

La Lecture des grands auteurs français:
Madame Bovary
(extrait)

Denis Bouchard
(University of Toronto)

"Il y a dans le mot, dans le verbe quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard."
(Baudelaire, *L'Art romantique*, XVII, v.)

INTRODUCTION

La pratique d'une oeuvre permet de choisir un passage représentatif de l'ensemble dans un but d'analyse. A ce stade, le lecteur s'éloigne de la trame pour examiner méthodiquement l'écrit en tant que phénomène unique. Le cachet de l'écrivain, ses *couleurs* distinctives: vocabulaire, structure, technique, style, aideront à participer à l'originalité de l'auteur et en même temps à celle, impossible à évaluer à cause de la diversité, de chaque interprète. Il n'est guère de formule applicable en dehors de l'observation objective et systématique des *constructions* manifestes sur la finalité/ des pages.

L'extrait de *Madame Bovary* de Flaubert, reproduit à la page suivante, devrait faire l'objet d'un dépouillement lexical chronologique, d'un paragraphe à l'autre (ou d'une strophe à l'autre s'il s'agissait d'un poème), par parties du discours, afin de dénombrer le matériau verbal susceptible de révéler les tendances de l'auteur. C'est, par la suite, à partir de ce répertoire que l'analyse peut reconstituer chaque élément essentiel à l'élaboration du texte. Nous serons aussi à même d'observer les problèmes de lecture, d'aborder obliquement la complexité des significations (sémantique) ainsi que des codes sociaux (sémiologie ou sémiotique), la structure et le style. Enfin, cet exercice permet de se situer en tant que lecteur - d'inventer, si l'on veut, à partir d'un ensemble de signes et images intentionnellement suggestifs,

LittéRéalité, Vol. I, No. 1, Printemps/Spring 1989

mystifications de l'Art, des interprétations dignes de l'imaginaire dans ce qu'il a de plus fertile.

Pour nous, les normes théoriques reposent dans l'écrit lui-même, quitte à revenir sur cette opinion en temps opportun.

Une femme qui s'était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies. Elle s'acheta un prie-Dieu gothique, elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles; elle écrivit à Rouen, afin d'avoir une robe en cachemire bleu; elle choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes; elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre; et, les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé, dans cet accoutrement.

Souvent, elle variait sa coiffure: elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme.

Elle voulut apprendre l'italien: elle acheta des dictionnaires, une grammaire, une provision de papier blanc. Elle essaya des lectures sérieuses, de l'histoire et de la philosophie. La nuit, quelquefois, Charles se réveillait en sursaut, croyant qu'on venait le chercher pour un malade:

-J'y vais, balbutiait-il.

Et c'était le bruit d'une allumette qu'Emma frottait afin de rallumer la lampe. Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui, toutes commencées, encombraient son armoire; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres.

Elle avait des accès, où on l'eût poussée facilement à des extravagances. Elle soutint un jour, contre son mari, qu'elle boirait un grand demi-verre d'eau-de-vie, et, comme Charles eut la bêtise de l'en défier, elle avala l'eau-de-vie jusqu'au bout.

Malgré ses airs évaporés (c'était le mot des bourgeoises d'Yonville), Emma, pourtant, ne paraissait pas joyeuse, et d'habitude, elle gardait aux coins de la bouche cette immobile contraction qui plisse la figure des vieilles filles et celle des ambitieux déçus. Elle était pâle partout, blanche comme du linge; la peau du nez se tirait vers les narines, ses yeux vous regardaient d'une manière vague. Pour s'être découvert trois cheveux gris sur les tempes, elle

LANGUE:

BILAN QUANTITATIF ET INTERPRETATIF DES PRINCIPAUX ELEMENTS DU DISCOURS EMPLOYES PAR L'AUTEUR DANS LE TEXTE.

Objectif: circonscrire le matériau linguistique utilisé par l'écrivain dans le passage de manière à en souligner les *unités de prédilection* susceptibles de mettre en lumière un aspect central à ses écrits pour orienter notre propos.

Développement lexicologique:

A-. mots dits *grammaticaux* = 169, déterminants invariables, brefs, adjectifs (non qualificatifs) possessifs, dém., ..., articles, prépositions, et *coetera*, "ils constituent un excellent exemple de ce que l'on appelle l'économie de la langue ... relativement peu nombreux... ne peuvent être remplacés par un pronom... On ne crée pratiquement jamais de mots grammaticaux..." (Bescherelle 3 *La Grammaire...*, p. 163-65). Notons que les adverbes chevauchent l'une et l'autre catégorie et que nous les avons inclus sous ce chef. En aussi grand nombre, ces unités morphologiquement figées ont pour effet d'accélérer le style en choisissant de le rendre dépouillé, réduit à l'essentiel.

B-. mots dits *lexicaux* = 140, parmi lesquels 71 noms communs, 45 verbes, 6 noms propres (16 adjectifs qualificatifs -- dont 8 au dernier paragraphe : *à retenir!*, 3 épithètes). Il est d'ores et déjà acquis que la prédominance des noms est indissociable du roman Réaliste. Par contre, s'ajoutant aux mots *grammaticaux*, l'économie de qualificatifs (sauf au dernier paragraphe) oeuvre encore davantage dans le sens d'un dépouillement systématique. En substituant aux adjectifs des compléments déterminatifs (appelés aussi *compléments de noms*) l'auteur choisit la voie de la nomination, plus sobre quant au décor mais aussi plus propice à la désignation d'objets. Enfin, les verbes, au mode indicatif, se situent alternativement aux imparfait et plus-que-parfait (temporalité charnière assez limitée, donc description et aux passé simple et antérieur (une occurrence de ce dernier temps composé, donc narration ponctuelle surimposant des événements rapportés dans une antériorité sélective et disjointe). Il va de soi que les mots lexicaux proposent un inépuisable répertoire puisque "... l'on fabrique souvent de nouveaux noms, de nouveaux verbes, de nouveaux adjectifs." (*Ibid.*, p. 163). Synonymes, antonymes, sens propre, sens figuré, néologismes, modes et temps variables... images et figures... champs lexicaux, sémantiques, signes sémiotiques... symboles, leitmotiv, termes valorisants (+), dévalorisants (-) et ces valeurs

images et figures... champs lexicaux, sémantiques, signes sémiotiques... symboles, leitmotiv, termes valorisants (+), dévalorisants (-) et ces valeurs inversées.... Voilà, par opposition aux mots grammaticaux, le réseau verbal ouvert aux transformations facultatives.

Chaque écrivain ordonne la relative fréquence des uns et des autres (*mots grammaticaux* et *mots lexicaux*) de sorte qu'à la base, tout style en est marqué. Flaubert puise surtout à même le premier groupe "... économie de langue." et par conséquent la narration, du moins au début du morceau, avance très rapidement, saute d'une proposition à l'autre, fragmentation analogue à l'esprit de l'héroïne égarée dans un monde d'objets décousus, d'activités sans suite. Que l'auteur ait procédé ainsi intentionnellement n'est pas important puisque tous les autres éléments combinés fonctionnent de la même manière.

Eléments du discours constituant le corpus du texte (par ordre d'importance relative, selon leur fréquence inaccoutumée aussi bien que par leur fonction axiomatique):

Elle: pronom revenant 20 fois dans les 6 paragraphes, soit en une trentaine de lignes. Désignation dévalorisante (-), le prénom Emma ne figurant qu'à deux reprises, la première fois au quatrième paragraphe, comme celui de Charles est deux fois mentionné (refus systématique de l'appeler "docteur"). En outre, l'emploi répété de cette tournure péjorative par l'auteur entraîne un sentiment de méprisante dissociation par rapport à "une femme" (référence initiale dans la phrase de transition au début) qu'il situe parmi les objets, sans motivation consciente, sans vie intérieure. Inévitablement, ce pronom suit la même courbe de développement que le texte, soit 6-3-3 / 1-4-3. Loin de représenter une narration à la troisième personne style indirect libre, au début (six occurrences successives), il s'agit plutôt d'une sous-espèce inséparable, nous l'avons déjà signalé, des objets en désordre jetés au hasard sur un plan horizontal. Tandis qu'à la fin, au dernier paragraphe *correspondant*, l'auteur parle d'une personne semblable à lui-même, comme par inadvertance.

Au quatrième paragraphe, le prénom *Emma* sera introduit. Dès lors, il s'agit effectivement de la 3^e personne style indirect... Ledit pronom figure en tête des éléments déterminants dans ce passage.

Les noms: (& adj.): donc au nombre de 71, une vingtaine ayant fonction de compléments déterminatifs, appelés aussi *compléments de noms* --façon

développement des noms soit étroitement reliée à celle du pronom *Elle*. Leur fréquence selon la chronologie des paragraphes est: 19-9-10 / 6-8-19.

Flaubert ordonne le déroulement nominal de façon antithétique dans le texte. A titre d'exemple, les 19 noms composant le premier paragraphe produisent un effet de rupture plutôt que de complémentarité. Comme pour le pronom *Elle*, c'est le calque de l'esprit de l'héroïne, puissant effet de caractérisation. Nous passons du *prie-Dieu* aux *citrons* au *cachemire* au *canapé*, et, sous déguisement burlesque, une *écharpe nouée par-dessus sa robe de chambre* (sous laquelle *elle* ne porte vraisemblablement rien!), apparence, décor, déguisement et jeu de théâtre rejoignent l'insolite hétérogénéité ambiante. Par un tour d'ironie, les quatre paragraphes, plus courts, qui suivent immédiatement parlent très spécifiquement, tour à tour, d'aspects précis relevant d'un même champ lexical, soit: changement de rôle ou dédoublement par une simple modification de la coiffure; parodie de l'intellectualité débouchant sur une culture de "papier blanc"; activités nombreuses et inachevées puis noctambulisme; défi, révolte contre son piètre mari autour d'un détail un *grand demi-verre d'eau-de-vie*.

Et soudain, au dernier paragraphe nous nous retrouvons en face de ce que nous choisissons d'appeler un revirement subit et complet de la part de l'auteur. Notons la symétrie qui relie le début et la fin du passage : 19 noms dans l'un et l'autre paragraphes ainsi que d'égale longueur. Pourtant, au lieu de maintenir la même distance de dissociation impitoyable, l'auteur change soudain d'optique, et, en gros plan il dresse le portrait humain d'une femme qui souffre et qui a peur de vieillir. Dès lors, il n'est plus besoin de s'interroger sur le "Madame Bovary, c'est moi!" imputé au romancier. Un profond remous se produit simultanément dans le style. 10 des quelque 18 adjectifs qualificatifs et épithètes se trouvent là. Et si besoin est de plus amples justificatifs à l'appui de cette constatation quand même étonnante, les quatre qualificatifs, rarissimes autant que sans affinité au premier paragraphe, soit : *grands, gothique, bleu, et belle*, deviennent nombreux et centrés autour du portrait en gros plan et fort détaillé dans le paragraphe correspondant à la fin : *(pas) joyeuse, immobile, vieille, déchus, pâle, blanche, vague, et gris*. Maintenant, les noms se rapportant au portrait au début : *ongles, taille, main*, (et *canapé* par extension...) sans lien eux non plus, deviennent très précis : *airs, coins de la bouche, contraction, figure, peau, nez, narines, yeux, cheveux, tempes, et vieillesse*.

En effectuant une inversion, peut-être fortuite, un certain lyrisme perce et cette femme devient en quelque sorte le miroir de l'auteur lui-même.

Les verbes: Flaubert emploie donc à peu près exclusivement deux temps passés (ainsi que leur temps composé correspondant) : imp., plus-que-p.; et pas. déf., pas. ant., dans le premier cas pour la description, dans le second pour la narration. Parmi les quelque 49 verbes figurant dans le passage (bilan modeste en regard des noms), 22 sont descriptifs et 13 sont narratifs. Cette alternance entre les aspects duratif et ponctuel entraîne, d'une part, la continuité *imparfaite* (charnière déficiente) et, d'autre part, la discontinuité (rupture temporelle et stylistique). De plus, nous avons noté que le texte fonctionne à partir des temps narratifs vers les temps descriptifs, soit, au fil des six paragraphes, en employant "N" pour ceux-ci et "D" pour ceux-là, le développement temporel se présente comme suit : 1. N-N-N-N-D-D, 2. D-D-N-N, 3. N-N-N-D-D, // 4. D-D-D-D-D-D-D, 5. N-N-N-D, 6. D-D-D-D-D-D-N. (Nous expliquerons plus loin le sens de l'intervalle //.) Enfin, il en résulte qu'à la suite des courtes propositions énumératives et distancielles, instaurant la discontinuité dans le premier paragraphe, seuls ces imparfaits et plus-que-parfait introduisent une pause permettant au lecteur de lier la narration à l'héroïne, à sa gestuelle, du moins jusqu'au revirement de l'auteur et à son soudain changement d'optique.

Enfin, malgré le grand nombre de verbes transitifs, ce qu'il y aurait de mouvement demeure, comme c'est d'ailleurs le cas pour le temps, dans le regard de l'auteur. Une étude comparative aiderait, mais, pour le moment, contentons-nous de signaler que le passage est écrit sur deux notes temporelles dans le passé, ce qui n'est pas sans affecter l'ensemble.

Autant le pronom *Elle* ainsi que *les noms* (et *adjectifs*) occupent une position centrale dans le texte, autant les verbes, à l'indicatif aux mêmes temps du passé, jouent un rôle curieusement *répétitif* -- pour ne pas dire *trop limitant*!

Voilà comment se présente la pratique du *langage* par l'auteur dans le passage. Ce travail d'invitation au matériau de base aide à comprendre les tendances de l'écrivain. Le choix du vocabulaire se fait de façon extrêmement sélective, réduisant les quelque cent mille mots d'une langue comme le français (dix mille mots nouveaux dans le *Dictionnaire* que prépare l'Académie, dont nul ne figure chez un Flaubert ou un Baudelaire!) à une parcelle assimilable à un style immédiatement identifiable tant ses *couleurs* et tonalités s'avèrent originales. Tout écrit digne de ce nom, qu'il s'agisse du *Code civil* ou d'une *communication scientifique*, devrait être soumis au même genre d'examen minutieux. Le propos, quel qu'il soit, suit forcément l'ensemble des *signes*, leur fréquence relative, leur place ainsi que leur interaction dans le texte. En continuant notre travail d'analyse du passage de Flaubert, les données

recueillies au niveau de la *LANGUE* demeureront fondamentales.

STRUCTURE et STYLE : APERÇU GÉNÉRAL DES PRINCIPAUX
ASPECTS DE L'UNIVERS ROMANESQUE.

Objectif : Observer dans leur spécificité chacune des catégories selon la pratique de l'auteur.

La structure: Le texte sélectionné pour ce travail propose une structure resserrée, aussi rigoureuse que celle d'un poème. Six paragraphes, dont les premier et dernier s'opposent, renversement, dans une parfaite symétrie. De même, les deuxième et troisième paragraphes correspondent aux quatrième et cinquième en longueur aussi bien qu'en teneur. Une division médiane (*médicale!*) -- le "J'y vais, balbutiait-il" de Charles . . . -- partage en deux parties égales cet ensemble. Or voilà ample justification de considérer le romancier comme un modèle de précision au-delà, en quelque sorte, *du genre*, de ce fait renouvelé. Il faudrait avoir peu de discernement pour parler de découvertes intuitives. Tout ici est construit avec un art consommé.

Principaux éléments structuraux, étroitement associés à la conjoncture *verbale* déjà analysée.

L'auteur: narrateur, omniscient, objectif, détaché: comme piégé au miroir de son héroïne par un soudain changement d'optique à la fin du passage (voir *LANGUE*).

Son point de vue: en dépit du sursaut de Charles, au milieu du texte, et du défi que lui lance Emma au cinquième paragraphe, ainsi que du jugement des "bourgeoises d'Yonville", hors texte (entre parenthèses), Flaubert ne réussit pas (ou ne s'intéresse aucunement) à faire intervenir autrui de façon vraisemblable dans cet extrait. C'est lui qui, depuis sa position privilégiée et sans partage, tient tous les fils.

Distance: marquée, infranchissable d'emblée par rapport à "Elle" (qui ne sera désignée par son prénom "Emma" -- "Aïma?" -- qu'au quatrième paragraphe) à un tel point que le rapprochement subit au sixième paragraphe représente un transfert d'optique où l'auteur ne peut parler qu'en son propre nom (aspect autobiographique sous-jacent) tant il paraît impossible qu'il s'appitoie brusquement sur le sort d'une marionnette, objet de son mépris irréversible.

Espace (lieu): tout a l'air de se dérouler dans l'intimité de la chambre de cette

femme, *espace* interdit par la loi à tout voyeurisme dans la vie quotidienne-soudain violé par l'auteur, aussi bien que par le lecteur *complice*, ce dernier forcé de se dissocier pour se protéger contre le ridicule d'un comportement analogue au sien. Ainsi, volets clos (loin de tout regard sauf *Elle*) le spectacle se déroule, sorte de théâtre de l'imagination exacerbée par soi et contre soi! Sous déguisement excentrique, *costume*, l'héroïne, étendue sur un canapé (*position horizontale*), sensuellement *disponible* pour le rêve romantique, un livre à la main (mise en scène apprise ironiquement dans ses lectures torrides), se laisse surprendre par des intrus invisibles dans une oeuvre romanesque où toutes les indiscretions sont permises. Donc murée parmi un monde d'objets insolites, dans un décor obscur reflétant son nivellement sans vie intérieure, il devient évident que sa condition n'est pas tellement éloignée de celle de son Créateur, et, par extension, du lecteur, protégés par la fiction mais impliqués. L'aveu d'affinité par inadvertance à la fin de la part de l'auteur ne devrait trop surprendre.

C'est à la suite de ces considérations que l'*espace* semble reposer dans le regard de l'auteur qui se trahit éventuellement, a l'air d'avoir créé sa propre parodie.

Temps: comme figé dans l'esprit de l'auteur. Malgré l'apparence d'activités de la part d'*Elle*, devenant par la suite Emma, tout finit par ressembler à un moment qui dure plutôt qu'au passage du temps (et les verbes, nous l'avons vu, y sont pour beaucoup: "deux notes temporelles"!). La mention du *mois* qu'*Elle* passe à se nettoyer les ongles avec des citrons est plus une *activité* globale que temporelle. Il y a bien aussi *souvent* au deuxième paragraphe et *quelquefois* au troisième, mais la durée reste tout à fait imprécise. De plus, les propositions brèves, énumératives et disjointes qui inaugurent le passage collaborent à abolir tout repère temporel. Ces agissements sélectifs et fortuits n'ont de lien ailleurs que dans les six propositions déclinées dans une longue phrase aux parties quand même autonomes. Ainsi, comme c'est le cas pour l'*espace* (le lieu), le *temps* est celui de l'écriture, et non pas des *unités* chères au dramaturges de l'époque classique! . . .

Action: encore une fois, nous assistons à un genre de spectacle humain animé par le regard de l'auteur. Il choisit les scènes et nous les acceptons comme un genre d'*action* . . . alors qu'il s'agit d'un *inventaire* de fantaisies, d'un catalogue d'images dont lui-même tourne les pages à sa guise.

Ce Maître incontesté du genre romanesque ordonne le déroulement du passage choisi à partir de son imaginaire où *temps*, *espace* (lieu), et *action*

occupent une place secondaire -- en regard de la recherche acharnée de la précision du vocabulaire, de la richesse des images, du découpage sobre et précis des phrases . . . Enfin, c'est plutôt l'histoire d'un STYLE!

Développement: suit forcément la même courbe que la langue. Quelques remarques complémentaires s'imposent, serait-ce pour avoir une meilleure vue d'ensemble. Si nous faisons abstraction de la phrase de transition, au tout début du morceau, obligatoire dans l'enchaînement chronologique et temporel qui gêne un Flaubert aux prises avec la relative fixité des scènes, conséquence de son style au sein duquel il rejette la spontanéité, nous décelons le déroulement suivant:

1. Premier paragraphe: six fois *Elle*, dans une longue phrase composée de 6 propositions antithétiques sans liens lexical, sémantique ou autre, non délimitable dans le flou intentionnel de chacun de ses éléments constitutifs: Ce panorama démentiel, distanciel inaugure le passage par une sorte d'inventaire détaché, froidement rapporté, arbitrairement sélectif, en dehors du temps (continuité) de l'espace (la chambre, Rouen, Lheureux . . .) et de l'action (fragments décousus). Le point et virgule coupe chaque intervalle (phrase) -- sauf la virgule après *gothique*, variante remplacée par la conjonction de coordination *et* dans certaines éditions -- , reliant un ensemble hétérogène, ironie ou désir de démarquer par un semblant d'enchaînement ce que le point aurait rendu absolument invraisemblable à cause de sa finalité. On peut sans doute parler de *camouflage* stylistique: pour l'*oeil*! Successivement, un certain vocabulaire religieux: *sacrifices*), *prie*, *Dieu* (nom composé astucieusement sélectionné pour sa pluralité latente); côtoie le manucure ainsi que le matérialisme: *quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles*; pour passer ensuite à la tactile sensualité de la robe en cachemire, doublée d'un certain aspect virginal, idéal *bleu*; et vient le rocambolesque déguisement, *l'écharpe nouée à la taille par-dessus sa robe de chambre* en provenance de chez Lheureux *la plus belle* -- valorisation imbue de mordante ironie de Province, l'héroïne réduite à répéter béate le propos de l'unique marchand du patelin, gros ridicule reflétant un niveau social particulièrement primaire (sémiotique); et, pour terminer, la pose romanesque *un livre à la main*, horizontale et lascive... *étendue sur un canapé*. La dissociation de l'auteur jugeant de haut: *dans cet accoutrement*, apparente sa narration au détachement des enquêtes sociologiques à parti pris basé sur des normes de milieux plus évolués, n'engageant aucun sentiment sauf un certain mépris, le tout observé sans générosité, froidement.

Le choix des mots, leur agencement dans la phrase (syntaxe), proposent des

énigmes quant aux significations (sémantique), composent des images burlesques dans leur polyvalence, suggèrent des codes sociaux imprécis, quelque part entre l'imagination malade d'une petite bourgeoise de Province égarée parmi les objets et la caricature impitoyable du milieu.

Nour reviendrons aux images dans la partie réservée au STYLE. Notons que les mots grammaticaux, discutés en tête de ce travail, jouent ici un rôle central sur le plan syntaxique. A titre d'exemple, prenons la deuxième proposition: *elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles*. Les six mots lexicaux sont, en apparence, chronologiquement intégrés à la phrase, pas d'inversion, tout ce qu'il y a de plus sobre. Cependant, les huit mots grammaticaux (fréquence relative typique dans le passage) bousculent cet ordre visible en surface... *en un mois* fournit un élément de précision superflue en ce que cela ne signifie effectivement rien en contexte, mais les trois monosyllabes dotés de nasales scandent la pensée de l'héroïne pour dévaloriser phonétiquement (-) ce qui représente vraisemblablement pour elle un exploit qu'elle valorise (+), le nom *mois* ayant déjà fait l'objet d'un commentaire sous le titre *temps*. Il va de même du déboursé *pour quatorze francs*, lié encore à une valorisation (+) de la part d'Elle, aussitôt dévalorisé par l'auteur, cette fois plus visiblement en ce que la préposition *pour* correspond à la pratique verbale de l'héroïne, mot grammatical superflu, alors que l'autre préposition *à se nettoyer*, aspect itératif suggérant que ce manège dure un mois, devrait plutôt employer effectivement *pour se nettoyer (pendant un mois les ongles!)*. La préposition de trop n'est pas à sa place et celle qui vient immédiatement après s'y substituer, *à, n'est pas la bonne*.

Un autre exemple, à la phrase suivante: *elle écrivit à Rouen, afin d'avoir une robe en cachemire bleu* nombre égal cette fois de mots grammaticaux et lexicaux, plan syntaxique également inoffensif par sa sobriété, pourtant la locution *afin d'avoir* ne correspond pas à la virtualité mais plutôt à la *fantaisie* (mot introduit par opposition à *sacrifices* -- ironie -- dans la phrase de transition). Notons aussi qu'*une robe en* continue la cacophonie phonologique. Bref, on n'écrit pas à une ville; au lieu de *afin d'avoir* on le fait *pour acheter* ou *pour commander* quelque chose; et le *cachemire blue* représente une spécificité abondamment excentrique dans sa précision saugrenue.

Ainsi, sous une apparence de fluidité sobrement classique, chronologique et immédiatement abordable, les nombreux mots grammaticaux agissent sur l'agencement syntaxique de manière à bouleverser cet ordre rassurant, et les mots lexicaux proposent, en gros, des énigmes quant aux significations.

2. Deuxième paragraphe: mime basé, nous l'avons déjà signalé, sur le même champ lexical, transformations dans la coiffure ayant pour conséquence des changements d'identité -- focalisation sur la spécificité des cheveux, néanmoins associé étroitement au style énumératif, distanciel et fragmenté du premier paragraphe dont celui-ci est le pendant.

3. Continuant la même technique que le précédent, ce paragraphe aborde la spécificité d'une culture instantanée, champ lexical du livre et de disciplines basées sur le mot qui les désigne, strictement un jeu d'imagination. Tout cela débouche, nous l'avons mentionné plus haut, sur *une provision de papier blanc*. Puis, nous nous retrouvons en pleine *nuit*, juxtaposition des opposants lumière et obscurité.

Intervalle médian partageant le texte en deux parties égales. Tiré de son sommeil de brute, Charles s'exclame: "*J'y vais ...*", se croyant appelé chez un malade alors que sa compagne délirante l'est à son insu et il se rendort paisiblement.//

4. Le prénom *Emma* est mentionné, ce qui la revêt d'une dimension humaine, et dès lors il s'agit bien de la troisième personne, style indirect libre. L'unique *elle* s'allie à trois adjectifs possessifs, et les sept verbes sont à l'imparfait, description au lieu de narration, le tout effectuant un changement temporel et stylistique démarquant cette seconde partie par rapport à la première. Après une brève référence aux activités noctambules, *allumettes* et *rallumer la lampe*, donc feu et éclairage symboliques, rupture par rapport aux codes en vigueur pour une épouse en Province (sémiotique), l'auteur intervient en moraliste pour décliner les activités inachevées de cette femme. Désormais, la marionnette possède donc un prénom, net changement d'optique quoique le ton du narrateur demeure celui d'un observateur détaché.

5. Révolte, défi au mari de boire un *grand demi-verre d'eau-de-vie*, audace sans précédent dans un tel milieu et l'auteur intervient de nouveau, cette fois pour juger sévèrement le mari: *comme Charles eut la bêtise...* . Bref, une grosse transgression autour d'un petit détail domestique. Cependant, on peut le constater, le procès du milieu ambiant remplace celui de l'héroïne dans les troisième et quatrième paragraphes.

6. Portrait détaillé, rapprochement inattendu, l'auteur se trahit en quelque sorte au miroir de sa création devenue subitement lui-même. On dirait à ce stade une oeuvre autobiographique par le biais de l'auto-dérision. Puisque

nous avons utilisé ce renversement au fil de notre analyse à maintes reprises et sous plusieurs aspects de la langue et de la structure, il semble utile de conclure simplement que le texte bascule pour ainsi dire à ce point vers une interprétation antithétique fort significative. Tout en est radicalement transformée. Il n'est pas impossible que Flaubert l'ait voulu ainsi.

Style:

Nous voilà au carrefour où le lecteur se mesure aux véritables problèmes de lecture. Pour plusieurs, ce livre est l'histoire d'une femme adultère, sur le point de glisser dans *l'abîme* (si tel est le qualificatif approprié!) dans le passage analysé. Cela n'est pas sans piquant pour un *voyeur* confortablement installé dans un fauteuil de juge. Et les trames de cette sorte ne peuvent, sous la plume d'un grand Maître, décevoir. Mais on ne doit vraiment lire un tel chef-d'oeuvre comme une intrigue policière où la coupable sera punie ... pour en goûter quand même par osmose le délicieux dévergondage, archétype des évasions manquées dans l'imaginaire comme instrument d'échec.

Le fait est que sur le plan de la savante construction artistique et littéraire, une telle condition parasitaire effleure d'assez loin la surface. Quelques exemples devraient suffire pour placer en relief les étonnantes mystifications attribuables au style.

Vocabulaire, images, significations, style: tout participe, y compris les codes sociaux (*sémiotique*), d'un même ensemble complexe, polyvalent, métaphorique, pluridimensionnel ..., se combinant pour proposer, non pas l'histoire d'une femme, celle d'un style.

A titre d'exemple, qu'est-ce qu'un *prie-Dieu gothique*? C'est un nom composé, relevant d'un certain vocabulaire religieux suivi d'un qualificatif qui devait encore signifier asymétrie (donc péjoratif) pour un Flaubert. Mais, d'abord et avant tout, cet objet n'existe pas ailleurs que dans l'imagination du lecteur, non moins dupe que ne l'est Emma de ses chimères. L'auteur le situe dans la chambre de l'héroïne pour créer un genre de paradoxe lié à l'image afin d'en goûter les effets d'art et d'ironie. (*Madame Bovary*: c'est nous!)

Pour continuer, quelle sorte d'extravagance représente *quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles*? Ces données correspondent au savoir du lecteur qui identifie le chiffre, les fruits, le manège et la partie du corps. Sans apparences malicieuses quant aux significations en contexte, des questions se posent. Quelle est la juste valeur du montant au milieu du 19^e siècle?

apparences malicieuses quant aux significations en contexte, des questions se posent. Quelle est la juste valeur du montant au milieu du 19^e siècle? Combien coutaient les citrons à Yonville, s'il y en avait? Que veut dire *se nettoyer* -- est-ce en comparaison avec les ongles de Charles, par exemple? Pourquoi *un mois* et que fait-elle précisément avec les citrons?

L'auteur juxtapose des signes familiers en apparence lesquels agissent réciproquement pour se muer en images qui piègent le lecteur comme en trompe-l'oeil.

Par ailleurs, qu'est-ce qu'une *provision* de papier blanc? Le mot provision semble relever du vocabulaire de l'alimentation, confusion verbale typique d'Emma. Enfin, que signifie *un grand demi-verre d'eau-de-vie*? Est-ce par manque de débouchés vers la société, par ignorance de paysanne en Province depuis son enfance, que Madame Bovary ignore le nom d'un verre à dégustation? *Un grand demi-verre* (l'optimiste le voit la moitié plein -- le cas d'Emma, le pessimiste le verrait la moitié vide!). La désignation du contenant n'est pas claire, comporte un aspect symbolique lié à sa vie la moitié consommée dans l'imagination. Quant à *l'eau-de-vie*, c'est une liqueur brûlante qui tord pour ainsi dire les boyaux! Voilà une image superbe, assemblée avec subtilité, d'une très grande originalité dans sa polysémie multiple. Elle est *pâle partout*, apprend-on. Cet adverbe n'est pas exactement de tout repos pour un lecteur intéressé aux significations.

Le champ sémantique des couleurs rejoint en gros le blanc, le néant.

Le passage entier repose sur l'agencement subtil du vocabulaire, sur l'abondance des images, sur la complexité des significations et codes sociaux (reflet du milieu). La langue, la structure et le style, tels que pratiqués par Flaubert, le situent à part en tant que modèle de précision ainsi que d'originalité.

En guise de conclusion, nous allons reproduire deux courts passages d'écrivains fort différents et particulièrement bien connus qui parlent du nom FLORENCE et de sa signification pour eux.

"Et quand je pensais à Florence c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lis et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-fleurs." (...)

(Proust, *A la Recherche du temps perdu*)

"Florence est une ville et fleur et femme, elle est une ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l' *étrange objet* qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec décence et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves. A cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme".

(Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*)

En fait, nous n'avons cité Proust que très partiellement. Il en dit beaucoup plus long sur ce nom. Ainsi, pour un écrivain comme Flaubert, le mot revêt un caractère *sacré* (Baudelaire, passage cité en tête, au début). Nous avons essayé dans ce travail d'en faire ressortir les grandes lignes à d'un passage typique d'une de ses oeuvres les mieux connues. Ce travail de base ne manque pas de suggérer des études plus détaillées de la technique et du style. C'est pour combler une lacune autour de la lecture que nous le proposons.