapitre 3, version numérique URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/fou.php>.

du roman. Il « inscrit fatalement la destinée de Charles sous le signe charivarique »<sup>63</sup>. On peut d'ailleurs comparer le moment où le personnage se nomme à un acte de naissance comme le propose Sylvie Triaire<sup>64</sup>, mais acte de naissance qui ne permet pas d'accéder complètement à l'existence puisque le nom n'est pas prononcé avec exactitude, il devient alors le reflet d'un manque originel, d'une construction bancale de l'identité. Face à Charles, le public de ce pitoyable spectacle, le fameux et énigmatique « nous » initial constitue une élite culturelle renforcée par la complicité du maître, qui prend le parti des rieurs contre le petit paysan : il manie l'ironie cinglante en demandant à Charles de se débarrasser de son « casque » (I,1, p. 57), assimilant le couvre-chef ridicule de son élève à un élément d'une tenue militaire. Il lui donne une punition en latin, autre marqueur de l'élite scolaire au XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, ce statut hors-normes du collégien, l'ostracisme dont il est la victime ne sont pas chez lui le ferment d'une révolte contre la discipline scolaire ou la hiérarchie sociale. Didier Philippot souligne « sa soumission à l'autorité et au modèle »<sup>65</sup>, ce qui lui vaut d'être la cible des moqueries dès le seuil du roman, parce qu'il ne prend pas part aux plaisanteries potaches de ses camarades. Il est également présenté comme un élève particulièrement zélé et consciencieux mais dont les progrès sont laborieux parce qu'il possède des qualités intellectuelles limitées. A plusieurs reprises, le narrateur insiste sur cette application et ce respect des règles qui le caractérisent et font d'emblée du personnage une incarnation des valeurs paysannes que sont la résignation et l'opiniâtreté dans le labeur :

Le soir, à l'étude, il tira ses bouts de manche de son pupitre, mit en ordre ses petites affaires, régla soigneusement son papier. Nous le vîmes qui travaillait en conscience, cherchant tous les mots dans le dictionnaire et se donnant beaucoup de mal. Grâce, sans doute, à cette bonne volonté dont il fit preuve, il dut de ne pas descendre dans la classe inférieure ; car, s'il savait passablement ses règles, il n'avait guère d'élégance dans les tournures. (I,1, p. 58-59)

L'éloge de son zèle est constamment empreint d'ironie : « A force de s'appliquer, il se maintint toujours vers le milieu de la classe ; une fois même, il gagna un premier accessit d'histoire naturelle » (I,1, p. 63-64). L'exceptionnel contraste ici cruellement avec le résultat pour Charles, qui ne réussit qu'à approcher le premier prix sans jamais l'obtenir dans aucune discipline. Charles adolescent semble donc dénué de toute personnalité, de toute originalité. Il accomplit son devoir à la manière d'un automate, espèce d'élève modèle sans inventivité ni

---

<sup>63</sup> Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, CNRS Éditions, Paris, 1994., p. 113.

<sup>64</sup> Sylvie Triaire, « Variation sur un couvre-chef : sur deux incipit flaubertiens », *op. cit.*

<sup>65</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonges de l'homme. op. cit.*, 2<sup>e</sup> partie, chapitre 4, p. 388.



intelligence. C'est également un fils modèle qui écrit à sa mère chaque jeudi avec la même régularité que dans son travail<sup>66</sup>. De l'adolescence, il ne possède ni l'insouciance ni la fantaisie ni l'esprit de rébellion, ni la curiosité qui poussent à tester les limites, à transgresser les règles : « C'était un garçon de tempérament modéré qui jouait aux récréations, travaillait à l'étude, écoutant en classe, dormant bien au dortoir, mangeant bien au réfectoire. » (I,1, p. 63)

L'inadaptation sociale et intellectuelle du personnage ne peut que s'accroître au niveau universitaire puisqu'il n'a reçu qu'une éducation incomplète. Deux caractéristiques du personnage s'enracinent dans cette étape de l'existence qui constitue l'apprentissage de la vie adulte : sa paralysie face à l'abstraction intellectuelle, son incapacité à saisir les subtilités de l'esprit et sa soumission, sa passivité face à l'autorité, à commencer par sa mère, grande ordonnatrice de son existence. Charles se retrouve face au programme de la faculté de médecine, dans la même position que le néophyte face aux mystères de l'Eglise, avec la même terreur sacrée provoquée par ce qu'il ne peut concevoir :

Le programme de cours, qu'il lut sur l'affiche, lui fit un effet d'étourdissement : cours d'anatomie, cours de pathologie, cours de physiologie, cours de pharmacie, cours de chimie, et de botanique, et de clinique, et de thérapeutique, sans compter l'hygiène ni la matière médicale, tous noms dont il ignorait les étymologies et qui étaient comme autant de portes de sanctuaires pleins d'augustes ténèbres. (I,1, p. 64)

On retrouve aussi chez lui le désir de bien faire sans avoir la vivacité d'esprit nécessaire pour réussir :

Il n'y comprit rien ; il avait beau écouter, il ne saisissait pas. Il travaillait pourtant, il avait des cahiers reliés, il suivait tous les cours, il ne perdait pas une seule visite. Il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie. (*ibid*)

L'assiduité et l'objet matériel « des cahiers reliés » tiennent lieu de méthode d'apprentissage. La comparaison avec le cheval de manège est sans appel : Charles ne peut dépasser le stade du travail machinal, mécanique, répétitif sans jamais accéder à la compréhension d'ensemble, la vision surplombante nécessaire à l'assimilation des connaissances.

---

<sup>66</sup> « Le soir de chaque jeudi, il écrivait une longue lettre à sa mère, avec de l'encre rouge et trois pains à cacheter. » Flaubert, *Madame Bovary*, I,1, p. 63.

Pourtant Charles dévie de sa trajectoire dans la solitude de sa chambre d'étudiant. Le narrateur nous fait en effet entendre l'expression de sa nostalgie pour la vie à la campagne :

Qu'il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la hêtraie ! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui. (I,1, p. 65)

La nostalgie de son enfance campagnarde apparaît d'ailleurs de façon récurrente dans les brouillons, notamment au moment de la mort de son père où il se souvient des faucheurs dans la prairie<sup>67</sup>. On retrouve alors l'empreinte de ce possible narratif abandonné par Flaubert d'un roman rustique retraçant le parcours d'un officier de santé à la campagne. Charles restera, malgré les vains efforts d'Emma à le policer, le paysan contrarié, frustré.

Cette mélancolie, associée à une forte propension à la paresse, cette « nonchalance » (I,1, p. 65) dont parle Flaubert, le détourne progressivement de ses études et l'amène à chercher des remèdes à son mal être ailleurs que dans le travail : il découvre le cabaret, le jeu, l'alcool, les femmes. Cette émancipation du jeune homme est présentée de façon hyperbolique et totalement ironique par le narrateur :

S'enfermer chaque soir dans un sale appartement public, pour y taper sur des tables de marbre de petits os de mouton marqués de points noirs, lui semblait un acte précieux de sa liberté, qui le rehaussait d'estime vis-à-vis de lui-même. C'était comme l'initiation au monde, l'accès des plaisirs défendus ; et, en entrant, il posait la main sur le bouton de la porte avec une joie presque sensuelle. Alors, beaucoup de choses comprimées en lui, se dilatèrent ; il apprit par cœur des couplets qu'il chantait aux bienvenues, s'enthousiasma pour Béranger, sut faire du punch et connut enfin l'amour...(I,1, p. 65-66)

Toutefois l'initiation aux plaisirs se solde par un échec à l'examen, et l'on voit immédiatement Charles réintégrer sa trajectoire d'enfant sage et d'étudiant zélé sans rechigner. Aucun progrès n'est notable par ailleurs, puisqu'il ne réussit à l'examen qu'en apprenant d'avance toutes les questions par cœur.

Charles adulte se définit d'abord en tant que mari et médecin de campagne, puis en tant que père. Sa vie conjugale et professionnelle ne semble être que la suite logique et implacable de ses années d'enfance et d'apprentissage. Les deux mariages successifs du personnage sont également le reflet de sa situation sociale. Comme le montre Privat<sup>68</sup>, l'officier de santé de

---

<sup>67</sup> brouillons, vol 5 folio 109.

<sup>68</sup> Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique, op. cit.*

Tostes ne peut prétendre à faire un bon mariage. Il doit courir la dot. Que le mariage soit arrangé par la famille n'a rien d'étonnant pour l'époque. Héloïse Dubuc est peut-être vieille et laide mais sa belle dot fait qu'il faut lutter pour obtenir sa main. Le mariage avec une femme âgée comme le remariage de Charles veuf avec une plus jeune femme peuvent d'ailleurs également faire l'objet d'un rituel charivarique, selon Privat. Quant à Emma, Charles peut l'épouser parce que son père veut se libérer de cet enfant à charge :

Le père Rouault n'eût pas été fâché qu'on le débarrassât de sa fille, qui ne lui servait guère dans sa maison. [...] Lorsqu'il s'aperçut donc que Charles avait les pommettes rouges près de sa fille, ce qui signifiait qu'un de ces jours on la lui demanderait en mariage, il rumina d'avance toute l'affaire. Il le trouvait bien un peu *gringalet*, et ce n'était pas là un gendre comme il l'eût souhaité ; mais on le disait de bonne conduite, économe, fort instruit, et sans doute qu'il ne chicanerait pas trop sur la dot. Or, comme le père Rouault allait être forcé de vendre vingt-deux acres de *son bien*, qu'il devait beaucoup au maçon, beaucoup au bourrelier, que l'arbre du pressoir était à remettre :

– S'il me la demande, se dit-il, je la lui donne. (I,3, p. 83)

La demande en mariage, l'attente de réponse du futur beau-père par un signal, les noces interminables et leurs rites d'initiation correspondent bien aux coutumes du monde paysan. Ses fortes bottes, sa tenue négligée qu'Emma rajuste sans cesse au début de leur mariage, son canif, le bruit qu'il fait en mangeant sa soupe, tout trahit son origine paysanne pour Emma qui rêve de promotion sociale.

Toutefois le métissage de Charles s'exprime aussi dans son caractère et ses aspirations que l'on peut qualifier de bourgeois. La mesure se décline chez lui en « caractère modéré ». Dans sa vie de couple, Charles reproduit le schéma bourgeois : Emma Bovary remplit la fonction de maîtresse de maison, secondée par une bonne. L'enfant est élevée par une nourrice. Charles quant à lui est très attaché au confort matériel, aux petits plaisirs de la vie domestique qui rythment sa vie dans une médiocrité heureuse. Il incarne donc bien aussi le type du petit bourgeois satisfait de son existence. Le détail des pantoufles revient comme un leitmotiv pour symboliser l'esprit bourgeois du personnage, sorte d'alter ego de M. Jourdain. Il arbore ainsi ses « belles pantoufles en tapisserie » (I,7, p. 108) sur le pas de sa porte à la fin de la messe. Flaubert d'ailleurs s'amuse à en chausser également le notaire maître Guillaumin lorsqu'il reçoit Emma à la fin du roman<sup>69</sup>. Charles a un bref aperçu de son existence rêvée, faite d'ordre et de bien-être, lorsqu'Emma affecte de jouer son rôle d'épouse modèle :

---

<sup>69</sup> « Le notaire resta fort stupéfait, les yeux fixés sur ses belles pantoufles en tapisserie. » Flaubert, *Madame Bovary*, III,7, p. 445-446.

Quand Charles rentrait, il trouvait auprès des cendres ses pantoufles à chauffer. Ses gilets maintenant ne manquaient plus de doublure, ni ses chemises de boutons, et même il y avait plaisir à considérer dans l'armoire tous les bonnets de coton rangés par piles égales. Elle ne rechignait plus, comme autrefois, à faire des tours dans le jardin ; ce qu'il proposait était toujours consenti ; [...] les deux mains sur son ventre, les deux pieds sur les chenets, la joue rougie par la digestion, les yeux humides de bonheur. (II,5, p. 194)

La mesure bourgeoise s'épanouit dans le cadre d'une vie réglée, rangée où les excès sont rares : « il mangea beaucoup, et même il voulut, au dessert, prendre une tasse de café, débauche qu'il ne se permettait que le dimanche lorsqu'il y avait du monde. » (II,11, p. 283). Le petit bourgeois ne s'autorise cette entorse aux habitudes que pour fêter la réussite de l'opération du pied-bot, lui permettant d'envisager une ascension sociale. Ses rêves développent aussi ses aspirations bourgeoises pour lui-même « il voyait sa considération s'étendant, son bien-être s'augmentant, sa femme l'aimant toujours » (*ibid*) après l'opération, et pour sa fille également :

Il la voyait déjà revenant de l'école à la tombée du jour, toute rieuse, avec sa brassière tachée d'encre, et portant au bras son panier ; puis il faudrait la mettre en pension, cela coûterait beaucoup ; comment faire ? Alors il réfléchissait. Il pensait à louer une petite ferme aux environs, et qu'il surveillerait lui-même, tous les matins, en allant voir ses malades. Il en économiserait le revenu, il le placerait à la caisse d'épargne ; ensuite il achèterait des actions, quelque part, n'importe où ; d'ailleurs, la clientèle augmenterait ; il y comptait, car il voulait que Berthe fût bien élevée, qu'elle eût des talents, qu'elle apprît le piano. Ah ! qu'elle serait jolie, plus tard, 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 sœurs. Il se la figurait travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe ; elle lui broderait des pantoufles ; elle s'occuperait du ménage ; elle emplirait toute la maison de sa gentillesse et de sa gaieté. Enfin, ils songeraient à son établissement : on lui trouverait quelque brave garçon ayant un état solide ; il la rendrait heureuse ; cela durerait toujours. (II,12, p. 306)

Le portrait du petit bourgeois verse définitivement dans la satire quand le narrateur évoque son désir d'offrir à sa femme un daguerréotype de lui, reflet de son autosatisfaction<sup>70</sup>. Il est d'ailleurs sensible à la flatterie, « se [répand] en obséquiosités » quand Rodolphe lui accorde le titre de médecin (II,9, p. 258), et l'émotion de « suffoqu[e] » à la lecture de l'article rédigé par Homais qui le présente comme « un de nos praticiens les plus distingués » (II,11, p. 284). On peut voir aussi en Charles un locuteur potentiel du *Dictionnaire des idées reçues*, dans

---

<sup>70</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, II,6, p. 207-208.

le développement de sa vision des dangers de la vie parisienne par exemple, encourus par les étudiants provinciaux que menace la fièvre typhoïde<sup>71</sup>. A Rouen, il a peur de se faire dérober les billets pour l'opéra conservés « à sa main, dans la poche de son pantalon, qu'il appuyait contre son ventre » (II,15, p. 340). La mention des baromètres dans la maison trahit la manie bourgeoise de la météorologie<sup>72</sup>. Mais son bonheur reste avant tout lié à la satisfaction des fonctions animales, manger et dormir : « satisfait de lui-même, il mangeait le reste du miroton, épluchait son fromage, croquait une pomme, vidait sa carafe, puis s'allait mettre au lit, se couchait sur le dos et ronflait. » (I,7, p. 108). Se profile ainsi la figure de l'imbécile heureux, dans la dévaluation du bonheur comparé au bien-être digestif :

Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent. (I,5, p. 95-96)

La paternité est également présentée comme le stade ultime du bonheur bourgeois :

L'idée d'avoir engendré le délectait. Rien ne lui manquait à présent. Il connaissait l'existence humaine tout du long, et il s'y attablait sur les deux coudes avec sérénité. [...] » (II,3, p. 171).

Tout le mépris de Flaubert transparait dans le verbe « délectait » qui, choisi par un homme réfractaire à l'idée de devenir père, résonne de façon particulièrement ironique, et dans l'image de l'existence humaine comparée à une table sur laquelle on prend son repas.

S'il est habité de rêves bourgeois, il ne possède pas tous les codes de ce monde, reste dans un entre-deux inconfortable. Il n'est ainsi pas à sa place au théâtre où il se fait chahuter comme au collègue parce qu'il ne connaît pas cet univers :

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 directeur, revint à l'auberge, retourna au bureau, et, plusieurs fois ainsi, arpenta toute la longueur de la ville, depuis le théâtre jusqu'au boulevard. (II,14, p. 339).

---

<sup>71</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, II,6, p. 214.

<sup>72</sup> « Les petits rideaux de mousseline, le long des vitres, épaississaient le crépuscule, et la dorure du baromètre, sur qui frappait un rayon de soleil, étalait des feux dans la glace, entre les découpures du polypier. » Flaubert, *Madame Bovary*, II,9, p. 256-257.

Déraciné du monde paysan, il n'accède que très partiellement au statut du bourgeois.

## **2. Charles Bovary médecin malgré lui**

Charles a obtenu, à l'issue d'études courtes à Rouen, le grade d'officier de santé. L'officiat correspondait sous le second Empire à un corps médical de second ordre, et cantonnait le plus souvent ses représentants à l'exercice d'une médecine de campagne. Louis Bernard Bonjean, sénateur sous Napoléon III, justifie ainsi leur existence :

À des malades simples et pauvres, il faut un médecin pauvre et simple comme eux, qui, né dans une condition peu élevée, ayant conquis son grade à peu de frais, puisse se contenter d'une modeste rétribution. L'officier de santé est dans les meilleures conditions pour remplir cette mission de modeste dévouement ; il se fera d'autant plus aisément le consolateur du pauvre qu'il en est presque le compagnon...<sup>73</sup>.

Ce « modeste dévouement » est bien celui de Charles Bovary pour ses patients des alentours de Tostes avec lesquels il entretient un lien privilégié :

Charles, à la neige à la pluie, chevauchait par les chemins de traverse. Il mangeait des omelettes sur la table des fermes, entraînait son bras dans des lits humides, recevait au visage le jet tiède des saignées, écoutait des râles, examinait des cuvettes, retroussait bien du linge sale. (I,9, p. 131)

Son intervention sur la fracture du père Rouault lui vaut les éloges du patient en ces termes « il n'aurait pas été mieux guéri par les premiers médecins d'Yvetot ou même de Rouen » (I,2, p. 74). Il l'appelle même son « sauveur » (I,2, p. 75), et accepte de lui donner sa fille parce qu'on le dit « de bonne conduite, économe, fort instruit » (I,3, p. 83). Il obtient ainsi une vraie reconnaissance du monde paysan :

Sa réputation était établie tout à fait. Les campagnards le chérissaient parce qu'il n'était pas fier. Il caressait les enfants, n'entraînait jamais au cabaret, et, d'ailleurs, inspirait de la confiance par sa moralité. (I,9, p. 132)

---

<sup>73</sup> Germain Galerant, « Un officier de santé nommé Charles Bovary », *Les Amis de Flaubert*, 1970, Bulletin n°37, p. 24.

De nombreux détails du roman confortent le lecteur dans l'idée que le statut d'officier de santé ne procure pas de gros revenus. Charles en effet s'occupe de son cheval après s'être occupé de ses patients :

Charles, en rentrant, mettait lui-même son cheval à l'écurie, retirait la selle et passait le licou, pendant que la bonne apportait une botte de paille et la jetait, comme elle le pouvait, dans la mangeoire. [...] (I,9, p. 130)

On notera d'ailleurs que c'est un point commun avec le docteur Canivet mais ce dernier contrairement à Charles s'occupe d'abord de son cheval avant de traiter les patients, habitude qui souligne avant tout son indifférence à la souffrance d'autrui :

Quand il fut entré comme un tourbillon sous le porche du *Lion d'or*, le docteur, criant très haut, ordonna de dételé son cheval, puis il alla dans l'écurie voir s'il mangeait bien l'avoine ; car, en arrivant chez ses malades, il s'occupait d'abord de sa jument et de son cabriolet. On disait même à ce propos : « Ah ! M. Canivet, c'est un original ! » Et on l'estimait davantage pour cet inébranlable aplomb. L'univers aurait pu crever jusqu'au dernier homme, qu'il n'eût pas failli à la moindre de ses habitudes. (II,11, p. 290)

L'officier de santé ne peut par ailleurs pas exercer en dehors des limites du département où il est inscrit. Les quelques passages de *Madame Bovary* montrant Charles dans l'exercice de sa profession semblent par conséquent bien refléter la réalité de son activité quotidienne : levers souvent très matinaux, itinérance à cheval, retour tardif à la maison. La profession n'était de ce fait pas propice à une vie de famille épanouie et l'on voit souvent, nous l'avons dit, la présence de Charles se limiter à son départ et à son retour au domicile conjugal, pour y manger avant de se coucher fourbu après une journée physiquement éprouvante.

Son champ de compétences correspond donc à son niveau d'études. Charles Bovary a constamment la crainte de mal faire, de se tromper et de voir un patient mourir par sa faute. Sa pratique de la médecine se réduit à des traitements traditionnels pour des affections bénignes. Le narrateur décrit par exemple brièvement son petit cabinet duquel s'échappent les toux des malades « débitant leurs histoires » mêlées à l'odeur des « roux » (I,5, p. 93). L'arrachage de dents évoque aussi les anciens chirurgiens barbiers, guérisseurs des campagnes et souvent charlatans :

Il réussissait particulièrement dans les catarrhes et maladies de poitrine. Craignant beaucoup de tuer son monde, Charles, en effet, n'ordonnait guère que des potions calmantes, de temps à

autre de l'émétique, un bain de pieds ou des sangsues. Ce n'est pas que la chirurgie lui fit peur ; il vous saignait les gens largement, comme des chevaux, et il avait pour l'extraction des dents une *poigne d'enfer*. (I,9, p. 132)

Le métier qu'exerce Charles est donc principalement un métier manuel, qu'il s'agisse de fabriquer une attelle avec une latte de bois et un bout de verre poli ou d'effectuer un « coup de lancette »<sup>74</sup> pour soulager un abcès à la bouche.

En revanche ses tentatives de s'élever au-dessus de sa condition sont constamment moquées par le narrateur. Son ridicule transparaît par exemple dans les poses qu'il prend auprès du père Rouault pour ressembler à un médecin : « Alors, se rappelant les allures de ses maîtres auprès du lit des blessés, il reconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont comme l'huile dont on graisse les bistouris. » (I,2, p. 71)

Le perfectionnement de sa pratique par la lecture et la recherche ne l'intéresse d'ailleurs que très modérément. Il n'a pas coupé les pages des tomes du *Dictionnaire des sciences médicales* qui occupent les rayons de sa bibliothèque (I,5, p. 92-93), et il s'assoupit rapidement en feuilletant *La ruche médicale* (I,9, p. 132-133). Un officier de santé ne pouvait par ailleurs pas exécuter une grande opération sans la présence d'un docteur en médecine. Toutefois les critères définissant une « grande opération » n'étant pas fixés clairement, on jugeait surtout les praticiens en fonction de leurs résultats. C'est pourquoi la tentation de se confronter à des interventions plus complexes, comme l'essai malheureux de Charles de redresser un pied bot, était bien réelle chez les officiers de santé, les succès amenant une notoriété accrue<sup>75</sup>. Ainsi l'officier de santé se sent investi d'une mission extraordinaire qui le propulse — dans l'ironie comparative de Flaubert — au rang des plus grands médecins :

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 M. Bovary quand il approcha d'Hippolyte, son *ténotome* entre les doigts. (II,11, p. 282-283).

Flaubert pour ce chapitre a lu articles et ouvrages consacrés au pied-bot et à ses traitements. L'expérience que tente Charles sur la malformation d'Hippolyte correspond au procédé de la ténotomie, mis au point par Delpech, en vogue depuis les années 1830. Il a

---

<sup>74</sup> A Tostes, Charles soulage le marquis d'Andrevilliers souffrant d'un abcès d'un « coup de lancette » I,7 p. 113.

<sup>75</sup> Voir l'article de Germain Galerant, « Un officier de santé nommé Charles Bovary », *op. cit.*, p. 24.



également lu le *Traité pratique du pied bot* rédigé par Vincent Duval qui décrit un grand nombre d'opérations couronnées de succès. Charles certes n'a pas d'expérience mais on ne connaît pas précisément les raisons de l'échec de l'opération. Est-ce une erreur d'appréciation de Charles Bovary ? En effet il hésite entre plusieurs types de pieds bots. Florence Emptaz quant à elle suggère l'erreur suivante :

Charles a commis une erreur de taille. Vincent Duval préconisait un délai de 48 à 72 heures avant de placer le pied opéré dans un appareil réformateur: il faut en effet attendre que la substance intermédiaire se reforme suffisamment pour que l'on puisse exercer sur le tendon ainsi reconstitué une élongation. Charles, lui, a bouclé le pied d'Hippolyte immédiatement après avoir sectionné le tendon. Dans sa précipitation, il procède d'office à une extension, et rend impossible toute reformation de substance intermédiaire. La jonction des deux parties séparées du tendon ne peut se réaliser, le pied d'Hippolyte ne se redressera pas, il ne pourra jamais remarcher. Par son incurie, Charles, dont on se demande s'il a réellement lu les indications du docteur Duval, fabrique un nouvel infirme. En fait, Charles ne semble pas avoir compris l'enjeu de la section du tendon d'Achille, par laquelle on coupe pour rejoindre ensuite. Il figure un bien piètre orthopédiste, dangereux et nuisible, comme le souligneront les propos furieux et indignés de Canivet, dans la suite<sup>76</sup>.

Est-ce également la mauvaise qualité des soins ultérieurs ? On peut le supposer puisque le confinement de la jambe dans une « boîte » entraîne ecchymoses et pourriture. Mais malgré ce constat, le médecin et le pharmacien s'entêtent à vouloir serrer la jambe dans la machine. Dans cet épisode, le duo de « savants » fonctionne comme un double de cet autre couple à venir dans l'œuvre de Flaubert que formeront Bouvard et Pécuchet, engagés eux aussi d'ailleurs dans le redressement du corps<sup>77</sup>. Après l'opération du pied-bot raté, Bovary n'assume pas le ratage de son expérience : il se terre chez lui, paralysé par la peur, manque de s'évanouir en entendant les cris d'Hippolyte, il est comparé à un homme ivre. Puis il change de route quand il entend le bruit de sa jambe (II,12, p. 298) Cependant les craintes de Bovary de voir sa réputation ternie par un procès s'avèrent non fondées. Aucun tribunal ne s'intéresse à l'affaire, Hippolyte s'accommode de sa jambe amputée et Charles continue à exercer. Il subit simplement l'humiliation de M. Canivet, médecin de Neufchâtel qui considère son art déshonoré par les

---

<sup>76</sup> Florence Emptaz, *Gustave Flaubert : Pour une orthopédie revue et corrigée*, thèse de doctorat (1999), dont l'argument est présenté sur le site de l'université de Rouen. (paragraphe 28)

URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/theses/emptaz.php>

<sup>77</sup> Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Au chapitre III, pendant leurs études scientifiques, les deux amis entreprennent de soigner un enfant bossu grâce à un traitement à base de graisse camphrée et de moutarde.

officiers de santé<sup>78</sup>. S'il remet en cause le statut d'officier de santé, l'attaque n'est pas personnellement adressée à Charles Bovary, qui n'est pas un représentant de son ordre plus incompetent qu'un autre. Il est donc surtout mauvais médecin dans le regard de sa femme qui le fantasme en austère professeur. D'ailleurs il s'avère incapable de la soigner, mais il est conscient de ses limites, il ne se surestime pas, contrairement à Homais. D'ailleurs il abandonne toute activité médicale après la mort d'Emma. Il fait appel à Canivet et à Larivière quand il se sent dépassé. Canivet est finalement montré en situation d'échec tout comme lui et ne fait preuve d'aucune humanité. On notera que la médecine est également en situation d'impuissance dans l'explication de la mort de Charles. L'autopsie pratiquée par Canivet ne révèle rien en effet, mais l'enquête médicale semble s'arrêter là, soit que Charles ne mérite pas plus d'efforts, soit que se situent là les limites du savoir du docteur Canivet. Il y a finalement plus de connivence avec le docteur Larivière qui verse une larme à la mort d'Emma. Ce personnage est en effet intéressant car il semble être le seul à éprouver de l'empathie pour Charles, comme si le grand médecin, reconnaissant les limites de la médecine et ses propres limites, pouvait ainsi comprendre et partager humainement sa douleur. Didier Philippot souligne l'opposition entre cette « communion silencieuse » des deux hommes et la logorrhée savante du duo formé par Homais et Canivet :

A l'alliance d'Homais et de Canivet dans la Bêtise concluante et verbeuse, s'oppose alors le couple silencieux formé par Larivière et Bovary. Le grand médecin rejoint l'imbécile réhabilité par son abandon de la médecine : dans sa simplicité sublime, dans son abnégation totale, Bovary qui a oublié la médecine (il est incapable de lire le dictionnaire, cette bible d'un savoir livresque et conventionnel), est plus proche de la Vérité que les deux faux savants. A travers l'union paradoxale de Charles et de Larivière, l'ignorance et la connaissance se rejoignent, l'amour rejoint le scepticisme dans l'ouverture, sans conclusion ni parti pris, à la totalité<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Le docteur Canivet fait ainsi l'éloge de son art : « Il le considérait comme un sacerdoce, bien que les officiers de santé le déshonorassent » Flaubert, *Madame Bovary*, II,11 p. 291.

<sup>79</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary*, op. cit., p. 272.

### **III. Charles et l'amour**

Gustave Flaubert a doté son personnage masculin de traits de personnalité qui peuvent sembler antinomiques. Il lui a en effet donné une capacité à aimer Emma de manière inconditionnelle et désintéressée, mais lui a refusé celle d'exprimer cet amour, de montrer ses sentiments, de les reconnaître même. Cette faille du personnage, cette tension constitue un point de fissure dans le texte, dans lequel le lecteur peut se glisser pour explorer les possibles d'un personnage empêché d'aimer.

#### **1. Infirmité affective et sentimentale**

Dans la lettre à Louise Colet du 15 janvier 1853, Gustave Flaubert envisage ainsi la peinture de la relation amoureuse entre Charles et Emma :

J'ai ainsi maintenant cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement. C'est un tableau continu d'une vie bourgeoise et d'un amour inactif ; amour d'autant plus difficile à peindre qu'il est à la fois timide et profond, mais hélas ! sans échevellements internes, parce que mon monsieur est d'une nature tempérée.<sup>80</sup>

Effectivement, il est frappant de constater que Charles est à la fois profondément épris de sa femme mais incapable de verbaliser ni de manifester cet amour avec suffisamment de force.

La candeur du personnage, son attachement à sa mère font de lui un homme enfant, dont la maturité affective et sexuelle pose problème. En effet on ne peut que constater ses difficultés à se détacher de l'emprise maternelle. Sa mère d'ailleurs le maintient dans une situation de dépendance et d'infantilisation. C'est elle en effet qui choisit sa chambre, qui la meuble, qui le nourrit par messenger avant de lui trouver un emploi et une femme. Le discours indirect libre fait entendre la voix de cette figure maternelle surprotectrice quittant avec peine l'étudiant, « son pauvre enfant » désormais « abandonné à lui-même » (I,1, p. 64). Madame Bovary est également blessée par l'amour qu'il porte à Emma. Elle se sent lésée, bien que Charles veuille donner son prénom à sa fille et qu'il lui demande toujours des conseils. Mais ce n'est qu'après la mort d'Emma qu'il arrive à s'émanciper complètement de son influence. Cette faiblesse va

---

<sup>80</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, *op. cit.*

de pair avec une virilité qui peine à s'affirmer. Flaubert s'amuse d'ailleurs avec les symboles sexuels qui évoquent le bœuf plutôt que le taureau. Ainsi la cravache égarée dans la salle à manger des Rouault est un « nerf de bœuf », synecdoque annonciatrice de son impuissance à satisfaire son épouse. Alors qu'il cherche cette cravache, il effleure de sa poitrine le dos de la jeune fille qui est courbée sous lui. Le narrateur précise qu'il « sent » ce contact mais la sensation ne semble pas se transformer en émoi sensuel. C'est le trouble d'Emma que le narrateur évoque dans sa rougeur subite. Lorsque le couple part pour la Vaubyessard, on peut se demander pourquoi le narrateur ajoute à la description des bagages le « carton entre les jambes » de Charles si ce n'est pour suggérer le manque d'ardeur de l'époux (I,7, p. 113). Après sa nuit de noces, les rôles semblent inversés : le comportement du marié évoque celui d'une jeune fille venant de perdre sa virginité, alors qu'Emma reste totalement fermée et secrète. On sait pourtant qu'il a « connu l'amour » pendant ses années d'étude à Rouen et qu'il s'agit d'un second mariage. Une telle métamorphose après la nuit de noces paraît donc surprenante.

Pourtant l'enthousiasme initial de l'époux ne débouche pas sur un épanouissement du couple. Cette façon d'aimer s'avère pour Emma un amour insatisfaisant parce que sans surprise, sans imprévu. On retrouve à ce propos les métaphores alimentaires. L'amour de Charles est comparé à « un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner » (I,7, p. 110). Ses caresses ressemblent plus à celles d'un enfant. Après la nuit de noces, il poursuit Emma pour lui passer le bras sous la taille et continuer « à marcher à demi penché sur elle, en lui chiffonnant avec sa tête la guimpe de son corsage » (I,4, p. 91). Après leur installation à Tostes, ses enfantillages agacent plus Emma qu'ils n'éveillent sa sensualité :

[...] quelquefois, il lui donnait sur les joues de gros baisers à pleine bouche, ou c'étaient de petits baisers à la file tout le long de son bras nu, depuis le bout des doigts jusqu'à l'épaule ; et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se pend après vous. » (I,5, p. 96).

On est bien loin des grandes scènes de « baisade » avec Rodolphe pour reprendre l'expression consacrée par Flaubert, où la corruption accentue encore la beauté d'Emma. La sensualité défaillante de Charles se retrouve dans l'insuffisance du langage à dire le désir amoureux. Il est en effet incapable de formuler sa demande en mariage, y compris au père d'Emma : « la peur de ne point trouver les mots convenables lui collait aux lèvres » (I,3, p. 82). Il ne sait pas, une fois marié, exprimer son amour, sa fascination pour Emma. On peut relever un seul mot tendre dans le roman, l'expression « mon petit chat » (II, 14, p. 350), hapax affectif qui paraît totalement incongru du fait de son isolement. L'inélégance de sa personne se reflète

dans l'inélégance de ses tournures. Contrairement à Rodolphe, Charles ne maîtrise pas les codes du discours amoureux, même s'ils ne sont qu'une coquille vide de sens pour le hobereau de la Huchette. Mais le langage seul n'est pas en cause. C'est plus profondément une incapacité à comprendre ses désirs, à la rendre heureuse :

Si Charles l'avait voulu cependant, s'il s'en fût douté, si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur comme tombe la récolte d'un espalier quand on y porte la main. Mais, à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. (I,7, p. 106)

Emma elle-même constate cette incohérence « Elle se demanda même pourquoi donc elle exécrait Charles, et s'il n'eût pas été meilleur de le pouvoir aimer. Mais il n'offrait pas grande prise à ses retours du sentiment » (II,10, p. 279). Pourquoi cette résistance ? Charles est bien perçu par Emma comme un homme qui ne sait pas aimer. D'où son espoir de pouvoir s'appuyer sur « quelque chose de plus solide que l'amour » comme l'admiration pour le chirurgien capable de redresser les pieds-bots (II,11, p. 280). On peut aussi constater cette incapacité de Charles à comprendre les mécanismes de l'amour dans sa relation avec Héloïse dont il ne comprend pas la jalousie, ses difficultés à analyser en quoi sa mort le touche, tout comme celle de son père. Comme le balbutiement, l'étonnement est aussi une attitude enfantine caractéristique de Charles : « il s'étonnait de sentir tant d'affection pour cet homme qu'il avait cru jusqu'alors n'aimer que très médiocrement » (III,2, p. 381).

Après la mort du père comme après celle d'Héloïse, Flaubert accorde un peu de son intérêt à son personnage pour analyser sa sensibilité à travers les bribes d'une tentative d'introspection, même si elle tourne court. Les réactions de Charles face à ces deux décès peuvent être appréhendées comme autant de terrains d'exercice pour l'étude du deuil qui prendra une autre ampleur lors de la mort de l'être aimé. Mais l'inaptitude à comprendre la complexité des sentiments qui le caractérise le plus souvent lui confère une naïveté qui confine à la bêtise. Mis face à une femme dissimulatrice, il est incapable d'interpréter les signes. Les exemples de cette faiblesse d'interprétation abondent : alors qu'Emma repousse sa fille qui se blesse, puis constate sa laideur dans le berceau, Charles console sa femme qu'il croit affligée par la blessure de l'enfant (II,6, p. 206). Ce manque de lucidité se manifeste après l'épisode du pied-bot. Il ne comprend pas l'humiliation ressentie par Emma même s'il perçoit confusément sa responsabilité dans la dépression de sa femme :

Charles s'affaissa dans son fauteuil, bouleversé, cherchant ce qu'elle pouvait avoir, imaginant une maladie nerveuse, pleurant, et sentant vaguement circuler autour de lui quelque chose de funeste et d'incompréhensible. (II,11, p. 294)

Ainsi paraît-il toujours en décalage avec la réalité, ne voit ni les manœuvres de Léon ni celles de Rodolphe ni celles de sa femme. Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur son absence de jalousie sans analyser pourquoi il est si peu enclin à se poser des questions. « Peu jaloux », il ne s'étonne donc pas du « commerce continu de livres et de romances » qui s'établit entre Emma et le clerc de notaire (II,4, p. 185). Le même constat est effectué après la rencontre avec Rodolphe : « il n'avait, lui, aucune raison de haïr ce bon Charles, n'étant pas ce qui s'appelle dévoré de jalousie » (II,8, p. 274).

Face à Rodolphe dont le narrateur souligne la stratégie pour rendre de nouveau visite à Emma, Charles n'y voit que du feu. Sa propre femme le met pourtant en garde « *cela peut-être semblerait drôle* » mais il balaie toute objection « Ah ! je m'en moque pas mal ! dit Charles en faisant une pirouette » (II,9, p. 259). Le personnage prend ici presque une dimension clownesque. La locution proverbiale employée par Charles « la santé avant tout » paraît d'autant plus décalée face à la menace de l'adultère. Fait-il passer la santé avant la fidélité ? Aucun doute, aucun soupçon ne viennent ensuite remettre en question le comportement d'Emma, mais son aveuglement est constamment mis en évidence par le narrateur. Quand Emma lui demande sans détour s'il part, afin de pouvoir retrouver Rodolphe, il répond « Oui, Pourquoi ? », mais l'absence de justification claire d'Emma ne relance aucune autre interrogation (II,8, p. 265). La clef de la barrière « que Charles crut perdue » ne suscite pas plus de questionnement (II,10, p. 273). C'est même lui qui semble encourager la relation adultère : à Rodolphe il annonce que « sa femme [est] à sa disposition », que son épouse et lui « [comptent] sur sa complaisance » (II,9, p. 259) ; on notera le caractère jubilatoire chez Flaubert de la pratique du sous-entendu grivois dans le langage du narrateur, mais celui-ci retranscrit ici au discours indirect les paroles de Charles, propos d'autant plus savoureux que ce dernier est incapable du moindre jeu de mots, souvenons-nous de son inaptitude à briller lors de son mariage. Il achète ensuite une pouliche pour que sa femme puisse rejoindre M. Boulanger, puis il trouve qu'Emma a « bonne mine » dans l'adultère (II,9, p. 265), sans constater aucun changement chez elle, alors que le narrateur avec des accents baudelairiens décrit la beauté de sa chevelure dans la corruption : « Charles, comme aux premiers temps de

son mariage, la trouvait délicieuse et tout irrésistible » (II,12, p. 305)<sup>81</sup>. De la même façon pendant sa relation avec Léon, Charles continue avec constance à exprimer son bonheur de l'avoir épousée : « Elle était pour son mari plus charmante que jamais [...] il se trouvait donc le plus fortuné des mortels » (III,5, p. 403). Après l'épisode de la corbeille d'abricots, il manifeste encore son incompréhension totale face à la crise de sa femme, il est « un peu surpris de ce ton brusque » et ne remarque pas sa rougeur (II,13, p. 320). Cette scène de quiproquo comique proche du vaudeville pose le problème de la vraisemblance romanesque et fait ressortir tout le grotesque du personnage : Charles ne se doute de rien, parle de Rodolphe, de son voyage, de sa vie de garçon qu'il dit approuver. Mais la naïveté improbable du mari fait ressortir avec plus de force encore l'impossibilité absolue pour Emma de lui faire comprendre son mal-être, car le quiproquo se joue sur fond de tentation du suicide et de crise nerveuse pour l'héroïne.

Charles insiste aussi pour faire goûter à Emma les abricots qui symbolisent la trahison de Rodolphe. Emma pense pourtant qu'il sait, interprète comme une preuve le fait qu'il se mette à parler de Rodolphe. Il apparaît ainsi toujours comme un être moins complexe que ce que les autres personnages peuvent conjecturer. Il échappe à toute tentative de motivation psychologique, d'explication de ses intentions. Il ne se demande pas non plus pourquoi Emma refuse de s'asseoir sur le banc au fond du jardin pendant sa convalescence (II,13, p. 325). A l'Opéra, Léon change d'opinion, critique puis encense Lagardy en fonction de son intérêt, ce que ne perçoit pas plus Charles<sup>82</sup>.

Les stratagèmes d'Emma pour aller à Rouen ne rencontrent aucune résistance : Charles non seulement ne devine rien mais au contraire propose de lui-même « Léon » comme intermédiaire, finement guidé par Emma. Charles totalement subjugué par sa femme la remercie

---

<sup>81</sup> La description d'Emma évoque la sensualité des figures féminines dans *Les Fleurs du Mal* : « Jamais madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux : ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi ; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied. » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,12, p. 305).

<sup>82</sup> Léon d'abord critique le ténor : « Alors Léon, pour faire le dilettante, se mit à parler musique. Il avait vu Tamburini, Rubini, Persiani, Grisi ; et à côté d'eux, Lagardy, malgré ses grands éclats, ne valait rien. » Puis il en fait l'éloge pour inciter Emma à rester à Rouen : « Et, changeant de manœuvre devant cette occasion inattendue qui s'offrait à son espoir, le jeune homme entama l'éloge de Lagardy dans le morceau final. C'était quelque chose de superbe, de sublime ! » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,15, p. 349 et p. 350).

même pour « son sens pratique » (III,2, p. 384). La nécessité des leçons de piano rencontre le même succès, grâce au jeu d'actrice d'Emma qui soupire quand il se trouve près d'elle. (III,4, p. 390).

La perception de Charles semble toujours complètement faussée : il constate les progrès d'Emma en piano alors que les cours ne sont pas pris ! La crédulité du spectateur fait que le mensonge devient vérité. Il va même jusqu'à entrer dans le jeu des mensonges de sa femme puisqu'il se met lui-même à créer des scénarios improbables en démultipliant le nombre de demoiselles Lempereur potentiellement professeurs de piano à Rouen. Cette faille du personnage, cette surenchère dans l'invention d'histoires est une piste intéressante vers un des « possibles » du personnage. La coïncidence qui lui fait retrouver la quittance ne semble pas plus l'interroger. « Comment diable est-ce dans mes bottes ? » constitue sa seule réaction (III,5, p. 404). Une telle constance dans l'aveuglement et la méprise finissent par relever de l'in vraisemblable. Et Flaubert démiurge maintient fermement les œillères de son « cheval de manège », comme le montre la coïncidence extraordinaire de la rencontre de Charles fou d'inquiétude à Rouen avec Emma dans la rue de Mlle Lempereur. Cette rencontre improbable dispense Emma de donner de vraies explications à son mari et lui permet même de le sermonner. La notion de vraisemblance se trouve de nouveau mise à mal, voire renversée puisque c'est la vérité d'Emma qui l'emporte sur celle de Charles. Dans l'aberration du dénouement de ce quiproquo, la cohérence romanesque de Charles se fissure un peu plus. N'est-il qu'un George Dandin condamné à reconnaître que sa femme a raison quand elle a tort ?

Jusqu'à la fin du roman, il reste perdu dans la plus totale incompréhension. La nouvelle de la saisie de leurs biens, l'absence d'Emma ne suscitent que de vagues questions sans aucun début d'explication « par quelle cause ?... pas un mot ! » (III,8, p. 459)

Cette infirmité du sentiment le condamne à devenir un repoussoir pour Emma. En effet Flaubert semble avoir créé avec Charles un personnage haïssable, qui cristallise toutes les frustrations, tous les dégoûts d'Emma. Dans les chapitres consacrés à leur mariage, Charles n'est vu qu'à travers le regard d'Emma, un regard presque exclusivement dévalorisant.

Dès leur rencontre, le déséquilibre s'installe. Emma se parle plus à elle-même qu'elle ne converse avec Charles et l'ennui dont son regard est « noyé » accompagne leurs premiers moments d'intimité (I,3, p. 81-82). La vie conjugale est d'emblée marquée par le décalage entre Charles au comble du bonheur et Emma dont l'agacement se transforme progressivement en exaspération. Ce qu'elle avait cru prendre pour un sentiment, une attirance pour Charles se trouve d'ailleurs très rapidement réinterprétée négativement, comme une « irritation causée par la présence de cet homme » (I,6, p. 105). A partir de cette prise de conscience, l'image qu'elle



a de son époux se dégrade progressivement. Le lecteur voit évoluer Charles à travers ce regard constamment méprisant, dégoûté.

Se dessine aussi en creux le portrait virtuel du mari rêvé par Emma, antithèse de tout ce qu'incarne Charles. Son idéal masculin est d'abord une vision fantasmée d'élégance dans un chalet suisse ou un cottage écossais, à l'opposé de l'allure et des bottes épaisses de son époux normand : « un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes » (I,7, p. 106). Charles lui porte un bonnet pour dormir, de « fortes bottes qui [ont] au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continu[e] en ligne droite, tendu comme par un pied de bois » (I,7, p. 108). Il est mal à l'aise dans son costume de bal, son pantalon qui le serre au ventre, les sous-pieds qui le gênent (I,4). Emma ne voit plus que toutes les petites habitudes du quotidien qui deviennent autant de tares intolérables :

Il prenait, avec l'âge, des allures épaisses ; il coupait, au dessert, le bouchon des bouteilles vides ; il se passait, après manger, la langue sur les dents ; il faisait, en avalant sa soupe, un gloussement à chaque gorgée, et, comme il commençait d'engraisser, ses yeux, déjà petits, semblaient remontés vers les tempes par la bouffissure de ses pommettes. Emma, quelquefois, lui rentrait dans son gilet la bordure rouge de ses tricots, rajustait sa cravate, ou jetait à l'écart les gants déteints qu'il se disposait à passer ; et ce n'était pas, comme il croyait, pour lui ; c'était pour elle-même, par expansion d'égoïsme, agacement nerveux. (I,9, p. 133-134)

Le narrateur et Emma semblent partager la même vision péjorative, le même constat de la déficience du langage et de la pensée :

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 rêverie. Il n'avait jamais été curieux, disait-il, pendant qu'il habitait Rouen, d'aller voir au théâtre les acteurs de Paris. Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet, et il ne put, un jour, lui expliquer un terme d'équitation qu'elle avait rencontré dans un roman. Un homme, au contraire, ne devait-il pas, tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères ? Mais il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien. Il la croyait heureuse ; et elle lui en voulait de ce calme si bien assis, de cette pesanteur sereine, du bonheur même qu'elle lui donnait. » (I,7, p. 106)

Charles quant à lui n'est ni homme d'action, ni artiste ni ambitieux. Il se réduit pour Emma à une présence irritante :

[...] il restait là, le menton sur ses deux mains, et les cheveux étalés comme une crinière jusqu'au pied de la lampe. Emma le regardait en haussant les épaules. Que n'avait-elle, au moins, pour mari un de ces hommes d'ardeurs taciturnes qui travaillent la nuit dans les livres, et portent enfin, à soixante ans, quand vient l'âge des rhumatismes, une brochette de croix, sur leur habit noir, mal fait. Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France. Mais Charles n'avait point d'ambition ! » (I,9, p. 133)

Il se laisse même humilier par ses confrères, ce qui remplit Emma de honte : « elle avait envie de le battre. [...] Quel pauvre homme ! quel pauvre homme ! disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres » (*ibid*). Ce décalage est d'autant plus cruel pour Charles qu'il se méprend toujours sur ce que ressent sa femme. Il s'attendrit parce qu'elle s'emporte contre le médecin qui l'a humilié alors qu'il est lui-même la raison de son exaspération.

Le regard d'Emma se fait encore plus impitoyable en présence des amants. A côté de Léon, elle voit « sa casquette enfoncée sur ses sourcils », « ses deux grosses lèvres » qui tremblotent, « son dos tranquille [...] irritant à voir » (II,5, p. 188). Le dégoût d'Emma qui force le trait transforme Charles en idiot du village. La comparaison avec Rodolphe s'effectue de la même façon toujours au détriment de l'époux :

Cette tendresse, en effet, chaque jour s'accroissait davantage sous la répulsion du mari. Plus elle se livrait à l'un, plus elle exérait l'autre ; jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes qu'après ses rendez-vous avec Rodolphe, quand ils se trouvaient ensemble. (II,12, p. 295-296)

Le décalage entre le bonheur de Charles et la souffrance d'Emma attise sa haine pour son mari qu'elle rend responsable de son désespoir :

La conviction où il était de la rendre heureuse lui semblait une insulte imbécile, et sa sécurité là-dessus de l'ingratitude. Pour qui donc était-elle sage ? N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés ? Donc, elle reporta sur lui seul la haine nombreuse qui résultait de ses ennuis, et chaque effort pour l'amoinrir ne servait qu'à l'augmenter ; car cette peine inutile s'ajoutait aux autres motifs de désespoir et contribuait encore plus à l'écartement. Sa propre douceur à elle-même lui donnait des rébellions. La médiocrité domestique la poussait à des fantaisies luxueuses, la tendresse matrimoniale en des désirs adultères. Elle aurait voulu que Charles la battît, pour pouvoir plus justement le détester, s'en venger. Elle s'étonnait parfois des

conjectures atroces qui lui arrivaient à la pensée ; et il fallait continuer à sourire, s'entendre répéter qu'elle était heureuse, faire semblant de l'être, le laisser croire ! (II,5, p. 197).

Charles devient donc le principal obstacle de son désir et de son bonheur, si bien qu'elle en arrive à rêver de l'éliminer : « si ses yeux l'avaient pu, ils l'eussent fait sauter par les fenêtres » (II,10, p. 273). Alors qu'elle le retrouve abattu par la nouvelle de la mort de son père, après avoir cédé à Léon dans le fiacre, elle ne pense qu'à trouver des stratagèmes pour l'éloigner : « Il lui semblait chétif, faible, nul, enfin être un pauvre homme, de toutes les façons. Comment se débarrasser de lui ? » (III,2, p. 380).

Ces hypothèses traduisent le désir de vivre son amour en toute liberté, mais on voit là se dessiner une autre trajectoire dans le monde des possibles pour le couple Bovary, suggérée dans la menace pesant sur le mari à évincer, pour s'épanouir dans la relation amoureuse hors mariage.

Les tentatives d'Emma pour renoncer à son adultère en tâchant d'« éprouver quelque tendresse pour ce pauvre garçon » (II,11, p. 283) se soldent par un échec. La formulation traduit les efforts laborieux de l'épouse repentante pour trouver de l'intérêt à son mari mais tout le dérisoire de la tentative perce dans le pathétique de l'expression « ce pauvre garçon » ou la tentative de lui trouver des qualités mais exprimées dans la tournure négative « point de vilaines dents ». Après l'opération ratée, la répulsion pour l'inanité de Charles s'impose, Hippolyte devenant pour Emma le « reproche personnifié de son incurable ineptie » :

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 médiocrité [...] C'était pour lui cependant, pour cet être, pour cet homme qui ne comprenait rien, qui ne sentait rien ! car il était là, tout tranquillement, et sans même se douter que le ridicule de son nom allait désormais la salir comme lui. Elle avait fait des efforts pour l'aimer, et elle s'était repentie en pleurant d'avoir cédé à un autre. (II,11, p. 292-293).

On retrouve dans cet extrait le thème récurrent de la mort fantasmée de Charles par Emma « elle fixait sur Charles la pointe ardente de ses prunelles, comme deux flèches de feu prêtes à partir. Tout en lui l'irritait maintenant, sa figure, son costume, ce qu'il ne disait pas, sa personne entière, son existence enfin. [...] et Charles lui semblait aussi détaché de sa vie, aussi absent pour toujours, aussi impossible et anéanti, que s'il allait mourir et qu'il eût agonisé sous ses yeux. » (II,11, p. 293-294)

L'impossibilité du couple transparait pour finir dans le sentiment d'étrangeté qu'ils ressentent l'un pour l'autre après l'épisode du pied-bot : « et ils se regardèrent silencieusement, presque ébahis de se voir, tant ils étaient par leur conscience éloignés l'un de l'autre » (II,11, p. 293). Cet écart traduit bien tout le décalage entre eux, l'insatisfaction irréductible d'Emma Bovary et le sentiment de Charles d'avoir fait tout son possible. Au chevet d'Emma qui agonise, son aveuglement éclate encore avec force : « N'étais-tu pas heureuse ? Est-ce ma faute ? j'ai fait tout ce que j'ai pu pourtant ! » (III,8, p. 462). Si son manque de clairvoyance quant au mal-être de son épouse semble flagrant, la question de sa culpabilité reste légitime car en effet l'insatisfaction et les désillusions d'Emma dépassent largement l'échec de son mariage.

## **2. Charles et Emma : deux conceptions de l'amour irréconciliables**

Paradoxalement, Charles apparaît comme un être capable d'éprouver un amour profond, sincère et exclusif pour sa femme. Toute son existence tourne autour d'elle. Avant le mariage, les rencontres avec Emma sont d'emblée placées sous le signe du remarquable, de ce qui échappe à la banalité quotidienne : elles constituent une « exception charmante » dans la vie monotone de Charles (I,2, p. 75). Toutefois le narrateur souligne l'incapacité du personnage à analyser ce qui le pousse à retourner aux Bertaux, voire même à formuler la question. Cette première étape de la cristallisation amoureuse est d'emblée dévaluée par les facultés intellectuelles limitées de l'officier de santé. Pourtant la pensée et l'image d'Emma l'envahissent progressivement jusqu'à l'obsession. Il retient ainsi toutes les phrases prononcées par Emma, les reprend afin de se faire une idée de « la portion d'existence qu'elle avait vécue dans le temps qu'il ne la connaissait pas encore » (I,2, p. 82). Mais le regard sans concession du narrateur place d'emblée le lecteur dans une position de distance ironique puisque la naissance du désir pour Emma, et du désir de l'épouser est comparée au « ronflement d'une toupie ». Si Emma exerce une réelle fascination sur lui, l'envoûtement de Charles est déprécié par la comparaison triviale, qui évoque notamment la passion de Binet pour les tours de potier. L'image du cercle réapparaît cependant dans l'évocation de leur vie de couple à Tostes et traduit bien la vénération de Charles pour sa femme, vénération qui est exclusive et presque fétichiste :

Mais, à présent, il possédait pour la vie cette jolie femme qu'il adorait. L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon ; et il se reprochait de ne pas l'aimer, il avait envie de la revoir ; il s'en revenait vite, montait l'escalier, le cœur battant. Emma, dans sa chambre, était à

faire sa toilette ; il arrivait à pas muets, il la baisait dans le dos, elle poussait un cri. Il ne pouvait se retenir de toucher continuellement à son peigne, à ses bagues, à son fichu. (I,5, p. 96)

Une fois de plus, la voix narrative ne laisse pas au lecteur d'autre choix que d'envisager les manifestations de l'amour de Charles pour Emma à travers le prisme du ridicule. Sans cesse le renvoi au réel prosaïque sape le lyrisme amoureux. Certains ingrédients sont pourtant bien réunis pour faire de Charles un amoureux digne d'être aimé en retour mais l'intrusion du « jupon » comme univers de référence de l'officier de santé le réduit au statut d'enfant possessif.

Si l'amour de Charles est sincère, il ne correspond en rien aux aspirations d'Emma. Le bonheur auquel aspire Charles ne peut coïncider avec les rêves d'Emma dans la mesure où ils reposent sur des systèmes de valeurs opposés : la vie désirée par l'un se décline en douceur du foyer et cadre champêtre tandis que les fantasmes d'Emma sont urbains, mondains et développent des scénarios d'une existence toujours palpitante, extraordinaire. L'amour de Charles s'enracine dans son petit univers normand tandis que l'amour Emma n'a d'existence que livresque et ne peut se vivre qu'en dehors des limites étroites de la vie ordinaire. Elle ne conçoit pas son apparition autrement que comme un cataclysme qui emporte tout sur son passage et métamorphose l'existence :

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 entier. (II,4, p. 187)

Au seuil de l'adultère, elle pense ouvrir les portes d'un monde inconnu et exaltant, coupé de la monotonie de son existence :

Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. (II,9, p. 266)

Cette vision de l'amour idéalisée, hyperbolique et en même temps très vague rend compte de l'impossibilité pour Emma de voir la profondeur du sentiment de son mari pour elle, dans la mesure où il ne s'exprime pas dans les « formes convenues » du stéréotype romanesque auquel Madame Bovary est assujettie, et qu'il ne correspond pas aux « théories » qu'elle croit bonnes

(I,7, p. 109-110). Ces théories de l'amour associent par ailleurs dans un même idéal sentiment, sensualité, et luxe, raffinement aristocratique :

Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? 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 remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée. (I,9, p. 130)

L'émerveillement de Charles face à tout ce que fait Emma relève bien d'un amour attentionné, mais le sentiment s'épanouit dans chaque geste du quotidien, alors qu'Emma n'a soif que d'exceptionnel :

[...] il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise. Elle le charmait par quantité de délicatesses : c'était tantôt une manière nouvelle de façonner pour les bougies des bobèches de papier, un volant qu'elle changeait à sa robe, ou le nom extraordinaire d'un mets bien simple, et que la bonne avait manqué, mais que Charles, jusqu'au bout, avalait avec plaisir. 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 vermeil. Moins Charles comprenait ces élégances, plus il en subissait la séduction. Elles ajoutaient quelque chose au plaisir de ses sens et à la douceur de son foyer. C'était comme une poussière d'or qui sablait tout du long le petit sentier de sa vie. (I,9, p. 132)

Le vocabulaire choisi semble à première vue valoriser la « magie de l'amour » qui métamorphose le réel le plus banal en féerie dorée mais Flaubert dissèque le charme, révèle les artifices de l'illusion qui ne consiste qu'en raffinements subtils dissimulant les choses les plus dérisoires telles qu'une bougie ou un plat raté. Charles contrairement au lucide narrateur est pris au piège du charme et finit par en perdre la raison. Face aux dépenses exorbitantes d'Emma, il ne formule jamais aucune remarque, aucune inquiétude comme si cette magie l'empêchait de voir la réalité en face : Emma peut ainsi gaspiller quantité de bottines « sans que Charles se permît la moindre observation » (II,12, p. 297). Quand les dettes s'accumulent tellement que Berthe ne peut plus s'habiller correctement, Charles reste incapable d'en vouloir à Emma, de

lui reprocher ses dépenses. Il l'attend pour des explications mais ne prend aucune mesure. Au contraire, il continue lui aussi à souscrire des billets.

Charles dans un élan constant d'abnégation semble mettre sa propre vie entre parenthèses. Le déménagement de Tostes est décidé parce qu'elle ne se sent pas bien, alors qu'il avait réussi à gagner la confiance et le respect de ses patients. Il a toujours peur de mal faire, en même temps qu'un besoin permanent de reconnaissance de sa femme. A propos de la pouliche achetée pour elle, il s'exprime avec fébrilité : « Pensant même que cela te serait agréable, je l'ai retenue... je l'ai achetée... Ai-je bien fait ? Dis-moi donc » (II,9, p. 265). Il opère le pied bot par amour pour elle. Après l'épisode de la corbeille d'abricots, il reste quarante-trois jours à la veiller : « il abandonna tous ses malades ; il ne se couchait plus, il était continuellement à lui tâter le pouls, à lui poser des sinapismes, des compresses d'eau froide » (II,13, p. 324). Il laisse aussi les ennuis d'argent de côté car s'en occuper signifierait passer moins de temps à s'occuper d'elle, à penser à elle : « Il se reprochait d'en oublier Emma ; comme si, toutes ses pensées appartenant à cette femme, c'eût été lui dérober quelque chose que de n'y pas continuellement réfléchir. » (II,14, p. 327). Il renonce également à écouter la fin de l'opéra bien qu'il en ait envie mais finit par suivre sa femme et penser comme elle que le jeu de la chanteuse est excessif. Après la mort de son père, c'est elle qu'il cherche à ménager « par excès de précaution pour la sensibilité d'Emma » (III,1, p. 378). Même s'ils ne partagent plus le lit conjugal, il accourt dès qu'il l'entend crier pour se voir pourtant congédier sans aucun ménagement : « Ah ! va-t-en » (III,6, p. 427). Alors qu'elle est responsable de leur ruine, qu'il ne peut plus subvenir aux besoins de leur fille, il ne formule aucun reproche contre elle : « Il expliquait tout par son ancienne maladie nerveuse ; et se reprochant d'avoir pris pour des défauts ses infirmités, il s'accusait d'égoïsme, avait envie de courir l'embrasser. » (III,6, p. 426) mais il n'ose même plus l'embrasser de peur de l'ennuyer.

Pendant son agonie, c'est « tout son être » qu'il sent « s'écrouler de désespoir » (III,8, p. 462). Il réagit fortement à chaque parole insignifiante, chaque souffle de sa poitrine : « il avait pris ses mains et les serrait, tressaillant à chaque battement de son cœur, comme au contrecoup d'une ruine qui tombe » (III,8, p. 471). L'image de la bâtisse qui s'effondre rend compte de l'anéantissement de l'homme. On découvre donc en Charles également une grande sensibilité. S'il ne trouve jamais les mots, il pleure beaucoup quand il est démuni face à la souffrance de sa femme, par exemple après le départ de Léon à Paris<sup>83</sup>, il pleure encore quand il la voit manger sa première tartine de confiture pendant sa convalescence après le choc du départ de

---

<sup>83</sup> « Charles alla se réfugier dans son cabinet ; et il pleura, les deux coudes sur la table, assis dans son fauteuil de bureau, sous la tête phrénologique » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,7, p. 219).

Rodolphe<sup>84</sup>. Emma redoute d'ailleurs ses pleurs, signes de son pardon et de sa « magnanimité »<sup>85</sup>. Pendant l'agonie (III,8 et 9), il la regarde « avec des yeux d'une tendresse comme elle n'en avait jamais vue » (III,8, p. 461) et ne cesse de verser des larmes. Les manifestations de la douleur de Charles rythment le récit des derniers moments d'Emma : « il crie, pleure, s'évanouit, puis sanglot[e] dans l'alcôve » (III,8, p. 463) et « se j[ette] » dans les bras du docteur Canivet « en pleurant » (*ibid*) ; le narrateur le décrit comme « plus agonisant qu'elle [...] râlant, pleurant, et suffoquant par des sanglots qui le secouaient jusqu'aux talons » (III,8, p. 463-464) ; ses « sanglots étouffés » se mêlent encore à l'oraison du prêtre (III,8, p. 471) ; les pleurs continuent après la mort, soulignés par l'imparfait duratif : « Et il pleurait » (III,9, p. 47). La scène pathétique pourrait faire de Charles un héros de roman sensible comme Paul pleurant Virginie, ou Des Grieux pleurant Manon. Mais le traitement du pathétique chez Flaubert empêche de démêler le triste du grotesque, qui sont inextricablement liés, pour reprendre l'expression de Michel Crouzet<sup>86</sup>. La comédie sociale continue et défait le pathos, rend la douleur de Charles bien dérisoire : pendant qu'il s'effondre, l'annonce de l'empoisonnement d'Emma se répand à la vitesse de la rumeur yonvilloise, Berthe confond l'agonie de sa mère avec le jour des étrennes, le docteur Larivière fait une entrée fracassante et humilie son confrère, Homais joue l'amphitryon courtisan. Par ailleurs le réalisme médical contribue aussi à désamorcer le pathétique : le narrateur montre les effets du poison sur le corps d'Emma, ses mâchoires qui s'ouvrent continuellement, les gouttes qui suintent sur sa « figure bleuâtre » (III,8, p. 460), la sueur, les taches brunes, la langue qui sort. Le désespoir de Charles prend alors beaucoup moins de relief dans un récit qui s'attarde à la fois sur la mort à l'œuvre et la vie qui continue déjà sans Emma et sans son époux.

La sensibilité de Charles se manifeste pourtant également dans sa capacité à voir et à apprécier la beauté. C'est en effet à travers son regard qui se mêle à celui de Flaubert que le lecteur découvre la beauté d'Emma. Charles voit d'abord « la blancheur de ses ongles » (I,2, p.

---

<sup>84</sup> « Vers le milieu d'octobre, elle put se tenir assise dans son lit, avec des oreillers derrière elle. Charles pleura quand il la vit manger sa première tartine de confitures. » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,13, p. 324).

<sup>85</sup> « Elle avait tout tenté. Il n'y avait plus rien à faire maintenant ; et, quand Charles paraîtrait, elle allait donc lui dire :

– Retire-toi. Ce tapis où tu marches n'est plus à nous. De ta maison, tu n'as pas un meuble, une épingle, une paille, et c'est moi qui t'ai ruiné, pauvre homme !

Alors ce serait un grand sanglot, puis il pleurerait abondamment, et enfin, la surprise passée, il pardonnerait.

– Oui, murmurait-elle en grinçant des dents, il me pardonnera, lui qui n'aurait pas assez d'un million à m'offrir pour que je l'excuse de m'avoir connue... Jamais ! jamais !

Cette idée de la supériorité de Bovary sur elle l'exaspérait. Puis, qu'elle avouât ou n'avouât pas, tout à l'heure, tantôt, demain, il n'en saurait pas moins la catastrophe ; donc, il fallait attendre cette horrible scène et subir le poids de sa magnanimité. » (Flaubert, *Madame Bovary*, III,7, p. 446-447).

<sup>86</sup> Michel Crouzet, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert, le comble de l'Art, Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Editions CEDES-CDU, 1981.



72), les reflets changeants de ses yeux, ses cils, ses lèvres charnues ; il observe avec un souci du détail les cheveux en bandeaux, la raie, le chignon, le mouvement ondulé vers les tempes. La découverte de l'ondulation des cheveux tient lieu d'expérience initiatrice du beau pour le médecin de campagne, ce que le narrateur note en précisant qu'il remarquait ce type de détail « pour la première fois de sa vie » (I,2, p. 73). C'est également à travers les yeux de Charles que le lecteur découvre les pieds d'Emma dans ses bottines :

Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait, et le coq qui chantait sur le mur, les garçons qui venaient à sa rencontre. Il aimait la grange et les écuries ; il aimait le père Rouault, qui lui tapait dans la main en l'appelant son sauveur ; il aimait les petits sabots de mademoiselle Emma sur les dalles lavées de la cuisine ; ses talons hauts la grandissaient un peu, et, quand elle marchait devant lui, les semelles de bois, se relevant vite, claquaient avec un bruit sec contre le cuir de la bottine. (I,2, p. 74-75)

La reprise anaphorique du verbe « aimer » développe cette aptitude à saisir la saveur des choses minuscules, comme si Flaubert par instants déléguait à Charles son amour du détail et sa capacité à donner de la densité au banal, au prosaïque. Comme le souligne Jacques Rancière, l'amour se donne à lire à travers le regard de Charles posé sur Emma comme une « pure combinaison d'affects et de percepts » mais en ce sens Flaubert voit avec Charles, qui se fait « pur œil » contemplatif<sup>87</sup>. De même, le regard de Charles capte toute la sensualité d'Emma buvant son verre de curaçao : il remarque « sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur », les lèvres avancées, le bout de sa langue, entre ses dents fines, la façon dont elle lèche « à petits coups » le fond du verre (I,3, p. 80-81). Le trouble de Charles devant cette scène se traduit par la perception du « battement intérieur de sa tête » (I,3, p. 81). Dans la chambre aux côtés d'Emma, il apprécie aussi les jeux de lumière sur sa peau, expérimente le vertige de se perdre, de s'absorber entier dans les yeux de l'être aimé :

Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux, la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, et bien d'autres choses encore où Charles n'avait jamais soupçonné de plaisir, composaient maintenant la continuité de son bonheur. Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes, que couvraient à demi les pattes escalopées de son bonnet. Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant ; noirs à

---

<sup>87</sup> Jacques Rancière, *La parole Muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998, p. 114.

l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail. Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entrouvert. (I,5, p. 94-95)

On peut remarquer, avec la fin de la description, que Flaubert revisite l'idée reçue de « s'absorber dans les yeux de l'aimé », en matérialisant l'absorption sous la forme du reflet : Charles s'y voit, minuscule, incomplet et en bonnet de nuit, la séquence associant la contemplation amoureuse à la vision grotesque de l'amoureux en bonnet de nuit.

La mort du personnage masculin est également caractéristique du « grotesque triste » selon Michel Crouzet. Charles semble mourir d'un excès de sensations agréables, dans une synesthésie qui sollicite sa vision : « les feuilles des vignes dessinaient leurs ombres sur le sable », « le ciel était bleu », son odorat : « le jasmin embaumait », et son ouïe : « des cantharides bourdonnaient » (III,11, p. 500). Flaubert lui accorde donc une belle mort contrairement à celle d'Emma, qui agonise dans d'atroces souffrances, une mort douce dans un écrin de verdure : « Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin » (*ibid*). Le prosaïsme du bourdonnement des insectes défait de nouveau en partie le lyrisme de la scène tout comme la comparaison avec l'adolescent découvrant l'amour produit un léger décalage grotesque, mais le terme même de « cantharides » et la couleur vert doré de l'insecte poétisent en partie le prosaïsme. Et la douleur amoureuse de Charles rajeuni par la comparaison gagne en légèreté ce qu'elle perd en charge dramatique. Norioki Sugaya considère ainsi la mort de Charles comme un événement positif, en tant que « qu'accomplissement de son amour pour Emma »<sup>88</sup>. Didier Philippot interprète la déchéance finale du personnage également comme une élévation, parce qu'il meurt dans « l'extase contemplative du tout »<sup>89</sup>. Chez Flaubert, l'extase contemplative est souvent proche d'un état d'abrutissement, seul capable de faire l'expérience de se diluer dans le tout. Il a donc bien en partie conçu cette mort à la fois comme prosaïque et extatique. Dans une lettre à Louise Colet le 16 septembre 1853, Flaubert affirme d'ailleurs : « Que l'on pleure moins à la mort de ma mère Bovary qu'à celle de Virginie, j'en suis sûr d'avance. Mais l'on pleurera plus sur le mari de l'une que sur l'amant de l'autre ».

Aux antipodes du bourgeois repus et bedonnant, Charles Bovary serait donc aussi un être sensible, capable de voir, de capter des instantanés de beau dans la trivialité. Aux antipodes du

---

<sup>88</sup> Norioki Sugaya, « La mort de Charles », *Flaubert, tentations d'une écriture*, 2001, p.42.

<sup>89</sup> Didier Philippot, *op.cit.*

bourgeois, il est aussi capable de démesure. Son aveuglement, son amour inconditionnel constituent déjà une forme de démesure. D'ailleurs son incurie dans la gestion de l'argent du foyer l'éloigne du modèle bourgeois. Il n'a finalement pas beaucoup moins d'inconséquence que son épouse, souscrit des billets à Lheureux, ne maîtrise pas plus les dépenses de la cuisinière, s'avère très mauvais négociateur puisque la seule « idée audacieuse » (II,14 p.326) qui lui vient est de souscrire encore un prêt sans même négocier le taux. Le plus souvent, il préfère ne pas y penser, comme si l'occultation du problème pouvait l'éloigner :

Charles se demanda plusieurs fois par quel moyen, l'année prochaine, pouvoir rembourser tant d'argent ; et il cherchait, imaginait des expédients, comme de recourir à son père ou de vendre quelque chose. Mais son père serait sourd, et il n'avait, lui, rien à vendre. Alors il découvrait de tels embarras, qu'il écartait vite de sa conscience un sujet de méditation aussi désagréable. (II,14, p. 327).

Mais c'est surtout après la disparition d'Emma que Charles évolue de la modération à la folie. Il est intéressant de noter que Flaubert lui-même ouvre la potentialité d'une existence de Charles sans Emma. Charles veuf exprime tout d'abord une volonté nouvelle, visible dans la répétition de la formule « je veux » : « je veux la voir » (III,9, p. 473) ; « je veux la garder » (III,9, p. 474), « je veux » réitéré deux fois dans la lettre précisant les dispositions funèbres. Ses « idées romanesques » étonnent Homais et Canivet :

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. Qu'on ne me dise rien, j'aurai de la force. On lui mettra par-dessus tout une grande pièce de velours vert. Je le veux. Faites-le. (III,9, p. 475)

Le refus de la mort de sa femme s'exprime par sa révolte contre l'ordre des choses, et d'abord contre la consolation de la religion :

Charles éclata en blasphèmes.  
— Je l'exècre votre Dieu ! » (*ibid*)

L'impassibilité de la nature rend cependant la révolte du personnage bien dérisoire : « il grinçait des dents, il levait au ciel des regards de malédiction ; mais pas une feuille seulement ne bougea » (*ibid*). Pourtant ses colères, bien loin de cette placidité qui semblait le caractériser, témoignent de cette plongée dans la démesure, « rage farouche, noire, désespérée » (III,10, p. 485) au début de son deuil, violence physique dans la découverte des lettres d'Emma qui lui

fait défoncer d'un coup de pied la boîte dans lequel se trouve le portrait de Rodolphe (III,11, p. 499). Il ne semble plus se soucier des convenances et laisse libre cours à son chagrin sans aucune retenue, ce que lui reproche Homais qui l'exhorte à avoir une attitude digne et philosophe. Pendant l'enterrement, il ne peut tenir debout : il « s'affaiss[e] jusqu'aux genoux dans la terre » puis « il se traîn[e] vers la fosse pour s'y engoutir avec elle ». (III,10, p. 488)

Il éprouve aussi une attirance morbide pour le cadavre de sa femme et le lecteur se trouve projeté dans une atmosphère presque fantastique à la manière des contes de Gautier où la morte ressuscite par la force de l'amour : mais là encore le motif fantastique que constitue l'objet animé d'une vie autonome, ici la bougie, motif relié à la symbolique de la flamme comme représentation de l'âme de la défunte, est dévalué par la mention prosaïque de l'haleine de Charles qui respire fort et le croisement de références médicales ou pseudo-médicales :

Une fascination l'attirait. Il remontait continuellement l'escalier. Il se posait en face d'elle pour la mieux voir, et il se perdait en cette contemplation, qui n'était plus douloureuse à force d'être profonde. Il se rappelait des histoires de catalepsie, les miracles du magnétisme ; et il se disait qu'en le voulant extrêmement, il parviendrait peut-être à la ressusciter. Une fois même il se pencha vers elle, et il cria tout bas : "Emma ! Emma !" Son haleine, fortement poussée, fit trembler la flamme des cierges contre le mur. (III,9, p. 478)

Son amour se teinte de fétichisme. Il réclame des cheveux, transforme sa chambre en mausolée en refusant de vendre tout ce qui lui a appartenu. Il demande à Félicité qui porte les robes d'Emma de rester pour prolonger l'illusion de la vie. La découverte que d'autres hommes l'ont aimée excite son désir pour elle : « elle lui en parut plus belle ; et il en conçut un désir permanent, furieux, qui enflammait son désespoir et qui n'avait pas de limites » (III,11, p. 492). Il regarde Rodolphe avec émerveillement car il représente « quelque chose d'elle » et la fixité de son regard « plein d'une fureur sombre » finit par effrayer le hobereau, alors qu'il ne lui inspirait que de la pitié dans sa relation avec Emma (III,11, p. 500). Il devient l'homme élégant rêvé par Emma :

Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées ; 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. (III,11 p. 492-493)

Au fétichisme s'ajoutent également des tendances masochistes dans la « sensualité » qui accompagne la recherche de preuves de l'infidélité d'Emma, dans la « volupté » générée par la

souffrance que Charles voudrait partager avec d'autres personnes<sup>90</sup>. Cette interprétation est développée notamment dans l'article de Roberto Speziale-Bagliazza intitulé « Monsieur Bovary c'est moi. Portrait psychanalytique de Charles Bovary, masochiste moral »<sup>91</sup>. L'article développe également l'hypothèse d'une « homosexualité latente » du personnage dans son aspiration à devenir Rodolphe lorsqu'ils se rencontrent pour la dernière fois.<sup>92</sup>

La fin de *Madame Bovary* génère des interprétations très différentes de cette analyse psychanalytique dont on retrouvera trace dans les réécritures modernes. On a pu voir dans la capacité de Charles à pardonner à Rodolphe notamment une dimension presque sainte du personnage. Bien qu'il le trouve « comique et vil », c'est Rodolphe qui pâtit de la comparaison, lui qui n'a jamais compris l'amour d'Emma, et qui ne sait parler que de culture et de bestiaux. Au contraire Charles est capable d'un amour totalement désintéressé, qui se mue en dévotion religieuse. Dans les brouillons, on retrouve d'ailleurs la trace de cette conception de l'amour comme abnégation, don de soi opposée au dilettantisme sentimental de Rodolphe Boulanger :

Car il ne comprenait rien à cet amour vorace se précipitant au hasard sur les choses pour s'assouvir à la passion vide d'orgueil sans respect humain ni conscience qui plonge [toute entière] dans la personne / l'être aimé(e), ou la remplit / accapare ses sentiments, en palpite & arrive presque aux proportions d'une idée pure, à force de largeur et d'impersonnalité.<sup>93</sup>

Didier Philippot voit dans cette variante « une analyse capitale de la "passion vide d'orgueil", sublime à force d' "impersonnalité", qui anime l'innocent et le fait échapper au ridicule vaudevillesque du mari cocu. Sans orgueil, accaparant tous les sentiments (même la jalousie qu'il fait servir à son amour), sacrifiant tout à la passion, à commencer par lui-même, Charles va même jusqu'à éprouver devant l'amant qui l'a fait cocu un émerveillement sacré. [...] La haine lui est étrangère parce qu'il n'a plus d'amour propre, parce qu'il n'a plus que de l'amour. La résignation fataliste de l'innocent prouve son abnégation absolue, l'abandon de son être à l'infini d'un amour qui le dépasse et le domine comme une « fatalité », et dont il accepte tout par un oubli total, religieux, de lui-même. »<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Flaubert, *Madame Bovary* : « Par respect, ou par une sorte de sensualité qui lui faisait mettre de la lenteur dans ses investigations, Charles n'avait pas encore ouvert le compartiment secret d'un bureau de palissandre dont Emma se servait habituellement. » III,11, p. 498 ; « Cependant la volupté de sa douleur était incomplète, car il n'avait autour de lui personne qui la partageât » III,11, p. 499.

<sup>91</sup> Roberto Speziale-Bagliazza, « Monsieur Bovary c'est moi. Portrait psychanalytique de Charles Bovary, masochiste moral », traduction de Éloïsa Perrot-Pellandini et de Th. Neyraut-Sutterman, *Revue Française de Psychanalyse*, n°4, 1974, pp. 689-693 ; article reproduit dans *Madame Bovary*, Collection *Texte et contextes*, pp. 723-729.

<sup>92</sup> On notera que Laura Grimaldi dans son *Monsieur Bovary* explore ce possible du personnage de Charles.

<sup>93</sup> *Madame Bovary*, brouillons, *op. cit.* vol.6 Folio 334.

<sup>94</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme*, *op. cit.*, p. 417-418.

Comme Félicité dans « Un cœur simple », il incarnerait donc cette bêtise sainte, innocente que Flaubert considère comme une forme ultime de sagesse. A l'opposé de l'adolescent trop sage qui tient maladroitement son couvre-chef dans ses mains au seuil du roman, l'image du paria, du « clochard ou du saint farouche et sublime coupé de l'humanité et des contingences de l'existence »<sup>95</sup>, de l'original « à barbe longue, couvert d'habits sordides, farouche et qui pleurait tout haut en marchant » (III, 11 p.499) vient clore l'histoire et l'on mesure l'abîme entre ces deux images du même personnage.

---

<sup>95</sup> *ibid*, p. 415.

**Deuxième partie : L'exploration des  
possibles du personnage dans la réécriture**

Le travail de réassemblage des éléments épars de l'existence et de la psychologie de Charles soulève plus d'interrogations qu'il ne donne donc de réelle cohérence au personnage. Il révèle un personnage énigmatique, à la fois caricatural mais échappant aussi au stéréotype, riche de possibilités dans ses multiples visages parfois contradictoires ou à peine esquissés. Comme le souligne Pierre-Marc de Biasi, le procédé elliptique est le résultat d'un long travail sur le style, d'élaboration de « structures lacunaires » qui sont aussi des « structures d'accueil : formes à la fois vides et disponibles pour le jeu des interprétations »<sup>96</sup>. *Charles Bovary médecin de campagne. Portrait d'un homme simple* de Jean Améry en 1978 et *Monsieur Bovary* d'Antoine Billot trente ans plus tard en 2006 se proposent d'explorer ces possibles que Flaubert a choisi de ne pas exploiter, même s'ils sont déjà contenus en filigrane dans son roman comme nous avons tenté de le montrer précédemment. L'un comme l'autre sont d'abord des lecteurs attentifs de *Madame Bovary*. Leurs « romans de Charles » font la part belle à l'œuvre de son créateur mais tous deux, sans modifier profondément le schéma narratif originel, infléchissent sensiblement le rôle joué par Charles, en lui conférant le statut de personnage principal. Les deux auteurs justifient leur entreprise en se positionnant par rapport à la version de Flaubert pour en dévoiler les limites, les invraisemblances, les lacunes. Il s'agit dans les deux cas de réhabiliter le personnage de Charles, injustement traité par son créateur, qui n'a de mots et de nuances que pour son héroïne. Les deux textes revendiquent ainsi l'objectif de donner à Charles ce qui lui manque cruellement chez Flaubert selon leurs auteurs, une double composante, à la fois extérieure, sociale et intérieure, psychologique, existentielle. Toutefois les angles d'attaque des deux auteurs diffèrent non seulement dans le genre choisi mais également dans la construction d'une nouvelle image du personnage, qui devient chez Jean Améry avant tout le support d'une réflexion politique, sociale et esthétique sur le traitement du personnage bourgeois dans la littérature postrévolutionnaire alors qu'Antoine Billot privilégie l'analyse et la complexification psychologiques du mari trompé.

---

<sup>96</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Flaubert et la poétique du *non finito* », *op. cit.*, p. 54.



## **I. Une remise en question des choix de Flaubert**

Le processus transfictionnel se nourrit d'abord d'une lecture contre l'auteur – pour reprendre la terminologie de Sophie Rabau – qui tend à montrer que l'auteur premier n'a pas compris son propre personnage, et n'a donc pas su rendre sa réalité, sa complexité... Elle cite ainsi l'exemple de Rousseau lecteur de Molière :

Molière n'a pas compris le Misanthrope. Ce n'est pas moi qui le dis, mais Rousseau dans la lettre à d'Alembert : " Molière n'a pas saisi le Misanthrope ". Il est tentant, pour qui traque la lecture contrauctoriale, de passer du Misanthrope au *Misanthrope*. Rousseau s'attaquerait, en lecteur, à l'auteur à qui il reprocherait non pas une faute d'écriture, mais bien une faute de lecture. L'auteur aurait mal lu son œuvre au moment même où il écrivait et la faute de lecture – mésinterprétation, contresens, aveuglement, etc. – se substituerait en quelque sorte à la faute d'écriture.<sup>97</sup>

De la même manière, Améry et Billot remettent en question les choix de Flaubert, mettent à jour son aveuglement face à la réalité sociale du personnage ou face à son profil psychologique en empruntant d'autres possibles narratifs qui viennent corriger les erreurs d'interprétation de leur prédécesseur.

### **1. Se démarquer par le choix de dispositifs textuels autres**

Si Jean Améry et Antoine Billot reprennent les principaux éléments constitutifs de l'intrigue de *Madame Bovary*, les deux œuvres se caractérisent par une structure polyphonique intéressante. L'ouvrage de Jean Améry se présente en effet sous la forme d'un « roman-essai », projet conçu sur le modèle du romancier autrichien Hermann Broch, notamment dans *Les Somnambules*. Hermann Broch défendait l'idée d'une association, d'une conciliation entre art et pensée philosophique dans ce genre polyphonique qui se développe au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Charles Bovary, médecin de campagne*, deux chapitres relèvent du genre de l'essai, le troisième et le cinquième chapitres, respectivement intitulés « La réalité de Gustave Flaubert » et « La réalité de Charles Bovary ». Ils alternent avec les quatre autres chapitres qui font pénétrer le lecteur dans l'intériorité du personnage. Dans les deux « chapitres-essais », la voix

---

<sup>97</sup> Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) », *Lire contre l'auteur, op. cit.* p. 117.

de Jean Améry prend le relai de celle de Charles pour procéder à une critique de l'écrivain Flaubert et de ses choix romanesques. Les deux voix convergent progressivement dans une mise en accusation du créateur de Charles.

Antoine Billot quant à lui opte pour un topique narratif, celui du manuscrit retrouvé, gage d'authenticité, qui confère au récit le statut de témoignage fiable. Cependant le procédé narratif classique est renouvelé par le brouillage entre réalité et fiction qu'entraîne l'incertitude concernant l'identité de l'auteur des cahiers découverts dans un grenier près de Ry, et ne portant pour toute signature que l'initiale « B ». En effet un bref texte liminaire, dont l'ancrage temporel est le XXI<sup>e</sup> siècle, comme l'indique l'époque de la découverte des cahiers « au début de ce siècle » (p. 9) présente deux hypothèses : la première supposition fait de Louis Bouilhet, l'ami d'enfance de Flaubert le rédacteur des cahiers mais est rapidement invalidée par la référence dans l'un des cahiers à une œuvre postérieure à la mort de celui-ci, la nouvelle « Un cœur simple ». La deuxième hypothèse en revanche déplace l'enquête du réel vers la fiction, puisque le deuxième narrateur proposé par le locuteur serait un personnage fictif créé par Flaubert :

La place étant libre, nous suggérons une autre théorie : pourquoi « B » ne serait-il pas l'un des acolytes silencieux du narrateur de *Madame Bovary*, l'un de ceux qui, à sept reprises seulement et toutes dans le premier chapitre — quand le héros principal s'appelle Charles Bovary puisque Emma Rouault n'existe pas encore — fait entendre sa voix diluée dans le « nous » d'un sujet pluriel ? (p. 11-12)

L'énigmatique « nous » initial abandonné par Flaubert est donc ici réinvesti et prolongé dans le récit d'un ancien condisciple de Charles, qui aurait entrepris de raconter sa version de l'histoire du mari de Madame Bovary. Mais cette supposition renforce encore la confusion entre réalité et fiction car les cahiers sont retrouvés à « Ry », bourgade normande bien réelle, qui aurait inspiré Flaubert mais qui n'apparaît pas dans la topographie du roman de Flaubert autrement que dans le patronyme du personnage. Antoine Billot reprend d'ailleurs une des interprétations possibles du choix du nom « Bovary » par Flaubert en mentionnant le jeu onomastique suggérant le « bœuf à Ry » — le nom du personnage est donc bien conçu ici comme une construction de l'auteur. Pourtant le réel vient s'insérer de manière déroutante dans le roman puisque ce même narrateur cite dans le premier cahier les noms de certains des autres collégiens présents dans la classe au moment de l'arrivée de Charles, noms de personnalités rouennaises réelles, contemporaines de Flaubert et non de personnages fictifs :

Sans doute sont-ils tous là, les futurs poètes, les futurs avocats à la cour impériale, les futurs notables de Rouen mais à l'état d'esquisse seulement : Eugène Crépet et Charles d'Osmoy — celui que tous surnomment « l'idiot d'Amsterdam » —, Alfred Nion et Paul-Eugène Delattre... jusqu'au frère de cette Mme Ludovica — en fait Louise d'Arcet qui inspira à Flaubert le personnage principal de la nouvelle *Passion et Vertu* en quoi l'on veut reconnaître souvent le brouillon de *Madame Bovary*. (*Monsieur Bovary*, p. 24-25)

Eugène Crépet fut critique littéraire, Charles d'Osmoy homme politique, Alfred Nion avocat et ami de Flaubert, Paul-Eugène Delattre également avocat et député, et Charles-Félix d'Arcet médecin et frère d'un des modèles de Flaubert pour créer son personnage féminin. Le lecteur est ainsi amené à traverser les frontières entre réalité et fiction — la transfictionnalité, passage d'un monde fictif à un autre, se doublerait alors d'un autre passage d'un univers à un autre, de la fiction à la biographie — de telle sorte que les deux mondes, perméables, finissent même par se superposer voire s'inverser dans un récit que guette la schizophrénie. Ainsi le narrateur distingue les « ingrédients authentiques » des souvenirs de Charles Bovary du « produit fantasque de l'imagination de Flaubert » (p. 43), conférant définitivement son autonomie aux pensées du personnage face aux mensonges littéraires de son créateur. La mémoire de Charles Bovary entraîne un changement de statut du personnage qui devient le garant de la vérité alors que l'autorité de Flaubert vacille, puisque le narrateur le soupçonne d'affabulation. Le narrateur énigmatique quant à lui étonne par sa connaissance à la fois du roman de Flaubert qu'il a forcément lu, comme il a d'ailleurs lu d'autres œuvres de lui, et parcouru ses brouillons et sa correspondance, mais aussi de la « vraie » histoire de Charles Bovary puisque vraisemblablement détenteur de son journal intime. Toutefois le lien entre les cahiers de B. et le journal intime de Charles n'est pas clairement établi, ils se complètent mais les cahiers ne se réfèrent jamais explicitement au texte de Charles. La réécriture, en réduisant les zones d'ombre, en crée d'autres.

Jean Améry fait quant à lui de Flaubert un condisciple de Charles Bovary, effaçant ainsi lui aussi toute frontière entre réel et fiction, et proposant une confrontation directe entre créateur et créature. Charles franchissant les limites du monde fictif devient un contemporain de Flaubert, appartenant à la même génération. La logique de Jean Améry est en effet une logique de défense et illustration d'une forme de réalisme engagé, ce qui justifie en partie la porosité des frontières. Les personnages romanesques évoluent d'ailleurs également dans le même monde que le frère aîné de Gustave, Achille-Cléophas Flaubert (p. 36, p. 41), présenté même comme un collègue des fictifs docteurs Larivière et Canivet (p. 45 et p. 158). Au collègue, l'élève

Charles côtoie Gustave, il lui adresse même la parole : ainsi revient tel un leitmotiv avec des variantes cette adresse de Charles à Flaubert « ton grattoir, Flaubert » (p. 39 ; p. 51 ; p. 60 ; p. 103) qui traduit les tentatives du jeune Charles d'approcher le grand bourgeois Gustave. Dans *Fictions transfuges*, Richard Saint Gelais note que lorsque l'auteur Flaubert devient un personnage du monde où « vivent » ses propres personnages, il « perd le pouvoir déclaratif qui était le sien et ne peut plus produire, apparemment, que des récits non fictionnels et du coup soumis à la contestation. »<sup>98</sup> Il n'est plus en effet celui qui surplombe, le marionnettiste qui manipule les ficelles de ses créatures mais une simple pièce du jeu dont l'auteur second reprend la main, le soumettant donc aux caprices de sa propre imagination. Parallèlement, le grattoir demandé par Charles à Flaubert dans l'ouvrage de Jean Améry symbolise aussi la prise de pouvoir du personnage, qui réclame l'instrument lui permettant d'effacer ce qui est écrit. On peut voir dans cette demande une injonction faite à Flaubert de biffer le récit qu'il a fait de la vie de Charles, réduit à une silhouette inconsistante comme il le reproche lui-même à son créateur – « pour toi j'étais du vent », constate-t-il amèrement (p. 39) – afin de le réécrire autrement. Cette proximité établie entre auteur et être de fiction entraîne un brouillage des repères du lecteur, puisqu'il est amené à accepter que Charles puisse prendre du recul non seulement par rapport à sa vie mais aussi par rapport au récit qu'en fait Flaubert, qu'il a la capacité de commenter l'œuvre de Flaubert et même de critiquer le récit qui est fait de sa propre mort, en dehors de toute logique et de toute vraisemblance :

Il était mort. C'est ce qui est écrit. La fillette, croyant qu'il voulait jouer, le poussa doucement. Il tomba par terre. Trente-six heures après, sur la demande de l'apothicaire, M. Canivet accourut. Il l'ouvrit et ne trouva rien. Mais moi, je pose aujourd'hui la question : est-ce vraiment tout ? Ces quelques petites phrases rachitiques sur ma triste fin ? Ce malheureux constat de Canivet qui ne trouva rien ? Canivet qui n'a rien compris à la mort d'Emma et ne lui fut d'aucun secours ? Est-ce que je ne valais vraiment pas plus que cette fin expéditive, cet appendice vermiculaire qu'on aurait tout aussi bien pu laisser de côté ? (p. 161)

Une semblable démarche heuristique, dans laquelle le personnage se retourne contre son créateur pour lui adresser des reproches se trouve au fondement de *Mademoiselle Bovary* de Raymond Jean ; le texte flaubertien semble ainsi générer la polémique, en raison de son traitement de quelques-uns des personnages. Flaubert lui-même avait ouvert la voie à ce questionnement des personnages sur les choix de l'auteur dans l'un des scénarios abandonnés

---

<sup>98</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La fiction et ses enjeux*, Seuil, Collection « Poétique », novembre 2011, p. 237.

de la victoire finale d'Homais : ébloui par la croix d'honneur tant convoitée, il se pose des questions existentielles qui résonnent comme autant d'appels au télescopage et au dialogue entre créateur et créatures :

Doute de lui. – regarde les boccas – doute de son existence. – ne suis-je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître et qui m'a inventé pour faire croire que je n'existe pas ?<sup>99</sup>

A l'intérieur de ces dispositifs narratifs polyphoniques, la valorisation de Monsieur Bovary dans les deux réécritures passe par un changement partiel de focalisation. La parole est donnée directement à Charles qui s'exprime à la première personne et raconte par conséquent sa propre version de l'histoire en alternance avec les autres voix. Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* définit l'adoption de la perspective d'un autre personnage comme une « version », dans la mesure où l'histoire est soumise à « une interprétation divergeant plus ou moins de celles qui se dégagent du récit initial »<sup>100</sup>. Charles Bovary, qui devient à la fois « celui qui voit » et « celui qui parle » infléchit forcément, si ce n'est le cours des événements, la perception que peut en avoir le lecteur.

Dans l'ouvrage de Jean Améry, le premier chapitre met le lecteur en prise directe avec la voix de Charles qui exprime d'emblée une volonté forte : « Je veux qu'on l'enterre dans sa robe de noces, avec des souliers blancs, une couronne » (p. 11). Jean Améry fait le choix de commencer le récit là où celui de Flaubert s'achève, après l'enterrement d'Emma, c'est-à-dire au moment où le personnage de Charles dans le roman de Flaubert se met à vivre une existence autonome, délivré du regard constamment méprisant et sclérosant de son épouse. Le lecteur est ensuite plongé progressivement dans les souvenirs de Charles, le jour des funérailles, la veillée du cadavre, l'arrivée de Canivet, de Larivière, les dernières paroles d'Emma, puis dans ses souvenirs plus anciens jusqu'à son enfance, qui reviennent pour certains de façon obsessionnelle, tels l'incapacité à prononcer son nom correctement lors de son arrivée au collège, la punition infligée par le professeur, l'exaspération de sa femme le repoussant d'un « laisse-moi » sans appel, les dernières paroles d'Emma<sup>101</sup>, les volontés de Charles pour l'enterrement, le rejet de Dieu, l'injonction d'Homais à rester digne, l'épithète, la dernière phrase de Charles avant sa mort. Les fragments de monologue intérieur de Charles ne suivent

---

<sup>99</sup> *Plans et scénarios de Madame Bovary*, Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Éditions Zulma CNRS, Paris, 1995, p. 61 [f°39 r°].

<sup>100</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 139-140.

<sup>101</sup> L'aveu d'Emma agonisante chez Flaubert « Oui..., c'est vrai..., tu es bon, toi ! » (III,8, p. 462) résonne en de nombreux échos dans le texte de Jean Améry. Voir par exemple p. 13, p. 28, p. 31, p. 36, p. 92.

aucun ordre chronologique mais se déploient sur le mode du ressassement, du ressentiment et de la réclamation. Le dernier chapitre s'articule sur le modèle du « J'accuse » de Zola dans un réquisitoire sans concession, hautement polémique contre Flaubert. Le récit se clôt sur l'annonce par Charles de sa propre mort : « me voici gisant » (p. 173)<sup>102</sup>.

Le dispositif narratif choisi par Antoine Billot permet également de faire entendre la voix de Charles mais de façon fragmentaire, à travers des extraits de son journal intime qui alternent avec les cahiers du narrateur anonyme, offrant un autre éclairage réflexif et intime sur les événements. Alors que la parole de Charles chez Améry est explosive, emphatique, faite pour être entendue dans un tribunal virtuel où se déploierait l'art oratoire du personnage devenu tribun exalté, celle du Charles d'Antoine Billot est une parole plus modeste, qui raconte le quotidien. Les différents fragments suivent la chronologie du roman de Flaubert, en ajoutant des indications temporelles précises comme l'exige le genre du journal intime. Ainsi le premier extrait, daté d'octobre 1828, correspond aux années passées au collège de Rouen. Le deuxième fragment est rédigé par Bovary devenu médecin à Tostes, marié à Héloïse et couchant par écrit la naissance de son amour pour Emma Rouault. Puis le journal évoque successivement la mort d'Héloïse, le retour aux Bertaux, les premières désillusions après le mariage, le bal de la Vaubyessard, l'installation à Yonville, son travail, la naissance de Berthe, les commérages après la visite chez la nourrice avec Léon, le départ du clerc de notaire, l'étiollement d'Emma, la rencontre avec Rodolphe, le feu d'artifice après les Comices, l'achat d'une jambe de bois pour Hippolyte, les querelles entre Emma et Madame Bovary mère. Le dernier fragment daté d'avril 1846 fait allusion à la folie de Charles après le suicide d'Emma. Toutefois la parole de Charles dans les deux cas déborde le récit de souvenirs, ne réécrit pas simplement l'histoire de Charles et Emma en changeant d'angle de vue, mais le personnage récuse la vision de Flaubert pour sortir du statut de victime et reprendre la main sur son destin.

Les deux dispositifs narratifs fournissent ainsi « *a posteriori* du temps complémentaire » au personnage comme le souligne Irène Heidelberger-Leonard dans la postface du texte de Jean Améry<sup>103</sup>, en concomitance avec l'intrigue flaubertienne puisqu'il ne peut être question de suite après la mort du protagoniste, à moins de changer en profondeur le cours des événements. D'ailleurs d'autres réécritures comme celle de Jacques Cellard impriment de tels inflexions au récit, arrachant Emma à la mort pour l'entraîner dans la spirale de la prostitution, autre « possible » contenu dans le texte, si l'on considère les suppositions des

---

<sup>102</sup> La formule évoque celle du « Livre de Job » (7, 21).

<sup>103</sup> Irène Heidelberger-Leonard, « Postface : le testament de Jean Améry » (Jean Améry, *Charles Bovary médecin de campagne*, op. cit., p. 187).

commères de Yonville épiant Emma, qui implore le percepteur Binet de l'aider. Jean Améry et Antoine Billot offrent à Charles un surplus d'existence, en déplaçant l'intérêt sur ses réflexions et ses actes. Antoine Billot parle quant à lui de « translation parallèle » en comparant la focalisation romanesque avec la position d'un observateur dans un train. La perception de la réalité change en fonction du wagon dans lequel le voyageur se trouve, la position de B. étant aussi celle de Billot lui-même derrière le masque du narrateur fictif B. :

Lorsque Flaubert décide de se tenir derrière Emma, en face des rutilantes voitures de première classe qui la font tant rêver, un autre que lui — en l'occurrence « B » — peut aussi bien choisir Bovary pour référence, à la hauteur cette fois-ci des humbles wagons à bestiaux. Cette métaphore ferroviaire suggère alors l'idée géométrique selon laquelle pour obtenir le texte de « B » il suffirait d'imprimer à celui de Flaubert une sorte de translation parallèle, une translation pareille au glissement linéaire du train sur ses rails... (p. 13).

Mais la voix de Charles est relayée dans les deux cas par d'autres voix qui prennent elles aussi fait et cause pour le personnage maltraité par son créateur. L'entremêlement des voix entraîne au final une surenchère dans la remise en cause du maître de Croisset, car leurs discours se rejoignent pour s'opposer au démiurge qui a sacrifié son personnage. Il y a donc dans le choix de pluralité de points de vue une volonté d'insistance, de coalition et de communion entre créature bafouée et auteur second, qui acquiert le statut à la fois d'avocat et de psychanalyste libérant la parole de Charles.

## **2. Gustave Flaubert, un démiurge cruel**

On retrouve chez les deux auteurs la volonté de motiver leur réécriture par le désir de venger un personnage maltraité par son créateur. Il s'agit donc de réparer une injustice. En témoignent au préalable les deux citations choisies en exergue. Jean Améry reprend une phrase de Marcel Proust dans *La Prisonnière*, onzième tome de la *Recherche* dans lequel le narrateur évoque sa vie de couple avec Albertine et les affres de la jalousie :

Les maris trompés qui ne savent rien savent tout, tout de même.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Marcel Proust, *Œuvres complètes, Tome XI, La prisonnière*, Gallimard NRF, 1923, p. 109.

Cette citation sous forme d'aphorisme vient d'emblée contredire l'incroyable naïveté de Charles de Flaubert qui ne voit absolument rien et laisse à sa femme une totale liberté dans l'adultère sans se poser de questions. Sous l'autorité proustienne, Jean Améry affirme en préambule qu'un tel homme ne saurait exister.

Antoine Billot cite Flaubert dans une lettre adressée à Ernest Feydeau le 15 novembre 1872 après la mort de son ami Théophile Gautier :

Quand on écrit la biographie d'un ami, on doit le faire au point de vue de sa vengeance.<sup>105</sup>

Il s'agit également d'une formulation générale qui, transposée dans le contexte du roman d'Antoine Billot, oriente bien la lecture dans une double perspective d'empathie avec le personnage et de vindicte contre l'auteur. La première hypothèse faisant de Bouilhet un des auteurs potentiels des cahiers conduit d'ailleurs l'énonciateur du chapitre liminaire à considérer le manuscrit retrouvé comme un « *Anti-Madame Bovary* », envisageant une projection de l'ami souvent humilié dans le personnage du mari bafoué. Dans l'optique d'un narrateur appartenant au narrateur collectif du premier chapitre de *Madame Bovary*, l'intention est également de s'opposer à la version de Flaubert, l'objectif supposé étant alors de « démentir » la phrase de Flaubert affirmant qu'aucun des condisciples de Charles n'avait gardé de souvenirs de lui.

On retrouve chez les deux auteurs l'image du despote pour qualifier les choix narratifs de Flaubert. Ainsi Antoine Billot souligne comment la voix collective du début du roman est congédiée sans ménagement :

Il n'est pas absurde d'envisager que l'un d'entre eux, plus malheureux que les autres de se découvrir arbitrairement sacrifié sur l'autel de l'économie flaubertienne, ait pu souhaiter nous livrer sa propre version du drame des époux Delamare après que Flaubert l'en avait empêché plusieurs années auparavant en le licenciant en cours de route et sans préavis particulier tel un employé indélicat ou trop peu docile. (p. 12)

De la même façon, le narrateur insiste sur la malveillance de Flaubert qui choisit en conscience de maintenir ses personnages dans la médiocrité intellectuelle. Il envisage d'autres lectures plus gratifiantes pour Emma, une connaissance des grands auteurs romantiques, Mme de Staël, Sainte-Beuve ou Benjamin Constant alors que Flaubert en fait une lectrice d'auteurs populaires mineurs, sans discernement littéraire, qui serait d'ailleurs selon lui incapable d'apprécier un roman de son créateur :

---

<sup>105</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, op. cit..



Flaubert est injuste qui lui prête avec perfidie d'autres engouements littéraires : Mme Cottin, par exemple, ou Frédéric Soulié, Jean-Pierre Claris de Florian, à la rigueur Walter Scott et son *Waverley* [...] En bref, Emma ne saurait être de ses admiratrices puisque par postulat elle a le goût faux. (p. 104)

Le traitement du personnage de Charles reste toutefois celui que le narrateur critique avec le plus de vigueur. Il le présente comme totalement livré à lui-même par l'incurie de Flaubert, sans aucune aptitude à comprendre sa femme :

Ici encore Flaubert abandonne cruellement son personnage au milieu du gué et ne lui prête donc aucune de ses intuitions parfois brutales à l'endroit de la constitution féminine, de ses relations avec le plaisir. (p. 111)

Le ton devient plus agressif dans le dernier cahier dans lequel il attaque la « partialité » de Flaubert ainsi que son « aveuglement » :

On dirait que, solidaire de son héroïne ou las déjà de ce roman dont il peine à concevoir l'intrigue tant elle lui semble vulgaire et éloignée de ce « rien » esthétique auquel il ambitionne par ailleurs de consacrer ses talents, il ne veut plus voir en Bovary autre chose que le « roquentin » béat, le mari floué et ridicule qui sourit à pleines dents sous les coups du sort comme un lutteur de foire sous les gifles des badauds. (p. 262)

L'accusation d'indifférence et de manque d'humanité est beaucoup plus chargée d'émotion et d'implication personnelle chez Jean Améry. Comme Antoine Billot, il condamne en Flaubert un créateur démiurge sadique à travers l'interpellation véhémement de Charles à son inventeur :

[...] vous vous êtes introduit en despote dans mon territoire à moi [...] vous m'avez fait naître de la poussière, comme le fit le Seigneur avec le premier homme. Vous m'avez laissé devenir coupable parce que je désirais une belle qui savait briller au bal du château de la Vaubyessard. Puis vous m'avez laissé tomber sans m'envoyer de sauveur ou ne fussent-ce même que les conseils d'un véritable ami... (p. 168)

Les accusations similaires se multiplient dans le réquisitoire de Charles comme le montre ce florilège non exhaustif : « votre omniscience de conteur radin » (p. 163) ; « votre omnipotence littéraire » (p. 165) ; « l'avare, le cupide, le créateur despotique » (p. 172).

Par la voix de Charles qui, d'accusé du meurtre des amants de sa femme dans un scénario imaginé par Jean Améry, devient le procureur dans le deuxième procès virtuel se substituant à celui du mari criminel, l'auteur dénonce l'acharnement du romancier sur son personnage qu'il a choisi de charger de tares à la fois physiques – la laideur, l'empâtement – et mentales, une incommensurable bêtise, une incapacité à penser. L'accusation d'avoir démesurément exagéré la bêtise du personnage est reformulée à l'envi par Jean Améry dans le chapitre sur la réalité de Charles Bovary et par le personnage dans son réquisitoire : « son créateur ne lui a pas accordé le droit de penser » s'insurge Jean Améry (p. 141) quand Charles narrateur multiplie les hyperboles dépréciatives : « une créature mentalement bête à manger du foin » ; « impitoyablement marqué au fer rouge de la bêtise » (p. 163) ; « irrévocablement appelé à être l'éternel imbécile » (p. 164), « la bête de somme du devoir, aussi brave ou aussi médiocre que le canasson que je chevauchais par tous les temps » (*ibid*). Jean Améry et Charles se rejoignent donc pour condamner la cruauté de Flaubert, en la présentant pour le premier comme plus terrible encore que celle de Rodolphe pour Emma quand il l'abandonne (p. 142), et pour le second comme aussi abominable que l'indifférence d'Emma envers ses vieilles robes (p. 162).

L'injustice de Flaubert envers son personnage se manifeste jusque dans la façon dont il le fait disparaître. Charles lui reproche l'escamotage de sa mort, nous l'avons déjà mentionné, dans une « abominable indifférence » comme un « médiocre qui ne méritait qu'une chose : qu'on le laisse crever d'une bête défaillance de son gros cœur brisé de petit-bourgeois abruti. » (p. 167). On notera la récurrence de l'adjectif « abominable » pour qualifier l'attitude de Flaubert, adjectif qui exprime toute la rancœur du personnage, comme l'intrusion d'un registre familial (« crever », « abruti ») qui accentue encore le profond mépris du maître. Pour Jean Améry, le mari d'Emma est un homme privé arbitrairement de toutes ses facultés, celle de comprendre, celle de penser, celle de sentir et celle de s'exprimer correctement. L'analyse de Jean Améry rejoint notre étude du langage de Charles réduit trop souvent au balbutiement quand ce n'est pas au silence. Ainsi il regrette que Flaubert n'ait pas mis son style au service du mari comme il le fait pour Emma<sup>106</sup>. Pourquoi tant de mépris ? Pour Jean Améry, le mépris de Flaubert à l'endroit de sa créature est avant tout social et politique. Le traitement réservé à Charles traduit d'après lui en effet sa morgue de grand-bourgeois face au petit-bourgeois

---

<sup>106</sup> « Sous la plume du jongleur de mots, du grand maître des mots qu'est Flaubert, les lamentations prononcées à la mort d'Emma deviennent les piteux balbutiements d'un homme qui cherche ses mots. Il va de soi que dans l'histoire d'Emma vaguement située autour de 1840, un petit médecin de campagne n'aurait pas été à même de traduire sa douleur dans le style que nous lui prêtons ici, dans ces pages, où il pense tout haut et exprime un sentiment immédiat. Mais la métaphorique extraordinairement suggestive grâce à laquelle Emma est devenue une figure immortelle, n'aurait-elle pas pu être mise aussi au service du petit-bourgeois-citoyen ruiné, berné, trahi ? » (p. 139).

forcément ridicule, dont il ne peut broser qu'une caricature sans vraisemblance pour la bonne raison qu'il ne le côtoie pas, ne le connaît pas. Jean Améry remarque d'ailleurs qu'il inflige le même traitement irréaliste aux paysannes telles que Catherine Leroux ou plus tard la Félicité d' « Un cœur simple », sujets artistiques empruntés à Rembrandt plutôt qu'à la réalité de la campagne normande (p. 78). L'incurie de Flaubert face à son personnage trouve en fait sa principale raison dans l'absence de conscience politique de Flaubert selon Jean Améry. Le rentier fils de notable méprise le peuple et se méfie des révolutions, c'est pourquoi Charles l'invective pour lui remettre en mémoire la marche de l'Histoire :

La Bastille n'a-t-elle pas été prise d'assaut ? Et M. Delacroix n'a-t-il pas laissé la Liberté mener le peuple sur les barricades ? Non, il fallait que l'esclave restât enchaîné à sa condition. La Révolution bourgeoise n'était que démente, que bruit et fureur, tout comme plus tard la Commune de Paris ne fut pour vous qu'un vulgaire esclandre. (p. 164)

Sa correspondance avec George Sand notamment témoigne effectivement de sa répulsion pour la grande révolte populaire que fut la Commune, signe de la bêtise du peuple :

Quant à la Commune, qui est en train de râler, c'est la dernière manifestation du moyen âge. La dernière ? Espérons-le Je hais la démocratie (telle du moins qu'on l'entend en France), c'est-à-dire l'exaltation de la grâce au détriment de la justice, la négation du droit, en un mot l'anti-sociabilité. La Commune réhabilite les assassins, tout comme Jésus pardonnait aux larrons, et on pille les hôtels des riches, parce qu'on a appris à maudire Lazare, qui était, non pas un mauvais riche, mais simplement un riche. « La République est au-dessus de toute discussion » équivaut à cette croyance : « le Pape est infallible ! » toujours des formules ! Toujours des dieux ! L'avant-dernier dieu, qui était le suffrage universel, vient de faire à ses adeptes une farce terrible en nommant « les assassins de Versailles ». À quoi faut-il donc croire ? À rien ! C'est le commencement de la sagesse. Il était temps de se défaire «des principes» et d'entrer dans la Science, dans l'examen. La seule chose raisonnable (j'en reviens toujours là), c'est un gouvernement de mandarins, pourvu que les mandarins sachent quelque chose et même qu'ils sachent beaucoup de choses. Le peuple est un éternel mineur, et il sera toujours (dans la hiérarchie des éléments sociaux) au dernier rang, puisqu'il est le nombre, la masse, l'illimité. Peu importe que beaucoup de paysans sachent lire et n'écourent plus leur curé ; mais il importe infiniment que beaucoup d'hommes, comme Renan ou Littré, puissent vivre et soient écoutés. Notre salut est maintenant dans une *aristocratie légitime*, j'entends par là une majorité qui se composera d'autre chose que de chiffres.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, A George Sand, Croisset, 29 avril 1871.

Pourtant Flaubert n'est pas le seul à avoir condamné la Commune, des écrivains engagés et défenseurs du peuple comme son amie George Sand à la fin de sa vie ou le jeune homme qu'était alors Émile Zola ont tenu des propos virulents contre les débordements des insurgés. Flaubert ne faisait donc que partager l'opinion négative quasiment générale que le milieu littéraire avait sur les communards. L'accusation de Flaubert par Jean-Paul Sartre et Jean Améry ne tient pas compte de ce contexte et doit donc être nuancée. Jacques Rancière d'ailleurs réfute le parti-pris qui fait de Flaubert un écrivain élitiste. Au contraire il montre comment la prose flaubertienne dans son impersonnalité nivelle les différences sociales et peut être considérée comme une écriture démocratique en ce qu'elle « accorde à tous les êtres et à toutes les choses une égale importance et un même langage »<sup>108</sup>. Toutefois faire de Flaubert un « esthète nihiliste » pour reprendre l'expression employée et refusée par Jacques Rancière sert le propos d'Améry qui oppose son réalisme engagé à hauteur d'homme à ce qu'il considère comme une écriture du mépris chez Flaubert.

Dans sa biographie de Jean Améry, Irène Heidelberger-Léonard rappelle qu'Améry avait rédigé un autre essai à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Flaubert dans lequel il le condamnait déjà pour avoir traité les Communards de « chiens enragés »<sup>109</sup>. Il reprend la thèse de Jean-Paul Sartre, son maître à penser pendant une partie de sa vie, qui affirme la responsabilité de Flaubert et de Goncourt dans la répression de la Commune, parce qu'ils n'ont rien écrit pour la dénoncer<sup>110</sup>. L'impossibilité pour Flaubert de voir dans le peuple, dans les paysans comme dans la petite bourgeoisie une force politique de contestation capable de comprendre les événements et d'agir de façon constructive, le rend illégitime aux yeux d'Améry, qui se veut défenseur des petites gens, pour parler d'eux de façon acceptable. D'ailleurs dans son *Charles Bovary*, il prend pour exemple la clairvoyance des paysans lors de la Grande Jacquerie au Moyen-âge, qui se sont révoltés contre les nobles ou celle plus récente des Canuts, dont il donne à entendre la voix dans une prosopopée :

Nous sommes dans une misérable situation, disaient les tisserands de la soie à Lyon, mais ce n'est pas la volonté de Dieu, et si Dieu le voulait ainsi, ce serait un pauvre type ; et nous nous sommes révoltés. (p. 142)

Ces exemples puisés dans l'Histoire étayent la thèse de l'auteur pour qui aucun être humain « n'accepte [...] constamment son sort ». Inventer un personnage comme Charles

---

<sup>108</sup> Jacques Rancière, *La parole muette, op. cit.*, p. 117.

<sup>109</sup> Irène Heidelberger, *Jean Améry*, Actes Sud, 2007, p. 261-262.

<sup>110</sup> Voir Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n° 1, 1<sup>er</sup> octobre 1945.

Bovary, c'est donc faire preuve d'un conservatisme aveugle qui nie le mouvement de l'histoire. La devise de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen s'impose comme un leitmotiv structurant de l'œuvre : chaque homme, chaque citoyen a droit à la liberté, l'égalité et la fraternité. Or le raisonnement de l'auteur aboutit au constat que Flaubert ne respecte pas la devise républicaine puisqu'il ne donne aucun droit à son personnage, ni celui de penser ni celui de parler, et qu'il ne témoigne aucune empathie pour celui qu'à aucun moment il ne peut considérer comme un « frère ». Flaubert lui-même d'ailleurs exprime dans sa correspondance en 1853 sa suspicion quant à l'existence d'un sentiment qui unirait les hommes entre eux. On retrouve dans cette lettre son adhésion à une forme de panthéisme philosophique qui met sur le même plan monde minéral, animal et humain :

Eh bien, oui, je deviens aristocrate, aristocrate enragé ! Sans que j'aie, Dieu merci, jamais souffert des hommes et (bien) que la vie, pour moi, n'ait pas manqué de coussins où je me calais dans des coins, en oubliant les autres, je déteste fort mes semblables et ne me sens pas leur semblable. C'est peut-être un monstrueux orgueil, mais le diable m'emporte si je ne me sens pas aussi sympathique pour les poux qui rongent un gueux que pour le gueux. Je suis sûr d'ailleurs que les hommes ne sont pas plus frères les uns aux autres que les feuilles des bois ne sont pareilles : elles se tourmentent ensemble, voilà tout. Ne sommes-nous pas faits avec les émanations de l'Univers ? La lumière qui brille dans mon œil a peut-être été prise au foyer de quelque planète encore inconnue, distante d'un milliard de lieues du ventre où le fœtus de mon père s'est formé. Et si les atomes sont infinis et qu'ils passent ainsi dans les Formes comme un fleuve perpétuel roulant entre ses rives, les Pensées, qui donc les retient, qui les lie ? à force quelquefois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines [*sic*] ne sont pas plus intenses.<sup>111</sup>

Charles dans son réquisitoire insiste justement sur le manque de compassion du bourgeois Flaubert à qui il n'aurait pas déplu d'être noble. Mais si l'on reprend le raisonnement de Flaubert dans son intégralité, on comprend que son rejet de la fraternité n'est pas simplement un sentiment de classe mais plus largement une façon de concevoir le tout, ce que ne prend pas en considération Jean Améry. Ce dernier souligne d'ailleurs que d'une certaine façon Emma aussi doit payer pour sa beauté en décalage avec son extraction sociale. Pierre Bayard dans son ouvrage mode d'emploi pour « améliorer les œuvres ratées » affirme qu'« il n'est pas de pire destin pour les habitants des mondes littéraires que de se sentir abandonné par leur créateur »<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, lettre à Louise Colet, 26 mai 1853.

<sup>112</sup> Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Éditions de Minuit, 2000, p. 75.

Tel est bien le sort de Charles Bovary aux yeux d'Améry qui lui donne ainsi la liberté de se révolter contre son maître.

### **3. Les défaillances de l'instance narrative**

Parallèlement à la dénonciation de l'injustice de l'auteur envers sa créature, Jean Améry comme Antoine Billot, en lecteurs attentifs de Flaubert, pointent aussi les failles, les incohérences, les lacunes du récit dans *Madame Bovary*. La fiction se double donc d'une approche critique qui relève du commentaire littéraire. Est-ce à dire, comme nous l'avons abordé dans l'introduction, que toute démarche transfictionnelle est forcément critique ? Les auteurs d'ouvrages transfictionnels sont en effet d'abord des lecteurs dont la démarche interprétative précède ou accompagne la démarche créative. Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* met d'ailleurs l'accent sur les points de convergence entre transfictionnalité et critique, notamment quand il s'agit de mettre au jour « une faille dans la vraisemblance narrative »<sup>113</sup>, approche qui est bien celle de Jean Améry comme d'Antoine Billot.

Pour Jean Améry tout d'abord, la complaisance de Charles dans le roman de Flaubert ne peut s'expliquer. Comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette étude, il énumère en plus de l'absurdité des leçons de piano la liste des invraisemblances du récit :

Non. Cela ne va pas, personne ne peut croire un scénario pareil, c'est là une très mauvaise invention du narrateur... comme beaucoup d'autres choses d'ailleurs ! Que le médecin de campagne ne s'aperçoive pas du petit manège amoureux auquel se livrent frivolement sa femme et Léon, qu'il insiste pour qu'Emma fasse des randonnées à cheval en compagnie de Rodolphe Boulanger — ce notoire bourreau des cœurs ! —, que lui-même, le bourgeois, ne se soucie pas outre mesure du monceau de factures qui lui sont présentées, qu'aucune méfiance jamais ne s'éveille en lui : voilà ce que le lecteur ne peut raisonnablement accepter. (p. 65)

De la même façon le lecteur Jean Améry n'arrive pas à comprendre ce qui motive la tristesse de Charles lorsque Léon s'en va et expose le questionnement généré par le manque d'explication :

Quelle était la nature de cette affliction ? Était-elle la conséquence du départ d'un ami bon et serviable ? Cette tristesse était-elle due au fait qu'Emma désormais n'avait plus personne qui lirait

---

<sup>113</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op.cit, p 451.

avec elle de charmantes poésies et lui parlerait en connaisseur discret de l'éblouissante capitale ? Ce morne abattement venait-il de ce que quelque chose n'avait pu se réaliser, quelque chose qui était déjà inscrit dans la première rencontre de M. et Mme Bovary avec le doux jeune homme ? Charles n'était pas d'un naturel jaloux, nous dit-on... comme si tout cela était possible ! (p. 140)

Ce type de questionnement apparaît aussi dans une moindre mesure dans les cahiers de « B », le narrateur anonyme de *Monsieur Bovary*, qui s'interroge sur ce que perçoit le personnage :

Voyait-il qu'elle ne quittait pas le jeune clerc des yeux ? Qu'elle suivait le moindre de ses mouvements avec une attention que l'on aurait pu croire maternelle si elle s'était aussi bien portée de temps à autre sur Napoléon et Athalie ? Devinait-il qu'elle avait honte de lui tandis qu'elle comparait subrepticement sa mise lourde de paysan endimanché avec la silhouette mince et élégante de Dupuis ? (p. 187)

Dans la mesure où le lecteur n'a que très rarement accès à l'intériorité de Charles, il est condamné à bâtir des hypothèses. Il en va de même dans l'épisode du départ de Rodolphe qui entraîne la syncope d'Emma, passage dans lequel le manque de réalisme est flagrant pour Améry. Charles en effet ne se pose aucune question sur la coïncidence entre le départ de l'un et la commotion de l'autre, ni sur la lettre que mentionne Emma dans son délire. Ainsi son mépris pour son personnage se répercute sur le réalisme de l'histoire qui pêche trop souvent puisqu'il néglige de motiver les réactions de son personnage. Jean Améry en arrive à émettre l'hypothèse que la vie de Charles aurait été délibérément cachée par Flaubert, jugée sans autre intérêt que d'incarner la médiocrité, et qu'il lui revient par conséquent de la dévoiler pour rétablir la vérité du personnage. Les deux auteurs se rejoignent d'ailleurs pour regretter le manque de neutralité de Flaubert qui ne se préoccupe que des états d'âme de son héroïne, son « Moi transformé » selon la formule de Jean Améry (p. 136). Pour Antoine Billot, sa solidarité avec Emma le conduit à la « partialité » et « l'aveuglement », et l'empêche par conséquent de voir la complexité de Charles (p. 262). Le personnage échapperait donc en partie à Flaubert.

Antoine Billot porte également un regard très critique sur de nombreux aspects du récit de Flaubert dont la « version » est souvent contestée comme lacunaire ou mensongère. Il considère tout d'abord, dans la lignée de nombreuses études de l'incipit du roman flaubertien, l'abandon du « nous » initial comme une « anomalie littéraire » devenue pièce de musée (p. 12). Il envisage alors un autre possible narratif en prolongeant ce « nous » qui offre l'avantage de décentrer d'emblée l'intérêt sur Charles puisque le narrateur connaît le protagoniste, alors

qu'Emma reste étrangère à la sphère du collège de garçons rouennais. Si le narrateur est un ancien collégien, sa curiosité l'entraînera logiquement à raconter l'histoire de son ancien camarade plutôt que celle de sa future épouse qu'il ne connaît pas. Antoine Billot souligne également le manque d'exactitude dans la chronologie romanesque :

Ici la chronologie bafouille : Flaubert explique que Bovary retourne aux Bertaux cinq mois après sa première visite – ce qui nous amène en juin 1837 comme le confirme le *Journal* – mais aussi que le printemps ne va plus tarder, ce qui nous situe cette fois-ci plutôt en mars ! (p. 79)

Dans la logique transfictionnelle, le journal intime fictif perd son statut de fiction pour devenir un garant d'authenticité dans la perception du temps, permettant à rebours de remettre en cause le traitement de la chronologie par Flaubert, ce qui est d'autant plus aisé qu'on ne trouve qu'une date précise dans *Madame Bovary* au début de la deuxième partie<sup>114</sup>.

L'illusion référentielle produite par le développement sur l'origine, l'histoire et la topographie de Yonville chez Flaubert – mais non relayée dans le reste du roman où l'établissement d'une chronologie cohérente reste problématique – se trouve ainsi corrigée par une autre illusion référentielle qui ancre le personnage dans une temporalité bien plus précise. L'ajout de marqueurs temporels est amené par le genre du journal intime mais il structure également les cahiers du narrateur anonyme dont le récit couvre une période allant de janvier 1837 à avril 1846<sup>115</sup>.

Le postulat qui fonde les deux réécritures cependant diffère. Alors que Jean Améry axe son analyse sur l'invraisemblance d'un Charles constamment naïf, « empoté vingt-quatre heures par jour » (p. 141), Antoine Billot remet en cause la bêtise de Charles de façon plus subtile puisqu'il la transforme en attitude construite délibérément par le personnage, en rôle derrière lequel le vrai Charles se cache et que Flaubert lui-même n'a pas su décrypter. Pour Jean Améry, c'est Flaubert qui dissimule la réalité de Monsieur Bovary, pour Antoine Billot, le manque de clairvoyance n'est plus un défaut du personnage mais de l'auteur. Flaubert serait donc pris au piège de la stratégie adoptée par son personnage dont il n'est pas capable, faute de lucidité ou d'intérêt, de déceler toute la duplicité. Cette défaillance de l'auteur est mise en

---

<sup>114</sup> « Jusqu'en 1835, il n'y avait point de route praticable pour arriver à Yonville » (Flaubert, *Madame Bovary*, II, 1, p. 146).

<sup>115</sup> « la nuit du samedi 7 janvier 1837 » p. 17 ; « durant le mois de janvier 1837 » p. 57 ; « juin 1837 » p. 71 ; « à la fin du mois de septembre » 1837 ; « octobre 38 » ; « décembre 1840 » p. 143 ; « mai 1841 » p. 148 ; « juin 1841 » p. 169 ; « juillet 1841 » p. 175 ; « au début de février 1842 » p. 185 ; « au mois d'avril » 1842 ; « juillet 1842 » p. 198 ; « août 1842 » p. 202 ; « octobre 1842 » p. 204 ; « à la fin du mois d'octobre » 1842 p. 209 ; « un soir pluvieux de mars » 1843 p. 211 ; « en avril 1843 » ; « juillet 1843 » p. 227 ; « août 1843 » p. 233 ; « septembre 1843 » p. 235 ; « vers la fin du mois d'octobre 1843 » ; « au mois de mars 1844 » ; « à la fin du mois de juillet » p. 256 ; « le mois d'août 1844 » p. 259 ; « avril 1846 » p. 263.



évidence par le narrateur à plusieurs reprises<sup>116</sup>. Toutefois on peut noter que Jean Améry lui aussi confère à son personnage une forme de connaissance supérieure, celle de son milieu et de sa profession, ce qui le conduit à constater que « Charles en savait plus que Flaubert » (p. 145). Dans les deux cas, le manque de volonté ou de pénétration de l'auteur premier autorise le créateur à remodeler les contours du personnage maltraité. Jean Améry se dit ainsi animé par « l'envie de remplir d'une grande variété de couleurs nuancées la caricature tranchée qu'a croquée Flaubert » (p. 124) et s'arroge par conséquent le « droit de réinventer » son Charles Bovary. (p. 145). Ce désir rejoint d'ailleurs la définition de l'imagination que propose Antoine Billot, créatrice de variations, comme une « large palette de nuances dont on peut varier les harmonies au gré infini du désir, ou telle encore la série musicale des notes et des accords que l'on peut décliner selon différentes clefs et sur un grand nombre de modes » (p. 47). Or le narrateur de Charles Bovary exprime justement son souhait d'imaginer autre chose que ce que propose Flaubert, à travers des formules telles que « on préfère imaginer ... ». (p. 64)

Finalement, Flaubert n'a pas su exploiter à sa juste mesure le personnage du mari trompé alors qu'il aurait pu le faire comme en témoignent les nombreuses questions soulevées par le récit, mais laissées sans réponse à propos de Charles. Il est intéressant d'observer dans les deux œuvres le double mouvement de « défictionnalisation » et de « refictionnalisation » comme l'analyse bien Richard Saint Gelais dans *Fictions transfuges*<sup>117</sup> : le texte de *Madame Bovary* est en effet considéré comme un point de vue partial et réfutable sur une véritable histoire qui préexisterait au récit de Flaubert. Améry comme Billot commencent donc par accuser leur prédécesseur d'être un affabulateur ou un menteur dans le traitement de faits qui ont vraiment eu lieu, mais qu'il n'a pas bien traités, volontairement ou non. Dans un deuxième mouvement, ils peuvent alors rétablir leur version des faits, qui est présentée comme plus plausible que celle de Flaubert, notamment parce qu'elle prend en compte à la fois la réalité extérieure et la réalité intérieure du personnage.

---

<sup>116</sup> « Flaubert lui-même n'en ait pas conscience et se laisse prendre au stratagème de son perso » p. 28; « un Flaubert hâbleur peine à penser qu'elle puisse enflammer Bovary » p. 43 ; « avec une habileté et un cynisme que Flaubert se refuse à envisager » p. 259.

<sup>117</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, op.cit.*, p. 256 : « Il semble aller de soi que le recadrage d'un récit consiste à le « défictionnaliser ». [...] la capture s'accompagne d'une... fictionnalisation du récit original. Tactique paradoxale, car ce récit est déjà fictionnel ; en fait, la manœuvre consiste à taxer son auteur d'affabulation dans son traitement de faits donnés comme ayant bel et bien eu lieu, mais d'une toute autre manière. Ces dispositifs ont ceci de retors qu'ils reposent entièrement sur la présupposition : ils font du récit initial une fiction pour mieux imposer l'idée qu'il n'aurait précisément pas dû en être une – tout en tablant sur l'aptitude du lecteur à reconnaître cette prétention comme la feinte qu'elle est. Le recadrage consiste donc ici à opérer une fictionnalisation *restreinte*, dégageant un espace prétendument référentiel que la transfiction, précisément, explorera ».

## **II. Reconstruire la réalité extérieure du personnage**

Pour Jacques Dubois, le roman réaliste « ne produit un modèle réduit du monde réel qu'en forme de simulacre ». Il considère par ailleurs les éléments qui construisent le réalisme, tels que les effets de réel et de vraisemblable comme de simples « accessoires »<sup>118</sup>. La vérité du roman d'après lui se lit d'abord dans l'imaginaire de son auteur. Or ce qui fait de Charles un personnage irréaliste pour Jean Améry comme pour Antoine Billot, c'est justement que l'imaginaire de Flaubert n'a pas été déployé pour façonner le personnage, même si Améry concède à son illustre prédécesseur une forme de réalisme dans la mise en relation des grands moteurs de l'activité humaine que sont l'argent et la chair. Redonner de la vraisemblance à Charles, c'est donc bien d'abord le faire entrer dans le « simulacre » du monde réel dont parle Jacques Dubois en ajoutant les « accessoires » qui manquent dans le roman de Flaubert.

### **1. Recontextualisation : l'ancrage historique et social**

Le Charles flaubertien étant un être de papier sans vraisemblance historique, il convient donc de l'extraire d'un univers mensonger pour le faire vivre dans un monde fictif plus conforme à la réalité, telle que la conçoivent Améry et Billot. C'est une des démarches possibles du lecteur contrauctorial pour Sophie Rabau :

Première opération possible : on distingue le texte et le monde fictionnel qu'il représente. On pose, dans ce cas, que le référent existe préalablement à l'œuvre qui en livre une description inexacte ou erronée. La création et la description du monde fictif ne sont donc plus perçues comme des actions simultanées et inséparables. Dès lors le lecteur croit (ou fait semblant de croire) avoir accès à ce monde au même titre que l'auteur et en propose le cas échéant une description qui corrige celle qu'en propose l'auteur.<sup>119</sup>

La lecture contrauctoriale autorise donc la réécriture transfictionnelle. Il s'agit en effet d'abord de pallier le manque d'ancrage historique et de références sociales du roman. Améry rappelle ainsi que Charles Bovary petit bourgeois provincial doit être pensé dans une époque particulière, dans un régime politique spécifique, celui de la Monarchie de Juillet. Flaubert

---

<sup>118</sup> Jacques Dubois, « Pour une critique-fiction », *op. cit.*, p. 121.

<sup>119</sup> Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) », *Lire contre l'auteur, op. cit.*, p. 119.

quant à lui se contente dans *Madame Bovary* de mentionner « le roi » sans autre précision. Loin de l'épopée napoléonienne, le pouvoir incarné par Louis-Philippe est entre les mains de la grande bourgeoisie mais encourage les couches sociales moins favorisées à tenter l'aventure de l'ascension sociale :

*Enrichissez-vous* : impératif plein de magnificence, car l'argent c'est la liberté et la grandeur, la dignité et la paix de l'âme. Tout comme le Grand empereur mettait un bâton de maréchal dans le havresac de chaque soldat, la monarchie de Juillet donne à chaque citoyen le droit garanti d'être un Julien Sorel. (p. 121)

Il peut sembler étonnant que Jean Améry convoque un autre personnage fictif, sorti d'un autre monde imaginaire qu'est celui du *Rouge et du Noir* de Stendhal pour justifier la nécessité de redonner à Charles une réalité historique. Mais dans le raisonnement de Jean Améry, le personnage du jeune campagnard ambitieux, qui gravit les échelons de la société à la force de sa volonté est plus vraisemblable, compte-tenu de l'époque dans laquelle ils évoluent, que celui d'un petit médecin de campagne sans aucune aspiration à s'élever socialement, à sortir de sa condition. Ainsi Charles lui-même résume-t-il son parcours marqué par un déterminisme que refuse Jean Améry justement, et qui l'amènera à prêter sa révolte à son personnage : « Né pauvre, j'ai ensuite peu gagné, bêtement éduqué, j'ai ensuite peu appris ». (p. 103)

Jean Améry reprend d'ailleurs les stéréotypes liés à la mentalité campagnarde et provinciale du XIX<sup>e</sup> siècle, encore sous la coupe de l'Eglise et du prestige de la noblesse. Une prosopopée donne ainsi la parole aux habitants de Yonville : « nous qui connaissons les limites de notre rang, et qui, à la sueur de notre front, comme le prévoit l'Écriture, ... nous taisons » (p. 56). Charles quant à lui rappelle que « le bourgeois est limité par sa mesure » (p. 51) ou que « le bourgeois ne peut ignorer la mesure » (p. 96). Les règles de conduite du petit officier de santé impliquent donc la prudence, la modestie, la morale, la connaissance de ses limites et le respect de la hiérarchie. Ces préceptes hérités de l'Ancien Régime sont incarnés pour Améry dans *Madame Bovary* par le personnage du prêtre Bournisien, représentant du conservatisme, comme en témoigne la récurrence de l'expression de sa nostalgie pour « les temps bénis où le maître était encore le maître et le serviteur le serviteur » (p. 116). Sa voix résonne aussi dans le texte d'Améry pour ordonner à Charles et plus largement au peuple d'Yonville de se « mettre à genoux ». Aux yeux d'Améry donc, Flaubert l'amoraliste rejoint le prêtre dans son refus de voir le peuple se lever et réclamer ses droits.

A l'opposé, d'autres personnages incarnent la volonté d'exercer leur droit à progresser conformément à la déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Améry revisite ainsi par

exemple l'épisode du pied-bot en imaginant les arguments du maire Tuvache et d'Emma, qui se font écho pour l'encourager à dépasser les limites de sa condition : « Allons-nous rester de simples gardiens de bétail ? » s'exclame Tuvache (p. 43), tandis qu'Emma renchérit : « Allons-nous rester de petits médecins de campagne ? » (p. 44). Mais c'est le personnage du pharmacien qui cristallise pour Jean Améry la revendication politique de la bourgeoisie. En effet Homais considère comme légitimes les manifestations de la démesure que sont la vanité et l'ambition car elles sont des forces agissantes qui amènent le citoyen à lutter pour obtenir les mêmes privilèges que la noblesse. Homais est un héritier de la Révolution française et des Lumières, dévaluées par Flaubert aux yeux d'Améry à travers la caricature de l'apothicaire infatué. Réhabiliter Charles suppose donc aussi de réhabiliter le bourgeois Homais, fier de sa réussite et qui entend obtenir une vraie reconnaissance du pouvoir à travers la croix d'honneur dont il rêve. Parallèlement à la voix de Charles, Jean Améry fait également entendre celle d'Homais qui, justifie son ambition par un idéal politique, alors qu'il constitue pour Flaubert le personnage-repoussoir par excellence, en cela qu'il représente, selon Didier Philippot, une forme de « bêtise intelligente » autolâtre, à la « voracité encyclopédique »<sup>120</sup> :

On me trouve vaniteux, ambitieux, c'est ce que l'on m'a rapporté. En quoi cela me touche-t-il ? Toutes des jacasseries d'ignorants. Le *vulgus pecum* ne peut comprendre que ce qui me pousse vers le haut c'est ma fierté de citoyen. Les distinctions, les titres ronflants, les galons, tout cela était réservé à la noblesse avant que les immortels principes de 1789 ne fixassent les Droits du Citoyen. Il n'y a que les disciples de Loyola, comme ce nigaud d'abbé Bournisien, pour ne pas reconnaître ce qui est pourtant clair comme le jour : que nous, les bourgeois, sommes aussi des citoyens et donc les égaux des seigneurs d'hier, héhéhé, hé, *ça ira, ça ira, ça ira...*(p. 98)

Charles est présenté comme un personnage sans ambition contrairement à Homais, l'« homo politicus » qu'Améry va jusqu'à considérer comme un précurseur de Zola ou de Clémenceau. Toutefois il accède à une forme de conscience politique dans la revendication de ses droits, et dans le refus d'avoir honte de ce qu'il est. Les premiers chapitres de l'ouvrage mettent en scène un homme enlisé dans l'autodénigrement, le ressassement du passé qui le ramène sans cesse au « *ridiculus sum* » de son enfance – c'est même le titre du deuxième chapitre – mais la formule évolue en « *ridiculus erat* », reléguant la punition humiliante au passé, jusqu'à se retourner en négation hyperbolique « *nunquam ridiculus erat* », à laquelle fait

---

<sup>120</sup> Didier Philippot, *Vérité des choses, mensonge de l'homme*, op. cit., 2<sup>e</sup> partie : « Bêtise intelligente : le triomphe de Narcisse » ; voir le titre du chapitre 1, I,1 « La voracité encyclopédique et l'esprit de système ».

écho l'assertion en forme de vérité générale : « *Celui qui accomplit sa tâche n'est pas ridicule* » (p. 41).

Cette affirmation de sa dignité est renforcée par le sentiment de ne pas démeriter par rapport aux autres personnages masculins, notamment par rapport à Rodolphe qu'il considère avec déférence dans le roman de Flaubert. Aussi peut-il affirmer : « je suis aussi bon et aussi courageux que lui ». (p. 19). D'ailleurs le Charles d'Améry contrairement à celui de Flaubert n'est pas dupe et ne se laisse pas impressionner par la fausse particule nobiliaire de M. Boulanger qui, s'il est domicilié à la Huchette, ne s'appelle pas « Monsieur de la Huchette » (p. 56).

Dans le dernier chapitre, Charles ne ménage plus le grand bourgeois qu'est Flaubert, les invectives s'enchaînent, jusqu'au souhait de lui voir crever les yeux pour l'avoir assassiné. Il devient donc lui aussi un « homo politicus » à l'instar d'Homais, et s'impose en porte-paroles des petites gens dont il entend bien défendre l'honneur. (p. 169)

Cette parole fortement politisée s'accompagne d'une extension du champ des possibles de Charles, agissant conformément à ses revendications. Améry donne à Charles la possibilité d'exercer sa liberté existentielle : il peut ainsi devenir en héros existentialiste autre chose que ce qu'on a fait de lui. Le texte opère un retour sur le passé du personnage pour lui envisager d'autres réactions, voire un autre avenir. Dans le chapitre consacré à la réalité de Charles Bovary, Améry fait entendre, face à Emma, une parole assurée, qui revendique son droit à danser, met fin aux excursions à cheval avec Rodolphe renvoyé à ses mœurs légères, refuse les mensonges de sa femme, affirme son droit à l'erreur médicale à laquelle tous les médecins sont confrontés, même l'illustre frère de Flaubert (p. 125). Dans ce même chapitre, il comprend le lien entre le départ de Rodolphe et la syncope d'Emma, et envisage de porter plainte contre lui pour adultère :

Vous comparâtes devant le procureur du roi, monsieur. Savez-vous ce qu'est l'adultère ? Et si vous vous avisez de porter sur moi vos mains de chasseur et de cavalier, il vous en coûtera plus encore ! Je suis un bourgeois-citoyen, mon cher hobereau, et mon père était aide-chirurgien-major dans l'armée du Grand Empereur qui a codifié les Droits du Citoyen. Et Sa Majesté aussi, dont nous sommes les sujets, est bourgeoise. J'en appelle au droit et à la loi contre vous, mon égal ! (p. 144-145).

Dans le dernier chapitre, il remet à sa place Léon à qui il interdit de s'approcher trop près de sa femme, et le menace même de l'accueillir avec un pistolet, alors que le Charles de Flaubert

est jugé totalement inoffensif par Rodolphe, qui estime l'idée de porter un pistolet pour se défendre du mari grotesque<sup>122</sup>.

Dans un même ordre d'idées, le Charles d'Antoine Billot, certes beaucoup moins politisé, reste inflexible face à son épouse qui veut engager des frais considérables pour aménager la chambre de l'enfant à venir, alors que dans le texte de Flaubert, Emma se restreignait toute seule, se désintéressant finalement des préparatifs. Il a également conscience de l'influence néfaste de Lheureux sur sa femme, qu'il qualifie de « vautour » (p. 228). Il n'est pas non plus ce futur père béat que l'idée d'avoir engendré « délectait »<sup>123</sup> mais un homme peu excité par la paternité, comme en témoignent les expressions péjoratives pour désigner le futur nourrisson, « têtard vagissant » ou « bubon qui lui poussait entre les jambes » (p. 160). Il n'est pas non plus, contrairement à l'original, celui qui s'enthousiasme pour l'opéra sans y rien comprendre mais il observe avec acuité la comédie sociale qui se joue dans le public :

D'abord Bovary n'apprécia guère l'atmosphère enfumée, légèrement odorante du vaste vestibule qui desservait les fauteuils dits de « première » ni le large tapis rouge de l'escalier central sur lequel les bourgeois mélomanes ralentissaient à dessein leur défilé afin que les uns eussent le temps d'admirer les autres en retour de saluer longuement les uns ; les hommes portaient des pantalons blancs et les femmes des robes claires ; il faisait chaud ; chacun tenait à la main un mouchoir ou un éventail. À droite de l'escalier une foule compacte et de tournure modeste s'écoulait lentement en s'interpellant souvent, en s'insultant parfois. Bovary se souvint alors des paysans massés derrière les vitres du château de la Vaubyessard. (p. 246-247)

Dans *Monsieur Bovary* d'ailleurs, Charles revendique aussi son statut de paysan, « je veux le rester » affirme-il (p. 88). Antoine Billot dans le premier extrait de son Journal principalement amplifie sa nostalgie pour la campagne. Sa jument est son interlocutrice, comme le Charles de Jean Améry<sup>124</sup>. En revanche il ne se considère pas comme bourgeois, et rejette la jalousie comme un sentiment bourgeois de celui qui se sent propriétaire. Les deux personnages ont toutefois en commun de ne pas oublier l'histoire. Ainsi le Charles d'Antoine Billot n'a pas

---

<sup>122</sup> « – On vient ! dit-elle. // Il souffla la lumière. // – As-tu tes pistolets ? – Pourquoi ? // – Mais... pour te défendre, reprit Emma. // – Est-ce de ton mari ? Ah ! le pauvre garçon ! // Et Rodolphe acheva sa phrase avec un geste qui signifiait : " Je l'écraserai d'une chiquenaude ". » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,10 p. 274).

<sup>123</sup> *Ibid.*, II,3, p. 171.

<sup>124</sup> « Bovary lui confiait son bonheur, à cette bête fidèle et douce, comme si elle pouvait le féliciter... » (Billot, p. 88) ; « Mon cheval, ma brave, ma chère bête, des larmes d'adieu coulent de tes beaux yeux. Mais qu'y puis-je ? Je dois me défaire de toi, même si cela me brise le cœur, comme si on t'enterrait dans trois cercueils, comme si tu t'enfonçais dans la terre, avec ta douce crinière étalée sur tes épaules. Adieu, adieu, je t'envoie des baisers de la main, que les paysans rient aux éclats, je n'y prête pas d'attention. T'ont-ils aimé, eux ? Les as-tu portés, eux, patiemment, sur les chemins de traverse, par-delà les collines ? » (Améry, p. 151-152).

envie d'aller au bal de la Vaubyessard parce qu'il ne veut pas être jugé avec condescendance, et exprime son mépris pour la noblesse provinciale pleine de morgue :

Je n'aime pas la société de ces gens-là. Aussi poudrés que des femmes. Insolents avec les faibles et imbus de leur sort jusqu'à la folie. La révolution, en les privant de leurs privilèges, les a rendus cruels. (p. 116-117)

Dans les deux textes, Charles a la capacité de réfléchir sur la société dans laquelle il vit, sur ses mutations, comme l'industrialisation de la campagne qu'il redoute, lors de la visite de la filature dans la version d'Antoine Billot. (p. 186)

De façon plus radicale, Jean Améry esquisse des scénarios qui modifient complètement le destin de Charles, un mariage avec une « solide fille de ferme » à l'occasion duquel il aurait marchandé la dot, contrairement au Charles de Flaubert peu regardant (p. 124), ou au contraire des destins hors normes, le meurtre des amants de sa femme ou une mort volontaire, choisie et préparée. Pour Jean Améry, auteur d'un *Traité sur le suicide*, la mort volontaire représente une forme ultime de liberté individuelle, « l'ultime stade des Lumières qui lui soit accessible » comme il l'écrit dans *Porter la main sur soi*<sup>125</sup>. Irène Heidelberger-Léonard voit d'ailleurs dans le dernier ouvrage d'Améry une « mise en scène littéraire de son suicide »<sup>126</sup>. Dans la lettre qu'il a laissée à sa femme Maria avant de mettre fin à ses jours, Jean Améry se compare encore au personnage de Flaubert : « Je me sens, comme le pauvre Charles, « terriblement mal » quand je pense à toi »<sup>127</sup>. (p. 301)

Tous ces scénarios sont autant de « tentations » pour Améry, de « réalités qui ne se sont pas réalisées » mais toutefois versions « plausibles, pas impensables, concevables, valables » (Améry, p. 125-126). Le réinventeur multiplie les adjectifs synonymes pour insister sur tout ce qu'aurait pu être la trajectoire du personnage de Flaubert s'il avait daigné se pencher sur son sort et le penser en homme de son siècle. Si Charles est coupé de toute réalité sociale dans *Madame Bovary* d'après Jean Améry et Antoine Billot, il n'a pas plus de consistance en tant que médecin.

---

<sup>125</sup> cité par Irène Heidelberger-Leonard, *Jean Améry, op. cit.*, p. 280.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>127</sup> Lettre reproduite dans l'ouvrage d'Irène Heidelberger-Léonard, *op. cit.*, p. 301.

## **2. La réalité et les possibles d'un médecin de campagne**

La réalité de Charles Bovary est aussi celle d'une profession aujourd'hui disparue, l'officiât de santé. Flaubert ne recherche pas vraiment à reconstruire la réalité d'un officier de santé lorsqu'il évoque la pratique médicale de Charles, ce qu'il ne fait que de façon très sporadique dans le roman. Trois épisodes importants le mettent en scène dans son activité professionnelle, l'un au seuil du roman au chevet de son futur beau-père qui souffre d'une fracture de la jambe, dans la chambre de celui-ci, l'autre dans son cabinet attenant à la maison de Yonville, et le troisième à l'auberge du Lion d'Or. Les deux premiers consacrent un début dans le métier plutôt prometteur – le narrateur précise d'ailleurs qu'il est très apprécié des paysans – mais leur rôle n'est pas tant de montrer la réalité d'un médecin de campagne que d'entraîner un bouleversement dans la vie des personnages. Au chevet du père Rouault, il rencontre sa future femme. La deuxième intervention permet la première rencontre entre Rodolphe et Emma. On peut également signaler l'abcès à la bouche du marquis qui vaut à Charles l'invitation au bal de la Vaubyessard, et la découverte pour Emma d'un monde fantasmé et inaccessible, mais le « coup de lancette » dans l'abcès ne fait pas l'objet d'un récit développé chez Flaubert. Quant à l'opération ratée du pied-bot, elle scelle la fin du couple fragile que pouvaient encore former Charles et Emma. En dehors de ces épisodes, l'activité de Charles se déroule principalement hors champ, pendant qu'Emma, libérée du poids de sa fade présence, se languit ou cherche à combler son ennui. Dans le roman de Flaubert, le médecin de campagne apparaît aussi comme un praticien peu sûr de lui, qui ne prend que peu de risques par peur de mal faire, ce qui rend d'autant plus improbable sa décision d'opérer un pied-bot selon un protocole révolutionnaire. Il doit d'ailleurs à deux reprises supporter les quolibets de ses collègues. Jean Améry imagine le contenu des paroles du médecin d'Yvetot qui humilie Charles devant ses patients<sup>128</sup>. Lorsqu'il s'agit de soigner les crises nerveuses de sa femme, il s'y adonne exclusivement mais apparaît le plus souvent désemparé, impuissant au point de faire appel à des praticiens plus reconnus que lui, qu'il traite avec une grande déférence. Somme toute,

---

<sup>128</sup> La rencontre avec le médecin est ainsi résumée chez Flaubert : « Un médecin d'Yvetot, avec qui dernièrement il s'était trouvé en consultation, l'avait humilié quelque peu, au lit même du malade, devant les parents assemblés. » (I,9 p. 133). Améry fait parler le médecin : « – Mon cher collègue, vous avez commis là une faute professionnelle des plus graves ! Cet homme ne souffre pas de bronchite mais d'asthme cardiaque. C'est de la digitalis que vous auriez dû lui prescrire, de la digitalis lanata, il faut aller au plus vite chez Homais, il n'est que pharmacien mais il aurait trouvé tout de suite le sédatif approprié ! Ces râles qui venaient du lit. J'avale tout ce qu'on me fait prendre, du moment que je peux respirer. L'important c'est le diagnostic, mon cher, c'est la *causa* qu'il faut trouver, avant de... // Je baissai la tête, Emma. Le docteur de Beauvais avait raison, tous ces grands docteurs en savent toujours plus long que nous autres, médecins de campagne, il faut s'incliner et baisser la tête devant une telle science. ».



Flaubert n'évoque pas la pratique professionnelle du personnage pour elle-même, dans le but de montrer au lecteur la réalité quotidienne d'un officier de santé à la campagne.

Le titre du roman-essai de Jean Améry fait de la profession du personnage un élément capital de son identité puisqu'il intègre le terme « Landarzt », c'est-à-dire médecin de campagne en français. Jean Améry comme Antoine Billot ajoutent également des saynètes réalistes mettant en scène Charles au chevet de ses patients. Dans ses « Lamentations funèbres », Charles évoque sa présence « au chevet d'un malade qui toussait à en mourir, vaincu par la fièvre, gisant la bouche maculée du sirop séché qui formait comme des croustes autour de ses lèvres. » (p. 12). Dans le même chapitre, s'adressant à sa fille, il se souvient « des mains gercées, calleuses, des mains de paysans qui se crispaient lorsqu' [il] faisait une saignée ». (p. 15). Dans le deuxième chapitre, Jean Améry développe la réalité quotidienne de Charles esquissée dans la première partie de *Madame Bovary*, le montrant tour à tour chevauchant dans la campagne, posant un pied à terre quand son cheval était fatigué, buvant un petit verre de calvados ou partageant une omelette au lard (p. 42). Antoine Billot de façon plus détaillée ajoute des anecdotes sur son travail consignées dans son journal, comme la mort en couches d'une jeune paysanne et son enfant mort-né, les flots de sang et l'agonie (p. 169-170), ou encore dans un des cahiers, la mention de la main arrachée d'un patient qui l'attend, alors qu'il découvre le visage radieux de sa femme au début de l'adultère (p. 210). Il souligne aussi combien Monsieur Bovary se sent proche de ses patients, qu'il fait entrer dans la maison quand il fait trop froid et que sa femme n'est pas là :

Si Emma était sortie, il recevait alors ses patients au chaud, entre l'armoire où l'on rangeait l'argenterie héritée d'Héloïse, la table à manger et la cheminée où Félicité avait préparé une flambée ; il faisait s'asseoir les vieillards phthisiques, les paysannes maigres et leurs enfants malnutris sur les bergères recouvertes de soie, leurs souliers timidement posés sur d'épais tapis, et s'amusait sans malice à les observer un instant, guindés et raides, au centre de ce décor qu'ils regardaient les yeux écarquillés jusqu'à oublier parfois le motif pour lequel ils étaient venus le consulter. En revanche lorsqu'il entendait Emma vaquer dans la maison et qu'il redoutait qu'elle surgît tandis qu'il serait en plein examen, il se réfugiait dans son cabinet humide [...] Il avait honte de la chair de poule qui hérissait la peau fine des enfants et de leurs mères cependant qu'ils se déshabillaient vaillamment derrière un petit paravent aux panneaux opaques. Mais qu'il eût froid autant qu'eux malgré le drap lourd de sa redingote le débarrassait de sa honte ; il se disait qu'il était à sa place là, dans cet étroit cabinet aux murs suintants, avec ses patients en haillons plutôt qu'au salon douillet avec sa femme apprêtée... (p. 184-185)

L'un des extraits du journal détaille également l'épisode de l'abcès crevé du marquis juste mentionné chez Flaubert dans un registre comique, alors qu'Améry quant à lui suggère que Charles aurait pu demander des honoraires plus élevés (p. 133) :

*Je me souviens de la joue cramoisie du duc. De son air défait au moment où il découvrait l'instrument avec lequel je m'apprêtais à le soulager. Sa mâchoire tremblait et des gouttes de sueur étaient apparues sur les arêtes de son nez. Ses yeux pâles ne me quittaient pas. Docile comme un enfant, il ouvrait la bouche avant même que je le lui aie demandé. La marquise, sa fille, tâchait de me renifler au plus près pour s'assurer que je ne sentais pas l'eau de vie ou le tabac à pipe. Elle me tournait autour comme si j'allais estourbir son père devant elle et qu'elle devait se préparer à cette éventualité en suivant fixement les gestes de ma main pour me sauter dessus à la moindre maladresse. (p. 115)*

Antoine Billot utilise aussi son activité de médecin pour justifier certains faits laissés sans explication dans le roman de Flaubert. Il souligne par exemple le fait que Charles n'est pas présent aux Comices – ce que Flaubert ne prend même pas la peine de mentionner – et explique son absence qui peut sembler étrange au lecteur, par le fait qu'il était au chevet d'une patiente. Dans cet extrait le registre est au contraire pathétique :

*Ainsi, aujourd'hui, j'ai été longtemps retenu dans un hameau, sur la route de Buchy. Et je n'ai donc rien vu des défilés de la garde nationale. Rien entendu du discours du Conseiller Lieuvain qui représentait le Préfet. [...] Une malheureuse enfant d'à peine dix ans, blonde et le visage gracieux comme celui d'un ange, se mourait d'une septicémie après avoir été mordue par un rat. Les ganglions étaient si enflés aux aisselles, si bleus déjà, qu'elle ne parvenait plus à tenir ses bras serrés le long de son petit corps chétif dont on pouvait aisément dénombrer les côtes. Son aine boursoufflée la faisait gémir chaque fois qu'elle tentait de bouger les jambes. [...] Elle est morte à l'heure des vêpres. Presque endormie. Abrutie par la fièvre. [...] je suis parti sur le champ. Révolté et abattu. (p. 203)*

Le récit, qui tient aussi du compte-rendu clinique, est poignant, et montre avec force la misère et la détresse à laquelle est confronté le médecin de campagne, et bien souvent son impuissance, son rôle psychologique d'accompagnement des familles plutôt que sa capacité à soigner. Par ailleurs le récit d'une jolie petite fille blonde qui meurt fait écho aux paroles de la chanson de l'aveugle entendue par Emma juste avant de mourir : « Souvent la chaleur d'un beau jour fait rêver fillette à l'amour » (III,8 p. 472). Or pendant que la petite fille agonise, Emma se laisse séduire par Rodolphe. Le motif tissé par Billot fait donc écho de façon inversée

et symbolique à l'agonie d'Emma, pendant que la fillette de la chanson rêve d'amour. Un des ajouts les plus intéressants du récit d'Antoine Billot reste la très longue description extrêmement réaliste de l'accouchement d'Emma, qui met en avant l'animalité de l'héroïne. Cette description n'existe pas dans le roman de Flaubert, elle n'est même pas ébauchée, ce qu'Antoine Billot explique par le dégoût de Flaubert. Ce n'est donc pas sans délectation que Billot prend le contre-pied de Flaubert en consacrant six pages à l'accouchement. Aucun détail n'est épargné au lecteur, la transpiration de Charles, la comparaison du sexe dilaté d'Emma avec une méduse, le « bruit mouillé du siphon qui se vide » lors de la délivrance. Il y a là quelque chose de l'ordre de la « leçon de réalisme » donnée par texte interposé à celui que l'on considère comme le « maître du réalisme », alors que lui-même dit exécrer le réel, comme le rappelle Antoine Billot. Mais cette expansion du récit flaubertien manifeste également une autre composante de la transfictionnalité, l'actualisation du traitement de certains thèmes en fonction des mœurs contemporaines. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il est culturellement impensable de raconter de façon réaliste un accouchement. Dans un autre ordre d'idée, Antoine Billot critique le manque de réalisme dans le traitement de l'épisode du pied-bot qui ressemble plus à une scène de Molière qu'à un récit réaliste, perdant le lecteur dans un « lacs de comparaisons étranges [...], d'observations et de métaphores saugrenues » (p. 219). Antoine Billot, en conteur réaliste du début du XXI<sup>e</sup> siècle, réécrit donc l'épisode avec plus de clarté et de rigueur scientifique, conférant plus de sérieux au diagnostic de Charles :

C'est que le pied-bot du garçon d'écurie hésitait entre différents genres : fallait-il inciser de manière latérale ou bien par la face antérieure du jarret ? Où le plantaire grêle se trouvait-il exactement ? Si c'était bien d'un équin qu'il s'agissait, on se devait donc de couper le tendon d'Achille ! Mais comment s'occuper alors du muscle tibial qui imprimait à la cheville cette torsion typique du varus ? (p. 219)

Après l'opération, le narrateur s'attarde également plus longuement sur la description de ce que Flaubert appelle le « moteur mécanique » et qu'Antoine Billot renomme « attelle de contention ». (p. 221)

Il y a donc bien dans les deux réécritures l'intention d'accorder une place plus grande au quotidien et aux gestes de l'officier de santé. Cette amplification du récit s'accompagne aussi d'une revalorisation de ces compétences. Si l'ouvrage de Jean Améry nous donne d'abord à entendre les lamentations du praticien qui se juge « mauvais médecin », « trop bête pour pouvoir coiffer le bonnet doctoral », incapable de soigner sa femme (p. 22), son jugement évolue au fil des chapitres. Son métier et ses capacités sont progressivement réévalués au fur et

à mesure qu'il affirme sa dignité de bourgeois-citoyen. Même s'il a conscience de ses limites, il peut se mesurer aux autres praticiens qui eux aussi font des erreurs. La comparaison avec Achille-Cléophas Flaubert revient notamment à plusieurs reprises pour retranscrire les paroles des patients qui l'accueillent avec autant de respect que le père de Gustave. (p. 41) ou pour minimiser son échec dans l'opération du pied-bot, puisque le docteur Flaubert a aussi échoué dans certains cas. C'est donc à Charles « homme de devoir » que Jean Améry rend hommage, en montrant qu'il a autant de légitimité à exercer que les autres :

[...] mais qu'a donc réalisé le grand docteur Achille-Cléophas Flaubert ? Et son pendant romanesque, le docteur Larivière, n'est-il pas contraint d'assister impuissant à l'agonie d'Emma ? Pour les paysans, les secours du samaritain Bovary étaient inappréciables. Il venait et un petit coup de lancette donné à point crevait un abcès. Il soulageait les malades fiévreux en leur appliquant des compresses froides. Ils mouraient quand même, c'est vrai. Mais ils mourraient aussi entre les mains plus délicates du docteur Larivière, tout comme il leur arrive aujourd'hui de trépasser en dépit des bons soins que leur prodiguent des sommités médicales. (p. 123)

Pour Antoine Billot, ce savoir et cette expérience lui donnent une connaissance supérieure des hommes, de la souffrance mais aussi du couple qui rend invraisemblable également sa candeur dans son mariage. Il devrait en savoir plus long sur le mariage par son métier qu'Emma, qui ne connaît l'amour qu'à travers les romans. Améry quant à lui s'autorise à réécrire l'épisode du pied-bot en mettant en scène un officier de santé lucide, conscient de procéder à une intervention illégale. Contrairement au Charles de Flaubert, il ne se laisse pas enivrer par les promesses de renommée d'Homais et de Tuvache<sup>129</sup>, mais accepte uniquement par amour pour Emma (p. 45). L'épisode est de nouveau évoqué à la fin du livre avec d'autres variantes toujours plus vraisemblables aux yeux de Jean Améry, réussite de l'opération ou refus catégorique d'opérer contre l'avis d'Homais et d'Emma (p. 167). Dans un autre scénario actualisant son droit de citoyen à s'élever, c'est la réussite de Charles qui est envisagée, l'ascension sociale du *docteur Bovary, Chef des Hospitals* (p. 158) ou sa poursuite d'études, le sacerdoce de la médecine pour Charles resté célibataire mais devenu médecin et confrère d'Achille-Cléophas Flaubert.

---

<sup>129</sup> Le maire d'Yonville, nous l'avons vu, joint ses encouragements à ceux d'Homais et d'Emma dans *Charles Bovary médecin de campagne*, en affirmant son refus de se satisfaire des récompenses sans valeur remises lors des comices agricoles (p. 43).

### **III. Reconstruire la réalité intérieure du personnage**

Jean Améry accuse Flaubert d'avoir enfermé son personnage dans un monde si étriqué qu'il l'empêche « d'accéder à la découverte de son Moi » (p. 133). Comme le précepteur Binet, son existence est toute mécanique, faite de répétitions et d'allers-retours entre travail et foyer, rythmée par ce qu'Améry qualifie de « métronome » de la mesure bourgeoise. Certes cette vie monotone vole en éclats avec la mort d'Emma qui enraie définitivement la mécanique bourgeoise, arrête le temps, force l'introspection, et dévie la trajectoire du petit bourgeois. Mais Jean Améry comme Antoine Billot refusent de limiter la vie intérieure du personnage à l'après-Emma. Ils font l'un comme l'autre le pari que Charles est bien « plus que ce qu'il est », formule existentialiste récurrente chez Améry, non seulement dans son implication sociale mais également dans sa subjectivité.

#### **1. Un être de réflexion**

Jean Améry dote son personnage d'une capacité d'introspection et de remise en question qui lui permettent d'évoluer et progressivement de prendre conscience de sa naïveté, pour devenir finalement un révolté contre les injustices et un assoiffé de liberté. Dans le premier chapitre, « Lamentations funèbres », Charles est encore maintenu dans sa gangue flaubertienne. L'auteur lui fait vivre ce qui pourrait correspondre dans la terminologie freudienne au début du travail du deuil, le sentiment aigu du manque de l'être aimé, la perte de l'intérêt pour le monde extérieur, le repli sur soi et sur le souvenir du défunt. Charles est également en proie à une forme de mélancolie qui passe par l'autodénigrement, voire la révolte contre soi-même. Dans ce premier chapitre, Charles est bien encore « marqué au fer rouge de la bêtise », sa naïveté s'exprime dans son aveuglement vis-à-vis de son entourage. Il se considère en effet entouré de braves gens, il excuse « l'ami Homais » (p. 49) qui vient moins souvent le voir à cause de son travail, se souvient de « l'ami aimable » que fut Rodolphe, « l'affable compagnon de ses promenades » (p. 45). Il est également absorbé par le passé, les souvenirs d'Emma, le frou-frou de ses robes, ses doigts délicats sur le piano mais aussi ses qualités de bonne ménagère, ses voyages fréquents à Rouen qu'il estime encore dédiés aux leçons de piano ou aux courses. Comme le personnage de Flaubert, il exprime aussi sa culpabilité dans un retour sur soi qui n'est dans un premier temps qu'autodénigrement : il insiste sur les limites de son intelligence,

qualifiant son cerveau de « pas particulièrement lumineux » p. 25, se reproche son incapacité à comprendre les subtilités de la littérature, du raffinement de la passion, la déficience de son langage notamment dans la relation amoureuse. Il se rabaisse aussi dans son statut social de « lourdaud de paysan » (p. 27 ; p. 97), jugement que l'on retrouve également dans l'évocation de son « corps épais » imprégné de « l'odeur du phénol et de bouse de vache » (p. 160), et finit par endosser la responsabilité du désastre, ce que souligne la reformulation de la dernière phrase de Charles dans le roman de Flaubert en : « la fatalité, c'était moi » (p. 48).

Mais cette naïveté et cette dévalorisation de soi évoluent progressivement en une analyse plus fine, qui met en valeur une forme de lucidité sur lui-même et sur les autres. Jean Améry le montre capable de comprendre ses erreurs, d'analyser les raisons de l'impossibilité de son bonheur avec Emma. Par exemple, lorsqu'il revient sur son attitude après l'échec de l'opération d'Hippolyte, c'est pour se rendre compte de son manque de courage et du caractère inapproprié du baiser réclamé à Emma, alors qu'il se terrait chez lui sans aucune dignité. Il analyse également la beauté d'Emma comme une « fatalité », qui l'orienterait inéluctablement vers l'infidélité, et son désir de l'avoir pour lui comme une forme de démesure, d'outrecuidance. Mais cette analyse reste encore profondément flaubertienne pour Améry, puisqu'il accuse le créateur de madame Bovary de faire de la beauté l'apanage de l'aristocratie. L'autocritique s'accompagne aussi d'une plus grande lucidité envers les autres. Il se montre par exemple capable de violence pour défendre Emma contre Lheureux qu'il qualifie de « gremlin » « aux moyens malhonnêtes » (p. 31), alors que le Charles de Flaubert ne remet à aucun moment en question la moralité de ses pratiques. Il se révolte aussi contre les « clabaudeuses » d'Yonville (p. 22), contre sa mère qu'il réduit au silence et avec laquelle il règle ses comptes. Quant aux amants d'Emma, il les juge avec mépris. Au chapitre 4, il invective Léon le « crétin » et Rodolphe le « pauvre imbécile » qui se sont détournés d'Emma.

Les personnages de Jean Améry et d'Antoine Billot plus largement sont capables de voir et de comprendre, de décrypter les signes du mal-être d'Emma, comme de ses jeux de séduction avec Léon ou Rodolphe. Rien ne leur échappe, contrairement au mari obstinément aveugle de Flaubert. Jean Améry fait de Charles un être de bon sens, qui se pose les bonnes questions, par exemple la provenance du poison (p. 13 et p. 47), qui sait que les hommes font la cour à sa femme, qui se rend compte que sa femme le méprise quand elle murmure « Quel pauvre homme ! ». Il analyse différemment l'indignation d'Emma quand il lui raconte son humiliation en public face au médecin d'Yvetot. Le Charles de Flaubert est attendri par la réaction de sa femme tandis que celui de Jean Améry plus lucide comprend que ce n'est pas le signe de sa compassion, mais celui de son mépris (p. 31) Il réitère le refus d'être considéré comme un mari

« sourd et aveugle » (p. 30 ; p. 110), alors qu'il remarque chaque changement d'humeur d'Emma, quand elle perd Léon puis quand elle le retrouve. Au contraire, Améry fait d'Emma celle qui ne sait pas voir Charles Bovary comme il le mérite (p. 40-41). La même compréhension des événements caractérise le personnage d'Antoine Billot. Il entend ainsi la paronymie entre le terme « charivari » et son propre nom « char- le- beau- varie ». On a plus de mal à comprendre en revanche le découpage du nom du personnage. Billot n'exploite pas le jeu homonymique entre « bo » et « beau ». La formulation générale « le beau varie » ne trouve pas non plus d'écho dans le contexte. (p. 28-29). Il devine également la répulsion de sa femme face à la maison de Tostes, et pressent la menace que cela représente (p. 95-96), tout comme il respire l'« arôme symbolique de son infortune » dans le bouquet de violettes, alors que Charles endeuillé par la mort de son père les hume pour se rafraîchir le visage dans le roman de Flaubert. Il est également malheureux de voir qu'Emma l'oublie à la Vaubyessard, et analyse dans son journal le bouleversement causé en elle par ce bal :

*Cinq jours après le bal, je ne sais toujours pas ce qui me fait le plus mal. La négligence d'Emma à mon égard ou la facilité avec laquelle elle s'est fondue dans la bonne société du château ? Fondue au point de m'oublier donc. Au point de devenir quelqu'un d'autre que je ne connaissais pas. Une autre femme. (p. 119)*

On retrouve d'autre part dans les deux réécritures l'exploitation de faits présents dans le roman de Flaubert, mais qui sont mis en relation avec la construction de l'identité psychologique de Charles. Les récits prolongent le texte initial en le réinterprétant à la lumière du changement de focale. La scène inaugurale de *Madame Bovary*, qui met en scène l'adolescent dans une situation traumatisante d'humiliation et d'isolement absolu, puisqu'il fait l'objet des moqueries à la fois du maître et de ses camarades, semble ensuite disparaître de la mémoire du protagoniste. A peine Flaubert mentionne-t-il rapidement qu'avec Emma, au début de leur relation, Charles parle du collègue mais sans préciser la nature de ses souvenirs. La scène d'ouverture a donc principalement pour fonction d'installer d'emblée le personnage dans son rôle de campagnard lourdaud, qu'il ne quittera pas jusqu'à la fin du roman. Jean Améry et Antoine Billot accordent une place beaucoup plus importante à cet épisode, qui permet justement de sortir le personnage de ce présent dans lequel il semble figé. Les deux auteurs reconsidèrent cette scène comme fondatrice, comme un traumatisme d'enfance qui va hanter durablement l'adulte. L'arrivée au collège se rejoue ainsi dans les deux textes de façon obsessionnelle. Dans le texte de Jean Améry, le hurlement des élèves résonne sans cesse dans

la mémoire du personnage, qui se désigne lui-même comme « le bafoué » dans ce même passage :

Qui a fait ? Charbovari, Charbovari, charbovari, et la meute éclatait de rire, mon élocution était pitoyable, j'étais de disposition docile, la classe, le maître, ils m'intimidaient tous. (p. 34)<sup>130</sup>

Au quatrième chapitre, Charles Bovary explique comment le collégien a façonné l'adulte qu'il est devenu, sans jamais parvenir vraiment à se défaire de cette image du *nouveau* rustre et gauche. (p. 106). Antoine Billot quant à lui modifie la scène du rêve de Charles tandis qu'il chevauche dans la nuit vers la ferme des Bertaux. Dans le roman de Flaubert, Charles assoupi se dédouble et se revoit étudiant en médecine. Le songe de Charles dans le texte d'Antoine Billot le ramène plus loin dans son passé, dans son adolescence justement, le jour de son arrivée au collège de Rouen. La scène s'enrichit alors de nombreux détails, la traversée du couloir, la peur et les émotions du jeune garçon, les portraits du proviseur et du professeur. Elle permet aussi au lecteur de comprendre pour quelle raison Charles ne porte pas l'uniforme du collégien mais se présente « habillé en bourgeois », ce que le narrateur de *Madame Bovary* se contente de mentionner sans commentaire (1<sup>ère</sup> partie, chapitre I, p. 55). Antoine Billot ajoute au traumatisme l'abandon du père, qui préfère se rendre à la foire de Saint-Romain – détail également repris de Flaubert mais qui ne comportait aucune charge affective (1<sup>ère</sup> partie, chapitre 1, p. 63) – plutôt que de s'occuper de son fils.

Ce premier contact avec le monde de l'école, comme dans le texte d'Améry, hante le personnage durablement et revient dans son journal intime comme un leitmotiv obsessionnel<sup>131</sup>. Le traumatisme est d'autant plus fondateur pour Antoine Billot qu'il en fait le moment d'une révélation et d'un choix décisif pour le reste de son existence :

Aussi, pour ralentir l'invasion de cette humiliation dont l'apogée ne va plus tarder, en contenir l'incontrôlable épanouissement, il choisit spontanément de ne pas bouger, de se tasser sur lui-même tel un hérisson apeuré au milieu d'un chemin. Il demeure aussi figé qu'une statue, le visage immobile, les mains glissées sous la table, agrippé au gland doré qui pend de sa casquette comme un noyé au filin qu'on lui lance depuis la berge. [...] Il comprend en un instant, et il s'agit là d'une fulgurance imprévisible, que pour survivre ici, il va devoir apprendre à se dissimuler... On suppose que c'est à ce moment-là, lors de cette salve soudaine de lucidité, que son esprit affolé conçoit pour la première fois le projet de s'effacer derrière un *alter ego* lisse et servile. (p. 27-28)

---

<sup>130</sup> Le nom déformé revient de façon obsessionnelle dans le texte d'Améry : p. 38, 53, 92, 96, 114, 123.

<sup>131</sup> On retrouve l'expérience du collège et le traumatisme fondateur p. 213, 220, 253.



La lecture que propose Antoine Billot réoriente donc totalement le rôle de Charles dans l'histoire, puisque la surface du personnage telle que nous la donne à voir Flaubert masque le vrai Charles qui s'est composé un masque, une « doublure » pour reprendre l'expression d'Antoine Billot. Le narrateur s'enthousiasme pour ce rôle qu'il estime joué à la perfection :

Il invente le "roquentin", le "piètre", le "demi-solde", le béat du village, l'idiot tranquille au front bas, aveugle et veule, et avec quel succès ! (p. 28)

Antoine Billot prolonge cette scène en développant d'autres aspects de la vie de Charles au collège dans le journal intime du personnage. Dans l'extrait daté d'octobre 1828, il laisse libre cours à la haine qu'il ressent pour ses camarades de dortoir, dont il épie les gestes pendant la nuit, envahi par un sentiment de puissance face aux autres garçons endormis, qui lui procure de la jouissance. La duplicité du personnage est donc scellée dans cette expérience traumatisante du collège. Par ailleurs le rédacteur du journal découvre cette même nuit que les jeunes bourgeois dont il partage le dortoir n'ont rien d'admirable. L'obscurité de la chambre dévoile leur faiblesse physique et leur perversité dans la solitude de leurs premiers émois sexuels :

*Faut-il vraiment ressembler à ses gringalets grossiers qui attendent la nuit pour gigoter sous leurs draps en grognant comme des bêtes ? N'est-ce pas qu'ils rêvent d'une jeune fille vite croisée sur le parvis de l'église ? D'une cousine peu farouche ? Ils salissent tout avec plaisir. Un plaisir d'impie, mauvais et malsain. (p. 32)*

Le collégien développe ainsi au collège un penchant pour le voyeurisme et la construction de scénarios qui mêlent ici onanisme et humiliation.

Dans la construction de la personnalité du protagoniste, les choix des deux auteurs diffèrent donc. Le Charles de Jean Améry en effet refuse sa médiocrité et revendique le droit d'être fier de ce qu'il est, tandis que le Charles d'Antoine Billot choisit de jouer le rôle d'un mari terne et ordinaire, et pousse le jeu jusqu'à revendiquer cette médiocrité comme un choix de vie. Pour Jean Améry, le personnage ne doit pas avoir honte de ce qu'il est. Il entreprend donc de revaloriser l'homme dans sa capacité à séduire comme dans son rôle de *pater familias*. Dès le premier chapitre, l'anaphore de « moi qui » représente un choix de narration à la première personne déterminant, car il rompt avec l'impersonnalité flaubertienne. La reprise met en valeur les différentes facettes du personnage, bon médecin, bon mari, curieux et modeste. (p. 33). Il rappelle également qu'il avait un physique plutôt avantageux avant son mariage, ce

qui faisait de lui un « homme à surveiller de près lorsqu'il recevait les femmes » (p. 41). Mais il assume également les changements de sa physionomie après le mariage, évolution naturelle :

Que savais-tu de moi ? Seulement que j'engraissais, eh bien oui ! C'est ainsi que nous évoluons, nous, les pères de famille, lorsque nous atteignons la trentaine ; mon visage était joufflu, mes yeux nichés dans une graisse durement gagnée, un médecin de campagne n'a rien d'un vert chasseur ni d'un baron lyrique. (p. 35)

La subjectivité du propos sur soi à la première personne infléchit l'image du personnage esquissée en troisième personne dans le choix narratologique flaubertien. En effet si l'officier de santé dans le roman de Flaubert admire fugacement ses favoris dans le miroir pour se persuader qu'il peut séduire Emma<sup>132</sup>, son créateur ne le dote pas du recul nécessaire pour se construire une identité et une personnalité affirmées. Charles dans le récit d'Améry devient un homme conscient de ses qualités et de son rôle familial et professionnel. Il revendique également dans l'ouvrage de Jean Améry la capacité de voir la beauté d'Emma, d'en être le témoin insatiable et contemplatif, contrairement aux amants qui, s'ils l'admirent et veulent la posséder, s'en détachent après en avoir pleinement joui. Si Jean Améry donne au personnage le droit d'exprimer sa fierté, sa dignité, il lui confère aussi sa vision plus pessimiste de l'humanité. Charles Bovary reste avant tout un être humain comme les autres, c'est-à-dire « aussi impuissant » et « aussi désemparé » devant le destin que les autres. (p. 12) A la fin du récit se donne à voir le processus d'identification de Jean Améry à son personnage : Charles ne croit plus en l'efficacité des préceptes révolutionnaires, il est désabusé et fait le choix de mourir dans la discrétion, comme son auteur qui ne croit plus dans l'engagement politique. La réécriture affecte alors aussi l'épithète qui est transformée en « *continua viam viator* », ce qui encourage le voyageur à ne pas s'arrêter mais à continuer son chemin. Ce processus d'identification de l'auteur second au personnage caractérise d'ailleurs une des variantes de la lecture contrautoriale pour Sophie Rabau :

[...] le lecteur peut s'identifier au personnage au point de se considérer comme le modèle même de l'œuvre : il aura beau jeu alors de protester qu'il a été mal compris.<sup>133</sup>

Dans *Monsieur Bovary*, Charles développe une double personnalité à partir de sa prise de conscience d'une nécessaire dissimulation pour vivre en société. Cet état d'esprit apparaît dès

---

<sup>132</sup> « Il avait un espoir sans but, un bonheur vague ; il se trouvait la figure plus agréable en brossant ses favoris devant son miroir. », Flaubert, *Madame Bovary* (I,3, p. 80).

<sup>133</sup> Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) », *Lire contre l'auteur, op. cit.*, p. 119.

la première rencontre avec Emma dans l'épisode de la cravache perdue qu'il feint de chercher pour mieux observer la jeune femme (p. 41). Antoine Billot établit une rupture entre Charles et Bovary, le premier représentant ce qu'il a rêvé d'être, un chirurgien, un amant passionné et le second ce qu'il est devenu, modeste officier de santé et mari sans amour pour Héloïse à Tostes. Au début de son mariage avec Emma, les deux pôles de sa personnalité se livrent une lutte pour évincer l'autre, Charles tend à aveugler Bovary dans l'émoi des premières rencontres, pendant lesquelles il se compose un personnage pour séduire Emma, et tente de ressembler à l'amant idéal tel qu'elle le rêve (p. 81), puis c'est Bovary qui progressivement étouffe Charles et finit par le vaincre. Bovary développe alors une philosophie de la vie qui est une recherche de la médiocrité comme état moyen préservé de la souffrance, sorte d'ataraxie, sans être un chemin vers la sagesse, mais simplement vers une existence tiède, sans surprises. Le narrateur des cahiers retranscrit cette « définition hygiénique du bonheur », telle que Charles l'aurait exposée à Emma :

Je vais bien depuis que j'ai consenti à être toujours mal. Ma jeunesse fut une sorte d'opium dans lequel j'ai trempé si longtemps qu'elle m'a définitivement éteint. Depuis je m'ennuie, mais ne vous y trompez pas, ce n'est pas aussi désagréable que l'on croit. C'est même plutôt pratique : cela laisse à l'esprit beaucoup de temps libre ... (p. 62)

Ainsi ce Charles au réalisme désabusé, dont le but n'est pas le bonheur mais la tranquillité, paraît bien éloigné du Charles à la félicité naïve auprès d'Emma, dans le roman de Flaubert. Pourtant cette modération sans illusion ne lui suffit plus lorsqu'Emma se détourne de lui et sa « duplicité sournoise » ressurgit. Antoine Billot le montre capable de cruauté envers Emma, notamment lorsqu'il reprend la réplique présente chez Flaubert « nous ne sommes pas près, à ce qu'il paraît, de voir M. Rodolphe... »<sup>134</sup>. Mais comme le souligne Richard Saint-Gelais<sup>135</sup>, l'ajout de l'expression « devenu cynique » opère une « réorientation sémantique » de la réplique, montrant que Charles est au courant de la relation adultère de sa femme et qu'il éprouve un malin plaisir à la faire souffrir. Le personnage évolue alors vers une personnalité plus perverse, comme elle se dessinait déjà dans la scène où il surveille les collégiens la nuit au dortoir, et fantasme sur leurs activités nocturnes en les avilissant. Puisqu'il ne peut obtenir l'amour d'Emma, il entend au moins en être le metteur en scène. On le voit dans la réécriture de l'épisode où Charles s'adresse à Léon pour lui demander de l'aider dans l'acquisition d'un daguerréotype le représentant, qu'il compte offrir à sa femme. Dans le roman de Flaubert, le

---

<sup>134</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, II,13, p. 320.

<sup>135</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions Transfuges*, op. cit., p. 155-156.

personnage est doublement ridiculisé, d'abord parce qu'il demande de l'aide à Léon, c'est-à-dire sans le savoir à l'amant de sa femme, ensuite parce que dans son extrême candeur, il pense faire plaisir à Emma en lui donnant son portrait. Léon n'échappe pas non plus au ridicule dans le passage parce qu'on le voit craindre que M. Bovary l'ait percé à jour<sup>136</sup>. Antoine Billot quant à lui fait de la demande de Charles un prétexte, afin que les soupçons d'adultère soient confirmés. Dans une « mise en scène symbolique de l'adultère », le mari manipule l'amant et s'amuse à lui faire peur (p. 194-196).

Ainsi les récits d'Améry et de Billot sondent les profondeurs du personnage qui par sa maîtrise du langage et sa compréhension supérieure est capable de développer et d'exposer clairement ses réflexions à l'opposé du Charles de Flaubert. Dans les deux cas, les personnages reprennent en main leurs destins et s'imposent en acteurs de leur propre histoire. Charles chez Antoine Billot en vient même à prendre la place du romancier puisqu'il entend nourrir son intrigue comme un écrivain son roman. Dans cette mise en abyme de la figure de l'écrivain, Charles devient le double d'Antoine Billot et de Gustave Flaubert. Dans ses cahiers, il mentionne d'ailleurs le plaisir et la facilité qu'il éprouve en rédigeant son journal. On notera la facétie de l'auteur qui oppose implicitement la facilité d'écriture de Charles aux difficultés d'écrire maintes fois exprimées par Flaubert dans sa correspondance :

*Maintenant qu'il m'est permis de revoir Emma en toute liberté, je retrouve un plaisir certain à écrire ce journal. Ma plume court sur le papier sans effort.*(Billot, p. 73).

Le personnage transfictionnel semble donc avoir pour fonction de remettre en question la fiction, dans la mesure où il n'accepte pas le destin que lui a façonné son créateur et propose d'autres voies. Cette remise en cause de la fiction passe par un mouvement de défictionnalisation puis de refictionnalisation qui entraîne aussi une redistribution des rôles au profit du personnage, qui se retrouve à hauteur d'auteur...

---

<sup>136</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, II,6, p. 207-208.

## 2. Un être de désir et de passion

Ce qui frappe plus encore dans les deux ouvrages, c'est l'importance que prennent l'expression des désirs du personnage et l'exploration de sa sexualité. Les auteurs refusent la vision bovine du mari fatigué et raisonnable, accomplissant son devoir conjugal sans fantaisie, mais tirent le personnage vers des désirs beaucoup plus complexes, mouvants, teintés souvent de perversité et de violence, autant de possibles qu'on peut entrepercevoir dans la métamorphose de Charles après la mort d'Emma chez Flaubert. Effectivement les allusions aux désirs charnels de Charles sont quasiment inexistantes chez Flaubert, seuls les repentirs en portent la trace, par exemple le repentir 42 qui évoque Charles se rapprochant d'Emma dans le lit, sentant « la forme confuse de ses membres » et avançant son bras vers son cœur, « dans un étirement de lassitude et de concupiscence timide » p. 534. Si Flaubert a fait le choix d'effacer ces passages où les corps désirant et désiré se font trop visibles pour la morale du XIX<sup>e</sup> siècle, il reste quelque chose de ce que le repentir a gommé, dans la mesure où les auteurs qui reprennent Flaubert, et qui sont aussi des lecteurs, ont décelé le palimpseste, comme si le désir de Charles affleurait encore dans la version finale. D'ailleurs, Jean Améry comme Antoine Billot dans le travail de réécriture ont parcouru, au-delà du texte de *Madame Bovary*, plans, brouillons et correspondance, nous y reviendrons. Ainsi pour Lionel Acher, dire la sexualité du personnage dans les réécritures témoigne d'un « plaisir de clerc » dans le jeu « quelque peu iconoclaste avec le texte sacré » et dans les « clins d'œil culturels qui établissent une complicité avec le lecteur sur la base d'une communauté implicite de référence »<sup>137</sup>.

Jean Améry reprend l'idée que Charles est métamorphosé par la mort d'Emma. Comme dans le roman de Flaubert, il s'enferme dans une forme d'obsession fétichiste pour son épouse disparue. Il comprend qu'il n'a pas su aimer sa femme comme il faut, enfermé dans l'étroite morale bourgeoise et expose ce qu'il aurait dû faire, s'il avait su « étendre le champ des possibles » (p. 103), notamment apprendre à utiliser le langage sophistiqué de l'amour sur le modèle de ses amants dont il a lu les lettres :

Mais aujourd'hui je sais tout, mon amour, mon adorée, que j'ose appeler ainsi car c'est ce qui était écrit dans les lettres qui m'ont dit comment m'adresser à toi ; je trouve parfaitement ridicule d'être resté fidèle à la coutume et de t'avoir toujours appelée *ma bonne* ou bien *ma femme*, comme le faisait Jean aux champs quand il appelait sa Jeanne pour charger le foin. Maintenant que je suis

---

<sup>137</sup> Lionel Acher, « Réécritures et suites de Madame Bovary », *Bulletin des Amis de Flaubert et Maupassant*, n°6, 1998, p. 86.

éclairé par les lamentations funèbres et les lettres du compartiment secret, je te dirai tous les mots que ton oreille réclamait si ardemment, *ma petite chatte, tendre petite chatte, je t'aime comme jamais un homme n'a aimé une femme, mon adorée, je compte les heures...* (p. 108)

Le texte de Jean Améry est par ailleurs envahi par la célébration voluptueuse de chaque partie du corps d'Emma, son odeur comme chez Flaubert<sup>138</sup>, sa lourde chevelure brune mais aussi d'autres détails corporels ajoutés tels que « les poils frisés de ses aisselles » (p. 59). Il imagine son corps qui se découvre dans le « bruissement délicat des bas blancs » (p. 25) ou dans l'échancrure du « peignoir lâche » (p. 31). Là encore l'écrivain du XX<sup>e</sup> siècle donne à entendre ce qui affleure dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, l'importance des corps, telle qu'elle apparaît également dans les repentirs et dans la correspondance de Flaubert, notamment dans son refus des amours éthérées des héros lamartiniens :

Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas ? Ce ne sont pas des êtres humains mais des mannequins. – Que c'est beau ces histoires d'amour où la chose principale est tellement entourée de mystères que l'on ne sait à quoi s'en tenir ! L'union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l'ombre, comme boire, manger, pisser, etc. ! Ce parti pris m'agace. Voilà un gaillard qui vit continuellement avec une femme qui l'aime et qu'il aime, et jamais un désir ! Pas un nuage impur ne vient obscurcir ce lac bleuâtre ! Ô hypocrite ! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! Mais la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine. – Il est plus facile en effet de dessiner un ange qu'une femme. Les ailes cachent la bosse.<sup>139</sup>

Les fantasmes érotiques de Charles se donnent également à voir de manière plus libre dans le texte d'Améry, qui en ce sens fait ce que Flaubert n'a pas pu faire en son temps, ailleurs que dans sa correspondance privée, dont le contenu se révèle parfois très crue. Charles exprime son désir d'approcher ses narines de sa selle, rêve de son sexe en « buisson frisé » ou « fruit mur », développe longuement ses érections, s'adresse même à son sexe, le personnifie, dit et redit le moment de la jouissance. Il revient à plusieurs reprises également sur sa sexualité adolescente, son dépuçelage avec une femme flétrie dans une maison borgne de Rouen. Il prend encore du plaisir par procuration en imaginant Emma dans les bras de ses amants, sa langue dans la bouche de Rodolphe et de Léon, comme dans le verre de curaçao (p. 96), fantasme

---

<sup>138</sup> « mais il trouvait, tous les soirs, un feu flambant, la table servie, des meubles souples, et une femme en toilette fine, charmante et sentant frais, à ne savoir même d'où venait cette odeur, ou *si ce n'était pas sa peau qui parfumait sa chemise.* » (Flaubert, *Madame Bovary*, I,9, p. 132).

<sup>139</sup> Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, À Louise Colet, 24 avril 1852.

même d'être le cadavre d'Emma caressé par Rodolphe ou de partager ce même corps dans une séance d'amour collective à Yonville, où se mêlent voyeurisme et sadomasochisme (p. 158). Jean Améry envisage par ailleurs un autre scénario, celui d'un mari complice qui aurait donné sa « bénédiction sacrilège » aux infidélités sacrilèges de sa femme (p. 93). Dire la sexualité peut également être vu comme une revendication politique dans le rejet de la pudeur bourgeoise, incarnée par les commères d'Yonville. Ainsi le sexe de Charles en érection devient son « *erectus* », en écho au « *ridiculus* » du pensum infligé au collègue, son « orgueil civique » (p. 104). La révolution de Charles devient aussi révolution sexuelle.

L'érotisme du personnage présente par ailleurs une caractéristique macabre qui se rapproche de la nécrophilie dont il s'accuse lui-même, se mettant en scène comme accusé devant le tribunal de Rouen pour « pensées impures et contre-nature » (p. 27). On retrouve cette fascination mortifère dans ses interrogations sur le stade de décomposition du cadavre de sa femme à la page 38. Cette jouissance solitaire qui unit Eros et Thanatos conduit d'ailleurs le personnage à avouer son impuissance dans le dernier chapitre :

[...] il ne reste plus à l'ombre pâle que je suis qu'à se livrer au péché d'adolescence, en vain d'ailleurs car ma chair me trahit et plus rien dans mon corps de s'émeut ni ne se meut. (p. 169)

Les fantasmes d'une sexualité débridée ou déviante sont une des manifestations de la douleur du personnage qui le conduisent à outrepasser les règles de la mesure bourgeoise. Jean Améry oppose ainsi l'ambition d'Homais à celle de Charles, la croix de l'apothicaire le poussant vers les sommets, vers l'avenir alors que celle de l'officier de santé l'entraîne vers l'abîme, le passé et la mort. Dans son hybris, Charles acquiert chez Améry la stature d'un héros tragique, quand le grotesque maintient toujours le Charles de Flaubert dans l'humanité ordinaire. Son attirance pour les ténèbres est évoquée avec force dans le texte :

Mais moi je ne désire pas du tout éviter les profondeurs abyssales et enténébrées du sombre moyen âge, [...], je suis déjà profondément enfoncé, il fait beau dans les ténèbres pour lesquels je paierai volontiers, dans l'acquittement général de toutes mes dettes. Les ténèbres sont exquises. [...] Dans l'abîme, dans la luxure, dans la démesure je suis avec toi, Emma, ainsi tu ne devras plus me repousser. » (p. 101)

Les pulsions de mort s'exercent également contre les amants d'Emma. C'est effectivement aussi en meurtrier de Rodolphe et de Léon qu'il s'imagine, développant divers scénarios, avec diverses armes, hache, arme à feu, poison, certains d'une grande violence. Il prévoit aussi comment se disculper, en faisant passer les empoisonnements pour des

défaillances cardiaques. Le dernier chapitre s'ouvre sur le procès de Charles accusé de double homicide volontaire, mais encore de nécrophilie et d'égarement homosexuel (p. 155). Le sadisme du personnage atteint une violence extrême lorsqu'il réclame de voir les corps abimés des amants :

Il veut voir l'amant d'à côté qui lui faisait, à elle, tellement de bien qu'elle en gémissait, il veut le voir tomber de sa chaise et s'effondrer, la main droite crispée sur le cœur, le visage convulsé par la mort, la peau brunâtre et cireuse. Je veux qu'on les enterre sans honneurs, que l'on jette leur cadavre verdâtre dans la terre, sans cercueil, comme du bétail crevé. (p. 151)

Antoine Billot quant à lui n'entraîne pas le personnage dans les mêmes extrémités, mais il reconstruit entièrement sa réalité affective. En effet dans *Monsieur Bovary*, Charles contrairement à Emma est expérimenté. L'auteur donne un nom et un corps au premier amour de Charles étudiant à Rouen, simplement mentionné par Flaubert sans aucune précision<sup>140</sup>. Marie occupe une place prépondérante dans l'éveil sensuel de Charles, elle représente « l'initiatrice de Rouen, la "première" femme, magique, voluptueuse, mystérieuse et finalement disparue sans laisser de trace. » (p. 38). Charles dans son journal se dit hanté par son fantôme dont il essaie de se défaire quand il rencontre Emma justement, parce que son souvenir pourrait être préjudiciable à son couple. Antoine Billot contrairement à Flaubert et à Améry ne présente pas l'amour de Charles pour Emma comme inconditionnel et unique. Il a aimé avant elle, peut-être plus intensément et plus charnellement. D'ailleurs au fil du temps il n'est plus ébloui par la beauté de sa femme, comme peut l'être le Charles de Flaubert. Lors de la visite de la filature par exemple, il constate les ravages du temps sur le visage d'Emma, les rides qui lui dessinent un « masque de mort ». Ainsi le lecteur est amené à réinterpréter le manque de fougue du personnage dans l'accomplissement de son devoir conjugal. Il n'est pas un piètre amant parce qu'il ne connaît rien à l'amour ou parce qu'il est fatigué par ses journées de travail mais parce qu'Emma la jeune fille inexpérimentée n'est pas Marie :

Elle était à dire vrai trop innocente encore pour deviner qu'un homme se lasse vite de la chair blanche et douce si cette blancheur immaculée et cette douceur ne se laisse pas chiffonner par l'amour. [...] Il se disait que seule Marie avait su réconcilier les organes, amener son cœur aux portes d'elle-même...(p. 106-108)

---

<sup>140</sup> « Alors, beaucoup de choses comprimées en lui, se dilatèrent ; il apprit par cœur des couplets qu'il chantait aux bienvenues, s'enthousiasma pour Béranger, sut faire du punch et connut enfin l'amour. » I,1, p. 66.



Avec Emma se développe tout le potentiel sadique et pervers du personnage, qui ne peut jouir que dans la manipulation de la jeune femme, puisqu'il ne peut l'obliger à l'aimer. Dès leur première rencontre d'ailleurs, son désir pour elle se mêle au désir de corrompre sa douceur trop parfaite. Il observe d'abord la naissance du désir entre Emma et Rodolphe et porte un regard sans concession sur le prédateur qui regarde avec envie sa future proie (p. 205). Il vit d'abord l'amour par procuration, comme l'imagine aussi Améry. Les scènes d'adultère dans les bois avec Rodolphe et dans le fiacre avec Léon sont remplacées par l'exploration des réactions du mari qui sait tout, et qui peut inventer sa propre scène du fiacre « avec un bonheur malsain », comme le souligne le personnage-narrateur. La transfictionnalité se fait ici véritablement à la fois re-création et critique-fiction. Charles se trouve dans la même position que les premiers lecteurs de Flaubert qui n'ont d'abord pas eu accès à cette scène censurée et qui ont pu l'inventer, la fantasmer avant de la lire lors de la publication en librairie d'une version non censurée. Antoine Billot choisit également d'amplifier un petit fait insignifiant dans le roman de Flaubert en modifiant l'angle de vue, l'angoisse d'Emma qui croit entendre du bruit alors qu'elle est avec Rodolphe dans le cabinet de Charles<sup>141</sup>. Dans *Monsieur Bovary*, les bruits qu'Emma entend ne sont pas le fruit de son imagination mais ceux de Charles qui épie le couple par la fenêtre. Le voyeurisme se poursuit dans la chambre à coucher, où il guette les signes d'excitation sur le corps d'Emma pendant qu'elle fait semblant de dormir (p. 212). On retrouve bien ici encore l'idée que le récit transfictionnel peut s'engouffrer dans la moindre ouverture du texte, comme un bruit qui reste inexpliqué. Charles finit par éprouver une véritable jouissance masochiste à observer sa femme après une nuit d'adultère :

Et il ressentit une sorte de ravissement soudain à la contempler dans le désordre discret mais flagrant que la nuit qu'elle avait passée auprès de Dupuis avait imprimé à sa coiffure et à son visage : tout se mélangeait en lui de la souffrance brève et aiguë que provoquait le fait de savoir Emma heureuse avec un autre et du plaisir d'en être l'orfèvre secret. Sa souffrance était la forme première de sa jouissance comme la cendre celle du diamant. (p. 261)

L'amour par procuration s'inscrit dans une conception personnelle et ambiguë de l'amour selon Charles, qui doit être à la fois désintéressé et manipulateur. C'est un amour désintéressé

---

<sup>141</sup> « Lorsque la nuit était pluvieuse, ils s'allaient réfugier dans le cabinet aux consultations, entre le hangar et l'écurie. Elle allumait un des flambeaux de la cuisine, qu'elle avait caché derrière les livres. Rodolphe s'installait là comme chez lui. La vue de la bibliothèque et du bureau, de tout l'appartement enfin, excitait sa gaieté ; et il ne pouvait se retenir de faire sur Charles quantité de plaisanteries qui embarrassaient Emma. Elle eût désiré le voir plus sérieux, et même plus dramatique à l'occasion, comme cette fois où elle crut entendre dans l'allée un bruit de pas qui s'approchaient. // – On vient ! dit-elle. // Il souffla la lumière. // – As-tu tes pistolets ? // – Pourquoi ? // – Mais... pour te défendre, reprit Emma. » (Flaubert, *Madame Bovary*, II,10, p. 274).

parce qu'il accepte l'adultère pour ne pas perdre Emma. Il a conscience d'être la risée d'Yonville mais il veut avant tout sauver son amour qu'il oppose au « *fac simile* de l'amour bourgeois » (p. 242). Cependant il ne veut pas se contenter d'être le spectateur des plaisirs d'Emma et décide donc d'en être l'ordonnateur, le metteur en scène. Ainsi le récit les retrouvailles à Rouen avec Léon se trouve profondément remanié. Billot introduit la causalité dans les non-dits du texte de Flaubert. L'ensemble de la scène de l'Opéra est alors repensé à l'aune du scénario bâti par Charles. Si le hasard comme chez Flaubert préside à leur rencontre au foyer de l'opéra, le mari mesure immédiatement le profit qu'il peut tirer d'un rapprochement entre son épouse et le clerc de notaire, alors que le Charles flaubertien subit les retrouvailles et reste en retrait des conversations et des décisions qui se prennent à son insu. Chez Billot, Charles analyse la situation et choisit de mettre Emma dans les bras de Léon, parce que son apparence adolescente et sa futilité ne troubleront que modérément Emma selon lui. Antoine Billot compare Charles observant Léon à un scientifique qui découvre un nouvel insecte ou prépare une expérience :

[...] à la manière d'un chimiste minutieux qui, penché sur ses éprouvettes, prépare avec une minutie prudente les différents ingrédients d'une solution nouvelle que la moindre distraction risque de rendre explosive. Tapi derrière le masque du mari trompé, il demeurerait ainsi le pourvoyeur privilégié du plaisir d'Emma, puisqu'à défaut d'en sentir lui-même la douce rémunération il en serait tacitement l'instigateur. (p. 251)

Le regret de ne pas avoir vu le troisième acte de l'opéra, également formulé par Charles dans le roman de Flaubert prend ici une toute autre résonance, puisqu'il fait partie intégrante du plan du mari, qui a pour mobile secret de favoriser la relation entre Emma et Léon. Les cours de piano sont d'ailleurs un autre élément du stratagème. Antoine Billot montre son personnage totalement accaparé par son jeu de rôles au point de forcer ses propres traits de dindon de la farce, par exemple en signant une nouvelle procuration pour Emma.

Comme dans l'ouvrage d'Améry, le récit fait aussi la part belle au désir et aux fantasmes du personnage quand il évoque les seins d'Emma, libres lors de leur première rencontre, gonflés pendant la grossesse. Il développe également longuement son attirance pour le pied qu'il considère comme un « corps miniature », l'idéal du « pied beau » comme il le formule avec autodérision dans son journal. Ne connaissant pas de jouissance satisfaisante avec Emma, il se laisse rapidement émouvoir par les corps de ses patientes<sup>142</sup>. Les sécrétions du corps sont

---

<sup>142</sup> « Il acceptait donc à nouveau d'être secrètement ému par le sein fiévreux d'une jeune malade qu'il frôlait sous la chemise ou la vue d'une vulve forée de sang lors de la délivrance... » (Antoine Billot, p. 107).

d'ailleurs pour le médecin source de plaisir, sang, glaire, lait maternel – il avoue même le fantasme d'allaiter – pendant l'accouchement d'Emma par exemple :

Et il éprouvait un vrai bonheur à voir le sang et les glaires bouillonner entre ses cuisses avant de se répandre sur le drap en de longs filaments roses. Qu'il fût médecin ne le distrairait pas. Emma n'avait jamais été aussi nue, aussi ouverte qu'en cet instant. Tandis qu'il découvrait avec exaltation son anatomie la plus secrète, la peau incroyablement lisse et fragile du périnée, la vallée sombre qui s'échappait sous la chair écarlate du sexe déplié à l'extrême, il s'impatientait de ne pouvoir plonger les mains dans le magma poisseux d'amnios, d'urine et de mucosités diverses d'où pointait déjà la calotte chauve de l'enfant ; fugitivement, il rêvait même de s'en maculer le visage. (p. 164)

La réécriture est alors – nous l'avons déjà évoqué – fortement marquée par l'effet anachronique. Le récit très réaliste de l'accouchement, impensable dans une fiction du XIX<sup>e</sup> siècle, ancre la réécriture dans un contexte historique et culturel moderne. La relance transfictionnelle libère ainsi le récit du carcan moral du second Empire mais interroge sur la mise en place du monde transfictionnel et notamment sur la position du narrateur. Le narrateur du récit d'Antoine Billot ne raconte pas l'histoire selon les mêmes normes culturelles que celui de Flaubert. Comment intégrer l'anachronisme dans un récit qui n'est pas décentré temporellement ? Le décalage est visible et crée une rupture avec le texte d'origine.

Ses relations avec Emma sont par ailleurs évoquées à deux reprises, dans un cas pour montrer l'absence de désir et de plaisir qui entraîne chez Charles des pulsions d'étouffement et d'écrasement d'Emma (p. 141), dans un autre au contraire elle s'abandonne au plaisir, surprise elle-même et pleine de ressentiment pour son mari ensuite (p. 192-193). Mais la comparaison avec Marie se fait toujours au détriment d'Emma.

Le désir de Charles dans le texte de Billot se teinte aussi toujours du plaisir trouble de faire ou de voir souffrir l'autre. Ainsi il invente des scénarios où il fait tomber Emma qui salit sa belle robe (p. 47), il éprouve de la joie à voir pleurer Nastasie à la mort d'Héloïse, prend plaisir à choquer sa femme en accentuant les traits de son personnage de paysan lourdaud, à regarder les yeux purulents du mendiant. Il s'amuse à empêcher les retrouvailles d'Emma et de Léon quand celui-ci vient lui rendre visite à Rouen, et se complait dans l'écriture des lettres anonymes à la mère de Léon<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> Les lettres sont mentionnées dans *Madame Bovary* dans la 3<sup>e</sup> partie, chapitre VI, p. 428 : « En effet, quelqu'un avait envoyé à sa mère une longue lettre anonyme, pour la prévenir qu'il se perdait avec une femme mariée ».

Comme le Charles d'Améry, il a le pressentiment d'avancer vers l'abîme. Le dernier extrait du journal de Charles après la mort d'Emma se clôt sur une scène de fétichisme, dans laquelle Félicité réalise le fantasme de Charles en prenant la place d'Emma. Il s'agit là encore de l'amplification d'un détail chez Flaubert, la vision de Félicité portant les robes d'Emma, mais c'est ici Charles qui organise la mise en scène (p. 262). Comme le souligne Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*, la version d'Antoine Billot modifie forcément la fin puisque Charles ordonnateur des liaisons adultères d'Emma ne peut sombrer dans le chagrin à cause de leur découverte :

Billot n'a pas d'autre choix que d'interrompre son récit avant la découverte, par Charles, des infidélités d'Emma : cet épisode de *Madame Bovary* ne peut en aucune façon s'intégrer à sa version, où Charles connaît (et dans le second cas encourage discrètement) ses liaisons avec Rodolphe et Léon. La correction rencontre ici sa limite.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 174.

## **Troisième partie : Se mesurer à Flaubert : enjeux**

Réécrire, refaçonner un personnage implique de se mettre à la place de l'auteur premier, voire de prendre sa place, de parler à sa place. Réécrire nécessite donc de se confronter à l'auteur. Écrire un Bovary au masculin, s'autoriser à extraire le personnage de Charles de la fiction flaubertienne pour lui donner un autre visage, lui donner une voix, c'est commencer par montrer que Flaubert n'en a pas le monopole, qu'il n'était finalement peut-être pas le mieux placé, le mieux renseigné, le mieux armé pour lui donner vie. Charles serait donc un personnage raté parce que Flaubert lui-même est d'une certaine façon un écrivain défaillant, ou du moins un créateur de personnages défectueux ? En refaçonnant la créature de Flaubert, les réécritures s'attaquent aussi à faire émerger dans l'écriture romanesque et à remodeler l'ethos de l'auteur, là où l'écriture flaubertienne visait à le faire disparaître dans le credo de l'impersonnalité, compris comme la volonté de « ne pas mettre sa personnalité en scène »<sup>145</sup>. Au contraire, Jean Améry comme Antoine Billot se livrent à une enquête approfondie pour retrouver du Flaubert dans ses personnages. Fabuler sur les personnages, c'est donc aussi fabuler sur l'auteur, ou peut-être plus précisément sur une fiction d'auteur, qui correspond à leurs propres représentations. La transfictionnalité, dans les univers aux frontières poreuses qu'elle explore, génère cette hybridation entre monde fictif et monde réel, cet entre-deux mondes où se croisent les personnages et leurs créateurs, où les personnages demandent des comptes au créateur. L'auteur premier est ainsi sans cesse convoqué et devient partie prenante du travail de réécriture.

---

<sup>145</sup> Lettre à George Sand du 15 décembre 1866, *Correspondance*, *op. cit.*.

## I. Passages de frontières : de la fiction à l'auteur

La convocation de la figure auctoriale dans la fiction, même si elle se veut critique, marque une inflexion sensible dans la place que la théorie littéraire a réservée à l'auteur dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les années 1970, Roland Barthes puis Michel Foucault entérinent la mort de l'auteur. Le texte est envisagé pour lui-même, et l'on ne cherche plus dans l'œuvre « l'intention de l'auteur », encore moins des traces de sa personnalité ou d'implicites allusions à sa biographie. Gérard Genette à leur suite distingue l'instance auctoriale de l'instance narrative qui seule est opérante dans l'analyse du récit. La transfictionnalité telle que la mettent en œuvre Jean Améry comme Antoine Billot ressuscite donc l'auteur mais pour le tuer une seconde fois, non en tant qu'instance mais en tant qu'individu, auquel l'auteur second s'oppose dans sa vision du monde et dans sa conception de l'écriture. La transfictionnalité s'articule alors avec la lecture contrauctoriale, telle que l'analyse Sophie Rabaud dans *Lire contre l'auteur* :

Loin de l'abandonner ou de transférer son autorité, le lecteur contrauctorial laisse sa place à l'auteur, à la nuance près qu'il lit en s'opposant à sa figure.<sup>146</sup>

Ce type de lecture prend donc le « contrepied de la mort de l'auteur » comme le souligne Mathieu Vernet, dans la mesure où il « ne remet pas en cause l'existence de l'auteur, mais plutôt son autorité »<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> Sophie Rabaud, *Lire contre l'auteur*, *op. cit.*, « Introduction : pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », p. 9.

<sup>147</sup> Mathieu Vernet, « L'auteur en soupçon : déjouer la fiction d'autorité », *Lire contre l'auteur*, *op. cit.*, p. 100.

## **1. Le discours sur l'auteur : le fragment biographique en mode transfictionnel**

Questionner la cohérence du personnage de Charles semble impliquer nécessairement de la part des deux auteurs de questionner son créateur, sa vision du monde et de l'homme, son système de valeurs. Les deux textes convoquent ainsi la figure flaubertienne pour comprendre l'œuvre et donnent à lire le travail d'investigation qui a précédé le travail de réécriture. Il y a chez Améry comme chez Billot une entreprise de re-personnalisation de l'écriture, qui vient briser la mise en pratique de l'impersonnalité au cœur de l'esthétique flaubertienne. La transfictionnalité réhabilite donc l'auteur en tant que créateur mais aussi en tant qu'individu, même si Flaubert lui-même bien avant les structuralistes rejetait l'approche biographique :

Du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les épiciers, vérificateurs d'enregistrement, commis de la douane, bottiers en chambre et autres s'amuse sur votre compte personnel ! Il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, facétieux ou mélancolique, âgé de tant de printemps, enclin à la boisson, ou amateur d'harmonica. Je pense, au contraire, que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille !<sup>148</sup>.

La bascule de l'impersonnalité vers une narration à la première personne s'accompagne dans les deux réécritures d'une confrontation permanente du « moi » du personnage-narrateur avec la réalité de l'homme Flaubert, dont les auteurs analysent les failles, les faiblesses, les névroses. Pour reconstruire le personnage de Charles, il faut donc d'abord comprendre qui était Flaubert, se faire tout à la fois biographe, psychanalyste, lecteur exhaustif de l'œuvre, généticien. Toutefois Améry comme Billot ne procèdent pas par empathie mais livrent leur vision personnelle de Flaubert, leur reconstruction du personnage dans une succession de fragments biographiques, qui constituent le plus souvent un portrait-charge. Il s'agit bien comme le souligne Sophie Rabau de « reconstruire une figure d'auteur plus adaptée à leur lecture »<sup>149</sup>. Cette position n'est pas sans ambiguïté par rapport à l'hommage que constitue toujours un peu une réécriture, ou une suite... Prendre le parti du personnage de Charles, le réhabiliter va pourtant bien de pair chez les deux auteurs seconds avec une critique *ad personam* et *ad hominem* de celui qui l'a conçu.

---

<sup>148</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, Lettre à Ernest Feydeau, 21 août 1859.

<sup>149</sup> Sophie Rabau, *Lire contre l'auteur, op cit*, introduction p. 14.



L'investigation chez Améry prend la forme d'un chapitre entier consacré à la « réalité » de Gustave Flaubert, chapitre qui fait écho à celui consacré à la réalité de Charles Bovary. Créateur et créature sont analysés dans une même volonté d'expliquer la personnalité de l'un et de l'autre, ou plus justement celle du second par celle du premier. Le parti-pris d'Améry est clairement affiché : il ne s'agit pas d'être le biographe de Flaubert mais de dresser le portrait subjectif d'« un » Flaubert, le sien, tel qu'il se le représente, en se démarquant de l'analyse de Sartre qu'il qualifie d'« affabulation d'idées » (p. 69) :

Le Flaubert de Sartre est un Flaubert sartrien et il doit le rester. Que chacun de nous établisse son propre itinéraire pour découvrir son Flaubert flaubertien. C'est à la rencontre d'un Flaubert de cette espèce que nous irons ici, et l'image qui surgira vaudra ce qu'elle vaudra. (p. 69)

Le Flaubert d'Améry est d'emblée placé sous le signe du singulier, du phénoménal. C'est un « être marqué » (p. 69), un « cas » (p. 70). La biographie de Flaubert dans le *Charles Bovary* de Jean Améry s'ouvre et se décline sur le mode de ce qui n'est plus, comme si la vie de Flaubert pouvait se résumer à une série de pertes, perte précoce de sa jeunesse, perte des proches :

A l'intérieur de la maison, dans un cabinet de travail fort encombré, un homme d'une trentaine d'années, précocement vieux, de stature plutôt grande et épaisse, le cheveu clairsemé, la moustache drue comme celle d'un guerrier gaulois et les yeux légèrement globuleux, saillant sous d'épais sourcils. Plus vraiment un bel homme : il est bien loin le temps où l'adolescent rayonnant, issu d'une lignée normande, entrait dans la salle de théâtre de Rouen au bras de sa sœur dotée elle aussi d'une belle prestance, et y recevait les ovations spontanées d'un public applaudissant les bienfaits d'une nature et d'un destin physique qui s'étaient montrés aussi généreux. Disparue la compagne de jeux tant aimée, Caroline, la petite sœur avec qui le jeune garçon se retirait dans la salle de billard du père pour y jouer la comédie et s'adonner ainsi à ses premières tentatives de maîtriser le monde par les mots. Mort le père, l'omniscient, l'omnipotent pater familias Achille-Cléophas Flaubert, le médecin le plus considéré du département, un homme sans travers, qui inspirait le respect au jeune garçon, puis à l'adolescent Gustave. Dans la tombe du souvenir incertain, le premier et unique grand amour : Elisa Foucault-Schlésinger, de neuf ans son aînée, que Gustave, ce cœur saisi trop tôt par la passion, avait rencontrée à Trouville, Elisa qu'il a aimée comme aucune autre femme par après, excepté bien sûr sa mère dont l'ombre bienveillante et sévère plane encore sur la demeure de Croisset. (p. 66-67).

Le sommaire de cette existence rythmée par les morts des êtres chers convoque également les échecs, des études de droit, du premier roman, un corps malade, artériosclérose ou syphilis, une sexualité incertaine, « quelques tentations tendres et inavouables d'amour homosexuel »

(p. 67). Le parti-pris de l'auteur est évident dans cette esquisse de portrait d'un vieil adolescent colérique, qui de surcroît se complait dans la maladie. Le laconisme de la formule « C'est grave. C'est bien » résume de façon acerbe la manière dont Flaubert profite de cette affection nerveuse pour se retirer du monde. Le portrait que nous propose Améry est celui d'un être malsain, qui trouve satisfaction dans une vie sédentaire faite de laisser-aller et d'excès. Se profile également l'image du fils prodigue qui peut se consacrer entièrement à son art puisque « les rentes [...] tombent avec une belle régularité » (p. 70). Améry peut alors comparer Flaubert, qui écrit en dehors de toutes contingences matérielles, à Maupassant, « tributaire de sa plume pour gagner un pain quotidien » (p. 70), et ainsi commencer à effriter le mythe du travailleur insatiable, de l'orfèvre de l'écriture, installé dans une oisiveté de rentier particulièrement confortable. Dans ce va et vient permanent entre l'homme et l'œuvre se construit le portrait d'un être doublement incapable, incapable d'aimer, homme enfant qui a peur de sa mère, incapable de comprendre la société dans laquelle il vit et sa propre classe sociale qu'il renie, « bourgeois sans fierté », auteur qui écrit finalement par haine de sa classe et de lui-même.

Améry retrouve les failles de Flaubert dans ses personnages. Replonger dans l'adolescence de Charles s'accompagne aussi d'une plongée dans celle de Flaubert « fabulé » en collégien ayant côtoyé son propre personnage. Ainsi est-il qualifié de « mauvais condisciple, camarade taiseux » (Améry, p. 168). Le réécrivain souligne également les parallèles entre la vie de Flaubert et celle de ses créatures fictives. Comme Charles, Gustave ne voit pas venir sa propre ruine liée à celle de sa nièce adorée, Caroline Commanville. Cette étrange anticipation romanesque du réel désastre financier de l'auteur frappe l'esprit d'Améry<sup>150</sup>.

Mais c'est surtout avec son héroïne féminine, dont Charles est condamné à être le souffre-douleur qu'Améry souligne les ressemblances : la maladie nerveuse d'Emma rappelle d'abord celle de son créateur, pathologie possiblement liée à la syphilis. Ses inconséquences dans la gestion de ses biens et son goût du luxe le rapprochent encore d'elle :

De toute sa vie Gustave Flaubert n'a pas eu à se soucier de questions d'argent ; des sous, il en avait, tout simplement, par la grâce du père et de ses dispositions testamentaires. Ainsi donc Emma n'a-t-elle pas, elle non plus, à se préoccuper de telles bassesses, Charles lui fournira les ducats et elle les transformera en toutes sortes de choses qui serviront sa beauté et ses appétits charnels. Luxe et luxure, soie, dentelle, colifichets scintillants, coussins. Ou bien, dans le mode

---

<sup>150</sup> « En effet, Madame Bovary va même jusqu'à contenir son avenir, coïncidence sans doute, réalité occulte néanmoins troublante » (Améry, p. 84).

de vie de l'auteur lui-même : amour exagéré de la table et de la dive bouteille, costumes taillés dans les étoffes les plus fines par les meilleurs couturiers. (Améry, p. 85)

La transformation de Flaubert en Emma serait aussi pour Améry, connaisseur de la correspondance de Flaubert, de ses lettres suggestives à ses amis Maxime du Camp ou Louis Bouilhet, d'autres lettres écrites pendant son voyage en Orient dans lesquelles il parle ouvertement de ses expériences aux bains, un puissant vecteur de liberté dans « l'expression de ses penchants homosexuels » :

Les lettres exaltées que le jeune homme écrivait à certains de ses amis laissent la voie libre aux hypothèses les plus audacieuses. Le sentiment amoureux qu'il nourrit envers cette femme dont il ne se lasse pas de décrire la beauté, pourrait être interprété comme un souhait de soumission dans l'acte charnel, dans la beauté sensuelle – celle-là même qui fut l'heureuse part dévolue au jeune Flaubert. (Améry, p. 82)

Les interrogations sur le mystère qui entoure la mort de l'écrivain s'inscrivent dans cette même logique de fictionnalisation de l'homme Flaubert, dont la vie et la mort deviennent aussi romanesques que celles de ses personnages. Il est frappant de voir aussi les résonances de ces réflexions sur la mort dans le parcours du réécrivain, dans son œuvre travaillée par l'éloge du suicide et dans son choix de mettre fin à ces jours. Ainsi Améry peu de temps avant son propre suicide, revisite la mort de Flaubert tout comme il revisite celle de Charles :

Gustave Flaubert s'éteint le 8 mai 1880, vingt-trois ans après la sortie de Madame Bovary. Les circonstances de son décès sont obscures. On a parlé de suicide, ce qui est sujet à caution puisque l'écrivain, qui sortait de son bain chaud quotidien, fut retrouvé inanimé dans son cabinet de travail. Il est pour ainsi dire impossible, matériellement impossible, qu'il se soit étranglé lui-même, comme on a voulu le prétendre. Son suicide n'est crédible que dans un sens plus abstrait, qui ne nécessite donc pas de vérification empirique et qui serait plutôt comparable à l'accomplissement d'un oracle. Tout avait assez mal tourné dans cette existence étrangement réduite à l'essence. Les honneurs demeuraient extérieurs. L'échec au contraire fut ressenti en profondeur. Le fils du grand médecin n'était qu'un fou, qu'un artiste. Sa fortune, qu'il n'avait même pas gagnée mais tout bonnement héritée, était partie en fumée. Les deux imbéciles désespérés, Bouvard et Pécuchet, auraient logiquement dû chercher refuge dans la mort, si le roman avait été mené à bonne fin. Leur créateur, qui n'était pas un cœur simple mais au contraire un cœur fort compliqué qui dépassait toutes les mesures, aurait pu tout aussi bien disparaître lui aussi non pas en se livrant à l'acte brutal d'autostrangulation, mais peut-être en avalant une simple petite poudre. (Améry, p. 87-88)

Remodeler son Flaubert serait donc un préalable à la réécriture ? Cette fabulation qui redonne corps à l'auteur rend possible le dialogue par-delà les siècles mais elle génère aussi une proximité avec le créateur original qui autorise une relation informelle avec lui, allégée des convenances, du respect que l'écrivain moderne doit au maître, au « classique ». Flaubert refaçonné est à portée d'homme et à la merci de son créateur, de ses désaccords, de ses critiques. Ainsi Jean Améry dans son *Charles Bovary, portrait d'un homme simple*, qui contient donc aussi un autre texte que l'on pourrait intituler *Gustave Flaubert, portrait d'un cœur compliqué*, invective son interlocuteur à de multiples reprises. Flaubert pour Jean Améry a délibérément enfermé le petit bourgeois Bovary dans un physique disgracieux, justement parce qu'il est petit bourgeois et qu'il a l'apparence physique de sa classe sociale. Si Emma échappe à la règle, son châtement pour Améry est le prix à payer pour sa beauté trop en dehors des normes. Il s'insurge alors contre cette « physionomie de classe » qu'il croit voir à l'œuvre chez Flaubert et qu'il considère comme un déterminisme insupportable parce que contraire à la réalité, en faisant de Charles le portraitiste sans concession de son créateur :

[...] la nature a réparti ses dons gracieux un peu partout selon son bon vouloir, et permettez-moi de vous dire ici : une fois envolé le premier charme de votre jeunesse, vous-même n'étiez ni plus ni moins qu'une vieille panse grincheuse et vous étiez atteint d'une calvitie telle que le père Rouault lui-même en aurait eu honte » (Améry, p. 166)

La laideur de Flaubert réapparaît d'ailleurs dans le texte à deux reprises à travers le motif des « gros yeux globuleux » dans le discours de l'auteur comme dans celui du personnage<sup>151</sup>. Jean Améry « délègue » également à son personnage les réactions qu'il a eues à la lecture, type de transfert fréquent dans la lecture contrauctoriale comme le note Sophie Rabau<sup>152</sup>. Les adresses désobligeantes de Charles à son créateur concernent également les choix de vie de Flaubert, son goût de la solitude, « votre stupide ermitage » (p. 162), le rejet de sa classe, « bourgeois qui jouiez à être noble » (p. 164), sa personnalité arrogante, « une morgue inouïe » (p. 168), « votre orgueil patricien » (p. 170), son intelligence, « l'idiot c'était vous » (p. 164), son incapacité à voir, à comprendre les petites gens. La comparaison avec Lheureux, personnage repoussoir s'il en est, s'avère particulièrement cruelle :

---

<sup>151</sup> Les deux occurrences se trouvent dans le cinquième chapitre « La réalité de Charles Bovary » p. 122 et dans le sixième chapitre « J'accuse » p. 164.

<sup>152</sup> « Par exemple, dans *l'Histoire véritable* de Lucien, le héros voyage dans le pays des rêves décrit par Homère dont il corrige la description. Ce type de dispositif métalectique et hypertextuel permet également de déléguer au personnage les réactions que l'on a eues à la lecture. Il suffit de mettre en scène un personnage qui prétend ne pas avoir été compris », Sophie Rabau, « Lire contre l'auteur (le lecteur) », *Lire contre l'auteur, op. cit.*, p. 120.

Ainsi êtes-vous devenu vous-même un cupide Lheureux, et avez-vous amassé vos mots, vous *l'avare*, jusqu'à édifier une tour blasphématoire du haut de laquelle les gens, en bas, ressemblaient à de la vermine rampante . (p. 164).

Billot convoque également de manière fragmentaire la biographie de Flaubert. Il évoque d'abord les amis, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet (p. 10-11), Alfred Le Poitevin et Ernest Chevalier (p. 255). Il revient aussi sur l'épisode du pied-bot dans lequel il voit un hommage à son père Achille Cléophas Flaubert, lui-même impuissant à soigner un pied-bot qui sera par la suite redressé par son élève le docteur Duval, auteur du *Traité pratique du pied-bot*, ouvrage référence de Bovary :

L'échec de Bovary ne serait ainsi que la touchante réponse du fils Flaubert soucieux de restaurer la réputation du père qu'un irrespectueux élève aurait un jour égratigné par ambition ... (Billot, p. 225)

Toutefois l'allusion biographique sert surtout à tisser le portrait d'un homme singulier à la personnalité dérangeante, à l'instar du Charles qu'il reconstruit. Comme son personnage, l'auteur de *Madame Bovary* est habité par la rancœur sournoise, comme son personnage encore, il « aime les mauvais fonds » (p. 190). Billot revient au début de son récit sur sa longue amitié avec Louis Bouilhet, mais il réinterprète un fragment de la correspondance entre les deux hommes<sup>153</sup> pour souligner l'étrangeté de leur relation, marquée par « l'état d'humiliation constante dans lequel Flaubert maintient insidieusement son camarade Bouilhet des années durant » (Billot, p. 10-11). Billot voit aussi dans le parcours sentimental et les choix amoureux de l'auteur un reflet de ceux de son propre personnage. Ainsi il établit un parallèle entre l'âge d'Héloïse, quarante-cinq ans au moment de son mariage avec Charles et celui de Louise Colet quand elle devient la maîtresse de Flaubert alors âgé de trente-trois ans<sup>154</sup>. L'idée d'un Charles manipulateur, présidant aux plaisirs adultères de sa femme, semble également naître d'un élément de la biographie de Flaubert. La perversité du mari est ainsi renvoyée à « la logique troublante de Flaubert qui, au cours des quelques années que dura sa liaison avec Louise Colet, ne manqua jamais une occasion d'encourager celle-ci à prendre pour mari le philosophe Victor Cousin » (p. 251). Charles pousserait donc Emma dans les bras d'un autre comme son créateur

---

<sup>153</sup> Le fragment cité est le suivant : « Tu t'étendras sur mon tapis de voyage, encore plein de sable et de puces. Tu fumeras mes pipes longues et tu humeras, si tu veux, le cuir de ma selle » (Correspondance, À Louis Bouilhet, 9 avril 1851, p. 10).

<sup>154</sup> Antoine Billot, *op. cit.*, p. 61.

l'a fait avant lui. La lecture que fait Billot de la vie de Flaubert informe donc bien la réécriture de la vie de Charles.

Billot exploite à plusieurs reprises dans son récit le parallèle et la traversée des frontières entre fiction et réalité : il puise en effet dans la correspondance de Flaubert pour créer de nouvelles anecdotes sur Charles. Ainsi en est-il du souvenir de Charles étudiant à l'hôpital :

Il se rappelait qu'à l'Hôtel-Dieu, dans les couloirs de l'hospice, on le connaissait pour attirer sur lui l'attention voire l'affection déplacée des monstres les plus divers qui vivaient là enfermés ou trop hébétés pour s'enfuir. Il se souvenait ainsi d'une vieille Cafre d'âge incertain, une Africaine sans dents ni yeux, à la peau si plissée qu'on l'eût dite trop large pour le squelette de petite dimension qui la soutenait comme un cintre sous une robe. Elle lui avait fait des avances d'une grande lubricité tandis qu'il avançait, anonyme et peu bavard, au milieu d'un groupe bruyant d'étudiants [...]. La Cafre s'était approchée de lui sans hésiter quoiqu'elle fût aveugle ; ses épaisses lèvres brunes s'étaient ouvertes sur une bouche sombre comme un puits avant de chercher devant elles le visage de Bovary ; elle avait alors tenté de l'embrasser en nouant ses bras avec une force inattendue autour de son cou et en frottant son pauvre corps contre sa blouse – « La société en fut toute ébouriffée », note Flaubert en rapportant dans une lettre adressée à son ami Bouilhet un incident similaire dont à Rouen il venait d'être le héros lors d'une visite de l'exposition africaine, au mois de décembre 1853. (p. 89-90)<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> À Louis Bouilhet, Croisset, décembre 1853, entre le 15 et le 27 :

« Journée pleine ! et que je m'en vais te narrer. J'ai vu Léonie, j'ai vu des sauvages, j'ai vu Dubuget, Védie, etc. Commençons par le plus beau, les sauvages.

Ce sont les Cafres dont, moyennant la somme de cinq sols, on se procure l'exhibition, Grande-Rue, II. Eux et leur cornac m'ont l'air de mourir de faim, et la haute société rouennaise n'y abonde pas. Il n'y avait comme spectateurs que sept à huit blouses, dans un méchant appartement enfumé où j'ai attendu quelque temps. Après quoi une espèce de bête fauve, portant une peau de tigre sur le dos et poussant des cris inarticulés, a paru, puis d'autres. Ils sont montés sur leur estrade et se sont accroupis comme des singes autour d'un pot de braise. Hideux, splendides, couverts d'amulettes, de tatouages, maigres comme des squelettes, couleur de vieilles pipes culottées, face aplatie, dents blanches, œil démesuré, regards éperdus de tristesse, d'étonnement, d'abrutissement, ils étaient quatre et ils grouillaient autour de ces charbons allumés, comme une nichée de lapins. Le crépuscule et la neige qui blanchissait les toits d'en face les couvraient d'un ton pâle. Il me semblait voir les premiers hommes de la terre. Cela venait de naître et rampait encore avec les crapauds et les crocodiles. J'ai vu un paysage de je ne sais où. Le ciel est bas, les nuages couleur d'ardoise. Une fumée d'herbes sèches sort d'une cabane en bambous jaunes, et un instrument de musique, qui n'a qu'une corde, répète toujours la même note grêle, pour endormir et charmer la mélancolie bégayante d'un peuple idiot. Parmi eux est une vieille femme de 50 ans qui m'a fait des avances lubriques ; elle voulait m'embrasser. La société était ébouriffée. Durant un quart d'heure que je suis resté là, ce n'a été qu'une longue déclaration d'amour de la sauvagesse à mon endroit. Malheureusement le cornac ne les entend guère et il n'a pu me rien traduire. Quoiqu'il prétende qu'ils sachent un peu l'anglais, ils n'en comprennent pas un mot, car je leur ai adressé quelques questions qui sont restées sans réponse. J'ai pu dire comme Montaigne : "Mais je fus bien empêché par la bêtise de mon interprète", lorsqu'il voyait, lui aussi, et à Rouen, des Brésiliens, lors du sacre de Charles IX.

Qu'ai-je donc en moi pour me faire chérir à première vue par tout ce qui est crétin, fou, idiot, sauvage ? Ces pauvres natures-là comprennent-elles que je suis de leur monde ? Devinent-elles que je suis de leur monde ? Devinent-elles une sympathie ? Sentent-elles, d'elles à moi, un lien quelconque ? Mais cela est infaillible. ».

Chez Améry comme chez Billot, la vie et la psychologie de l'homme Flaubert participent à l'entreprise de réécriture. L'injection de bribes de correspondance dans la fiction opère une relecture du roman de Flaubert dans une logique de repersonnalisation. Le cadre transfictionnel semble autoriser ce processus identificatoire entre l'auteur et son personnage, entre l'auteur et sa création, comme en témoigne une tendance contemporaine qui fait de l'écrivain même un personnage de la fiction qu'il inspire<sup>156</sup>. L'auteur ressuscité est plus vivant que jamais dans ce processus, à la fois personne, interlocuteur de son continuateur qui peut l'interpeler et personnage, matière même de la réécriture. Le convoquer dans la fiction revient à le considérer comme le représentant symbolique de l'univers qu'il a lui-même créé et dans lequel il peut évoluer ou pour lequel on lui demande de rendre des comptes. Pour Améry, il s'agit clairement de refaire le procès du maître en modifiant l'acte d'accusation. Flaubert n'est plus coupable d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs, mais en reprenant le titre de l'article de Zola « J'accuse », Améry par la voix du personnage, prend la défense d'un homme, d'une classe et de la vérité contre ce qu'il considère comme les mensonges de Flaubert sur la bourgeoisie. Pour Billot, la psychologie complexe de Flaubert est matière à enrichir la fiction de nouvelles données et à modifier le profil psychologique du personnage de Charles.

## **2. Les commentaires sur l'œuvre comme préalable à la reconstruction du personnage transfictionnel**

La reconstruction du personnage de Charles se donne à voir dans son cheminement intellectuel. Les deux auteurs affichent la volonté de donner à lire, à côté de la fiction, le parcours suivi pour créer d'autres possibles narratifs. Les récits portent ainsi les traces des recherches, des études préalables effectuées par les réécrivains et les commentaires métalittéraires abondent dans les deux ouvrages même si le genre hybride de « roman-essai » de *Charles Bovary médecin de campagne* appelle de façon plus évidente ce va et vient entre témoignage fictif de Charles et regard distancié sur l'œuvre de Flaubert.

Les deux auteurs, nous l'avons déjà mentionné, connaissent bien non seulement l'œuvre de Flaubert mais également les travaux universitaires sur *Madame Bovary*, ils ont parcouru avant d'écrire les brouillons, les avants-textes, la correspondance. Ils se font généticiens à la

---

<sup>156</sup> Voir les pistes ouvertes sur le site fabula.

fois de Flaubert et d'eux-mêmes en se référant explicitement à la genèse du roman pour expliquer et nourrir leur propre écriture. L'un comme l'autre reviennent aux sources de l'intrigue. Améry et Billot mentionnent le texte de jeunesse de Flaubert *Passion et vertu*, le fait divers du couple Delamare, l'histoire de Louise d'Arcet épouse Pradier<sup>157</sup>. Antoine Billot a également lu les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp (p. 10) et les *Carnets* de Flaubert dont il cite un passage « Le bonheur ~~comme~~ est comme la vérole – pris trop tôt, il peut gâter complètement la constitution » (p. 254), pour expliquer l'amertume de son personnage. Les références à la *Correspondance* de Flaubert sont également nombreuses, surtout dans la réécriture d'Antoine Billot<sup>158</sup>. Elles ont plusieurs fonctions, expliquent la genèse du roman, certains aspects du personnage (le peu d'appétence du Charles flaubertien pour le plaisir charnel rappelant par exemple la même défaillance chez l'ami Louis Bouilhet), proposent des anecdotes comme celle de la vieille cafre déjà mentionnée, rendent compte de la vision de Flaubert de l'amour, de la sexualité, des femmes... Certaines citations sont réinjectées dans la fiction, comme la phrase prononcée par Flaubert à propos des statues de Michel-Ange qui devient commentaire de Charles sur la raideur du corps d'Emma (voir la note 147). Billot fait par ailleurs référence aux brouillons, pour évoquer par exemple la couleur changeante du porte-cigares bleu ou vert selon les versions (p. 132), rajouter l'anecdote des asperges que cultive Bovary pendant qu'Hippolyte se meurt (p. 223), et aux repentirs manuscrits toujours à propos de la couleur bleue du porte-cigare, couleur dont il note par ailleurs la récurrence dans le roman (p. 241). Le regard du romancier est donc d'abord un regard de lecteur et de commentateur attentif et érudit de Flaubert.

Réécrire *Madame Bovary* suppose d'ailleurs aussi pour les deux auteurs une plongée dans l'œuvre intégrale de Flaubert, l'établissement de correspondances avec d'autres œuvres de l'auteur. Améry et Billot mentionnent tous deux *La tentation de Saint Antoine* comme œuvre repoussoir et point de départ de l'écriture de *Madame Bovary*<sup>159</sup>. Billot évoque également la

---

<sup>157</sup> Améry p. 72 ; Billot p. 25.

<sup>158</sup> Voici les principales références à la *Correspondance* de Flaubert dans l'ouvrage d'Antoine Billot : Lettre à Louis Bouilhet du 9 avril 1951 (p. 10) ; Lettre à Louise Colet du 19 septembre 1851 « J'ai commencé hier au soir mon roman. J'entrevois maintenant des difficultés de style qui m'épouvantent. Ce n'est pas une petite affaire que d'être simple. J'ai peur de tomber dans le Paul de Kock ou de faire du Balzac chateaubrianisé » (p. 10) ; Lettre à Louis Bouilhet du 23 septembre 1956 « Quant au style, tu étais bien bon d'appeler cela une foirade de perles. » (p. 11) ; Lettre à Louis Bouilhet de décembre 1853 (p. 90) ; Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857 (p. 104) ; Lettre à Louise Colet du 19 septembre 1852 (p. 111) ; Lettre à Ernest Feydeau de février 1859 (p. 112) ; Lettre à Louise Colet du 15 juillet 1953 « Les bonshommes de Michel-Ange ont des câbles plutôt que des muscles ». (p. 141) ; Lettre à Louise Colet du 3 avril 1852 (p. 161) ; Lettre à Edma Roger des Genettes du 30 octobre 1856 (p. 162) ; Lettre à Louise Colet du 5 septembre 1846 (p. 190) ; Lettre à Louise Colet du 19 septembre 1852 (p. 193) ; Lettre à Louise Colet du 27 décembre 1852 « Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux » (p. 219).

<sup>159</sup> Améry p. 72 et Billot p. 10.



nouvelle « Un cœur simple » pour suggérer la ressemblance entre Julie, bonne de la famille Flaubert, la Félicité de *Madame Bovary* et celle de la nouvelle à venir. Il est intéressant de constater que le commentateur de Flaubert voit déjà dans l'œuvre même de Flaubert la présence de personnages qui migrent d'une histoire à une autre, ancêtres en cela de son propre personnage transfictionnel, sur le modèle des personnages récurrents de Balzac :

Flaubert imite ici le démiurge Balzac qui invente d'entrecroiser d'un roman l'autre les destins complexes de ses nombreux personnages afin que leurs aventures composent une sorte d'univers parallèle, factice mais crédible. (p. 140)

Marie, premier amour de Charles dans *Monsieur Bovary*, est également présentée comme une figure récurrente de l'œuvre flaubertienne, conçue sur le modèle du premier amour de l'auteur, Elisa Schlésinger, et déjà mise en scène dans *Novembre*. Billot tisse donc des liens entre les textes, inscrit son propre texte dans un processus transfictionnel qui fait circuler les personnages d'une histoire à une autre, d'un fantasme féminin à un autre :

Bovary dut alors être frappé par sa ressemblance avec Marie, l'initiatrice de Rouen, la « première » femme, magique, voluptueuse, mystérieuse et finalement disparue sans laisser de trace – dont Flaubert livre le portrait physique dans *Novembre*, portrait largement inspiré par Elisa Schlésinger, la femme de l'éditeur de musique, qui sera toujours pour lui comme une incarnation canonique de la beauté ». (Billot, p. 38)

La citation de l'article « Enfants » du *Dictionnaire des idées reçues* (Billot, p. 161) rend par ailleurs compte de la permanence transfictionnelle des thèmes et des jugements de Flaubert, notamment son dégoût de la paternité qui devient, dans le roman, aversion de *Madame Bovary* pour la maternité. Le *Dictionnaire* est de nouveau convoqué pour pointer les contradictions de Flaubert :

[...] on notera que le Flaubert qui, quelques années plus tard, qualifie non sans dédain de « reçue » l'idée selon laquelle l'argent est la « cause de tout le mal » y adhère ici allègrement en vouant ses principaux personnages féminins, les deux « madame Bovary », Héloïse comme Emma, à mourir violemment en victimes expiatoires de sa carence soudaine. (Billot, p. 244-245)

La dernière référence d'Antoine Billot à une autre œuvre de Flaubert montre sa connaissance approfondie du corpus flaubertien. Il s'agit en effet d'une allusion au révérend Cruchard, personnage truculent inventé par Flaubert, confesseur des grandes dames et des nonnes, dont il livre la biographie dans *Vie et travaux du R.P. Cruchard*, œuvre sortie de

l'ombre peu avant la parution de *Monsieur Bovary*. On retrouve dans le personnage de Cruchard certains traits du caractère de Flaubert, ce que ne manque pas de souligner Antoine Billot, qui illustre par cette référence la partialité de l'auteur tout acquis à la cause de son personnage féminin et incapable de saisir la complexité du caractère du mari. « Cruchard » est également un pseudonyme avec lequel Flaubert signait certaines de ses lettres à ses amis les plus proches :

Au fond Flaubert n'a jamais arrêté de se prendre pour le révérend Cruchard, ce jésuite à la mode qui, dit-on, s'évanouissait de plaisir en écoutant les confessions de femmes. C'est qu'il en a souvent singé les manières patelines, caressantes et obséquieuses jusqu'à la concupiscence pour le plus grand bonheur de Louise Colet, d'Edma Roger des Genettes et de George Sand qui ne se priva pas de le raconter...(Billot p. 262)

Dans les ouvrages d'Améry et de Billot, Flaubert est en outre replacé dans une histoire littéraire qui convoque Molière, Balzac, Stendhal, Zola, Maupassant puis Gide et Thomas Mann. L'œuvre de Flaubert soulève pour Améry le problème de l'immoralité de l'artiste. En ce sens il oppose Flaubert à Zola, écrivain de l'engagement social et le rapproche de Gide et son refus d'une littérature moraliste. Flaubert reste avant tout pour Améry un « grand maître de l'art érotique » (p. 81), anticipant l'œuvre d'un Thomas Mann dans sa façon de conjuguer « L'art, l'amour, la mort » (p. 83). Il voit dans *Madame Bovary* un « Cantique des Cantiques [...] dédié à l'amour charnel », un « hymne à la sensualité qui a non seulement submergé tous les bastions de la pruderie du XIX<sup>e</sup> siècle mais a pour ainsi dire balayé d'un revers indifférent de la main tous les impératifs sociaux quels qu'ils soient » (p. 81). Mais pour Améry, Flaubert est coupable d'avoir totalement occulté la réalité sociale du bourgeois dans son roman. Il en a fait un Dandin qui ne peut que constater amèrement « Vous l'aurez voulu » (p. 61) alors qu'il aurait pu être un Julien Sorel et s'élever par la force de sa volonté (p. 121).

Billot compare également les personnages flaubertiens avec d'autres figures romanesques. L'élégance de Léon notamment face à l'insignifiance de Bovary évoque de jeunes ambitieux chez Balzac ou Stendhal, « un Rastignac normand » ou un « Rubempré cauchois » (p. 187). Le narrateur note alors que le personnage ressemble à « un héros de roman » dans une mise en abyme vertigineuse qui redouble la fictionnalité d'un personnage déjà fictif. On retrouve une fois de plus le jeu de la transfictionnalité, qui rend mouvantes les frontières de la fiction, de la personne et du personnage. Ailleurs le narrateur ouvre une parenthèse dans le récit pour commenter l'usage du terme « milieu » emprunté à la préface de la *Comédie humaine* :

[...] curieux terme d'ailleurs que celui de « milieu » dont Honoré de Balzac consacre l'usage dès 1842 dans sa préface de *La Comédie humaine* après l'avoir emprunté aux sciences avec le succès que l'on sait. (p. 161)

Les intrusions métalittéraires de la voix narrative dans la réécriture de la vie de Charles Bovary sont donc suffisamment nombreuses pour que l'on s'interroge sur leur place et leur signification. Elles relèvent de façon classique du commentaire sur l'œuvre, mais peuvent aussi fournir directement un matériau narratif nouveau, notamment lorsqu'elles mettent à jour des correspondances entre les personnages, des passages entre les textes, bâtissent les ponts qui ouvrent l'espace transfictionnel. Elles relèvent bien de cette « critique de participation » dont parle Jacques Dubois, qui « choisit de relancer les données de la fiction, d'en révéler les virtualités ». <sup>160</sup>

## **II. Se mesurer au style : de l'intertextualité dans la transfictionnalité**

Le XX<sup>e</sup> siècle a tour à tour couronné Gustave Flaubert comme un classique, un moderne, un maître, un écrivain incontournable pour qui veut étudier la prose française postromantique. Marcel Proust, qui pourtant reconnaît ne pas l'aimer, prend sa défense dans la longue polémique déclenchée par l'attribution du titre de « plus beau roman de la langue française » à *Madame Bovary* <sup>161</sup> dans les années qui précèdent la première Guerre Mondiale. Il voit en lui un maître, qui a « renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant avec ses catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur » <sup>162</sup>. La « révolution » qu'il accomplit tient pour l'auteur de la *Recherche* dans le passage de l'action à l'impression et dans le triomphe de la « vivante beauté grammaticale » sur la « littérale correction » comme il l'écrit à Paul Souday dans une lettre datée de mai 1922. Pour Gustave Lanson, Flaubert est le « classique moderne », en ce sens qu'il unit les deux branches rivales de la prose, l'idéal

---

<sup>160</sup> Jacques Dubois, « Pour une critique fiction », *op. cit.*, p. 112.

<sup>161</sup> Ce titre fut décerné en 1912 par le quotidien *L'excelsior* auprès des gens de lettres. La polémique porta sur les fautes de Flaubert qui empêchaient pour certains critiques de considérer la langue flaubertienne comme l'expression la plus aboutie, la plus pure de la langue française. Voir *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale*, Textes réunis par Gilles Philippe, ELLUG Université Stendhal, Grenoble 2004.

<sup>162</sup> Marcel Proust, « À propos du style de Flaubert », *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale*, *op. cit.*, p. 83.

classique de la « bonne prose » et l'idéal moderne de la « belle prose ». Il le considère également comme maître de la « prose d'art », renouvelant la langue littéraire<sup>163</sup>. Stéphanie Smadja et Gilles Philippe font quant à eux de Flaubert le « patron » de la littérature française dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle<sup>164</sup>. Remettre en question la langue de Flaubert tient donc de la gageure.

## **1. Entre admiration et remise en question**

Modifier sensiblement le destin d'un personnage, c'est-à-dire d'un être qui n'existe que par les mots de l'auteur premier, c'est forcément se confronter à ces mots premiers qui ont donné corps à Charles Bovary. Or la transfictionnalité part du principe que le personnage peut s'émanciper du texte, et donc de l'auteur qui a produit le texte. Si la fiction existe au-delà des mots, si elle peut éveiller la pulsion narrative d'autres lecteurs qui sont aussi d'autres auteurs, ce qui est l'essence même de la transfictionnalité, celui qui marche dans les pas d'un auteur comme Gustave Flaubert ne peut simplement balayer d'un revers de main son travail sur la phrase, tâche énorme et minutieuse. Quelle place tient alors le style de l'auteur premier en mode transfictionnel ? Quels choix d'écriture s'offrent à celui qui décide de faire migrer un personnage déjà existant dans son propre univers de mots ? Quel rapport l'auteur second entretient-il avec l'auteur premier dans son propre travail d'écriture ? La transfictionnalité ne concerne a priori pas le style mais les personnages voire l'univers d'un roman dont on opère le transfert. Toutefois n'est-ce pas le style de l'auteur qui donne forme aux personnages et à l'univers dans lequel ils évoluent ? Ces questions sont d'autant plus cruciales quand il s'agit d'un auteur qui a aussi été un théoricien de son propre style, qui a inventé sa conception du style, de cette prose poétique dont on ne peut rien retrancher selon Flaubert, sans porter atteinte au tout que constitue le roman achevé. Vanessa Guignery présente ainsi l'enjeu de l'originalité auquel sont confrontés les auteurs de réécriture et plus précisément Julian Barnes dans *Le perroquet de Flaubert* :

La gageure des ouvrages de « seconde main » et des écrivains sous influence consiste à faire valoir que la citation, la parodie ou le pastiche ne sont pas synonymes de ressassement stérile et

---

<sup>163</sup> Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose littéraire », *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon, op. cit.*, chapitre 7, p. 287 à 293.

<sup>164</sup> Stéphanie Smadja et Gilles Philippe, « L'invention de la prose », *La langue littéraire, op. cit.*, chapitre 8, p. 324.

de rabâchage ennuyeux, et que la création naît d'une fine évaluation de la distance idoine entre répétition et différence, conformité et écart, psittacisme et émancipation.<sup>165</sup>

*Charles Bovary médecin de campagne* et *Monsieur Bovary* rendent compte chacun à leur manière de cette tension entre autonomisation du personnage transfictionnel et rémanence forte d'un style, d'une création individuelle, d'un personnage façonné par les mots d'un autre. Force est de constater que les ouvrages de Jean Améry et d'Antoine Billot convoquent sans cesse la figure de l'auteur premier, parlent presque autant de Flaubert que de Charles Bovary, reviennent toujours à l'auteur pour comprendre la fabrique du personnage, et, comme nous l'avons vu précédemment, mêlent la fiction à un travail qui fait se croiser critique génétique et biographique. Dans l'interpénétration des mondes, la « migration des données diégétiques » dont parle Richard Saint-Gelais se fait dans les deux sens : Charles Bovary s'émancipe pour devenir le propre critique de son créateur, la vie de Flaubert devient matière diégétique et peut aussi migrer vers la fiction.

Toutefois l'ombre portée de Flaubert sur les ouvrages d'Améry et de Billot se retrouve aussi dans l'analyse et le travail des auteurs sur la langue et le style. La réflexion se déplace alors du champ d'étude de la transfictionnalité vers celui de l'intertextualité. Quels mots, quelle rhétorique, quel style offrir au personnage de Charles pour infléchir son destin ? Les deux réécritures évoquent l'écrivain au travail dans sa maison rouennaise. L'espace du cabinet de Flaubert est mentionné dans le prologue de *Monsieur Bovary* – « [...] une pluie morose s'écoulait le long des vitres du « gueuloir » de Croisset » (Billot, p. 10), et dans le réquisitoire de Charles – « vous [...] qui aviez gueulé vos belles phrases dans votre cabinet de travail » (Améry, p. 167). Elles envisagent donc le personnage dans ce qu'il représente de somme de travail créatif en amont de son existence fictive, elles interrogent les choix esthétiques de l'auteur qui ont conduit à animer l'être de mots qu'est Charles Bovary.

La réhabilitation de Charles Bovary chez Jean Améry passe par une analyse du style flaubertien, qui se fonde sur les considérations théoriques présentes dans la *Correspondance*. Améry inscrit Flaubert dans la lignée des classiques, qui, de Boileau à Buffon, estiment que le langage est la manifestation de la pensée, qu'une idée claire génère les mots justes. Flaubert dans sa *Correspondance* se réfère à Boileau comme à Buffon et Jean Améry reprend la citation de Buffon sensiblement déformée par Flaubert dans sa lettre à George Sand<sup>166</sup> :

---

<sup>165</sup> Vanessa Guignery, « *Flaubert's parrot* (1984) de Julian Barnes ou le perroquet infidèle de *Madame Bovary* », *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise*, PU de Rouen, 2004, p. 170.

<sup>166</sup> Flaubert écrit à George Sand : « Je crois que l'arrondissement de la phrase n'est rien, mais que bien écrire est tout, parce que "bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire" (Buffon). Le dernier terme est donc

La règle grossière et naïve qu'il suivait approximativement est résumée dans cette phrase de Buffon : *Bien écrire, c'est à la fois bien penser, bien sentir, bien dire*. Passons pour la naïveté : la simplicité renferme toujours des éléments compliqués et c'est en eux que se trouve sa légitimation, même lorsqu'ils ne sont qu'apparents ; mais on ne peut pas dire que l'inventeur du médecin de campagne ait bien pensé : ce n'était pas un philosophe, ce n'était qu'un bourgeois éclectique qui possédait une énorme culture. – *Bien senti* ? Sans aucun doute, mais à tout bien considérer, seulement dans le cas d'Emma dont le cœur battait au même rythme que le sien. [...] – *Bien dire* : là tout est parfait ; Flaubert parlait bien, il maniait la métaphore, le rythme à merveille, sans oublier le contrepoint, comme dans la scène des comices agricoles où l'allocution du conseiller de préfecture, parfait tissu d'inepties, alterne avec les confidences érotiques, immorales et raffinées de Rodolphe. (Améry, p. 136-137)

Jean Améry dans ce passage, tend à faire de Flaubert un maître du beau langage, qui ne se soucie que de créer du rythme et des images. Cependant la citation de Flaubert est tronquée par Améry. Dans la phrase précédant l'allusion à l'aphorisme de Buffon, Flaubert affirmait à George Sand que « l'arrondissement de la phrase n'est rien ». Ce qui importe donc, c'est de ne pas séparer le « bien penser » du « bien dire », partant du principe que ce qui est mal énoncé est forcément mal conçu. Comme le souligne Philippe Dufour, pour Flaubert, le langage est vu « au-delà d'une simple fonction instrumentale », « le mot juste sanctionne la valeur de vérité », finalement « le langage est la pensée », et par conséquent « l'arrondissement de la phrase ne constitue pas une fin en soi : elle est une exigence de la pensée »<sup>167</sup>. L'analyse d'Améry reprend aussi la critique qui voit dans Flaubert un précurseur des nouveaux romanciers défendant le formalisme d'une œuvre close sur elle-même et coupée de tout référent<sup>168</sup>. D'où le soupçon de vanité qui pèse derrière la description de la recherche d'un langage juste chez Flaubert :

Flaubert soumet chaque phrase à l'épreuve de l'écoute pour en vérifier la mélodie, il la récite tout haut comme au théâtre, quand il ne la hurle pas, car il est resté cet acteur qu'il était déjà enfant, dans la salle de billard. La cadence de la phrase est-elle juste ? Il faut contrôler, encore et toujours. L'adjectif est-il adéquat ? Pour lui, un seul adjectif peut convenir dans chaque cas, un seul sera le bon et c'est lui

---

dépendant des deux autres, puisqu'il faut sentir fortement afin de penser, et penser pour exprimer. » (10 mars 1876). La citation exacte du comte de Buffon extraite de son discours à l'Académie française sur le style est : « *bien écrire, c'est tout à-la-fois bien penser, bien sentir et bien rendre* ; c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût ; le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles » (discours prononcé le 25 août 1753).

<sup>167</sup> Philippe Dufour, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert. Revue critique et génétique* [En ligne], paragraphe 27, mis en ligne le 12 décembre 2009. URL : <http://flaubert.revues.org/873>.

<sup>168</sup> « A-t-il réussi à capter la réalité que l'on peut toucher, voir, sentir, goûter et écouter, et à la rendre dans ce *bien dire* suspect, pour l'amour duquel ceux qui hier encore ce proclamaient les nouveaux romanciers ont fait de Flaubert leur saint protecteur ? » (Améry, p. 137).

qu'il faut trouver, quand bien même il passera toute la nuit sur une même page, qu'il corrige tant de fois qu'elle en devient illisible. Et sa métaphore, dont personne n'a pu reproduire la singularité presque surréaliste, est-elle bien appropriée au contexte ? Est-elle encore une fois la seule et unique qui convienne ? On parle d'inspiration. Mais il n'y a rien ici qui soit inspiré (... de quelque part ! Et d'où cela ? Mystère !). Tout est le fruit d'un effort extrême. Et pourtant, l'inspiration, le souffle qui pénètre l'artiste est à prendre au pied de la lettre, car la quête la plus laborieuse du mot juste ne sert absolument à rien si elle n'est soutenue par autre chose qu'il est difficile de définir. (p. 71)

Jean Améry met en évidence dans ce passage ce qu'il nomme ailleurs « le culte de la langue » chez Flaubert, l'obsession de la justesse du mot, du rythme et de l'image, mais le sarcasme perce dans le commentaire. Le détail de l'illisibilité de la page à force de ratures, la question du sens, « ce quelque chose qu'il est difficile de définir » qui soutient la recherche de la perfection, montrent à quel point la vision esthétique de Flaubert est suspecte aux yeux d'Améry. Ailleurs dans le roman-essai, ce culte du langage est dévalué par des formules extrêmement péjoratives, « servilité à l'égard de l'art, du style » (p. 74), splendide isolement de l'artiste « niché dans ses hauteurs artistiques » (p. 77), « débauches verbales frénétiques » générées par son « maudit vit géniteur-de-mots » (p. 164). A deux reprises, il insiste également sur la lenteur du processus de l'écriture qui fait l'objet d'une comparaison railleuse avec Balzac, justement parce qu'elle ne semble pas nécessitée par un projet idéologique clair<sup>169</sup>.

Le procès idéologique que Jean Améry intente à Flaubert à propos du traitement injuste réservé à Charles Bovary se double donc d'un procès esthétique qui lui est intimement lié. Selon lui, Flaubert a réussi à « édifier un univers de mots » (p. 122), à créer une « réalité littéraire », une réalité tout entière contenue dans « sa langue » (p. 74), mais cette langue n'est en aucun cas le miroir du réel :

Nulle part il ne réussit à produire un texte qui mérite d'être qualifié, ne serait-ce approximativement, de *reflet* d'états de choses réels. Comme sa propre réalité est toute entière engloutie dans son talent, il court constamment le danger de perdre [...] « le réel », c'est-à-dire cet équilibre né du sens commun que tisse la langue de tous les jours, cette langue dont les limites tracent les frontières du monde quotidien. (p. 77)

---

<sup>169</sup> « Presque cinq ans pour écrire environ trois cent cinquante pages. Balzac aurait mis quelques mois pour s'acquitter d'une tâche de cette envergure » (« La réalité de Gustave Flaubert », p. 71) ; « Cinq années, c'est proprement ridicule pour un travail que Maître Balzac ou son disciple Maupassant auraient liquidé en quelques mois ! » (« J'accuse », p. 167).

Pour Améry, la vénération du langage l'éloigne de la réalité, là où pour Flaubert la langue est indissociablement liée à l'idée que l'on veut exprimer. Il l'accuse ailleurs d'être un « violenteur de la réalité », bien qu'il concède qu'on puisse aussi le « vénérer » pour « ses cadences » et « ses mots » (p. 172). Pourtant il lui reconnaît un talent de conteur réaliste lorsqu'il décrit des scènes comme celle des comices, des noces, du bal, lorsqu'il retranscrit des phénomènes intérieurs comme les rêves et les cauchemars, ou des phénomènes extérieurs comme les commérages des femmes ou la manifestation de la tristesse du père Rouault à l'enterrement de sa fille :

C'est encore la réalité, une réalité poignante, que la scène du père Rouault qui se rend à Yonville pour assister aux funérailles de sa fille et qui essuie ses yeux remplis de larmes avec les manches de sa blouse bleue, une blouse neuve qui déteint sur sa figure de paysan abattu par la douleur. (p. 138)

Convoquons ici le texte de Flaubert :

En rentrant, Charles se déshabilla, et le père Rouault repassa sa blouse bleue. Elle était neuve, et, comme il s'était, pendant la route, souvent essuyé les yeux avec les manches, elle avait déteint sur sa figure ; et la trace des pleurs y faisait des lignes dans la couche de poussière qui la salissait. (*Madame Bovary*, III,10, p. 489)

L'exemple même choisi par Améry détruit de lui-même sa propre critique concernant l'absence de « senti » chez Flaubert. Outre l'usage de l'imparfait, du « et » qui allonge la phrase en rupture avec l'idéal classique, comme l'analyse Julien Piat dans son étude sur la phrase dans *La langue littéraire*<sup>170</sup>, ce court extrait illustre la maîtrise de Flaubert dans l'évocation toute en retenue de l'amour paternel. Il ne montre en effet pas le père Rouault en train de pleurer comme l'affirme Améry mais il évoque la trace laissée par les larmes sur le vêtement, chargé à la fois de dire le statut social, la poussière du chemin et la tristesse du père qui s'est exprimée dans la solitude de la route.

Cependant Améry reproche à Flaubert d'« épurer » le discours quotidien, c'est-à-dire de ne le conserver que pour certains éléments romanesques mais de laisser Charles Bovary totalement en dehors de ce réalisme narratif. Le roman-essai se construit ainsi sur une obsession de Jean Améry, celle du mauvais traitement infligé à Charles, auquel il s'identifie. Cette

---

<sup>170</sup> Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction de Gilles Philippe et Julien Piat, chapitre 5, p. 213.



obsession l'empêche finalement d'aborder le roman flaubertien autrement que sous l'angle de l'idéologie. Le présupposé que Gustave Flaubert grand bourgeois est incapable de traduire la pensée et les émotions d'un petit bourgeois informe la critique stylistique d'Améry jusqu'à enfermer son jugement dans des bornes bien étroites. Ainsi le personnage lui-même montre à quel point la prose de Flaubert se dessèche quand ce dernier relate sa mort en « petites phrases rachitiques » (p. 161). Mais le parti-pris d'Améry, sa virulence contre le grand-bourgeois immoraliste, le conduisent à asséner des vérités bien contestables sur l'esthétique flaubertienne. Ainsi l'impersonnalité chère à Flaubert, qu'il recherche dans le croisement des subjectivités, dans l'effacement d'une instance narrative surplombante, grâce notamment à l'emploi étendu du style indirect libre, devient sous la plume d'Améry recherche d'« objectivité », précepte d'emblée condamné comme intenable et non respecté par Flaubert qui ne s'intéresse qu'à son double féminin. L'impersonnalité ne signifie pas objectivité, loin s'en faut. Mais Améry se laisse constamment emporter par son manque d'objectivité justement, par son univoque compassion pour son double fictif, Charles le bourgeois-citoyen, L'ironie flaubertienne envers ses personnages enfin est jugée « dure, [...] méchante et [...] profondément injuste », comme en témoigne pour Améry le traitement réservé à Homais et Bovary, caricatures de bourgeois. Mais il ne veut pas voir qu'aucun personnage n'échappe à l'ironie flaubertienne, et que le tableau de la noblesse provinciale saisie dans la scène du bal de la Vaubyessard n'est pas plus flatteur pour cette classe sociale que d'autres scènes pour la bourgeoisie. Améry reconnaît donc en Flaubert un grand maître des mots mais aussi un écrivain qui a échoué à mettre en œuvre sa conception de l'écriture, et à s'imposer également à la postérité comme celui qui écrit en haine du réel, puisqu'on a fait de lui l'un des principaux représentants du courant réaliste. Le style était tout pour Flaubert, il le liait souvent à l'image de la circulation sanguine. A Louise Colet, il écrit :

Le style c'est la vie ! c'est le sang même de la pensée ! (le 7 septembre 1853)

Il faut avoir avant tout du sang dans les phrases, et non de la lymphe, et quand je dis du sang, c'est du *cœur*. Il faut que cela batte, que cela palpite, que cela émeuve. (le 22 avril 1854)

Pourtant Améry, obnubilé par l'injustice faite au petit bourgeois, ne sait voir dans sa langue qu'une coquille qu'il soupçonne d'être vide de sens, et qui ne donne pas vie de manière satisfaisante aux personnages. C'est pourquoi reconstruire le personnage de Charles, c'est aussi lui inventer une langue, « étendre le champ des possibles du langage » pour reprendre la phrase prêtée par Améry à Charles, « je n'ai jamais étendu le champ des possibles » (p. 103).

Antoine Billot de façon plus anecdotique et moins systématique commente également les choix d'écriture de Flaubert. Ainsi il s'amuse du soin apporté à la création de patronymes grotesques, note « l'imagination facétieuse » de Flaubert qui nomme Hippolyte le personnage atteint d'un pied bot de genre « équin » (p. 217), et de nouveau la « facétie littéraire d'un goût potache » pour le choix de Lheureux « ange annonciateur du malheur » (p. 255). La voix narrative se plaît aussi à rappeler que certains passages de *Madame Bovary* ont fait l'objet de nombreux commentaires. C'est le cas de la description de la « fameuse » casquette de Charles pour reprendre l'adjectif employé par Jean-Marie Privat<sup>171</sup>, dont le narrateur rappelle avec humour : « Sa casquette ne ressemble à rien, *on l'a assez dit* » (p. 27). Les commentaires stylistiques se distillent ailleurs dans le texte par petites touches. Il qualifie par exemple de « laconique » (p. 162) la phrase qui résume brièvement l'accouchement d'Emma, et explique ce laconisme par l'exécration du réel, formulée dans une des lettres de Flaubert à Edma Roger des Genettes<sup>172</sup>. De la même façon, il regrette que l'épisode du pied-bot et surtout la description de l'intervention médicale manquent de réalisme :

Malgré les conseils de son frère Achille, il semble que Flaubert emprunte beaucoup pour nous décrire le pied bot d'Hippolyte à l'innocence savante des médecins de Molière plutôt qu'à la discipline perverse du fétichiste qu'il était peut-être, – si l'on en juge par certaines lettres adressées à Louise Colet : “Il avait un pied faisant avec la jambe une ligne droite, ce qui ne l'empêchait pas d'être tourné en dedans de sorte que c'était un équin mêlé d'un peu de varus fortement accusé d'équin.” On se perd ensuite dans un labyrinthe de comparaisons étranges, – de celles précisément dont il avoue parfois qu'il en est “dévoreré comme on l'est des poux” – d'observations et de métaphores saugrenues : “large comme un pied de cheval”, repoussantes : “où les ongles noirs figuraient les clous d'un fer”, ou même involontairement cocasses : “le stréphopode galopait comme un cerf.” (p. 219)

Cet extrait relève du commentaire littéraire, par le renvoi aux charlatans que sont les médecins de Molière, par le repérage de l'excès de métaphores, étonnant chez un romancier qui cherche à s'en défaire. La voix narrative n'explique pas pourquoi la métaphore est jugée « saugrenue » ni pourquoi la dimension cocasse de la dernière comparaison devrait être involontaire. Pourtant le paradigme équin semble développer la nature même du pied-bot d'un personnage dont le patronyme – Billot lui-même le souligne – évoque le cheval. De l'équidé au cervidé, le glissement est moins évident, d'où la cocasserie soulignée par Billot. Mais le

---

<sup>171</sup> Jean-Marie Privat, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *op. cit.*

<sup>172</sup> « Il illustre ainsi cet aveu adressé le 30 octobre 1856 à son amie Edma Roger des Genettes : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre » (Billot, p. 162).

jugement esthétique entraîne une relecture de l'épisode à l'aune du réalisme. En revanche Billot admire la façon dont la monotonie du quotidien de Yonville est saisie par le compte-rendu détaillé de l'emploi du temps invariable de ses habitants. Comme il le fait à de multiples reprises, il interrompt le cours du récit au passé en ouvrant une parenthèse au présent :

Flaubert s'amuse d'ailleurs à dresser la liste des événements quotidiens qui marquent le défilé des heures aussi sûrement que les aiguilles d'une horloge. Ainsi Léon se rend-il deux fois par jour de l'étude où il travaille à l'auberge où il se restaure. Puis le pharmacien s'invite durant le dîner afin que Bovary l'instruise à propos des maladies nouvelles qui sont autant d'espoirs de profit pour son commerce. Enfin Justin, le laborantin d'Homais, l'un de ses arrière-cousins qui sert également de domestique à toute la famille afin de dédommager celle-ci de la charité qu'elle lui fait en l'accueillant, vient le chercher vers huit ou neuf heures pour la fermeture de l'officine et en profite pour saluer longuement la jeune Félicité dans le corridor... (p. 183)

En connaisseur des brouillons et de la correspondance de Flaubert, il s'interroge aussi parfois sur une modification, par exemple celle de la description du porte-cigares :

Dans les premiers brouillons du roman, la description qu'en donne Flaubert n'est pas très précise – ou alors faut-il y voir un procédé littéraire finalement abandonné. (p. 132)

Le ton peut également se faire irrévérencieux lorsqu'il remarque que Flaubert, pour exprimer sa misogynie, n'est jamais « à court de ces banalités savantes que l'on croirait empruntées à un Homais devenu cynique » (p. 193). Flaubert dans le texte serait-il encore plus caricatural, aurait-il des préjugés encore plus énormes que ses personnages les plus caricaturaux ? L'aphorisme sur les femmes délivré dans l'extrait d'une lettre à Louise Colet va dans ce sens<sup>173</sup>. En revanche comme Améry, Billot<sup>173</sup> constate que Flaubert ne donne jamais à son personnage de Charles Bovary le langage et les outils nécessaires pour comprendre sa situation.

---

<sup>173</sup> Antoine Billot décèle la misogynie de Flaubert dans le traitement qu'il fait de la découverte du plaisir d'Emma, qui se sent infidèle dans les bras de son époux. Voici l'aphorisme présent dans la lettre adressée à Louise Colet le 19 septembre 1852 : « Les femmes ne sont pas franches avec elles-mêmes ; elles ne s'avouent pas leurs sens ; elles prennent leur cul pour leur cœur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir ».

## **2. Entre imitation et affranchissement**

Finalement les commentaires d'Améry et de Billot ne relèvent que très parcimonieusement de l'éloge. Jean Améry remet en question la conception du style selon Flaubert qui aboutit à la création d'un personnage invraisemblable pour l'auteur de *Charles Bovary médecin de campagne*. Le commentaire d'Antoine Billot, plus fragmentaire met également à jour les faiblesses de l'écriture flaubertienne. Pourtant le texte de *Madame Bovary* est omniprésent dans les ouvrages d'Améry et de Billot. Il en est la matrice. Les textes des deux réécrivains se développent à partir de fragments du roman de Flaubert insérés dans la matière même des œuvres. Ces dernières se présentent comme des œuvres « patchworks », structurées par le collage de citations de l'hypotexte flaubertien qui se mêle aux textes dérivés. Les personnages migrent étrangement d'une œuvre à l'autre avec des fragments de *Madame Bovary*. La transfictionnalité génère alors un phénomène qui s'apparente plus à l'intertextualité telle que définie par Genette : la citation relève bien de l'intertextualité, dans la mesure où elle est présence effective d'un texte dans un autre, elle signale une « zone d'influence » pour reprendre la terminologie de *Palimpsestes*<sup>174</sup>. Mais la pratique citationnelle prend dans les deux hypertextes une dimension qui dépasse les limites de la simple citation, d'abord parce que la citation n'est pas systématiquement donnée à lire explicitement comme une citation. Elle n'est pas isolée du reste du texte par des guillemets, elle ne fait pas non plus l'objet d'une note précisant la source, le chapitre de *Madame Bovary* dont elle est tirée. La pratique citationnelle semble alors relever d'une forme de plagiat assumé, et le texte reprend tout son sens originel de « tissage ». La transfictionnalité génère hybridation textuelle, greffe ou métissage, dans lesquelles se mêlent hypotexte et hypertexte sans jointures visibles. Seul le lecteur fin connaisseur de *Madame Bovary* peut reconnaître les inventions lexicales et le rythme de la syntaxe flaubertienne.

Dans le texte de Billot, la voix narrative, à plusieurs reprises, renvoie explicitement à la « version » de Flaubert à travers des formules introductrices telles que « Flaubert nous précise que... » (p. 17 ; p. 40), « Flaubert nous dit sans autre commentaire ... » (p. 82) ou de façon plus neutre « Flaubert nous dit » (p. 101). Parfois même l'érudition de la voix narrative lui permet de mettre en regard les différentes versions du texte jusqu'à la version finale : <sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 10.

<sup>175</sup> On peut noter une approximation dans la comparaison des différentes versions. Dans le manuscrit final on peut en effet lire « Elle l'avait aimé, après tout » (*Madame Bovary*, p. 78) et non l'inverse.

Au cimetière Bovary s'autorise à nous dire qu'il avait sans doute aimé Héloïse – du moins dans le manuscrit final et non dans les versions antérieures où il est écrit plus laconiquement : « Il fut triste. Elle avait été bonne pour lui... » (p. 65)

Parfois le narrateur reprend la version initiale en insistant sur le fait que son lecteur connaît forcément cette version, comme le soulignent des expressions récurrentes telles que « on sait que... » (p. 41, p. 109, p. 140, p. 194, p. 213), voire même ses variantes hyperboliques « on sait tout de » (p. 241, p. 255) à propos de la maladie nerveuse d'Emma après le départ de Rodolphe ou de « l'imbroglia financier » dans lequel elle est empêtrée ou encore « on le sait bien » introduisant l'épisode de la ruine d'Héloïse (p. 64). L'histoire est considérée comme connue de tous, en ce sens elle accède à travers ces rappels qui scellent la connivence et la communauté de savoir entre le lecteur et l'auteur, au statut de mythe littéraire. L'adjectif « fameuse » qualifiant la procuration à la page 262 corrobore cette dimension mythique. Le narrateur fait encore appel à la mémoire du lecteur dans des formules telles que « on se souvient », qui ouvre par exemple le récit sous forme de sommaire des préparatifs et du départ pour la promenade en forêt avec Rodolphe Boulanger :

On se souvient de la première leçon d'équitation, des bottes molles à larges revers qu'arborait fièrement Boulanger, des conseils sentencieux d'Homais et des baisers maladroits de la petite Berthe à travers la vitre derrière laquelle Félicité la soutenait à bout de bras, comme s'il s'agissait d'un tribut vivant offert à quelque divinité païenne, afin qu'elle assistât au départ de sa mère.<sup>176</sup>  
(p. 209-210).

Ce type de rappel va d'ailleurs bien au-delà du seul renvoi au texte flaubertien ; il construit une lecture – sélection, articulation des souvenirs textuels – et il ouvre à une réinterprétation explicite du passage : la dimension sacrificielle de l'enfant offerte à une divinité. La pratique du sommaire défait également le « collier » qu'est le roman flaubertien, enlève des perles pour réagencer l'ensemble autour d'un autre fil conducteur, le rôle joué par Charles en tant que marionnettiste qui tire les fils du pantin Emma. Le montage de séquences narratives crée donc ici un effet d'accélération et de collision qui produit du sens.

La fin d'Emma est plus encore survolée et réglée en trois groupes nominaux suffisants, pour que le lecteur connaisseur du roman puisse reconstruire les derniers moments de l'héroïne, mais l'évacuation du suicide oriente l'intrigue dans une toute autre direction. La mort

---

<sup>176</sup> De la même façon et sur un ton assez désinvolte qui laisse supposer le peu d'intérêt du réécrivain pour cet épisode, Billot évoque la tentative de confession d'Emma : « on se souvient que Flaubert la traîne alors chez le curé d'Yonville pour qu'elle y confesse ses turpitudes » (Billot, p. 192).

de l'héroïne ne constitue plus dans la version de Billot l'acmé du roman, elle est réduite au contraire à une anecdote, un évènement secondaire sans grande importance, elle redevient fait divers :

On sait la suite qui ne le concerne plus beaucoup : la banqueroute finale, l'arsenic et le suicide d'Emma... (p. 263).

Mais de façon plus systématique encore, les auteurs de *Charles Bovary médecin de campagne* et de *Monsieur Bovary*aturent leurs propres textes de reprises souvent mot pour mot du texte de Flaubert en recopiant de nombreux fragments de *Madame Bovary*, qui sont insérés sans avertissement, avec parfois d'infimes variations, le temps d'un verbe, le déplacement d'un adjectif, opérations que Flaubert aurait très certainement jugées inacceptables. Il y a là une forme de mimétisme étrange, étonnant et déroutant pour le lecteur averti de Flaubert qui a le sentiment de lire à la fois un livre totalement différent et un livre qu'il connaît déjà, puisqu'il ne peut que reconnaître certaines expressions, certaines tournures de phrases, certaines images de *Madame Bovary*. Antoine Billot d'ailleurs avertit son lecteur dès l'ouverture du roman qu'il va y trouver « des observations extérieures au récit lui-même, dont « B » ponctue son ouvrage, via, le plus souvent, des citations empruntées aux œuvres de Flaubert » (Billot, p. 11). Dans une interview accordée à Jérôme Goude Pour *Le Matricule des Anges* à propos d'un autre de ses ouvrages, *Portrait de Lorenzaccio en milicien*, Antoine Billot explique comment il procède par tissage de citations de Musset et de fragments d'écriture personnelle, au point qu'il avoue ne plus savoir après un certain temps ce qui lui appartient et ce qui relève de l'emprunt à Musset : on peut voir dans cet aveu un certain manque de modestie mais il est aussi révélateur d'une dimension presque schizophrénique de l'écriture de celui qui s'imprègne de l'œuvre d'un autre au point de ne plus savoir qui a écrit :

[...] quelquefois je recopiais un morceau de Musset - cela pouvait aller d'une dizaine de lignes à plusieurs pages - et je repassais derrière en coupant, déformant, trahissant, modernisant. D'autres fois, j'avais besoin d'une description, d'une réflexion à propos d'un sujet particulier, d'un vers, d'un adjectif étrangement placé. Pour être tout à fait honnête je suis à présent incapable en relisant le texte de dire si telle page vient de Musset ou de moi.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Interview d'Antoine Billot par Philippe GOUDE, *Le matricule des anges*, article paru dans le n° 112, Avril 2010, reproduit sur le site [www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=63992](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=63992) (3<sup>e</sup> paragraphe).

La pratique relève donc de la littérature palimpseste chère à Genette, mais un palimpseste qui assume les emprunts à l'auteur du siècle précédent. Antoine Billot décrypte son travail en justifiant sa volonté de mêler dans un même texte sa langue à celle de Musset car il veut « prouver que Musset est un écrivain actuel, moderne et particulièrement pertinent pour décrire des situations romanesques chronologiquement décalées. »<sup>178</sup>. On retrouve la même opération de collage dans *Monsieur Bovary*. Retrouver les fragments flaubertiens dans le texte d'Antoine Billot demande une observation minutieuse mais ce travail révèle un impressionnant métissage textuel où l'intertexte affleure sans cesse. Jean Améry reprend également de nombreux passages de *Madame Bovary* avec ou sans modification, alors qu'il entretient pourtant un rapport plus conflictuel avec le contenu et les choix d'écriture de Flaubert. Mais là où les fragments choisis par Antoine Billot se succèdent dans une chronologie à peu près comparable à celle de Flaubert, la citation chez Améry devient aussi très souvent leitmotiv, ressassement. Ainsi en est-il du retour obsessionnel de certaines formules flaubertiennes telles que « Charbovari », « ridiculus sum » et ses variantes « ridiculus erat », « ridiculus nunquam erat », le « laisse-moi » d'Emma, les dernières paroles échangées entre Charles et Emma, le détail des trois cercueils exigés par Charles, son reniement « Je l'exècre, votre dieu », la remarque moralisante d'Homais à Charles qui laisse libre cours à son chagrin « De la dignité, fichtre ! de la philosophie », l'épithète, ou le « grand mot » de Charles avant sa mort. Le ressassement puis la transformation de ces formules héritées de Flaubert traduisent – nous l'avons déjà mentionné – à la fois la douleur puis la révolte de Charles contre son créateur. L'intertexte flaubertien dans les deux cas est bien le ciment du texte second, que la citation rende hommage à l'auteur premier ou qu'elle devienne vecteur d'émancipation du personnage.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que les textes d'Améry et de Billot relèvent parfois du pastiche. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette emploie le terme de « transtylisation » qui accompagne bien ici la transfictionnalité. *Charles Bovary* et *Monsieur Bovary*, certes de façon assez limitée, se présentent malgré tout comme des « exercices de style ». On peut d'abord constater que les deux réécrivains s'essaient à la création de comparaisons à la manière de Flaubert. Facilement identifiables chez Améry parce que peu nombreuses, elles envahissent le texte de Billot comme autant de clins d'œil aux images du maître. On retrouve chez Améry le goût des comparaisons avec la nature et plus précisément avec le monde animal. En voici quelques exemples : « comme des tentacules visqueux » (p. 21) ; « comme une colombe » (p. 45) ; « comme la pulpe d'un fruit » (p. 60) ; « comme un porc que l'on traîne par l'oreille à

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

l'abattoir » (p. 93) ; « comme celui d'un poulet déplumé » (p. 147). Il serait impossible de citer toutes les comparaisons tant elles informent le texte de Billot comme elles sont la marque de la prose flaubertienne. Elles empruntent à tous les domaines, médical, alimentaire, littéraire, naturel... Ainsi on peut relever par exemple pas moins de neuf occurrences de comparaisons aux pages 44 et 45 comme si les « poux » de Flaubert avaient migré dans l'écriture de Billot : « ainsi que le sang au sortir de l'aorte » ; « tel un chaton sous le flanc maternel » ; « dans la peau d'un malade qui sort d'un long coma », « sentir l'amnésie se retirer de son cerveau, comme la mer de la plage, les jours de pleine lune », « on eût dit qu'une main facétieuse en avait retourné la terre », « à la manière d'une guirlande », « pareille à un fantôme », « le peignoir [...] ressemblait à un linceul », « comme les yeux d'une mouche ».

Antoine Billot s'amuse aussi à insérer du vocabulaire emprunté au patois normand, comme le fait Flaubert lui-même dans *Madame Bovary*. On peut relever le « picot » (p. 32) qui désigne le dindon, le « fumeur de liane » renvoyant à la clématite, le « batteux » (p. 201), une « agrignoche » (p. 204) synonyme de minauderie, un « connot » (p. 231), récipient dans lequel Emma boit le lait. La réécriture est donc bien ici travaillée par la volonté d'imiter le style du roman d'origine. La multiplication des images ou des emprunts au patois montre le caractère ludique, jouissif qui accompagne la pratique du pastiche dans la réécriture. Mais elle est également révélatrice des limites de l'exercice d'imitation. Contrairement à Proust dans ses variations sur « L'affaire Lemoine », Jean Améry comme Antoine Billot ne se mesurent pas à l'inventivité syntaxique et rythmique de la phrase flaubertienne. Cette réécriture ludique se donne uniquement à voir à l'échelle de la fabrication d'images, de l'emploi de normandismes, ou encore dans les morceaux écrits à la manière d'un personnage, comme l'article d'Homais après la mort d'Emma, rédigé par Jean Améry, alors qu'il n'est que mentionné dans *Madame Bovary*<sup>179</sup>. On reconnaîtra dans l'article le style ampoulé du pharmacien, sa manie de l'hyperbole, sa flagornerie et son autosatisfaction, ainsi qu'un ton constamment moralisateur :

Dans le vaillant petit bourg de notre belle Normandie, à Yonville-l'Abbaye, la méprise d'une maîtresse de maison a eu des conséquences qu'il n'est pas outrancier d'appeler tragiques. Alors qu'elle préparait une crème à la vanille, l'épouse du médecin local a pris pour du sucre ce qui était de l'arsenic destiné à l'extermination des rats, et en a saupoudré le blanc d'œuf battu en neige. Après avoir goûté le dessert, la malheureuse fut prise d'horribles convulsions. Ni son

---

<sup>179</sup> Flaubert, *Madame Bovary* : « Il [Homais] avait à écrire deux lettres, à faire une potion calmante pour Bovary, à trouver un mensonge qui pût cacher l'empoisonnement et à le rédiger en article pour le Fanal, sans compter les personnes qui l'attendaient, afin d'avoir des informations ; et, quand les Yonvillais eurent tous entendu son histoire d'arsenic qu'elle avait pris pour du sucre, en faisant une crème à la vanille, Homais, encore une fois, retourna chez Bovary. » (3<sup>e</sup> partie, chapitre IX, p. 473).



époux, ni deux des sommités scientifiques appelées aussitôt au chevet de la malade ne purent l'arracher à la mort. Ce véritable malheur a touché la population bien au-delà des frontières d'Yonville. Une fois de plus, ce tragique incident prouve combien il est imprudent de laisser d'aussi dangereux poisons entre les mains de personnes non qualifiées. Ces préparations toxiques ne seront à l'abri de toute utilisation erronée que si elles sont confiées à la garde du docteur pharmacien. (p. 20)

*Monsieur Bovary* plus particulièrement semble naître en partie du plaisir du conteur, qui ajoute des anecdotes au texte de Flaubert. La dimension ludique de la réécriture s'impose mais elle comporte aussi une part d'irrévérence. En effet comme le souligne Richard Saint Gelais dans *Fictions transfuges*, la version de Flaubert perd son autorité par effet de « stéréographie », c'est-à-dire dans ces petits décalages qui font que l'histoire peut être racontée autrement<sup>180</sup>. Billot choisit par exemple de lever l'anonymat des écoliers, nous en avons déjà parlé. Le groupe des collégiens est alors associé à des noms de personnalités normandes, relations plus ou moins proches de Flaubert. Le professeur est aussi doté d'une identité précise, celle d'Alfred Charuel qui fut le professeur d'histoire de Flaubert au lycée de Rouen. Le premier amour de Charles s'appelle désormais Marie et même le confrère de Charles à Buchy qui le met en garde contre Homais se prénomme chez Billot le docteur Gobinet. Quant aux anecdotes, on peut citer l'ajout de petits détails comme la pelisse portée par Charles lorsqu'il se rend pour la première fois aux Bertaux et qui aurait appartenu à feu l'huissier Dubuc (p. 18), le souvenir d'enfance de Charles fasciné par une ampoule d'eau du Mississippi (p. 50), son amitié avec un petit mulâtre à Rouen (p. 58), l'allusion à un fou nécrophile nommé Mirabeau (p. 61). Il s'agit parfois de l'ajout d'un épisode plus important, comme la visite par Charles et Emma des ruines du château de Lassay (p. 229-230), pendant laquelle ils rencontrent un aveugle. Le motif de l'aveugle est donc repris à Flaubert mais déplacé dans un autre contexte. Les extensions ne sont pas toujours le fait de l'invention du réécrivain, mais peuvent être puisées dans les brouillons et les manuscrits repentirs, comme nous l'avons déjà noté dans la construction du personnage de Charles. L'anecdote des asperges que fait pousser Charles pendant l'agonie d'Hippolyte existe dans les brouillons, d'où le « dit-on » (p. 223) qui fait des avant-textes autant d'autres versions possibles pour le roman.

Billot ajoute parfois d'infimes détails qui modifient légèrement les réactions, la psychologie d'un personnage. Ainsi Emma dans les premiers temps de son mariage se gratte la peau jusqu'au sang (p. 104) manifestation physique de son exaspération à Tostes. Elle

---

<sup>180</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 142.

appréhende également sa grossesse parce qu'elle a peur de voir son corps transformé, préoccupation de femme moderne qui n'apparaît pas dans la version de Flaubert (p. 162). Le narrateur imagine également les réactions qui auraient pu être celles de Charles, par exemple quand on le réveille pour aller soigner le père Rouault (« Bovary dut maugréer » p. 18) mais aussi quand il aperçoit Emma pour la première fois : la greffe introduite de nouveau par un modalisateur ne change d'abord pas le sens de la scène, elle suit la rêverie d'un lecteur de *Madame Bovary* qui donne une intériorité au personnage de Charles :

Et l'on imagine qu'il sentit sur sa nuque l'empreinte de son regard tandis qu'il gravissait les marches bien qu'elle eût soin de le divertir à l'instant précis où il se retourna pour la contempler encore. (p. 38)

Mais le deuxième ajout en revanche modifie en profondeur la scène de la première rencontre puisqu'Emma n'occupe plus l'exclusivité des pensées de Charles : « Bovary dut être frappé par sa ressemblance avec Marie » (p. 38). De même le narrateur introduit de façon subtile par la modalisation, sans imposer de manière tranchée la version concurrence, d'autres changements de perspectives plus importants, par exemple la prise de conscience immédiate de Charles au moment du charivari collégien de la nécessité de s'inventer une doublure :

On suppose que c'est à ce moment-là, lors d'une salve soudaine de lucidité, que son esprit affolé conçoit pour la première fois le projet de s'effacer derrière un alter ego lisse et servile. (p. 28)

Certaines petites modifications changent également la perception que l'on peut avoir des personnages. Ainsi Antoine Billot fait de Charles adolescent un grand lecteur de Shakespeare ou Byron, ce qui peut expliquer sa plus grande lucidité ensuite. Lorsque Charles attend la réponse d'Emma à sa demande en mariage, Charles pense à Marie et le narrateur hésite entre deux possibilités : « Puis il perdit connaissance ou il s'endormit... » (p. 85). L'attente est donc beaucoup plus longue que dans *Madame Bovary*, ce qui laisse supposer que la décision n'a pas été facile à prendre. En parallèle l'endormissement supposé de Charles relativise l'angoisse et l'excitation du personnage. Le narrateur montre également Emma encore satisfaite de son mariage au début, attendrie par l'empêtement de son mari qui lui rappelle son père (p. 109). La désillusion se fait donc de façon plus progressive que chez Flaubert. Quant à la nourrice, la mère Rollet, elle est beaucoup moins caricaturale sous la plume d'Antoine Billot qui gomme sa cupidité pour souligner au contraire son caractère affectueux à travers la voix de Charles :

*Je sais que le menuisier et sa femme ne s'économisent pas. Berthe et leur petit garçon ne manquent ni d'affection ni de chaleur. (p. 175)*

Inversement, Billot ajoute une touche de réalisme ou d'irrévérence dans le souvenir de la descente du cercueil d'Emma, qui reste coincé dans la fosse trop étroite alors qu'il tente de métamorphoser Félicité en Emma. La mort d'Emma prend ainsi une dimension à la fois dérisoire et presque grotesque :

*Au dernier moment, elle ne voulait pas qu'on l'enfouisse en terre, la pauvre ! La fosse était trop étroite. On l'a secouée, tirée, tournée de toutes les manières possibles. Puis on a pris un louchet et des leviers. Il a fallu que l'on grimpe sur le cercueil et que l'on saute dessus pour qu'elle consente à s'enfoncer peu à peu dans le trou. À pieds joints, on a sauté sur sa tête ! Des talons pleins de boue lui écrasaient le visage ! (p. 267)*

Chaque ajout, chaque modification informent sensiblement les contours et les teintes de l'univers flaubertien et amènent finalement le lecteur à repenser l'histoire autrement. La transformation du texte flaubertien peut également affecter la forme. Par exemple les dialogues peuvent devenir discours narrativisés. L'invitation du père Rouault à Charles après la mort de son épouse est ainsi agrégée au récit dans la réécriture de Billot. Il y a donc tout un travail de réagencement, de déplacement, d'amplification de certaines scènes inexploitées par Flaubert. Le texte de Flaubert constitue alors un matériau que l'on refaçonne à l'envie, tel le déplacement du motif de l'aveugle dans un épisode ajouté.

D'autres déplacements sont repérables dans le texte de Billot, qui sont à la fois autant échos, caisses de résonance de l'intertexte flaubertien et infimes distorsions, altérations dans la symphonie initiale. Charles recourt par exemple à la crème cosmétique avant son mariage pour séduire Emma (p. 81) alors que le Charles de Flaubert s'en enduit les moustaches après la mort de sa femme, pour lui plaire par-delà le tombeau (3<sup>e</sup> partie, chapitre IX, p. 393). Emma lit « Le Lac » de Lamartine à Charles (p. 110) alors qu'elle le récite avec Léon dans *Madame Bovary* (3<sup>e</sup> partie, chapitre III, p. 386). Charles pêche des écrevisses avec Binet en attendant les patients qui n'arrivent pas (p. 149) tandis que Binet seul s'adonne à cette activité pendant la convalescence d'Emma chez Flaubert (2<sup>e</sup> partie, chapitre XIV, p. 334). On peut enfin relever parfois la concentration de deux passages en un seul. Ainsi la présentation du « défilé des heures » à Yonville intègre l'introduction du personnage de Justin, dans les mêmes termes que chez Flaubert, alors que ce dernier l'avait présenté en amont. On retrouve donc la greffe d'un fragment du chapitre III (Flaubert, p. 169) de la deuxième partie dans un autre fragment du

chapitre IV (Flaubert, p. 18), le rassemblement des deux éléments donnant lieu à un seul développement chez Billot (p. 183).

L'amplification, déjà évoquée à propos de l'accouchement d'Emma ou de l'opération du pied-bot qui mettent en scène Charles Bovary dans son rôle de médecin de campagne, touche aussi d'autres passages du roman tels que les rumeurs après la visite d'Emma à la nourrice en compagnie de Léon, développant différents témoignages (p. 177-178), là où Flaubert ne mentionne que le commentaire de Madame Tuvache<sup>181</sup>, ou l'enterrement d'Héloïse, traité de manière elliptique dans *Madame Bovary* puisque l'on passe de la surprise de la mort à la fin de la cérémonie au cimetière (1<sup>ère</sup> partie, chapitre II, p. 78). Billot au contraire s'attarde sur cette scène de groupe qui fait écho à la description des noces chez Flaubert, passée sous silence dans *Monsieur Bovary*. L'amplification s'accompagne là encore d'un déplacement, dans la mesure où l'on retrouve le détail des paysans gênés dans leurs vêtements de cérémonie : « *Gauches et empruntés dans des vestes empesées qui leur raidissaient la silhouette. Le cou irrité sous le tissu rêche du col de ces chemises blanches qu'ils n'ont pas l'habitude de porter sinon pour les mariages ou les enterrements.* » (p. 69)

Comment ne pas voir apparaître en filigrane le récit des noces flaubertiennes, la description des habits « qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités », les chemises qui bombent « comme des cuirasses », les irritations dues au rasage matinal<sup>182</sup> qui résonnent dans une mémoire collective de lecteurs. En lisant Antoine Billot, le lecteur relit Flaubert, la lecture de l'un fait ressurgir ce qui reste de la lecture de l'autre, ce qui a marqué ce même lecteur dans l'écriture flaubertienne, le goût du détail, l'autonomisation des objets traités comme des personnages. Ni Jean Améry ni Antoine Billot n'ont le « génie grammatical » de Flaubert tant admiré par Proust, dans l'emploi qu'il fait des temps, des pronoms, des adverbes, de l'asyndète, des coupes inhabituelles, de l'imparfait. Ils n'ont pas cette « manière absolue de voir les choses », mais leurs œuvres fonctionnent aussi comme des caisses de résonance de l'écriture flaubertienne, elles la reproduisent tout en la déformant, elles tentent d'en reproduire certains traits, jusqu'à la saturation parfois, comme les comparaisons dans *Monsieur Bovary*, ; elles permettent ainsi dans une certaine mesure par un effet de miroir parfois déformant ou grossissant, souvent réducteur, d'apprécier et de mesurer la singularité et les particularités du style de Gustave Flaubert.

---

<sup>181</sup> « Dès le soir, cela fut connu dans Yonville, et madame Tuvache, la femme du maire, déclara devant sa servante que madame Bovary se compromettait. » (*Madame Bovary*, 2e partie, chapitre III, p. 175-176).

<sup>182</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 1<sup>ère</sup> partie, chapitre IV, p. 86-87.

On relève finalement plus de ressemblances, d'imitation que d'écarts dans les choix stylistiques des continuateurs alors même qu'ils remettent explicitement en question les choix de Flaubert. Leurs textes se donnent à lire comme des variations et ne proposent pas une transformation totale de la façon d'écrire, qui pourrait accompagner la transformation du personnage de Charles. Le plus gros écart réside dans la langue utilisée par Jean Améry comme par Antoine Billot, anachronique pour un roman du XIX<sup>e</sup>, plus provocante, plus crue, plus vulgaire parfois, surtout dans l'exploration de la sexualité du personnage. L'effet est un décalage étrange qui ne rend pas le texte de Flaubert désuet ou pudibond pour un lecteur moderne. Au contraire, la force suggestive de son écriture est mise à jour par ce qui affleure dans le texte original.

## Conclusion

Charles Bovary vaut-il la peine qu'on s'intéresse à lui ? Le roman de Flaubert peut-il s'étoiler vers le récit de sa destinée, vers un « roman de Charles » ? Notre analyse nous a conduit à faire émerger une figure dont la construction soulève de nombreuses questions. Par bien des aspects, il s'inscrit dans une lignée de personnages ridicules, supports d'une satire antibourgeoise, entre un M. Jourdain au langage amoureux défaillant et un M. Prudhomme, de ceux qui voudraient être plus grands, redresseur de pied-bot ou mamamouchi, mais dont les prétentions sont rabattues par leurs créateurs. Dans le sonnet de Verlaine, M. Prudhomme partage d'ailleurs aussi avec M. Bovary une béatitude bourgeoise grotesque :

Ses yeux // Dans un rêve sans fin flottent insoucieux,  
Et le printemps en fleur sur ses pantoufles brille.<sup>183</sup>

Cependant le texte flaubertien tire le personnage vers d'autres possibles, dans la mesure où Charles semble échapper à cette caricature, dans un récit qui, par sa construction même, ne permet pas de dégager un sens univoque. C'est justement parce que Charles apparaît comme un personnage bâti de façon lacunaire voire incohérente ou incompréhensible que le lecteur peut façonner un Charles sensiblement différent de celui qui semble à première vue fonctionner comme un simple repoussoir d'Emma et de son créateur. Nous avons tenté de montrer comment Charles peut dévier de sa trajectoire de petit bourgeois aveugle, ruminant son bonheur domestique. Le texte fait d'abord lui-même affleurer d'autres trajectoires, celle d'un campagnard nostalgique de la terre, proche du monde paysan qu'il aime, celle d'un être sensible mais dépourvu de la capacité à exprimer cette sensibilité, celle d'un veuf extravagant, vouant un culte délétère à l'épouse disparue, celle d'un homme dénué de tout narcissisme finalement, accédant à une forme de sagesse dans l'acceptation de sa bêtise. La plume de Flaubert hésite constamment entre ironie cruelle et compassion, ou mêle souvent les deux, créant cet effet doux amer de « grotesque triste » analysé par Michel Crouzet. Mais parfois le manque de liaison entre ces différents aspects du personnage, le manque d'explications également, permettant de comprendre ses motivations, sa conduite, suscitent le désir de faire parler les silences de Flaubert. Barthes souligne avec jubilation dans *Le Plaisir du texte* comment le discours chez Flaubert est « très lisible » mais en même temps « en sous-main l'un des plus fous qu'on puisse

---

<sup>183</sup> Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, 1866, « Monsieur Prudhomme » (Edition Classiques Larousse p. 94).

imaginer : toute la petite monnaie logique est dans les interstices »<sup>184</sup>. Les deux ouvrages de notre corpus proposent ainsi deux expériences de lecture qui ouvrent vers d'autres Charles Bovary.

Pourquoi donner une « seconde chance » à ce personnage qui peine à devenir un protagoniste dans le roman de Flaubert ? Les réécritures prolongent le questionnement du lecteur qui rêve sur le personnage, s'identifie à lui, remotive ses actions, se substitue à l'auteur pour continuer à le faire vivre. Il s'agit à la fois d'un jeu, d'un plaisir créateur, mais aussi d'une démarche de lecture herméneutique et critique, qui discute les choix de Flaubert. Les deux récits transfictionnels analysés partagent le même constat de départ : Flaubert n'a pas compris Charles Bovary. La « propriété créatrice » de l'auteur premier est ainsi remise en question dans des relectures qui s'affirment comme contrautoriales, dans un dessein de venger le personnage maltraité. Charles est donc bien trans-posé dans des mondes fictifs très semblables à celui de Flaubert, mais dans lesquels sa personnalité et par conséquent son destin vont se trouver modifiés. Les fêlures du personnage tel que l'a conçu Flaubert permettent à Jean Améry comme à Antoine Billot de s'immiscer dans les interstices, et d'envisager d'autres voies. L'un comme l'autre semblent d'ailleurs suivre la direction suggérée par M. Gravier dans le premier Chapitre de *La muse du département* de Balzac :

« — Si j'étais écrivain ou romancier, dit monsieur Gravier, je prendrais le parti des maris malheureux. Moi qui ai vu beaucoup de choses et d'étranges choses, je sais que dans le nombre des maris trompés il s'en trouve dont l'attitude ne manque point d'énergie, et qui, dans la crise, sont très-dramatiques... »<sup>185</sup>

Si les deux réécritures prennent le parti de Charles, elles proposent deux lectures – relectures de Flaubert très différentes. L'ouvrage de Jean Améry s'appuie sur une lecture à la fois idéologique et affective de *Madame Bovary*. En effet l'auteur de *Charles Bovary, médecin de campagne* voit dans le roman de Flaubert et particulièrement dans le mauvais traitement réservé au petit-bourgeois, l'illustration d'une pensée conservatrice voire réactionnaire, qui refuse toute idée progressiste d'élévation sociale pour les classes les plus défavorisées. L'aveuglement politique de Flaubert se traduit pour Améry dans son écriture même, dont il remet en cause la capacité à représenter le réel. Cette lecture s'accompagne également d'une

---

<sup>184</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Collection « Tel Quel », 1973, p. 18.

<sup>185</sup> Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, édition A. Houssiaux, 1855, Tome 6 *Les Parisiens en province* : première histoire : *La Muse du département*, p. 404.

mise en perspective philosophique, dans laquelle Charles Bovary est repensé en héros existentialiste dans la lignée des personnages sartriens. L'existence précède l'essence pour le Charles de Jean Améry, qui refuse la fatalité de la bêtise bourgeoise dont l'a marqué son démiurge cruel. Il se reconstruit donc en fonction de ce qu'il veut être, un homme qui ne subit pas son existence mais qui choisit son destin. Cette approche politique et philosophique se double enfin d'une lecture plus affective. Jean Améry en effet s'identifie à son personnage, auquel il prête son éloquence, son indignation, mais aussi son pessimisme et son choix du suicide. Appréhender *Madame Bovary* à travers le prisme de l'idéologie et de l'affect conduit à une lecture entêtée, vengeresse, focalisée, monomaniaque, à l'image des leitmotifs qui hantent le discours de Charles Bovary et celui de l'essayiste. Jean Améry règle ses comptes avec celui qu'il ne peut considérer autrement que comme un grand bourgeois plein de morgue, esthète, perfectionniste mais sans intelligence de la réalité sociale de son temps.

Antoine Billot propose une lecture moins orientée et plus ouverte, plus littéraire, plus fine aussi, qui met à jour justement ces interstices du texte dont parle Barthes, et qui cherche à donner du sens à la trajectoire de Charles Bovary. Cette recherche de ce qui se cache dans les replis ou les blancs du texte révèle une lecture très attentive du roman, dans la mesure où il réussit à modifier la personnalité de Charles, qui perd sa naïveté pour devenir un mari au contraire lucide et manipulateur, sans modifier la trame du récit jusqu'à la mort d'Emma. Il y a également chez Antoine Billot le plaisir de se mêler à l'écriture de Flaubert, de jouer avec le texte, pensé comme un tissu, dans la trame duquel il vient insérer ses propres fragments de récit, à la manière d'un patchwork – plaisir de conteur parfois iconoclaste, dans sa réécriture délibérément anachronique de certains épisodes comme l'accouchement d'Emma ou l'opération du pied-bot.

Il est intéressant de constater que la transfiction est pour les deux auteurs le moyen de redonner à Charles une forme de virilité dont l'avait dépourvu Flaubert. Jean Améry le dote de « vertu », en lui donnant la maîtrise du langage, la capacité à comprendre les manœuvres des autres personnages et le courage de s'opposer à eux, pour faire triompher son point de vue. Si le Charles d'Antoine Billot retrouve une forme de dignité, elle est plus ambiguë parce qu'elle est intelligence dans la perversion. Il n'en reste pas moins que l'aveuglement et la passivité du personnage de Flaubert sont repensés comme feints, par un Charles devenu stratège, capable de concevoir avec habileté un plan, lui permettant d'organiser les expériences adultères de sa femme, et d'en tirer un profit personnel. La revalorisation d'une certaine dignité masculine trouve son prolongement dans d'autres réécritures contemporaines, dans lesquelles Charles semble cristalliser les angoisses des auteurs, angoisse de la médiocrité, crainte de ne pas être à



la hauteur du désir féminin, peur de l'échec amoureux. *Madman Bovary* de Claro et *Mémoire d'un fou d'Emma* d'Alain Ferry, respectivement publiés en 2008 et 2009, font de la casquette de Charles le symbole des propres défaillances de leurs. Le couvre-chef flaubertien renvoie ainsi le narrateur du roman de Claro à sa propre misère d'amant abandonné par sa compagne nommée Estée :

[...] et j'en veux soudain au nouveau de m'offrir, sous les espèces de son couvre-chef charbovarien, la recette à la fois chimique et psychique de mon être en sempiternelle décomposition, car je suis moi-même ovoïde et renflé de baleines, molletonné de boudins circulaires, finissant en sac ou en polygone cartonné, je ne sais, ou plutôt si je sais, mais ce brevet d'arlequin définit assez bien la pathétique invention qu'est ma petite personne broyée et mitonnée à la sauce Croisset »<sup>186</sup>.

La casquette de Charles constitue également un attribut de l'amant trompé qu'est aussi le narrateur du *Mémoire d'un fou d'Emma*, délaissé par Éva, double paronymique de l'héroïne de Flaubert :

As-tu vu la casquette, la casquette ? As-tu vu la casquette du Père Charlot ?

La casquette d'un Corto Maltese, c'est tout de même autre chose. Ridicule, cette calotte beuvienne dont nous chauffons notre crâne les jours, où, levé tôt, nous gagnions notre bibliothèque pour y terminer une lecture passionnante, ou pour taper le dernier chapitre d'un polar : Éva devait en rigoler quand nous prenions avec elle le café et l'œuf à la coque du petit déjeuner. Peut-être nous regardait-elle déjà comme une bête à cornes, "un franc bœuf à embâter", comme Saint-Simon le dit du marquis de Mouchy. »<sup>187</sup>

L'étude des réécritures transfictionnelles du roman de Flaubert permet par ailleurs d'appréhender leurs faiblesses et leurs limites. En effet, tracer d'une façon qui se veut plus cohérente le destin du personnage, c'est courir le risque de figer le roman dans une de ses potentialités, alors que *Madame Bovary* au contraire génère une lecture plurielle, en laissant simplement affleurer des significations latentes. Isabelle Daunais souligne ainsi combien la transfictionnalité s'accompagne d'une perte, dans la mesure où « elle se nourrit de l'étrangeté des personnages mais nous les rend familiers. »<sup>188</sup>. Puisque la réécriture apporte des réponses aux interrogations du lecteur sur les motivations d'un personnage par exemple ou ses possibles

---

<sup>186</sup> Claro, *Madman Bovary*, Babel, chapitre 12, p. 27.

<sup>187</sup> Alain Ferry *Mémoire d'un fou d'Emma*, Seuil, chapitre 40, p. 152.

<sup>188</sup> Isabelle Daunais, « Condition du personnage transfictionnel », *op. cit.*, p. 359.

contradictions, elle facilite la compréhension, en enlevant les zones d'ombre dans le portrait du personnage. Charles Bovary gagne ainsi en cohérence dans le récit d'Antoine Billot ce qu'il perd en richesse de possibles, en indécidable, en plasticité dans le roman de Flaubert. L'éloquence vindicative du Charles de Jean Améry l'enferme dans un rôle étroit de porte-parole d'une idéologie, et ôte une grande part de l'étrangeté d'un personnage certes peu doué pour les grands discours, mais apte à révéler l'insuffisance du « chaudron fêlé » qu'est la parole humaine<sup>189</sup>. Notre analyse nous aura aussi amené à constater que les réécritures transfictionnelles, tout en comblant des failles, peuvent en générer d'autres, en créant de nouvelles zones d'ombre dans la narration, les actions et les motivations des personnages. Ainsi le récit d'Antoine Billot amène le lecteur à se poser d'autres questions, notamment sur le choix d'une double narration, partagée entre cahiers d'un narrateur dont on ne nous livre que l'initiale et journal intime du protagoniste.

La lecture de réécritures de *Madame Bovary* s'avère pour finir un biais intéressant et enrichissant pour redécouvrir Flaubert. Elles sont en effet révélatrices de la richesse du texte premier. Elles permettent ainsi d'appréhender de façon concrète ce qui constitue chez Flaubert « la poétique du non finito »<sup>190</sup> dans la terminologie de Pierre-Marc de Biasi. En comblant les failles, les réécrivains les mettent à jour dans le texte de Flaubert, et le lecteur, que la réécriture reconduit nécessairement vers le texte premier, comprend comment Flaubert, en ménageant dans son œuvre des « espaces de vacuité, d'inachèvement, et d'indéfini »<sup>191</sup>, maintient le sens en suspens, sans conclure, sans imposer un sens univoque. Les réécritures finalement tendent à réduire l'indéfini, mais dans un même mouvement le rendre palpable. Rien n'empêche le lecteur de Flaubert de créer d'autres itinéraires. Elles fonctionnent également comme autant de révélateurs de tout ce qui est contenu en filigrane dans les pages de *Madame Bovary*, de ce qui affleure sans y être, notamment dans l'évocation fugace des corps et de la sexualité. Les auteurs contemporains, dont l'écriture n'est plus entravée par le carcan de la morale et de la religion, peuvent émanciper l'écriture, mais perdent en force suggestive ce qu'ils gagnent, dans l'anachronisme, en liberté.

---

<sup>189</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre XII, p. 301.

<sup>190</sup> C'est le titre d'un article de Pierre-Marc de Biasi, déjà cité.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.49.

# Bibliographie

## I. Textes étudiés : éditions de références

### 1. Textes

Edition de référence : Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, édition de Jacques Neefs, Le livre de Poche classique, 1999

Autre édition consultée : Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Magnard, collection *Textes et Contextes*, édition de Gérard GENGEMBRE, 1988

Jean AMERY, *Charles Bovary médecin de campagne*, Actes Sud, 1991 (Titre original : *Charles Bovary, Landarzt Porträt eines einfachen Mannes*, Ernst Klett, Stuttgart, 1978)

Antoine BILLOT, *Monsieur Bovary*, Gallimard collection L'un et l'autre, 2006

### 2. Avant-textes et correspondance

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Édition numérique de Danielle Girard et Yvan Leclerc, à partir de l'édition de Louis Connard (1926-33)

URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/accueil.html>

*Plans et scénarios de Madame Bovary*, Présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc, Éditions Zulma CNRS, Paris, 1995

*Les Manuscrits de Madame Bovary*, édition intégrale numérique de Danielle GIRARD et Yvan LECLERC, Transcription(s) réalisée(s) pour l'édition génétique des manuscrits de Madame Bovary (site Flaubert, université de Rouen). [www.bovary.fr](http://www.bovary.fr)

## II. Théorie littéraire (intertextualité, transfictionnalité, réécriture)

### 1. Ouvrages

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Collection « Tel Quel », 1973

BAYARD Pierre,

*Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Les Éditions de Minuit, 2000

*Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Les Éditions de Minuit, 2010

*Le plagiat par anticipation*, Les Éditions de Minuit, 2009

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil Collection Poétique, 1995

DAUNAIS Isabelle, *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Presses de l'Université de Montréal et Presses Universitaires de Vincennes, Collection « espace littéraire », Montréal/Saint-Denis, 2002

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982

*L'intertextualité. Textes choisis et présentés par Sophie Rabau*, GF Flammarion, GF Corpus, 2002

RANCIERE Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, 1998 (3<sup>e</sup> partie, chapitre 8 « Le livre en style » pp.103-119)

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, « Poétique », 2011

## **2. Ouvrages collectifs**

*La fiction. Suite et variations*, sous la direction de René Audet et Richard Saint-Gelais, PU de Rennes, éditions Nota Bene, 2007

*La langue française : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction de Gilles Philippe et Julien PIAT, Fayard, 2009

*L'invention critique*, J.-P. Martin et alii, édition Cécile Defaut Villa Gillet, 2004

*Lire contre l'auteur*, sous la direction de Sophie Rabau, Presses universitaires de Vincennes, Université Paris 8, Saint-Denis 2012, collections « Essais et Savoirs »

*Partages de la littérature, partages de la fiction. Études réunies par Jean Bessière et Philippe Roussin*, Honoré Champion, 2001

*Théorie des textes possibles*, sous la direction de Marc Escola, Amsterdam, Rodopi, 2012 (n° 57 de la revue CRIN)

## **3. Articles**

ARANDA Daniel, « Usages esthétiques du retour de personnages », *Partages de la littérature, partages de la fiction. Études réunies par Jean Bessière et Philippe Roussin*, Honoré Champion, 2001, pp.147-178

CHATEAU Dominique, « La sémantique du récit », *Semiotica* 18:3, Éditions Mouton Publishers, 1976, pp. 201-216

CITTON Yves, « Indiscipline littéraire et textes possibles entre présomption et sollicitude », *Théorie des textes possibles*, sous la direction de Marc Escola, Amsterdam, Rodopi, 2012 (n° 57 de la revue CRIN), pp.215-229

DAUNAIS Isabelle, « Condition du personnage transfictionnel », *La fiction. Suite et variations*, sous la direction de René Audet et Richard Saint-Gelais, PU de Rennes, éditions Nota Bene, 2007, pp 351-361

DUBOIS Jacques, « Pour une critique-fiction », *L'invention critique*, J.-P. Martin et alii, édition Cécile Defaut Villa Gillet, 2004, pp. 111-135

ESCOLA Marc, « Le chêne et le lierre. Critique et création », *Théorie des textes possibles*, sous la direction de Marc Escola, Amsterdam, Rodopi, 2012 (n° 57 de la revue CRIN), pp.7-18

« Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux », entretien avec Richard Saint-Gelais publié le 20 avril 2012 sur le site de [vox-poetica](http://vox-poetica.com), Lettres et sciences humaines. Propos recueillis par Frank Wagner

LAVOCAT Françoise, « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », actes du colloque *Problèmes de Théorie littéraire*, sous la direction de Sylvie Patron, Université Paris 7- Denis Diderot, novembre 2004. URL : [www.fabula.com](http://www.fabula.com)

MURZILLY Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », juin 2001. URL : [www.fabula.org/effet/interventions/11.php](http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php),

RABAU Sophie, « Lecture contrauctoriale. Synthèse », séminaire "en résidence" organisé par l'équipe Fabula du 7 au 11 septembre 2009, à Carqueiranne, en partenariat avec le projet HERMÈS (Histoires et théories de l'interprétation).  
URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Lecture\\_contrauctoriale\\_synthese](http://www.fabula.org/atelier.php?Lecture_contrauctoriale_synthese)

SAINT-GELAIS Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *Frontières de la fiction*, Colloque organisé par Alexandre Gefen et René Audet, 2000. URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>

SAINT-GELAIS Richard, « Contours de la transfictionnalité », *La fiction. Suite et variations*, sous la direction de René Audet et Richard Saint-Gelais, PU de Rennes, éditions Nota Bene, 2007, pp. 5-25 (URL : <http://decalcq.crilcq.org>)

SAINT-GELAIS Richard, « Révélation transfictionnelles », Université Laval, vol. 11, n° 2, printemps-été 2016. URL : [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org),

## **II. Travaux sur FLAUBERT et Madame Bovary**

### **1. Généralités**

#### **1.1 Ouvrages et volumes collectifs**

BIASI Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, Le Livre de Poche, collection Références, 2009

EMPTAZ Florence, *Gustave Flaubert : Pour une orthopédie revue et corrigée*, thèse de doctorat (1999), dont l'argument est présenté sur le site de l'université de Rouen (URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/theses/emptaz.php>).

*Flaubert, l'Autre*. Volume Collectif Pour Jean Bruneau, sous la direction de Simone Carpentari-Messina et François Lecercle, Presses Universitaires Lyonnaises, 1989

*Flaubert et le comble de l'Art, Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Actes du colloque du 22-23 mars 1980 au Collège de France, Société des Etudes romantiques, Editions SEDES-CDU, 1981

*Flaubert, tentations d'une écriture, actes du colloque franco-japonais*, textes réunis par Shiguéhiko HASUMI et Yoko KUDO, Université de Tokyo, 2001

*Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale*. Textes réunis par Gilles PHILIPPE, ELLUG Université Stendhal, Grenoble, 2004

GENETTE Gérard, *Figures I*, éditions du Seuil, collection «Tel quel», 1976 (« Silences de Flaubert ») pp.223-243

*Langages de Flaubert, Actes du colloque de London (Canada)*, 1973, « Situation », n°32, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1976

*Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication / sous la responsabilité de Louis Hay*, Paris, Éditions du CNRS, 1986

## **1.2 Articles**

BIASI Pierre-Marc de, « Flaubert et la poétique du non-finito », pp.45-73, *Le Manuscrit inachevé : écriture, création, communication / sous la responsabilité de Louis Hay*, Paris, Éditions du CNRS, 1986

BIASI Pierre-Marc de, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », mis en ligne le 19 janvier 2007 sur le site de l'ITEM  
URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13366>

CROUZET Michel, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », *Flaubert et le comble de l'Art, Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Actes du colloque du 22-23 mars 1980 au Collège de France, Société des Etudes romantiques, Editions SEDES-CDU, 1981, pp.49-74

LECLERC Yvan, « Pourquoi sommes-nous tous flaubertiens ? », *Romantisme* 2007/1 (n° 135), Armand Colin/ Dunod, pp. 15-32. URL : <http://www.cairn.info/revue-romantisme-2007-1-page-75.htm>

LECLERC Yvan, « Flaubert contemporain : bilan et perspectives », *Romantisme* 2007/1 (n° 135), *op. cit*

## 2. Sur Madame Bovary

### 2.1 Ouvrages, volumes collectifs, numéros de revue

*Emma Bovary*, dirigé par Alain Buisine, collection « Figures mythiques », éditions Autrement, 1997

GIRARD Marc, *La passion de Charles Bovary*, Éditions Imago, 1995

KUNDERA, *Le rideau, essai en sept parties*, Éditions Gallimard, 2005 (Sixième partie : « Le rideau déchiré », pp.143-175)

*Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, dirigé par Nicole Terrien et Yvan Leclerc, publications de l'Université de Rouen, 2004

Mc CARTHY Mary, *Suspendu à un fil et autres essais littéraires*, Robert Laffont, Paris, (pp.99-125 « A propos de Madame Bovary »)

NABOKOV Vladimir, *Littératures I*, Fayard, 1983 (« Madame Bovary » pp.203-268)

*Nouvelles lectures de Flaubert : Recherches allemandes*, textes réunis par Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2006

PHILIPPOT Didier, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert. De la Nature au Narcisse*, Champion, 1997

PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethnocritique*, CNRS Editions, Paris, 1994

*Re-reading Madame Bovary : Essays in honour of Graham Falconer*, direction Rachel Falconer, Andrew Oliver, Cambridge Scholar Publishing, 2012

*Rythmes. Histoire, littérature, Culture*, Collection des Littératures n°2, Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2000

VARGAS LLOSA Mario, *L'orgie perpétuelle (Flaubert et Madame Bovary)*, Gallimard NRF, 1978

### 2.2 Articles

BART Benjamin F., « Le style indirect libre chez Flaubert : *Madame Bovary* et les richesses de l'indéterminé », *Flaubert, l'Autre*. Volume collectif Pour Jean Bruneau, sous la direction de Simone Carpentari-Messina et François Lecercle, Presses Universitaires Lyonnaises, 1989, pp.138-144

BUISINE Alain, « Emma, c'est l'autre », *Emma Bovary*, dirigé par Alain Buisine, collection « Figures mythiques », éditions Autrement, 1997, pp 26-51

BUISINE Alain, « Sociomimesis : Physiologie du petit-bourgeois », *Romantisme*, 1977, n°17-18. *Le bourgeois*. pp. 44-55.

URL : [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1977\\_num\\_7\\_17\\_5122](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5122)

CZYBA Lucette, « Les silences de Justin », *Flaubert, l'Autre*. Volume collectif Pour Jean Bruneau, sous la direction de Simone Carpentari-Messina et François Lecercle, Presses Universitaires Lyonnaises, 1989, pp.119-126

FALCONER Graham, « Flaubert assassin de Charles », pp.115-141, *Langages de Flaubert, Actes du colloque de London (Canada)*, 1973, « Situation », n°32, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1976

FÄRNLÖF Hans, « Pour un nouvel emploi de la motivation : l'exemple du couple Bovary », *Madame Bovary, 150 ans et après*, Bulletin Flaubert-Maupassant, n°23, 2008, pp.131-144

FONYI Antonia, « Sa "vie nombreuse " – sa haine nombreuse », *Emma Bovary*, dirigé par Alain Buisine, collection « Figures mythiques », éditions Autrement, 1997, pp. 122-144

GALERANT Germain, « Un Officier de santé nommé Charles Bovary », *Les Amis de Flaubert*, 1970, Bulletin n° 37, p.24

(URL : [http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/037\\_024/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/037_024/))

GUIGNERY Vanessa, « *Flaubert's parrot* (1984) de Julian Barnes ou le perroquet infidèle de *Madame Bovary* », *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, dirigé par Nicole Terrien et Yvan Leclerc, publications de l'Université de Rouen, 2004, pp 169-191

HAEHNEL Gisela, « Charles Bovary, un personnage dévalorisé », *Nouvelles lectures de Flaubert : Recherches allemandes*, textes réunis par Jeanne Bem et Uwe Dethloff, Gunter Narr Verlag Tübingen, 200, pp.130-136

LE CALVEZ Éric, « Charles mis en abyme : génétique du miroir », *Madame Bovary, 150 ans et après*, Bulletin Flaubert-Maupassant, n°23, 2008

LECLERC Yvan, « Comment une petite femme devient mythique? », *Emma Bovary*, dirigé par Alain Buisine, collection « Figures mythiques », éditions Autrement, 1997, pp. 8-25

LETBRIDGE Robert, "Re-reading Madame Bovary", *Re-reading Madame Bovary : Essays in honour of Graham Falconer*, direction Rachel Falconer, Andrew Oliver, Cambridge Scholar Publishing, 2012, pp.67-78

NEEFS Jacques, « Charles Bovary, héros malgré lui », *Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert, Le Magazine littéraire*, n°458, novembre 2006 (pp.62-63)

OLDS Marshall, "Flaubert lacunaire", *Re-reading Madame Bovary : Essays in honour of Graham Falconer*, direction Rachel Falconer, Andrew Oliver, Cambridge Scholar Publishing, 2012, pp.79-92



OPPICI Patrizia, « Le fabuleux destin de Charles Bovary », *Francofonia*, XXVIII (54), primavera, 2008, pp. 101-110.

ÖSZI Nóra, « Le voyage matinal de Charles Bovary. Aux confins du rêve et de la réalité », *Revue Flaubert* n°6, 2006  
(URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/oszi.pdf>)

PRIVAT Jean-Marie, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches & Travaux* [En ligne], 82 | 2013, mis en ligne le 15 novembre 2014.  
(URL : <http://recherchestravaux.revues.org/585>)

RAITT Alan, « Nous étions à l'étude... », *Gustave Flaubert 2. Mythes et religion (1)*, sous la direction de Bernard MASSON, *La Revue des Lettres modernes*, Minard, Paris, 1986 (pp.161-192)

SUGAYA Norioki, « La mort de Charles », *Flaubert, tentations d'une écriture, actes du colloque franco-japonais*, textes réunis par Shiguéhiko HASUMI et Yoko KUDO, Université de Tokyo, 2001, p.37-51

TRIAIRE Sylvie, « Variation sur un couvre-chef : sur deux *incipit* flaubertiens », *Rythmes. Histoire, littérature, Culture*, Collection des Littératures n°2, Marie Blaise et Alain Vaillant (dir.), Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2000, pp.83-113  
URL : <http://books.openedition.org/pulm/150>

VATAN Florence, « Au chevet de Monsieur Bovary », *Madame Bovary, 150 ans et après*, Bulletin Flaubert-Maupassant, n°23, 2008, pp.319-334

### **3. Réécritures, analyses et pratiques**

#### **3.1. Etudes sur les réécritures de Madame Bovary**

ACHER Lionel, « Réécritures et suites de Madame Bovary », *Bulletin des Amis de Flaubert et Maupassant*, n°6, 1998, pp.79-91

BOUCHARD Claude, « Charles Bovary, héros malgré lui ; Jean Améry ; Un homme simple », *Le Magazine littéraire*, n°458, novembre 2006, pp.62

HEIDELBERGER-LEONARD Irene, *Jean Améry*, Actes Sud, 2007 (Titre original ; *Jean Améry, Revolte in der Resignation*, Klett-Gotta, Stuttgart, 2004)

Interview d'Antoine Billot par Philippe GOUDE, *Le matricule des anges*, article paru dans le N° 112, Avril 2010, reproduit sur le site [www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=63992](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=63992)

NEEFS Jacques, « Antoine Billot : Un Bovary pas si bête », *Le Magazine littéraire*, n°458, novembre 2006, pp.63

### 3.2. Corpus élargi de réécritures

- ACHER Lionel, *Cette diablesse de Madame Bovary*, Éditions le Manuscrit, 2001
- ALLEN Woody, « Madame Bovary, c'est l'autre », in *Destins tordus*, Robert Laffont, 1981 (pp 53-71)
- BENOÎT-JEANNIN Maxime, *Mademoiselle Bovary*, Belfond, 1991
- BUFFART Claude-Henri, *La fille d'Emma*, Grasset, 2001
- CELLARD Jacques, *Emma Oh ! Emma*, Éditions Balland, 1992
- CLARENCE Lucie, *Emma B. Libertine*, Éditions MA Poche, 2013
- CLARO, *Madman Bovary*, Éditions Gallimard, Babel, 2008
- DOUMENC Philippe, *Contre-enquête sur la Mort d'Emma Bovary*, Actes Sud, 2007
- FERRY Alain, *Mémoires d'un fou d'Emma*, Éditions du Seuil, Fiction & Cie, 2009
- GENETTE Gérard, « Jules LEMAITRE. "Le secret de Charles Bovary" », in *Flaubert, et après... Textes réunis par Bernard MASSON*, Lettres modernes, Minard, 1984 p.193-195
- GRENIER Roger, *La mare d'Auteuil, quatre histoires*, Gallimard NRF, 1988 (« Normandie » pp.9-26)
- GRIMALDI Laura, *Monsieur Bovary*, Éditions Métailié, 1995 (édition originale 1991)
- JEAN Raymond, *Mademoiselle Bovary*, Actes Sud, 1991
- LALONDE Robert, *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*, édition Boréal, 2001
- LEWI Georges, *Bovary 21*, Les Éditions Nouvelles François Bourin, 2013
- MONOD Sylvère, *Madame Homais*, Belfond, Montréal, 1988
- PROULX Monique, « Madame Bovary », in *Les Aurores montréalaises*, édition Boréal, 1996 (pp 125-138)
- SCHMITTER Elke, *Madame Sartoris*, Actes Sud, 2002 (Titre original, *Frau Sartoris*, Berlin Verlag, 2000)
- SOLLERS Philippe, *Femmes*, Éditions Gallimard, 1983 (pp 136-142)
- URBACH Linda, *Madame Bovary's daughter*, Bantma Books Trade Paperbacks, 2011

# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	p.1
<b>Introduction</b> .....	p.2
<b>Première partie : le roman de Charles</b> .....	p.13
<b>I. Une existence en pointillés : entre présence et absence</b> .....	p.15
1. Charles protagoniste : chronique d'une enfance normande.....	p.16
2. Incomplétudes et absences.....	p.20
<b>II. Un « métis culturel »</b> .....	p.27
1. Le paysan embourgeoisé.....	p.27
2. Charles Bovary médecin malgré lui.....	p.36
<b>III. Charles et l'amour</b> .....	p.41
1. Infirmité affective et sentimentale.....	p.41
2. Charles et Emma : deux conceptions de l'amour irréconciliables.....	p.50
<b>Deuxième partie : l'exploration des possibles du personnage dans la réécriture</b> .....	p.61
<b>I. Une remise en question des choix de Flaubert</b> .....	p.63
1. Se démarquer par le choix de dispositifs textuels autres.....	p.63
2. Gustave Flaubert, un demiurge cruel.....	p.69
3. Les défaillances de l'instance narrative.....	p.76

<b>II. Reconstruire la réalité extérieure du personnage</b> .....	p.80
1. Recontextualisation : l’ancrage historique et social.....	p.80
2. La réalité et les possibles d’un médecin de campagne .....	p.86
<b>III. Reconstruire la réalité intérieure du personnage</b> .....	p.91
1. Un être de réflexion .....	p.91
2. Un être de désir et de passion.....	p.99
<b>Troisième partie : Se mesurer à Flaubert : enjeux</b> .....	p.107
<b>I. Passages de frontière : de la fiction à l’auteur</b> .....	p.109
1. Le discours sur l’auteur : le fragment biographique en mode transfictionnel .....	p.110
2. Les commentaires sur l’œuvre comme préalable à la reconstruction du personnage transfictionnel.....	p.117
<b>II. Se mesurer au style : de l’intertextualité dans la tranfictionnalité</b> .....	p.121
1. Entre admiration et remise en question .....	p.122
2. Entre imitation et affranchissement .....	p.130
<b>Conclusion</b> .....	p.140
<b>Bibliographie</b> .....	p.145