

Figures de l'auteur en bêtes. Autoréflexivité dans *Madame Bovary*

En relisant les Anciens durant la longue période de gestation et de rédaction de *Madame Bovary*, Gustave Flaubert approuve ceux-ci d'avoir accueilli sans fausse pudeur les odeurs âcres, les excréments et les animaux dans l'épopée et au théâtre. En ce qui concerne la prose romanesque, *L'Âne d'or* d'Apulée présente à ses yeux de même un monde plein ; il en est sans cesse question dans les lettres de 1852¹. Flaubert insiste sur le fait qu'il se sent l'un d'eux et recommande de se ressourcer à leur contact le plus direct.

Ah ! que je voudrais être savant ! ce que je ferais un beau livre sous ce titre : *De l'interprétation de l'Antiquité* ! Car je suis sûr d'être dans la tradition, ce que j'y mets de plus, c'est le sentiment moderne. Mais, encore une fois, les anciens ne connaissaient pas ce prétendu genre noble ; [...] dans l'*Ajax* de Sophocle, le sang des animaux égorgés ruisselle autour d'Ajax qui pleure. Et quand je songe qu'on a regardé Racine comme hardi pour avoir mis des « chiens » ! Il est vrai qu'il les avait relevés par « dévorants ». (à L. Colet, 27 mars 1853 ; p. 284)

Depuis samedi j'ai travaillé de grand cœur [...]. Cela sent un peu mieux la campagne, le fumier [...]. Tous les Parisiens voient la nature d'une façon élégiaque et proprette, *sans baugée de vaches* et sans orties. (à L. Colet, 16 décembre 1852 ; p.207)

Les Parisiens urbains édulcorent les valeurs d'âpreté que l'on connaît à la campagne : on gagne certes à Paris le toupet, « *mais l'on y perd un peu de sa crinière* » (à Maxime du Camp, 28 juin 1852 ; p.115). La littérature antique qui inspire cette réflexion est riche en animaux fermiers familiers (la tradition des poètes satiriques que Flaubert connaît bien² est elle aussi concernée³) ; et le chef

1 *L'Âne d'or*. « Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes bien loin encore de cela [...] *Les chefs d'œuvre sont bêtes. Ils ont la mine tranquille comme les animaux et les montagnes. J'aime l'ordure, oui, et quand elle est lyrique [...]* » (à L. Colet, 27 juin 1852 ; p.119). Les références renvoient à Flaubert, *Correspondance*, II, 1851-1858, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard (Pléiade), 1980.

2 Voir par exemple lettre à L. Colet, 30 septembre 1853 ; p. 446.

3 « Voici donc que nous instruisons à faire parler les héros des écoliers qui sortent de leurs exercices grecs, qui ne savent [même pas] évoquer la campagne, avec corbeilles et foyer, avec cochons et meules [...ni ton héroïsme propre], Quintius, surpris à tracer durement ton sillon *quand ta femme dans tous ses états vint te passer devant tes bœufs la robe dictatoriale* et que ta charrue fut ramenée chez toi par un licteur. » (Perse, 1^{ère} satire, « Contre les mauvais écrivains »).

d'œuvre littéraire du roman antique qui vaut pour emblème est lui-même un humble mammifère domestique d'espèce commune, et qui brait. Flaubert introduira de même des vaches dans *Madame Bovary* pour casser l'effet édulcorant et mièvre de l'idylle. Au niveau sonore il ne se privera pas de souligner la présence des dindons.

Il faut que le roman français réintroduise l'animal dans le monde romanesque, se ressourçe à Homère et à Apulée et se débarrasse des tamisages sévères et stérilisants hérités du classicisme de la seconde moitié du XVII^e siècle. Dans *Madame Bovary* le personnage boiteux et clopinant d'« Hippolyte », associé de près, par son handicap, à l'animalité équestre en état pitoyable, représente un rabaissement du fier prince racinien ami des courses rapides sur de nobles chevaux. *L'Âne d'or* attire notre attention sur les titres. Il est singulier que Flaubert présente dans sa correspondance comme un couple *deux* ouvrages dont la rédaction est entreprise de concert : si *Madame Bovary* est un nom trivial d'épouse socialisée où le rapport avec l'animal connoté fait seulement l'objet d'une hypothèse interprétative (la parenté phonique avec le *bovidé* dont je parlerai ici), il en va autrement avec le titre donné au conte *Anubis* se situant dans le cadre dépaysant de l'Orient antique. Flaubert présente les choses comme s'il menait les deux projets en parallèle (en réalité, alors qu'il travaille à l'une, il ne travaille pas à l'autre). Envers fantasmagorique invisible de la femme protagoniste du roman réaliste normand, Anubis, dieu égyptien zoomorphe cynocéphale, porte *sur lui* sa nature mixte, il est corps d'homme et tête de canidé (à Louis Bouilhet, 14 novembre 1850 ; à L. Colet, 23 mai 1852 ; à Louis Bouilhet, 24 août 1853). Flaubert accouple la *Bovary* et l'*Anubis* antiquisant et exotique : « le *Dictionnaire des idées reçues* : quand j'aurai fini cela (après la *Bovary* et l'*Anubis* toutefois) j'entrerai sans doute dans une phase nouvelle et il m'y tarde d'y être. » (à L. Colet, 7 septembre 1853 ; p.428). L'Homère du roman est encore à venir ; or il sera nécessairement un nouvel Aristophane – en tout cas le roman sera un monde plein réservant leur place entière aux animaux, et réparant ce faisant l'injure faite à *Athalie*. Gustave Flaubert souligne le caractère contemporain et solidaire unissant *Madame Bovary* et *Anubis* : ce faisceau d'éléments présents dans la correspondance nous incite à prêter une attention particulière au bestiaire de *Madame Bovary*⁴.

Un mal de chien. « Je me donne *un mal de chien* [...] ; les phrases les plus simples me torturent. » (à L. Colet, 23 mai 1852 ; p. 94) ; « Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre. » (à Maxime du Camp, 28 juin 1852 ; p. 114) ; « Je suis en train de corriger et raturer toute ma première partie de *Bovary*. [...] *Quelle chienne de chose que la prose*. » (à L. Colet, 22 juillet 1852 ; p. 135) ; « Je ne travaille pas mal [...] mais c'est difficile [...] L'enchaînement des sentiments me donne *un mal de chien*. » (à L. Colet, 22 novembre 1852 ; p. 180). Parallèlement à ces expressions d'usage

4 Sur la réflexion de Flaubert sur la frontière entre l'homme et l'animal, Benjamin F. Bart, « Psyche into myth : Humanity and Animality in Flaubert's *Saint Julien* », *Kentucky Romance Quarterly*, 1973, p. 317-342 ; Marian Scholtmeijer, « What Is "Human" ? Metaphysics and Zoontology in Flaubert and Kafka », in *Animal Acts : Configuring the Human in Western History*, éd. J. Ham et M. Senior, New York [etc.], Routledge, 1997, p. 127-143.

impliquant le chien, offertes souvent dans les lettres privées, je relève la présence d'un réseau d'allusions au fond ou au décor sonores de l'aboiement des chiens dans *Madame Bovary* : « au loin des chiens aboyaient » (I, 3 ; p. 47) ; « Au loin, parfois, un chien hurlait. » (I, 9 ; p. 97) ; « le jappement des chiens » (II, 3, incipit ; p. 335)⁵.

Cet élément de décor sonore jalonne le fil du récit. Je suggère de comprendre dans ces allusions, indépendamment de leur fonction consistant à meubler le fond sonore de façon réaliste et vraisemblable, un effet discret d'écho rappelant la difficulté du travail d'écriture.

La levrette d'Emma revêt pour sa part un statut particulier. Un point commun entre Flaubert et son protagoniste féminin consiste dans la propriété du même animal de compagnie : Flaubert a un lévrier⁶, alors que son personnage Emma a elle-même comme compagne de solitude sa chienne Djali (ce nom canin instaure un improbable trait d'union entre l'épouse normande et la tzigane accusée de sorcellerie du roman moyenâgeux *Notre-Dame de Paris*) (« Monsieur avait donné à Madame une petite levrette d'Italie ; elle la prenait pour se promener. » (I, 7 ; p. 73) ; « Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait [...] » (*id.* ; p. 74) ; « Elle faisait bien des confidences à sa levrette. » (I, 9 ; p. 95).

Portrait de soi en ours. Contrairement aux chiens aboyeurs omniprésents dans *Madame Bovary*, aucun ours n'est présent au niveau de l'intrigue romanesque ! L'identification à la figure de l'ours est en revanche récurrente sous la plume de Flaubert lorsqu'il parle de lui-même dans ses lettres privées : sa propre nature de romancier le rend différent de ses « congénères ». « Si je publie, ce sera [...] par esprit de condescendance (...) pour n'avoir pas l'air [...] d'un ours entêté. » (à Ernest Chevalier, 17 janvier 1852 ; p. 34). Flaubert décrit volontiers le reflet peu flatteur de lui-même que constituent la solitude bourrue et l'autosuffisance entêtée de l'ours revêché. On sait que Jean-Jacques Rousseau a déclaré à propos de plusieurs de ses écrits qu'il lui était égal de plaire à qui que ce soit – pourvu que sa création lui plût à lui-même. Flaubert admire ce Rousseau-là pour avoir refusé les concessions ordinairement requises par le désir de plaire au public : « Mais il fallait plaire au parterre ! » (le célèbre refrain réprobateur de la *Lettre à d'Alembert* est connu de Flaubert). Or la figure de l'ours perd sa valeur péjorative pour qui travaille opiniâtrement, à l'abri de la tyrannie méprisante du devoir de plaire : « Il s'est trouvé que mon organisation est un système ; le tout sans parti pris de soi-même, par la pente des choses qui fait que l'ours blanc habite les glaces et que le chameau marche sur le sable. Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle. » (à L. Colet, 31 janvier 1852, p. 42). Le procédé de la comparaison animale renseigne sur le mode de vie comme sur le caractère : *comme* l'ours blanc convient à l'habitat des glaces polaires, dit Flaubert, moi, ma condition naturelle propre consiste à habiter le travail de l'écriture. « je signe maintenant l'Ours et l'Ours blanc encore. À toi. » (à Maxime du Camp, début juillet 1852, p. 122). Un an plus

⁵ Les références renvoient à Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Maurice Nadeau, Paris, Gallimard (Folio), 1972.

⁶ « Vous êtes bien bonne de m'avoir gardé le lévrier » (à L. Pradier, 12 juin 1852 ; p. 103).

tard la même identification à l'ours se révèle plus étroitement associée à la réputation de misanthrope de Rousseau que jamais : « Moi me voilà donc resté ici seul [...] comme un ours, comme un méchant. [...] Il en va ainsi être pendant trois semaines. [...] J'éprouverai si l'homme, décidément, est un animal social. » (à Louis Bouilhet, 8 décembre 1853 ; p. 472). Flaubert livre une parodie du début des *Rêveries* (la phrase de l'*incipit* de la première Promenade) : la double comparaison vaut pour Flaubert lui-même, mais tout se passe aussi comme s'il s'identifiait au Rousseau qui constatait qu'il était désormais *seul au monde*. Il reprend de plus le terme de *méchant*, qui fut au centre d'une polémique lorsque Rousseau crut que cette épithète le stigmatisait et s'appliquait à sa personne (« Il n'y a que le méchant qui soit seul. », Diderot, *Fils naturel*), lors de la période où Diderot et tout le cercle de Mme d'Épinay lui reprochaient son comportement d'*ours* peu amène : « J'ai beaucoup ri, dans un temps, de la conjuration d'holbachique, dont Jean-Jacques se plaint dans les *Confessions*. [...] comme Rousseau devait bien heurter tout ce XVIII^e siècle de beaux messieurs, de beaux esprits, de belles dames et de belles manières ! *Quel ours lâché en plein salon !* [...] il dérangeait. Or tout ce qui dérange est meurtri [...] je ne compte pas les coups de pied au cul donnés au pauvre ours, ni les chaînes, ni la bastonnade, et les sifflets, et le rire des enfants. "*Ô ours, mes frères ; j'ai compris votre douleur*", etc. Quel beau mouvement à continuer pendant dix pages ! » (à L. Colet, Croisset, 20 juin 1853 ; p.359) ; « Je hais le troupeau, la règle et le niveau. [...] Je crèverai dans mon coin, *comme un ours galeux. Ou bien l'on se dérangera pour voir l'ours.* » (à L. Colet, 23 janvier 1854 ; p. 515).

Alors que l'ours est radicalement étranger à l'univers provincial bourgeois de l'intrigue normande du roman, on trouve une mention de cet animal dans l'une des plus belles comparaisons développées de *Madame Bovary* qui concerne directement la question des effets dont l'art soit capable (II^e partie, chapitre 12) :

Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses ; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la candeur de celles-là ; on en devait rabattre, pensait-il, les discours exagérés cachant les affections médiocres ; *comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides*, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que *la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.* (p. 254)

Ce paragraphe revêt dans *Madame Bovary* une importance exceptionnelle. Il s'agit en effet du seul énoncé se rapportant explicitement à l'art, et dont la nature métapoétique implique un animal. Or il est significatif que celui-ci soit un ours. Le texte nous appelle à renverser l'appréciation péjorative de l'image poétique : alors que, au premier aspect, il paraît qu'il s'agit d'une défaite « battre [seulement et pitoyablement] des mélodies à faire danser les ours », la leçon qui se dégage de

la lecture des lettres privées consiste à souligner que cela n'est pas rien. En mettant en scène une héroïne sensible à une forme de discours mièvre, convenu et mélodramatique (et en rapprochant celui-ci d'un concert des meuglements, en particulier lors des Comices agricoles), le narrateur invite à réhabiliter la figure a priori caricaturale de l'ours que la musique fait danser. Flaubert propose une représentation métaphorique de l'artiste en musicien dont l'art obtient de mobiliser la sensibilité de l'ours. Alors que l'identification à une disposition d'esprit et à un mode de vie, la projection de soi en l'ours en tant que figure pertinente de l'artiste, l'application à soi des mœurs plantigrades et la comparaison à l'écrivain sont présentes, voire obsédantes, dans la correspondance, elles reçoivent comme *pendant* au sein du roman une représentation de l'effet de l'Art – un effet *a priori* décevant (« faire danser les ours »), mais qui se renverse là aussi complètement, à partir du moment où l'on réhabilite les traits caractéristiques positifs associés au plantigrade⁷. Un certain rapport à la « langue » (rustique, mal dégrossi, « mal léché », par opposition à urbanisé, lissé et policé), est aussi en cause : les dictionnaires ne rappellent-ils pas que l'expression « lécher son ours » avait longtemps signifié « parfaire son œuvre »⁸ ?

L'écrivain parfait inlassablement son ouvrage, il accepte pour se consacrer exclusivement à cette occupation, de s'isoler, de monter sur sa tour d'ivoire. Cette ascension, qui n'a rien de mystique, paraît correspondre à un éloignement du caquetage de la basse-cour. « Ne t'occupe de rien que de toi, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. [...] On voit les étoiles briller clair et *l'on n'entend plus les dindons*. » (à L. Colet, 22 novembre 1852 ; p.180). La plate-forme élevée qui s'oppose ici à la basse-cour des dindons, est ailleurs dans la correspondance pensée comme un refuge abrité hors de portée de l'atteinte des rats. Or ces animaux mentionnés dans les lettres – se rapportant à la réflexion obsédante sur la condition d'écrivain – reviennent discrètement dans le roman⁹. Mais les dindons de *Madame Bovary* ne sont pas du tout traités avec mépris par le narrateur. Le mouvement de montée (vers l'épuration artistique), explicité dans la lettre privée, est donc *en même temps* un mouvement de rapprochement vers les objets triviaux, un mouvement de descente (une sorte d'

7 Tom l'ours du *Capitaine Pamphile* d'Alexandre Dumas, 1839, peut valoir pour Flaubert comme l'équivalent de ce qu'avait été le frère ours de *La Bohémienne* de da Capua et Favart pour Rousseau.

8 Les dictionnaires citent Tallemant des Réaux pour qui Joubert « plaidait bien pour le fond, quand on lui avait donné tout le temps qu'il lui fallait pour *lécher son ours* ». L'expression lexicalisée d'« ours mal léché » renvoie à la représentation d'un ourson resté informe, ayant été insuffisamment aimé par sa mère. À la fois la croyance populaire et les zoologistes antiques veulent que ce soit la langue de la mère qui donne sa forme à la boule de poils informe qu'est le petit ourson à sa naissance : « OURS, Bête féroce qui se retire dans les montagnes, qui est fort velue [...]. C'est une erreur populaire de croire que l'ours n'est qu'une masse de chair informe quand il vient au monde, et que ce n'est qu'à force de le lécher que l'ourse le perfectionne. [...] Isidore dérive ce mot du latin *orsus*, ourdi, commencé, parce que selon l'opinion populaire, l'ours n'est que commencé et qu'ébauché quand il vient au monde, et que sa mère l'achève en le léchant. » *Dictionnaire universel de Trévoux*, Paris, 1752, t. V, p. 294.

9 Sur les animaux dans ce romans : Ana Gonzales Hernandez, « El mundo animal en *Madame Bovary* : algo más que un componente descriptivo », in *Estudios humansticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Ed. Univ. Salamanca, 1991, v.1, p. 345-356.

« auscultation de tout près » de la part de l'écrivain-spéléologue) visant à une plus grande proximité avec la « chose » elle-même. Les volières et basse-cour constituent à la fois le fond vocal *et* rustique de *Madame Bovary* : *faire glousser les dindons* représente paradoxalement le sommet de l'art pour qui s'est isolé dans le silence de la tour d'ivoire.

Il y a une élévation paradoxale de l'objet trivial (non noble, rustique, susceptible d'être facilement ridicule) dans l'art de Flaubert (s'appliquant à *Madame Bovary*). Il y a ainsi un rehaussement de l'oiseau de basse-cour qui correspond à une sorte de retour en dignité du « lieu commun ». Faire l'ascension de la tour d'ivoire pour se rapprocher des étoiles et mettre de la distance entre soi et le gloussement trivial du vil dindon, c'est en même temps justement « écrire » ce dindon (le transposer par l'écriture) et se faire l'écho de son gloussement. La prose vise à atteindre un rapport mimétique avec lui. Ce que Gustave Flaubert, dans la correspondance, appelle « se mettre au diapason des ânes » (à L. Colet, 30 avril 1853 ; p.320), est en même temps une entreprise qui consacre l'autonomie de l'Art. Dans le roman, la basse-cour est sonore :

le coq qui chantait sur le mur. (*Madame Bovary* I,2 ; p.39)

[...] avec le cri de la poule, au loin, qui pondait dans les cours. (I,3 ; p.45)

On entendait, dans la basse-cour, crier les volailles... (II,1 ; p.110)

les poules chantèrent, des moineaux battaient des ailes dans les buissons humides (II,6 ; p.167-168)

des poules qui gloussaient dans des cages plates passaient leurs cous par les barreaux. (II,7 ; p.175)

on voit au milieu de la cour des poules picorant l'avoine (conclusion de II,14 ; p.291)

Ce fond de sonorisation une fois bien posé, l'association entre Emma et la poule caquetante se fait plus étroite. En vertu d'un jeu de contamination, ce qui était un élément du décor naturel se représente au niveau d'une comparaison valant pour outil de connaissance anthropologique !

Emma poursuivait la pensée douce qui caquetait tout au travers comme une poule à demi cachée dans une haie d'épines. (*MB* II,10 ; p.231)

Le recours à l'animal qui vaut comme outil et comme voie de détour pour exprimer avec une meilleure efficacité l'état d'âme d'Emma (protagoniste de la fiction), se prête de façon différente à la connaissance lorsqu'il s'agit de l'auteur. C'est aux yeux de l'écrivain que l'idéal de l'Art se laisse entrevoir et poursuivre à travers l'animal.

Tu me parles des chauves-souris d'Égypte, qui, à travers leurs ailes grises, laissent voir l'azur du ciel. Faisons donc comme je faisais ; à travers les hideurs de l'existence, contemplons toujours le grand bleu de la poésie, qui est au-dessus et qui reste en place, tandis que tout change et tout passe. (27 mars 1853 ; p.288)

L'image développée exprime à nouveau une réalité ambivalente. S'élever vers l'idéal et l'autonomie de l'Art consiste à plaider en faveur du point de vue

selon lequel l'objet de cet art ne doit pas esquiver la confrontation avec l'animal commun et trivial. Il s'agit d'un processus dialectique. Si Emma est susceptible de représenter symboliquement, comme sous forme de rébus, un oiseau en vol (la forme graphique de la lettre « m », calligramme) ou l'« âme » (palindrome), cela suppose en préalable la mise en scène de sa parenté avec la poule ou le dindon. L'ambivalence peut aussi être observée dans l'opposition fondamentale entre une aspiration de l'âme et une modalité de l'être : la *migration* (on se transporte vers des horizons extatiques ; disposition viatique dont, dans le roman, l'hirondelle peut être un emblème) et la *rumination*. Concernant la placidité du mammifère herbivore ruminant, la représentation la plus convenable est celle de la figure statique du *bœuf*.

Migration. Emma caresse des rêves d'évasion et nourrit des aspirations à « s'arracher » à son terroir. Dans cet horizon imaginaire d'exil souhaité vers un ailleurs où le bonheur serait permis, une figure centrale s'impose : l'hirondelle. Il s'agit en premier lieu du véhicule anthropophore, au nom de petit oiseau migrateur, « l'Hirondelle ». La diligence triviale devient de ce fait l'emblème de l'appel vers les lointains exotiques. Tirée par des chevaux, elle relève de la dialectique opposant migration et rumination¹⁰. Mais l'oiseau migrateur apparaît aussi au niveau de notations naturalistes susceptibles d'être réduites (en cas de parti pris aplatissant de lecture) à un simple effet de référent réaliste :

Des hirondelles passaient en poussant de petits cris, coupaient l'air au tranchant de leur vol, et rentraient vite dans leurs nids jaunes, sous les tuiles du larmier. (II,6 ; p. 156)

Sur un plan d'héritage littéraire et de rappel intertextuel, l'hirondelle est ici surtout l'ambassadrice fatiguée (c'est-à-dire littérairement usée) du cliché romantique d'une idéalité migratoire à la Chateaubriand¹¹ qui n'est désormais plus présente qu'à l'état résiduel et ruiné : ce que traduit le transfert utilitaire, sur un nom de diligence. On constate ainsi un rabattement trivial sur une dénomination « kitsch » de véhicule, ainsi qu'un usage déceptif du comparant :

ses rêves tombant dans la boue comme des hirondelles blessées (fin de II, 11 ; p.246)

Des notations naturalistes apparaissaient de même dans la correspondance privée¹². Mais Flaubert commente aussi l'usage du cliché de l'oiseau au sein d'un

10 *MB* II,1, p. 110, p. 113 et p. 115 : « Elle était attelée de trois chevaux, dont le premier en arbalète ; *MB* II,2, p. 118 ; *MB* II,4, p. 142 ; *MB* II,8, p. 200 ; *MB* II,p. 12, p. 255 ; *MB* II, p. 14 ; Le nom de la voiture, « L'Hirondelle » est associé de façon récurrente à l'appel du voyage (p. 290, p. 261).

11 Voir la contribution de Bernard Degout ici même ; voir aussi Flaubert épistolier : « Les hirondelles sont plus heureuses que nous ; quand vient le temps du froid et des nuits longues, elles partent vers le soleil. » (à Henriette Collier ; 8 décembre 1751 ; p. 20) ; « Hélas ! la saison de ma migration est passée. Je suis cloué, et pour longtemps. » (à L. Colet, 13 juin 1852 ; p. 104) ; « Quand me décrocherai-je de mon rocher ? Mais j'entends mes plumes qui me disent, *comme les oiseaux voyageurs à René* : "Homme ! la saison de ta migration n'est pas encore venue." » (à L. Colet, 21 septembre 1853 ; p. 434).

12 Les indications concernent surtout le fond de sonorité naturel : « Il avait plu. Les oiseaux commençaient à chanter et de grands nuages ardoise couraient dans le ciel. » (à L. Colet, 18 juillet 1852 ; p. 134) ; « Quelquefois j'entendais un chant d'oiseau coupant par intermittences le bruit de la mer. » (à L. Colet, Trouville 21 août 1853 ; p. 404).

genre lyrique devenu hyperconscient de sa propre usure. Il évalue tel un vers que lui soumet L. Colet : « 'Où mille oiseaux gazouillaient leur chanson' »¹³. Le cliché conscient de lui-même apparaît souvent, de façon analogue, dans la prose de *Madame Bovary*. Mais Flaubert épistolier se met aussi à disposition pour aider son amie poétesse à se documenter de façon précise, exacte et vraie ; ne l'invite-t-il pas à remplacer le détail du coucou par une hirondelle¹⁴ ? Mais Emma présente d'autres affinités importantes avec la gente ailée. Pour Flaubert, les hommes sont différents les uns des autres de la même façon qu'il y a des variétés d'espèces dans une volière :

À propos d'ailes, *que de dindons sont ici-bas ! dindons qui passent pour des aigles et qui font la roue comme des paons*. (21 août 1853 ; p. 405).

La distinction entre hommes-aigles et hommes-dindons permet de faire apparaître des oppositions psychologiques fécondes : le recours à l'image relève d'un processus explicatif par lequel s'opère une déflation. Les hommes constituent seulement une volière diversifiée (aigles, serins, perroquets, vautours) ; mais s'il en est ainsi, c'est aussi parce que chacun est doté, à des degrés très divers, des aspirations d'essor aérien, ascensionnel et migratoire des oiseaux :

Tu me parais, pauvre chère âme, triste, lasse, découragée. Oh ! la vie pèse lourd sur ceux qui ont des ailes ; plus les ailes sont grandes, plus l'envergure est douloureuse. Les serins en cage sautillent, sont joyeux ; mais les aigles ont l'air sombre, parce qu'ils brisent leurs plumes contre les barreaux. Or nous sommes tous plus ou moins aigles ou serins, perroquets ou vautours. La dimension d'une âme peut se mesurer à sa souffrance, comme on calcule la profondeur des fleuves à leur courant. (à L. Colet, 27 mars 1853 ; p. 286).

L'échelle instaurée correspond aux différentes capacités à ressentir la vie comme douloureuse. Ce monde des oiseaux est omniprésent dans *Madame Bovary* : « une compagnie d'oiseaux tourbillonnaient dans le ciel bleu » (III, 1 ; p. 314). L'absence de gazouillement est même si exceptionnelle qu'elle est remarquable (« On n'entendait pas d'oiseau, tout semblait dormir » (I, 9 ; p. 97). La sonorisation peut être assurée par les corbeaux (II, 9 ; p. 215). Nulle surprise, donc, si le registre aviculaire fournit un contingent particulièrement riche de comparaisons se rapportant aux sensations et aux émotions :

il sentit sa main toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive (II, 8 ; p. 203)

[...] des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. (II, 9 ; p. 217)

on entendit une flûte qui faisait [...] comme des gazouillements d'oiseau. (II, 15 ; p. 294)

13 À L. Colet, 28 novembre 1852 ; p. 195.

14 Sous l'influence de Flaubert, L. Colet introduit un contraste (présence de vie aviculaire) pour réussir la scène d'agonie réaliste de Jeanneton : « ([tu me dis :] 'je mettrais le cri intermittent du coucou, pendant que cette femme meurt par terre') Si tu as besoin de détails d'oiseaux, d'odeurs, ne te gêne pas. » (à L. Colet, 3 janvier 1853 ; p. 232). « Échignez-vous donc à faire un pays ; mettez "cette hirondelle qui vient battre de son vol le front de Jeanneton mourante". » (à L. Colet, 3 juillet 1853 ; p. 369)

Les états d'âme ainsi colorés sont soit ceux des moments encore nourris d'immenses attentes et de folles espérances, soit ceux, déjà, des déceptions. Une catégorie séparée concerne l'horizon imaginaire de l'émigration agréable, à proprement parler ; le séjour dans lequel on se projette par anticipation est peuplé d'animaux de luxe connotant la vie agréable et oisive. On ne peut s'empêcher de jouir de s'y transporter soi-même par l'imagination :

Ah ! si j'étais riche ! [...] Ce serait beau, une vie piétée et fort aérée, dans une grande demeure pleine de marbres et de tableaux, avec des paons sur des pelouses, des cygnes dans des bassins, une serre chaude et un suprême cuisinier. (à L. Colet, 26 septembre 1853 ; p. 439).

L'énumération des lieux communs hérités des lectures suaves et « bleues » suscite les rêves d'Emma. La passion amoureuse est perçue se tenant « comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques » (I, 6 ; p. 68) :

Ce n'étaient qu'amours, [...] rossignols dans les bosquets (I,6 ; p.64) ;
de loin en loin, des cygnes qui nagent. (*id.* ; p. 66) ;
Elle se laissa glisser dans les méandres lamartiniens¹⁵, écouta [...] tous les chants de cygnes mourants (*id.* ; p. 67) ;

Dans deux lettres privées de mars et d'août 1853, Flaubert, nous l'avons vu, établit une hiérarchie des différentes intensités passionnelles suivant l'analogie d'une répartition entre différents oiseaux. La plupart des images d'animaux qui se présentent dans *Madame Bovary* se retrouvent dans la correspondance. Indépendamment de ce constat, une question qui se pose à propos des énoncés présents dans le roman est celle de l'attribution subjective éventuelle (de la focalisation interne) du fait comparatif, en particulier dans le cas des comparaisons développées : faut-il comprendre que le narrateur est le producteur de celles-ci ou, au contraire, qu'il est reconnu à la vie intérieure des personnages eux-mêmes la propriété de les produire ? Il revient au lecteur d'accorder (ou non) la responsabilité du procédé de la comparaison au personnage lui-même : l'ambiguïté est préservée du fait de l'indécision qu'instaurent le discours indirect libre et la « focalisation interne ». Au « transport » (métaphorique) vers l'horizon heureux, qui engage soit des fantasmes équestres¹⁶ soit un imaginaire d'animaux exotiques (aspiration à la *migration* ; il en était de même dans les lettres privées¹⁷), répond le pôle dialectique complémentaire de la *ruminatio*n (satisfaction placide devant la sédentarité et le séjour dans la campagne familière).

15 Flaubert juge que *Graziella*, médiocre, est néanmoins le meilleur ouvrage qu'ait fait Lamartine : « Il y a de jolis détails, ce vieux pêcheur couché sur le dos avec des hirondelles qui rasant ses tempes... » (à L. Colet, 24 avril 1852 ; p. 77).

16 « Au galop de quatre chevaux elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau » rêve d'Emma » (*Madame Bovary* II,12 ; p. 259) ; « les trois chevaux galopaient » (III,5 ; p. 344). Sur la valeur auto-réflexive des chevaux : Sylvie Triaire, « Les chevaux secrets d'Antipas. Rythme, suspens, beauté selon Flaubert », *Revue de littérature comparée*, 1, 2000, p. 81-96.

17 « les contes de fée de Perrault : est-ce énorme d'effet ! "Il vint des rois de tous les pays [...] les plus éloignés montés sur des éléphants, sur des tigres, sur des aigles". » (à L. Colet, 16 décembre 1852 ; p. 209) ; « Pourquoi [...] ai-je rêvé que j'étais à Thèbes [...] et que nous galopions tous les

Les rêves et les frustrations d'Emma se traduisent par des activités imaginaires compensatoires entraînant le transport et l'évasion. Mais l'écrivain semble en même temps introduire un second registre animal qui relève d'un autre niveau herméneutique et se rapporte à une réflexion sur la laborieuse production du texte par le narrateur. Le chapitre des Comices agricoles peut revêtir de ce point de vue une valeur emblématique :

À la fin de la semaine prochaine, j'espère être au milieu de mes comices. [...] voilà vingt fois que Bouilhet me fait récrire un paragraphe.¹⁸ (à L. Colet, 21 septembre 1853 ; p. 434)

Ce soir je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme, ça aura trente pages. [...] Je n'emporterai pas [à Trouville ce brouillon] mais j'y penserai ; je *ruminerai* ces deux longs passages dont je te parle, sans écrire. » (à L. Colet, 15 juillet 1853 ; p. 386-387)

Le caractère ingrat du *labeur* répétitif et débilitant (rien d'autre qu'un *faire* d'artisan) contraste avec la disposition aux « états d'âmes » vagues et vaporeux de la protagoniste. Les jeux (sérieux) du poète Rutebeuf peuvent introduire notre réflexion. Le poète champenois du XIII^e siècle travaille comme un bœuf et compose ses poèmes avec rudesse. Il le scande en son parler rustique : « Rutebuez, qui rudement euvre, / Qui rudement fait la rude euvre, / Qu'asseiz en sa rudesse ment... », « Rutebuez huevre rudement, / Souvent en sa rudesse ment ». Le nom est le secret d'une orientation poétique, éloquente par elle-même, que « Rutebeuf », dépliant inlassablement le programme sémantique des phonèmes de son nom rugueux, prend soin de rappeler. Or, dans le cas d'Emma, les connotations bovines associées au nom de *Bovary*, acquis par mariage, sont en porte-à-faux remarquable par rapport à l'ensemble de ses inclinations secrètes. Il reste frappant que les notations relatives à la présence d'animaux de la ferme soient nombreuses. L'épisode des Comices agricoles paraît offrir une sorte de fond sonore rustique qui est l'identité même du roman :

Puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de bœuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelque bribe de feuillage qui leur pendait sur le museau. (II,8 ; p. 199)

Ce fond sonore, nous l'avons vu plus haut, est fréquemment relayé en mineur aux oreilles d'Emma¹⁹ par les moutons²⁰ ou les volailles (et, en particulier, nous l'avons vu, par le gloussement prosaïque du dindon). Mais les notations se

deux comme des lapins pour fuir trois énormes lions. » (à L. Colet, 26 avril 1853 ; p. 317) ; « Les lectures que je fais le soir des détails des mœurs sur les différents peuples de la terre m'occasionnent de singulières envies. [...] Ah ! mourir sans [...] avoir été traîné par des rennes, porté par des éléphants » (à L. Colet, 14 août 1853 ; p. 394-395).

18 Boileau et son précepte du « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » sont ici implicitement présents.

19 « Au loin, des bestiaux marchaient, on n'entendait ni leurs pas, ni leurs mugissements » (début II, 6 ; p. 155).

20 « elle connaissait trop la campagne ; elle savait le bêlement des troupeaux » (I, 6 ; p. 63).

référant aux mammifères familiers de la ferme sont aussi d'ordre visuel : les vaches paissant sont souvent un élément de décor.

La présence considérable de bestiaux dans la prairie (II,2 ; p. 119)

une immense pelouse où paissaient quelques vaches entre des bouquets de grands arbres. (I,8 (incipit) ; p. 77)

on apercevait [...] quelque pourceau sur un fumier, ou des vaches embricolées, frottant leurs cornes contre le tronc des arbres. (II,3 ; p. 132)

La terre, à un endroit, se trouvait effondrée par le pas des bestiaux. (II,3 ; p. 136)

les maîtres rudoyaient les domestiques et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable (II,8 ; p. 205)

Le champ thématique contamine aussi le sociolecte commun, le contenu des conversations banales de personnages dont fait état le narrateur (« ...causa culture, veaux, vaches, volailles et conseil municipal », fin I, 9 ; p. 100). Nulle surprise s'il empreint aussi le procédé des comparaisons (« Comme un gardeur de vaches qui fait la sieste au bord de l'eau », début de II, 1 ; p. 106). La protagoniste entretient de son côté un rapport d'angoisse familière avec la « planche aux vaches » qu'il lui faut franchir. Les jours où celle-ci n'est pas installée, la confrontation directe, détestée, avec les bovidés, devient inéluctable :

Elle avait peur des bœufs, elle se mettait à courir (II, 9 ; p. 221)

La peur (itérative) d'Emma paraît bien être le symptôme du fait qu'elle-même voudrait apporter le déni le plus vigoureux à l'apparement avec l'engeance bovine. Flaubert prend soin d'introduire deux figures mineures qui personnifient la signalisation d'une telle prédestination à s'assembler à l'engeance à laquelle on ressemble. Il s'agit d'une part de l'humble servante louangée et primée lors des Comices agricoles²¹, de l'autre de Justin réprimandé par Homais²².

Le terme *ruminer* revêt une importance particulière chez Flaubert. Trois occurrences apparaissent dans *Madame Bovary* : le terme connaît une migration, se transmettant selon un ordre de succession de personnages auxquels il s'applique.

- 1) Le père d'Emma « rumine » (I, 3, p. 47) : le verbe se rapporte à un humain alors qu'aucun bovidé n'est encore apparu au niveau des descriptions du décor.
- 2) Charles apparaît en ruminant après ses visites auprès d'Emma²³.

21 « Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. » (II, 8 ; p. 204). Sur Emma Bovary et le risque de *bêtise*, cf. Jean Maurel, « Une dame bête comme ses pieds : le coup de patte de Flaubert », *Revue des sciences humaines*, 181, 1981, p. 91-113.

22 « Tu ne seras jamais bon qu'à être un gardeur de bêtes à cornes ! » (II, 2 ; p. 327).

23 « 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. 60).

3) Ces deux occurrences avaient pour fonction d'annoncer la troisième : il s'agit des bovidés décrits dans le paragraphe central des Comices agricoles²⁴.

Les bêtes étaient là, le nez tourné vers la ficelle, et alignant confusément leurs croupes inégales. Des porcs assoupis enfonçaient en terre leur groin ; des veaux beuglaient ; des brebis bêlaient ; les vaches, un jarret replié, étalaient leur ventre sur le gazon, et, ruminant lentement, clignaient leurs paupières lourdes, sous les mouchérons qui bourdonnaient autour d'elles. Des charretiers, les bras nus, retenaient par le licou des étalons cabrés, qui hennissaient à pleins naseaux du côté des juments. Elles restaient paisibles, allongeant la tête et la crinière pendante, tandis que leurs poulains se reposaient à leur ombre, ou venaient les téter quelquefois ; et, sur la longue ondulation de tous ces corps tassés, on voyait se lever au vent, comme un flot, quelque crinière blanche, ou bien saillir des cornes aiguës, et des têtes d'hommes qui couraient. À l'écart, en dehors des lices, cent pas plus loin, il y avait un grand taureau noir muselé, portant un cercle de fer à la narine, et qui ne bougeait pas plus qu'une bête de bronze. Un enfant en haillons le tenait par une corde. (II, 8 ; p. 188)

Il est de profit certain, dans la perspective de notre lecture, de rassembler les allusions aux *bovidés* présents dans la correspondance privée de l'auteur. Les lettres privées offrent des éléments variés constitutifs d'un (auto-)portrait de l'artiste en *ruminant*. Une comparaison valorisante enseigne que, si l'œil profond des femmes orientales est vide, la majesté des hommes, paradoxale (placidité et impassibilité admirables), vient de l'absence de toute passion²⁵. L'observation ethnologique « orientaliste » cède ailleurs la place à un jugement esthétique purement indigène qui engage l'élan de *sympathie* à l'égard du ruminant :

Ah ! oui, c'est beau, une belle figure, une belle étoffe, un beau marbre ; c'est beau [...] *un gros bœuf ruminant dans l'herbe*, [...]. Il n'y a que l'homme de laid. (à L. Colet, 7 juillet 1853 ; p. 377)

À force quelquefois de regarder un caillou, *un animal*, un tableau, je me suis senti y entrer. (à L. Colet, 26 mai 1853 ; p. 335)

Observer le ruminant implique pour le sage d'être capable de reconnaître un miroir valorisant de soi – pour Flaubert, reconnaître un reflet de l'artiste au travail. Le ruminant offre un miroir de soi et l'Artiste se reconnaît en son opiniâtreté comme en son impassibilité et découvre un reflet de lui-même. La valeur méta-poétique du bovidé ruminant est confirmée par la métaphore du travail de l'écriture consistant à tirer et à « désembourber la charrette »²⁶. La

24 Sur l'épisode des « Comices agricoles », voir Michel Crouzet, « Le style épique dans *Madame Bovary* », *Europe*, 485, 1969, p. 151-172 ; Juliette Frølich, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Pr. Univ. de Vincennes, 1985 ; Stirling Haig, *Flaubert and the Gift of Speech, Dialogue and Discourse in four Modern Novels*, Cambridge [etc.], Cambridge UP, 1986, p. 53-106 ; Sergio Cigada, « Le chapitre des Comices et la structure de la double opposition dans *Madame Bovary* », in *Flaubert, l'autre. Pour J. Bruneau*, éd. F. Lecercle et S. Messina, Pr. Univ. de Lyon, 1989, p. 127-137.

25 « Les hommes orientaux ont cette beauté des taureaux qui ruminent » (à L. Colet, 27 mars 1853 ; p. 283).

26 « Pourtant la charrette, quelquefois, est bien lourde à désembourber. » (à L. Colet, 12 juillet 1853 ; p. 382). Le romancier s'astreint au dur labourage (à L. Colet, 9 août 1853 ; p. 385) ; « Je croyais arriver à bout de finir mon morceau. Je le laisse, car j'en vomis de fatigue. J'ai écrit ce

patience (et l'apparence de placidité) sous-tendent la rumination qui correspond à une catégorie rhétorique. Le concept est utilisé dans la conception chrétienne de la *lectio divina* : la hiérarchie des catégories de connaissance de Dieu distingue en effet la *lectio*, la *ruminatio* (*! meditatio*), l'*oratio* et la *contemplatio*, qui représentent autant d'opérations spirituelles préparant l'élévation de l'âme²⁷. Pour sa part (l'opération a été entre-temps laïcisée !), le « moine » Flaubert ne veut connaître qu'un petit nombre de bons livres qu'il ne cesse de ruminer :

Je vais me mettre [...] à Sophocle, que je veux savoir par cœur. La bibliothèque d'un écrivain doit se composer de cinq ou six livres, sources qu'il faut relire tous les jours. Quant aux autres, il est bon de les connaître, et puis c'est tout. (à L. Colet, 26 octobre 1852 ; p. 166)

L'œuvre peut-elle être pensée jusqu'à son terme comme bovidé ? Des éléments supplémentaires plaident en ce sens. La lettre à L. Colet du 7 septembre 1853 témoigne de l'émulation occasionnée par la rédaction du « Mastodonte ruminant » : au *Mammoth* de Bouilhet (se rapprochant de l'option esthétique de *Salammô*) « répond » le bovidé flaubertien à échelle commune. Par contraste le choix offre l'apparence de la représentation de la réalité ordinaire ; tandis que la *Bovary* est rédigée, Bouilhet écrit *Les Fossiles*²⁸. Le choix de Flaubert marque la préférence pour le mammifère familial au détriment du dépaysement antiquisant ; l'activité de « ruminer », dans le cas du *mammoth* de Bouilhet, relève d'une antithèse puissante, opposant l'un à l'autre le gigantisme du mammifère géant et l'activité tranquille et inoffensive de celui-ci. Et une lettre à L. Colet évalue un

mois-ci trois pages [...] Plût à Dieu que le mot impie de Buffon fût vrai ! car je crois que personne n'a de *patience* comme moi. » (à L. Colet, 5 février 1854 ; p. 521).

27 L'idée est présente dans les traités d'instruction ; pour saisir une vérité précieuse dans ce qu'on lit, il importe de ne pas émigrer d'une pensée à une autre, « tenez-en une, serrez-la jusqu'à ce qu'elle pénètre en vous ; liez à elle votre cœur, extrayez-en, pour ainsi dire, toute la substance à force de la presser par votre attention » (Bossuet). Comme la *mastication* des aliments rend la dégustation agréable, ainsi les paroles divines tournées et retournées dans l'âme donnent intelligence et douceur. La *ruminatio* (les formules s'incorporent progressivement comme un aliment) vise à l'imprégnation : le texte mâché (répété) se digère pour devenir substance de l'âme. Voir Jean Leclercq, *'Otia monastica'. Études sur le vocabulaire de la contemplation au moyen âge*, Rome, Studia Anselmiana 51, 1963 ; Fidelis Ruppert, « *Meditatio-Ruminatio*. Une méthode traditionnelle », *Collectanea Cisterciensia*, 1977, p. 81-93 ; Edith Scholl, « Pondering the Word: *Meditare* and *Ruminare* », *Cistercian Studies Quarterly*, 28, 1993, p. 303-310. Cf. saint Augustin : « C'est ainsi qu'un trésor précieux repose dans la bouche du sage, tandis que l'insensé le digère précipitamment (cf Prov XXI, 20) ; en un mot, *que le sage rumine et que l'insensé ne rumine pas*. Qu'est-ce à dire, en termes plus clairs ? Le sage réfléchit sur ce qu'il a entendu, l'insensé l'oublie aussitôt. Car ce n'est point pour un autre motif que la loi appelle animaux purs ceux qui ruminent et impurs ceux qui ne ruminent pas (Lévit. XII, 2-8) [...]. Devant Dieu qui les a créés, le porc est aussi pur que l'agneau ; car tout ce qu'il fit était éminemment bien, et toute créature de Dieu est bonne, a dit l'Apôtre [...]. Tout est donc pur, dans sa nature même, et néanmoins l'agneau est le symbole de ce qui est pur, comme le pourceau est le symbole de ce qui est impur ; l'agneau marque l'innocence du sage *qui rumine, qui réfléchit*; le pourceau, l'impureté d'une folie amnésique. » (*En. In Ps. 141, 1*).

28 « J'ai repris la *Bovary*. Voilà depuis lundi cinq pages d'à peu près faites. [...] Bouilhet a fini de ses *Fossiles* la partie descriptive. *Son mastodonte ruminant au clair de lune, dans une prairie*, est énorme de poésie. Ce sera de toutes ses pièces celle qui fera le plus d'effet à la généralité ! » (p. 426 ; sur ce *Mammoth* voir déjà 24 août, p. 410 ; 25 août, p. 413).

autre couple de pendants lyriques se regardant l'un l'autre (comme le *Mammoth* et la *Bovary*), exactement à la même période. Flaubert établit à propos de deux poèmes de Leconte de Lisle une hiérarchie qualitative : le bœuf, modeste mammifère ruminant indigène, l'emporte du point de vue esthétique, contre toute attente, sur le grand fauve carnivore et féroce relevant de l'imaginaire asiatique ! Flaubert s'étend sur l'admiration qu'il éprouve pour « Le bœuf » (*Revue des deux mondes*, 15 février 1855), qu'il déclare préférable au « Tigre »²⁹. Toujours à la même période, la lettre à L. Colet du 26 mai 1853 suggère une autre émulation singulière pour sa *Bovary* : elle oppose le succès du « bœuf de Mardi gras » qui s'attire quantité de suffrages à l'indifférence du public pour les œuvres des meilleurs³⁰. Le pauvre simulacre carnavalesque est le veau d'or de la modernité bourgeoise : le Veau d'or scripturaire indûment adulé par les Israélites n'était-il d'ailleurs pas, explicitement, une statue de « veau occupé à ruminer »³¹ ?

Ce que l'on peut rassembler d'informations « extérieures » concernant un indéniable intérêt pour les bovidés ne fait jamais que confirmer qu'il y a aussi beaucoup d'arguments internes au roman lui-même. Le corps à corps si long de l'artiste à son ouvrage confine à une sorte d'accouplement monstrueux. Il y a une profondeur insoupçonnée dans la vision de Baudelaire qui voit Emma en nouvelle et moderne « Pasiphaé » désirante, entourée de nombreux petits Minos triviaux, insatisfaisants, décevants et défaillants³². Emma n'a pas seulement des désirs trop grands pour son cercle de réalité. La performance d'écriture réalisée par Flaubert équivaut à l'acte fécondateur d'un auteur-taureau. Un rêve d'accouplement : les fantasmes de cette figure anticipatrice d'Emma qu'est Phèdre (« Dans quels égarements l'amour jeta ma mère ») « travaillent » l'écriture de la *Bovary* en profondeur. Comme le roman lui-même, le personnage d'Emma est une « fille de Pasiphaé » moderne. Le rappel de la filiation intertextuelle est particulièrement présent à la fin du roman. Dans sa lettre à Victor Hugo du 15 juillet 1853, Flaubert déclarait que le dragon-taureau qui représentait en propre la monstruosité de la *Phèdre* de Racine n'était plus de saison (p. 382) ! À la place deviennent pertinentes des valeurs d'avachissement bourgeois beaucoup mieux adaptées à l'univers représenté dans *Madame Bovary* : les Racine d'aujourd'hui, suggère Flaubert, ont pour devoir de peindre des « monstres » propres à notre triste modernité³³, équivalents bourgeois et pitoyables du demi-bovidé héroïque qui

29 « Je ne t'ai point parlé de son "Tigre" [...] j'aime mieux "Le bœuf", et de beaucoup. » (28 décembre 1853 ; p. 493).

30 « il faut sortir à Paris dans les jours du Mardi Gras ! Shakespeare, Goethe, Michel Ange n'ont jamais eu quatre cent mille spectateurs comme ce bœuf. » (à L. Colet, 26 mai 1853, p. 335).

31 « ...adorant une brute au lieu de vous, incline votre image, son âme, devant l'image d'un veau qui rumine son foin » (Exod. XXXII, 1-6 ; Ps. CV, 19, 20).

32 « ...la bizarre Pasiphaé, reléguée dans l'étroite enceinte d'un village », Charles Baudelaire, « Gustave Flaubert, *Madame Bovary* » ; in Didier Philippot, *Gustave Flaubert. Miroir de la critique*, Paris, PUPS, 2006, p. 172.

33 « Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, avec absence d'idée morale. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres). Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense. » (à L. Colet, 12 octobre 1853 ; p. 450-451).

entraînait la mort d'Hippolyte. Rappelons qu'Hippolyte est lui-même à sa juste place, un ambassadeur déchu de l'univers racinien dans *Madame Bovary*³⁴. Dans notre modernité bourgeoise et hideuse, il n'y a plus besoin de figures surnaturelles.

Le relevé des bovidés appartenant au décor de *Madame Bovary* est aussi discret qu'éloquent. Les nombreuses occurrences culminent avec la description des Comices agricoles qui occupe une place stratégique privilégiée. Dans la perspective de la lecture auto-réflexive que nous avons proposée, il convient donc de distinguer des significations allégoriques également convaincantes qui se rapportent tantôt à la figure de l'artiste au travail (Flaubert en ruminant placide ou en taureau), tantôt à l'ouvrage lui-même : la *Bovary*, sorte de bovidé enfanté, ou/et œuvre d'art résultant de la rumination.

Nous voudrions attirer l'attention sur un dernier point confortant le bien-fondé de l'interprétation auto-réflexive du bestiaire : *Emma meurt de mort-aux-rats*. L'information est apportée sur la même page où apparaît l'ultime référence aux « vaches » du roman : la protagoniste se rend au laboratoire, d'habitude fermé, après avoir obtenu la clé de Justin :

Elle prétendit avoir besoin de tuer les rats qui l'empêchaient de dormir. (III, 8 ; p. 404)

C'est une mort triviale. C'est très exactement la mort de Phèdre, à la fin du cinquième acte de la pièce de Racine, si on choisit de la regarder de façon sarcastique, en la dénigrant, en la dés-héroïsant ou en la « naturalisant ». La scène de « Phèdre qui vient elle-même annoncer qu'elle s'est empoisonnée » avait valu autant de critiques à l'auteur (de la part des critiques puristes), que bientôt les « chiens dévorants » d'*Athalie*. Les textes sarcastiques attaquant la pièce de façon malveillante disent que l'héroïne absorbe de la « mort-aux-rats »³⁵. Emma, qui avait eu le tort d'éprouver des désirs qui l'ont apparentée à une « nouvelle Pasiphaé », rejoue ce faisant le scénario funèbre de sa grande « sœur en tragédie », Phèdre : elle meurt à strictement parler de « mort-aux-rats ». Or cette mort de l'héroïne propose un reflet possible d'une allégorie de la destinée de l'œuvre elle-même. Le sort qui l'attend aux mains des « critiques » et des censeurs se mêlant de juger la littérature, semble prophétisé :

Mais laisserons-nous donc toujours notre manteau se laisser déchirer par les rats !
[...] La tour d'ivoire ! la tour d'ivoire ! et le nez dans les étoiles ! (à L. Colet, 20 juin 1853 ; p. 357)

34 Le « monstre » du scientisme bourgeois se gargarisant de ses avancées illusoire envahit aussi le domaine de l'hygiène vétérinaire : voir par exemple Philibert Chabert, *Des Organes de la digestion dans les ruminants, à l'usage des élèves des Écoles royales vétérinaires*, Huzard, 1797.

35 En janvier 1677, un pamphlétaire anonyme obtient un certain succès en résumant de façon dégradante l'issue de la tragédie racinienne et en faisant mourir Phèdre de mort-aux-rats ; le sonnet connu quatre parodies distinctes – chacune reprenant le même terme ignominieux ; cf. *Corpus racinianum*, éd. Raymond Picard, Paris, Les Belles lettres, 1956, p. 77-79. Dans sa lettre à Leibniz du 8 mars 1677, Hansen attribue le sonnet sur la « mort-aux-rats » de Phèdre au duc de Nevers ; *id.*, p. 81.

Tout au long de la correspondance de Flaubert, les critiques littéraires et les censeurs imbéciles sont désignés de différents noms d'animaux hostiles et nuisibles, crocodiles, poux et puces ; il s'agit aussi des rats. La représentation de créatures ignobles attachées à attaquer par morsure l'Artiste en surgissant du plus bas du (sous-)sol complète l'appel à Louise Colet de s'élever, pour conjurer la chute environnante, et de s'abriter dans la tour d'ivoire (« montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. [...] On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons. » (à L. Colet, 22 novembre 1852 ; p. 180). L'image antique du « manteau de philosophe » est reprise et désormais identifiée au manteau d'artiste : celui-ci est dévoré par les rats ! Les auteurs, au milieu des critiques hargneux et destructifs, sont dévorés tout vifs comme des charognes !

nous sommes comme un homme qui tomberait dans le charnier de Montfaucon, sans bottes fortes ! on est dévoré par les rats. (à L. Colet, 19 mars 1854 ; p. 538)³⁶

Flaubert ne conclut-il pas son roman par une pointe ironique ? Madame Bovary meurt de ce poison même qui devrait être réservé aux critiques littéraires, qui méritent d'être reconnus comme des rats. Faire mourir Emma de la mort-aux-rats fait écho à *Phèdre* maltraitée par les critiques. Rappelons que Racine « suicidait » son héroïne pour se retirer de la création littéraire et du théâtre et faire retraite dans le silence. Phèdre valait chez Racine pour personnification du genre de la tragédie : celui-ci pressentait qu'il en était à son crépuscule. Emma Bovary vaut chez Flaubert pour personnification du genre romanesque persécuté à son tour par les tristes bourgeois moralistes et censeurs.

Jacques Berchtold
Université de Paris IV – Paris-Sorbonne

36 Sur l'imaginaire des rats de ce charnier, voir la contribution d'Anne Geisler ici même.