

***FLAUBERT ET LA FRANCAISE AU XIXe SIECLE:
L'IDIOT(E) DE LA FAMILLE***

thèse présentée au

*Département de français
Washington and Lee University*

mai 1990

KARA L. CUNNINGHAM

FLAUBERT ET LA FRANCAISE AU XIXe SIECLE: L'IDIOT(E) DE LA FAMILLE

Introduction

Le 29 janvier 1857, Gustave Flaubert et son oeuvre *Madame Bovary* étaient mis en jugement pour l'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes moeurs. Cependant, les raisons pour lesquelles on a poursuivi l'auteur n'étaient jamais nettement définies. Cette étude aura pour but alors d'analyser ce procès littéraire en relation avec les rôles de la femme et de la littérature au XIXe siècle. Chacun des quatre chapitres examinera ces rôles dans un contexte différent. Le premier chapitre mettra en lumière les diverses conceptions de la société, où le rapport perçu entre les deux révèle la croyance à l'époque que la femme et l'intelligence s'excluaient l'une l'autre. Ensuite, l'étude de la correspondance de Flaubert et de certaines femmes spécifiques dans sa vie montre qu'il avait ses propres idées à l'égard de la femme et de la littérature, qui différaient à certains égards de celles de la société. Son oeuvre, *Madame Bovary*, reflète les conceptions sociales et flaubertiennes de la femme, Emma Bovary, aussi bien que de la littérature. Finalement, en ce qui concerne le procès lui-même, il reste un certain mystère quant aux causes. Bien que non prononcés, on tentera d'établir que les traits féminins et masculins chez le personnage d'Emma Bovary et chez l'auteur, aussi bien que les caractéristiques de la "bonne" et de la "mauvaise" littérature dans le livre, ont contribué au procès. C'est-à-dire, on essayera d'établir que ces mélanges de "genres" menaçaient la structure du pouvoir dans la société, provoquant alors la tentative de supprimer le livre et son auteur.

I. LA FEMME ET LA LITTERATURE DANS LA SOCIETE

Dans ce chapitre, il s'agit d'identifier les rôles de la femme dans la société du XIXe siècle; spécifiquement, d'après les deux catégories à l'époque du "sexe faible" et de "l'idéal". Ces classifications se définissent à trois niveaux -physique, moral, et intellectuel- mais les attentes de chacune se montrent contradictoires. Cette situation de la femme dans la structure de la société lui interdisait souvent la mobilité sociale; on voit la réponse de ce problème dans l'histoire et les buts changeants du féminisme, du Moyen Âge jusqu'au milieu du XIXe siècle. Quant à la littérature, le gouvernement délimitait sa fonction "officielle", précisant alors ce qui était "bon" et "mauvais". La société croyait qu'il existait un rapport entre la mauvaise littérature et la "faiblesse" perçue de la femme.

LES CONCEPTIONS DE LA FEMME LE SEXE FAIBLE

En considérant la femme au XIXe siècle, il faut tout d'abord comprendre comment la société définissait le mot. D'abord, "femme" dénotait le sexe faible, ce qui se met en évidence dans trois catégories: le physique, le moral, et l'intellectuel.

Au niveau physique, elles étaient continuellement sujettes aux maladies débilitantes. La médecine attribuait ce problème aux déficiences des organes génitaux féminins; les femmes étaient inférieures **de nature**. L'accouchement et la menstruation représentaient autant de condamnations à une vie de souffrance¹; en outre, les médecins croyaient que l'hystérie était une maladie exclusivement féminine occasionnée par le déplacement de l'utérus chez les femmes sexuellement privées.² Donc, aux yeux de la société, être une femme était un fléau, à tel point qu'en 1845 le docteur Desbruères a pu constater

"[woman] seems destined to pain; thus sufferings to be formed, sufferings every month, sufferings to become a woman, sufferings to become a mother, sufferings when she can no longer be one, sufferings, always and often in peril".³

Cette faiblesse physique se traduisait également en faiblesse morale, qui risquait de menacer les fondements mêmes de la société. Les Français reconnaissaient "women's innate sexuality and. . .fear[ed] its potential for social disruption".⁴ Pierre-Joseph Proudhon, un théoricien socialiste de l'époque, a maintenu que l'infériorité morale féminine était évidente parce que "prostitution is incomparably greater in women than in men".⁵ La société considérait donc la vertu d'une fille comme d'une grande importance, et s'est donné beaucoup de mal pour la protéger. La chasteté était de grande valeur à l'égard du mariage, et les parents voulaient à tout prix éviter une dévaluation éventuelle. A ce but, le chaperonnage strict a été institué; on ne permettait pas à une jeune fille de quitter la maison sans la compagnie de sa mère ou de sa grand-mère, ou de s'entretenir avec d'autres jeunes filles sans être surveillée.⁶ Les vêtements symbolisaient aussi l'importance de la vertu féminine. Le corset aussi bien que la crinoline formaient un obstacle à l'intimité physique, ce qui renforçait la notion que les femmes avaient besoin de protection contre des avances sexuelles.⁷ A cette époque une femme vertueuse s'habillait toujours en corset, ce qui servait de signal de respectabilité sociale; "an uncorseted woman reeked of license, and an unlaced waist was regarded as a vessel of sin".⁸ Alors, les préceptes de la mode non seulement protégeaient la vertu physique des femmes, mais de ce fait ils assuraient aussi une réception sociale favorable.

Finalement, on considérait insuffisant l'intellect d'une femme du XIXe siècle. Depuis le Moyen Age, les femmes demandaient plus d'occasions éducatives, mais sans avoir la possibilité de les obtenir à cause de la perception fondamentale des femmes comme inférieures de nature intellectuellement. Les "experts" scolaires de l'époque étaient en général du même avis:

"There is no question of adorning their minds; they must be taught their duties to the family, obedience to their husbands, the care of children. . Women never but half-know, and the little they know commonly makes them proud, disdainful, tatters, disinclined to solid things".⁹

Cette opinion se reflétait dans le genre d'éducation que recevaient les jeunes filles. L'éducation féminine aux rares pensions pour des jeunes filles insistait sur l'instruction religieuse, que garantissait le genre de "professeur", dont la plupart étaient des bonnes soeurs.¹⁰ De l'âge de 8 à 14 ans, les filles des plus hautes classes sociales se mettaient en pension où on essayait d'exercer du contrôle sur leurs pensées. On croyait qu'il fallait leur imposer la discipline morale en leur apprenant "religion, the Bible, Church history".¹¹ Le plan d'études se divisait entre la religion et les talents "pratiques" --c'est-à-dire, ceux qui seraient utiles à une mère et à une épouse.¹² Bien que le gouvernement commençât à prendre part à l'éducation féminine en 1807, ni les cours ni le développement ultérieur d'écoles pour des jeunes filles n'offraient une éducation comparable à celle des garçons. En fait, moins d'un quart des écoles publiques étaient destinées aux jeunes filles en 1860, et les cours du second degré ne leur étaient disponibles qu'à partir de 1867.¹³ Par conséquent, ordinairement, les femmes du XIXe siècle se résignaient à leur sort scolaire

et se rendaient compte qu'il n'y avait que deux "carrières" respectables à leur disposition: le mariage, ou le couvent.¹⁴

Les filles des plus basses classes sociales trouvaient une "éducation", aussi bien que la protection contre des avances sexuelles, dans les couvents industriels. Les premiers de ces couvents se sont établis vers 1840 pour fabriquer les textiles, et bien que le labeur ait été très dur, leur nombre s'est augmenté rapidement. Les filles travaillaient 15 heures par jour pour "a wretched nourishment" et une sorte d'éducation religieuse, mais afin de sauvegarder la vertu de leurs filles, beaucoup de parents les ont envoyées chez les bonnes soeurs.¹⁵

LA FEMME IDEALE

Bien que la société ait relégué les femmes à la condition inférieure du "sexe faible", les désirs contradictoires du parti au pouvoir (les hommes) envers le rôle des femmes leur a imposé en même temps le rôle de "l'idéal". C'est-à-dire, les hommes voulaient que les femmes soient faibles et donc subjuguées, mais simultanément qu'elles soient "parfaites" aux niveaux physique et moral (mais pas intellectuel), ce qui créait une grande confusion.

A l'égard de l'intelligence féminine, puisqu'elle n'avait rien à voir avec les désirs physiques de l'homme, il n'y avait pas d'ambivalence. Les hommes étaient apparemment contents en considérant les femmes comme insuffisantes intellectuellement, soit au niveau du sexe faible, soit au niveau de l'idéal. Selon Proudhon, la femme était l'apprentie de l'homme, "the sympathetic and living complement of a man that makes him a whole person"; selon Rousseau, afin de s'acquitter de ce devoir envers l'homme et la société, la femme doit se dissocier des poursuites intellectuelles.¹⁶

Au niveau moral, les femmes du XIXe siècle étaient généralement très dévouées à l'église. En outre, les cultes de la Madone, qui célébraient le pouvoir de la maternité, devenaient populaires.¹⁷ Par conséquent, dans la famille on s'attendait à ce que la mère soit le bastion de la moralité. Elle avait la responsabilité de l'instruction morale des enfants, souvent afin de "corriger" ce qu'ils avaient appris à l'école (c'est-à-dire, de contrebalancer soit le Catholicisme soit l'anticléricalisme).¹⁸ Ce rôle de "professeur" était d'une grande importance, parce que la mère était chargée de l'éducation non seulement de ses filles, mais aussi de ses fils --futurs hommes qui étaient de nature moralement supérieurs.

Évidemment, cette femme idéale morale ne voudrait pas pécher; selon les règles de la société elle n'aimerait donc pas les rapports sexuels. L'église a stipulé qu'en prenant plaisir à l'acte sexuel conjugal, la femme commettait un péché véniel.¹⁹ Les jeunes mariées pures et respectables ne connaissaient donc rien des relations sexuelles, et après qu'elles en avaient appris, elles en étaient dégoûtées. Par conséquent, la popularité de la prostitution a continué à croître, surtout à Paris, entre 1800 et 1850; en fait, la population des prostituées parisiennes a triplé avant 1830,²⁰ et a atteint à peu près 34,000 au milieu du siècle.²¹ Elles étaient reconnues par la société, et la littérature les a idolâtrées.

Le désir des hommes pour une femme modèle physiquement se montrait surtout dans la mode. En même temps que les corsets et les crinolines protégeaient la vertu féminine, ils rendaient le corps féminin très sensuel et tentant. Ils mettaient les jambes, les hanches, la taille et la gorge en valeur, tout ce qui était estimé séduisant et érotique.²²

En outre, le décolletage des robes à la mode servait non seulement à renforcer l'image de la fragilité et la vulnérabilité physique féminine, mais aussi à révéler la sexualité de la gorge.²³ Ce double effet s'explique par les désirs conflictuels des hommes de l'époque envers la sexualité féminine. Ils voulaient que les femmes portent les vêtements révélateurs, ceux qui les stimulaient sexuellement; même les femmes "respectables" commençaient alors à imiter la façon de s'habiller et le comportement des prostituées.²⁴ Cependant, à cause des règles sociales, les hommes ne pouvaient pas faire des avances aux femmes respectables; ils étaient forcés d'avoir recours aux "filles de joie".

A cause de cette image de l'idéal, les femmes du XIXe siècle devaient faire face à la confusion et à la répression. La conception de la femme que la société leur avait donnée se heurtait au rôle de "l'idéal" que voulaient les hommes; on confondait les idées de la "bonne" et de la "mauvaise" femme. Par exemple, au niveau physique, l'idéal était une femme séduisante qui aimait l'acte sexuel. D'un autre côté, la société constatait qu'une femme pouvait être séduisante, mais qu'elle était aussi fragile et ne s'intéressait ni aux rapports sexuels ni à y prendre plaisir; donc, l'idéal serait "mauvais". De même, au niveau moral, les modèles étaient complètement contradictoires. L'idéal, une femme fortement morale et religieuse qui s'acquittait des devoirs familiaux et domestiques, devait être "bonne"; mais la société stipulait que la femme avait une tendance immorale de nature, et avait alors besoin de protection contre ses propres désirs. Le seul accord était au niveau intellectuel, où on croyait que la femme ne possédait aucune capacité. Est-ce que la conception de la société et toutes les règles que s'ensuivaient, que les femmes avaient crues toujours, étaient donc erronées? Est-ce que les hommes qui avaient créé

cette notion étaient peut-être faillibles? Finalement, qu'est-ce qu'il fallait que les femmes fassent? Si elles essayaient d'être la femme idéale, elles se battraient contre l'enseignement contraire; mais en acceptant le stéréotype du sexe faible, comment atteindraient-elles "l'idéal"? Qu'est-ce que c'était que "la femme"?

LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ LA STRUCTURE DE LA FAMILLE

Au XIX^e siècle, la famille était basée sur un modèle patriarcal, pareil à celui de l'état napoléonien. Les femmes étaient presque complètement soumises aux hommes, soit à leur père, soit à leur mari. Selon le Code Civil, le père gardait le contrôle des enfants à l'égard des finances, du mariage, et même de l'emprisonnement.²⁵ Cependant, les droits du mari sur sa femme s'étendaient même plus loin. Le Code considérait les femmes comme des mineurs, et leur défendait d'habiter séparées du mari, de dépenser leur propre dot sans la permission du mari, ou d'intenter un procès sans permission. En outre, à l'égard de l'adultère, une femme pouvait être punie par l'incarcération, la séparation (sans soutien), ou même par la mort; le mari avait le droit de tuer sa femme. D'un autre côté, la femme qui a tué son mari adultère était coupable de meurtre. En fait, à moins de l'appréhender pendant l'acte sexuel dans le lit conjugal, on ne permettait pas à la femme de l'en accuser. Même coupable, sa punition était une petite amende, et elle ne pouvait pas terminer le mariage.²⁶

Alors, tandis que les hommes (soit le père, soit le mari) avaient les droits, les femmes (soit la fille, soit l'épouse) avaient les devoirs. Comme fille, elle avait la responsabilité physique et morale de garder sa vertu afin de protéger et sa propre

réputation (de grande valeur à ses espoirs de mariage) aussi bien que celle de sa famille, dont le lignage devait rester sans tache.²⁷ Comme épouse, ses fonctions physiques comprenaient la reproduction, la soumission aux désirs sexuels de son époux, les travaux de ménage (ou la surveillance des domestiques), et la protection infantile.²⁸ Ses obligations morales rappellent celles de la femme idéale dans la mesure où la mère était responsable de l'enseignement des enfants. En permettant à la femme, qui est plus faible que l'homme moralement et intellectuellement de nature, de s'occuper de l'éducation des enfants (surtout de celle des fils), ces devoirs donnent lieu à une certaine confusion des rôles. Cependant, parce que les garçons recevaient une éducation plus complète, la tâche d'enseigner aux filles leurs rôles mondains étaient souvent d'une plus grande importance aux mères.²⁹ De toute façon, il n'y avait aucun devoir intellectuel féminin.

LA STRUCTURE DE LA SOCIETE

Avant la Révolution de 1789, la société française était fondée sur les principes de primogéniture, et les barrières entre les trois états étaient quasi-infranchissables. Cependant, la Révolution Industrielle s'est unie avec celle de 1789 pour produire de grandes transformations dans la structure de la société française. Les distinctions de classe devenaient de plus en plus fluides et

"...changed from being based on the assumption that people were different in kind, to differences of *degree*".³⁰

En outre, et la composition et l'emplacement de la classe ouvrière changeaient; pendant que le nombre des artisans déclinait, la population des grandes villes augmentait.³¹ Cette croissance a abouti à une association plus intime entre les classes économiques, ce qui a

permis aux pauvres de remarquer les habitudes des riches.³² A son tour, la combinaison de ces observations par les plus basses classes et la plus grande fluidité des classes a éveillé un plus grand désir pour l'élévation sociale; évidemment, la mobilité sociale ascendante était bien plus facile quand elle était basée sur l'argent plutôt que sur la naissance (que l'on ne pouvait pas changer).

Cependant, on n'offrait pas cette mobilité à tout le monde également. Pour les femmes, il était presque impossible de s'élever à cause de la conception populaire du "sexe faible". Puisque le Code Civil ne leur permettait aucun contrôle de l'argent, leur liberté était assez limitée. Sans une éducation comparable à celle des hommes, elles ne pouvaient poursuivre que rarement leurs intérêts; elles n'avaient ni le respect des hommes ni la même instruction.

En fait, les chemins d'élévation sociale accessibles aux femmes renforçaient les conceptions traditionnelles de la femme et du même coup maintenaient la confusion dans la société envers la sexualité féminine. Le premier, "le chemin physique", consistait en trois degrés: la prostituée, la courtisane, et la maîtresse. La prostituée était la plus basse des trois aux yeux de la société, et probablement, étant donné les statistiques ci-dessus, aussi la plus commune. Il y en avait autant au début du XIXe siècle que la "police des mœurs" commençait à les enregistrer, surtout comme protection contre les maladies vénériennes. Néanmoins, bien que la société les reconnût, elles étaient encore bien moins acceptable que d'autres groupes.³³

D'autre part, la courtisane devenaient un symbole de la richesse et du succès social. Elle était en effet une prostituée extrêmement chère, quelquefois recevant 10,000 francs

par nuit.³⁴ Cependant, un "protecteur" dépensait souvent beaucoup plus en l'entretenant afin d'impressionner la société. Le but final d'une courtisane était de se procurer un mari riche et respectable; en y arrivant, elle essayait de s'élever socialement en choisissant soigneusement ses amants pour leur richesse ou leur renom.³⁵ La société la supportait mieux que la prostituée, mais elle n'en avait pas encore atteint le sommet.

Le dernier degré --"le sommet"-- était la maîtresse. La société l'acceptait même aux plus hauts niveaux, probablement parce qu'elle était d'une "meilleure" classe d'origine.³⁶ Pour une maîtresse, il ne s'agissait pas de la richesse, mais plutôt du pouvoir. Elle était de la même classe sociale que ses amants, et en était fière. Son but était d'avoir les amants les plus influents. En même temps, le but d'un amant était d'avoir la maîtresse la plus belle et la plus célèbre; par conséquent, la maîtresse était exhibée à la société dans le plus grand style.³⁷ A cause de son pouvoir social et celui de ses amants, on ne pouvait pas la condamner aux punitions de l'adultère. Cependant, cette absence d'action ne faisait que contribuer aux contradictions dans la société envers le comportement féminin.

D'un autre côté, pourtant, le deuxième chemin, "le chemin moral", maintenait aussi la même confusion. Le mariage était la solution respectable au problème de la mobilité sociale des femmes, bien qu'il s'opérât selon des principes identiques à ceux du "chemin physique". La différence était ce qu'on vendait; au cas d'une nouvelle mariée, c'était souvent la vertu. Parfois, l'autre considération importante était l'argent; selon Daubié, les maris disaient quelquefois qu'ils s'étaient mariés avec la dot, pas avec la femme.³⁸

L'accent se mettait sur l'amélioration sociale grâce à la dot; la valeur intrinsèque de la femme n'importait pas.

Finalement, les femmes ne pouvaient suivre aucun "chemin intellectuel" pour s'élever socialement. Les salons avaient lieu presque exclusivement chez les femmes, mais selon certains invités aux salons des grandes courtisanes, "[the] women were crude and coarse, and their salons were vapid and tasteless".³⁹ Bien que les salons eussent la réputation contraire, on a suggéré qu'ils n'étaient pas en réalité des arènes intellectuels où les femmes pouvaient participer, mais plutôt des assemblages qu'une femme a organisés "in which others, not she, would display their talents".⁴⁰ Au XIXe siècle, les femmes restaient "inférieures" intellectuellement, et par conséquent ne pouvaient pas essayer de dominer les salons; là, une femme "spoke, but carefully modulated her voice; she questioned, but hardly ever pursued the unquestionable".⁴¹

LE FEMINISME

Il y avait des femmes (et des hommes) qui se battaient contre les inégalités sociales qui néanmoins apparaissaient insurmontables. Avant 1800, les féministes demandaient plus de possibilités d'éducation, et certains mettaient le système patriarcal même en question comme étant oppressif. Cependant, les femmes étaient en général réprimées pendant la Révolution, et le féminisme ne s'est rétabli en France qu'en 1830. A cette époque on avançait beaucoup d'opinions différentes au sujet de la liberté de la femme, parmi lesquelles on peut citer des appels pour l'égalité des sexes et des appels pour la réforme du mariage dans le Code Civil.⁴² Puisque les bourgeoises et les ouvrières avaient des intérêts divergents, les projets sociaux étaient mis à exécution par des femmes des plus

hautes classes sociales au profit des ouvrières.⁴³ D'autre part, le socialisme s'alliait au féminisme grâce à Flora Tristan, qui insistait sur le rapport économique entre la condition des femmes et celle des ouvriers.⁴⁴ La poursuite de l'égalité dans toutes les facettes de la vie féminine (y compris le suffrage des femmes) continuait pendant les années tumultueuses de 1848-51. Pourtant, bien que le féminisme ait gagné beaucoup de partisans, pendant la répression dure du Second Empire les sentiments anti-féministes se consolidaient encore, aussi bien que les théories de l'insuffisance des femmes.⁴⁵

LA LITTÉRATURE CONCEPTION DE LA SOCIÉTÉ

Comme celui de la femme, le rôle de la littérature était strictement défini par la société. Selon le jugement du procès de *Madame Bovary*,

"la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs".⁴⁶

La littérature avait donc une fonction particulière qui tournait sur l'appui de la moralité. Il fallait montrer au lecteur la différence entre le vice et la vertu, mais seulement en démontrant "le bien".⁴⁷ Si, contre les désirs de la société, elle ne suivait pas cette formule, elle était par conséquent "mauvaise" et pouvait être supprimée. A l'époque le gouvernement était le "protecteur" de la morale publique, qui était

"celle que la conscience et la raison relèvent à tous les peuples comme à tous les hommes, parce que tous l'ont reçue de leur Divin Auteur en même temps que l'existence".⁴⁸

Ces sentiments sont reflétés dans la loi du 17 mai 1819, qui a établi les punitions pour les offenses appelées "outrage à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs"; elles

étaient punissables d'une amende, de l'emprisonnement, et de la confiscation de l'oeuvre.⁴⁹ Cependant, bien que la morale publique fût définie, ni l'outrage aux bonnes moeurs ni ce qui était contraire aux bonnes moeurs n'étaient jamais déterminés dans la loi.⁵⁰ Le gouvernement avait donc une flexibilité considérable en supprimant les publications.

Quant au système de "justice" pour les gens accusés de ces outrages, entre le règne de Louis XVIII et celui de Napoléon III, la responsabilité du jugement a changé plusieurs fois entre les Cours d'Assises (composées de jurés) et les tribunaux de police correctionnelle (composés de juges du gouvernement).⁵¹ Le dernier changement de conséquence à la publication de *Madame Bovary* s'est passé après le coup d'état de 1851 quand

"le premier soin [du nouveau régime] fut d'abolir toutes les institutions libérales touchant la liberté de la presse",

et les délits de la littérature étaient rendus à la discrétion des tribunaux correctionnels. Selon Maurice Garçon, cette action représentait un retour "à l'arbitraire de la Restauration".⁵²

LA FEMME ET LA LITTERATURE

La faiblesse morale des femmes rendait dangereux les "mauvais" livres qui n'utilisaient pas la méthode prescrite par la société. Une des plaintes de l'avocat Pinard au procès de Flaubert était que l'oeuvre séduirait l'imagination féminine, et

"lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au coeur, lorsque le coeur aura parlé au sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment?"⁵³

Bien sûr que non, parce qu'on savait que les femmes étaient

inférieures moralement de nature aux hommes et avaient besoin de protection contre leurs propres désirs; par conséquent il fallait leur défendre de lire de "mauvais" ouvrages qui pouvaient corrompre leur vertu.

En plus, puisque les femmes n'avaient pas la même capacité intellectuelle que les hommes, pourquoi est-ce qu'on leur permettrait de se soumettre à une expérience vouée à l'échec? Après tout,

"[r]eading does more harm than good in young girls. . Books make intellectual pretenders ('beaux esprits') and arouse an insatiable curiosity".⁵⁴

Cependant, il faut remarquer que l'expérience n'était vouée à l'échec qu'à cause des hommes qui voulaient conserver leur contrôle de la société; sans une vraie éducation soutenue par la lecture non expurgée par la censure, les femmes ne pouvaient pas se débarrasser de la conception du sexe faible, et les hommes continueraient à les dominer. Pour conclure, le rapport entre la femme du XIXe siècle et la littérature ne faisait donc que renforcer la perception du "sexe faible" et du pouvoir masculin dans la société.

II. LA FEMME ET LA LITTÉRATURE DANS LA VIE DE FLAUBERT

Dans ce chapitre, il s'agit d'identifier les conceptions de Flaubert de la femme et de la littérature, qui différaient quelque peu de celles de la société. Commenant par la femme, aux niveaux physique, moral, et intellectuel, les femmes spécifiques dans la vie de Flaubert révèlent ses idées de la nature féminine, que l'on mesurera contre les catégories du "sexe faible" et de "l'idéal". De la même façon, les principes littéraires qui se dégagent de sa correspondance définissent les critères selon lesquels il jugeait la qualité de la littérature. Enfin, on découvre chez Flaubert un certain rapport entre ses jugements moraux et esthétiques de la femme et de la littérature.

LA FEMME NIVEAU PHYSIQUE

"La femme est un animal vulgaire dont l'homme s'est fait un trop bel idéal."¹ Telle a été l'opinion de Gustave Flaubert dans une lettre en 1841, mais pendant sa vie, il ne pouvait pas se séparer de la femme. Bien qu'il prétendît vouloir mener une vie de moine (et il y a réussi apparemment de juin 1843 jusqu'en 1846)², il avait presque une obsession de l'acte sexuel. Pendant son voyage à l'Orient (1849-51), il a écrit à son ami Louis Bouilhet de l'abondance de prostituées qu'il engageait, et lui en donnait des descriptions détaillées. Cependant, en dépit du grand nombre de telles rencontres, Flaubert avait une favorite, une courtisane égyptienne célèbre qui s'appelait Kuchuk Hanem. Il a décrit minutieusement ses bijoux, ses vêtements, et sa beauté, aussi bien que la fréquence et la qualité des rapports sexuels.³

Dans sa correspondance, Flaubert a parlé à Bouilhet de l'intensité spirituelle du rapport qu'il croyait avoir atteinte avec Kuchuk Hanem.⁴ Ces paroles-là aident à illustrer les sentiments qu'il avait pour les prostituées en général. Il a mentionné dans ses lettres qu'il avait évité des "filles de joie" afin de garder le souvenir des femmes qui le sollicitaient de la rue.⁵ En outre, il a défendu l'institution de la prostitution elle-même dans une lettre ultérieure à Louise Colet.

"C'est peut-être un goût pervers, mais j'aime la prostitution et pour elle-même, indépendamment de ce qu'il y a en dessous. Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées, sous la pluie, sans un battement de coeur. . . Il se trouve, en cette idée de la prostitution, un point d'intersection si complexe, luxure, amertume, néant des rapports humains, frénésie du muscle et sonnement d'or, qu'en y regardant au fond le vertige vient, et on apprend là tant de choses! . . . Ah! faiseurs d'élégies, ce n'est pas sur des ruines qu'il faut aller appuyer votre coude, mais sur le sein de ces femmes gaies."⁶

Flaubert semble donc postuler que la prostitution était un métier nécessaire, et même beau. Il les respectait, les prostituées, pour leur honnêteté;

". . . j'aime bien mieux l'ignoble pour l'ignoble. J'aimerais de tout mon coeur une femme belle et ardente et putain dans l'âme".⁷

D'autre part, la plupart des femmes "respectables" n'étaient qu'hypocrites au niveau physique:

"Elles [les femmes] ne sont pas franches avec elles-mêmes; elles ne s'avouent pas leurs sens; elles prennent leur cul pour leur coeur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir".⁸

NIVEAU MORAL

Bien qu'il semblât ne pas aimer les femmes généralement, Flaubert trouvait des exceptions, parmi lesquelles tout d'abord on peut citer son "idéal", Elisa Schlésinger.

Selon Armand Lanoux, pour Flaubert, la femme parfaite s'est présentée à 15 ans comme "déesse inaccessible" quand il a fait sa connaissance pour la première fois à la plage de Trouville.⁹ Elle était son aînée de 11 ans, un peu dodue et d'une gorge ample --le même genre de femme que Flaubert préférait pendant le reste de sa vie. L'image d'une femme allaitant son enfant reste un leitmotiv dans les versions des premières rencontres, et quand Flaubert a découvert plus tard qu'Elisa était très dévouée à la religion et à son mari, l'image de la Madone a été probablement renforcée.¹⁰ Pourtant, la nature platonicienne de leur rapport est peut-être la clé à sa conception d'une femme "idéale". Flaubert l'a appelée une "worthy creature", et a révélé à Louise Colet qu'il avait aimé une femme

"depuis quatorze ans jusqu'à vingt sans le lui dire, **sans lui** (sic) **toucher**".¹¹
[mon accent]

Bien qu'il niât (indirectement) l'aimer encore, il y a des preuves dans sa correspondance qu'il n'oubliait ni Elisa elle-même ni ses images de pureté et de chasteté. Par exemple, il a écrit en 1871 qu'il ne pouvait pas retourner à Trouville à cause de ses souvenirs d'elle. En plus, elle est sans doute représentée dans le roman quasi-autobiographique, *L'Éducation sentimentale*, comme l'héroïne qui ne consomme pas son amour avec le héros, Frédéric.¹² Finalement, après la mort de sa mère, il l'a invitée à lui rendre visite, et lui a offert la chambre à coucher de sa mère, une autre figure de la Madone dans sa vie.¹³

Sa mère, Caroline Fleuriot Flaubert, était aussi dévouée à son mari, Achille-Cléophas, et à ses enfants. On la décrivait comme "[of] an eminently serious disposition" et tout à fait obéissante au mari.¹⁴ Quant aux enfants, jusqu'à la mort de son mari et de sa fille, Caroline dirigeait apparemment la plupart de son amour maternel à sa fille, et pas

à Gustave. Hazel Barnes répète la suggestion de Sartre que puisque Madame Flaubert voulait une fille au lieu de Gustave, elle lui donnait "a mother's attention but not love, care but not caring".¹⁵ De toute façon, son amour pour son fils s'est approfondi, et elle est devenue très protectrice après la mort de sa fille et de son mari en 1846; en fait, ils ont habité ensemble jusqu'à sa mort. En dépit des théories oedipiennes de Sartre, Flaubert semblait fortement respecter sa mère, et parfois modifiait ses activités afin d'éviter de lui causer du chagrin, surtout si d'autres femmes y étaient impliquées.¹⁶ Il a dit qu'il recevait de la joie en habitant avec elle, et se lamentait sur la peine et la tristesse que souffrait une si bonne femme.¹⁷

NIVEAU INTELLECTUEL

De la même façon que Flaubert avait une opinion défavorable des femmes au niveau physique, tels sont ses sentiments au sujet de la capacité intellectuelle de la plupart des femmes; il insinuait souvent que les femmes étaient inférieures de nature, généralement en même temps qu'il critiquait leur tempérament trop émotif et trompeur. Dans sa correspondance, il a parlé de "la faiblesse de l'esprit [de la femme]"¹⁸, et le coeur auquel il faisait allusion n'était que "a facile emotionalism, a self-deceiving sentimentality".¹⁹ Évidemment, avec ces déficiences mentales, les femmes ne pouvaient pas être considérées comme égales aux hommes intellectuellement.

Cependant, comme au niveau physique, il y avait des exceptions. Dans sa famille, sa soeur et ensuite sa nièce (toutes les deux s'appelaient "Caroline") sont devenues plus ou moins ses "étudiantes". Selon Roger Price Snow, Flaubert inventait pour sa soeur un programme de lecture plus rigoureux que celui que les jeunes filles de l'époque suivaient

généralement.²⁰ Plus tard, pendant qu'il écrivait *Madame Bovary*, il enseignait à sa nièce l'histoire grecque (probablement pas une partie du programme d'études ordinaire des jeunes filles non plus), et a dit qu'elle avait "a solid, delicate mind".²¹

A l'exception des femmes de la famille, Louise Colet était la femme "intellectuelle" qui a le plus influencé Flaubert. Sa maîtresse entre 1846 et 1854, avec une interruption de deux années, elle était la destinataire des lettres détaillées de Flaubert à propos de l'écriture de *Madame Bovary*.

Flaubert a écrit à une femme une fois que "nous causons ensemble comme deux hommes";²² ses lettres à Louise Colet semblent être pareilles. Il lui parlait constamment du progrès et des problèmes du récit, comme si Louise était capable de le comprendre. Elle lui écrivait de l'Art et de ses oeuvres aussi, et quoiqu'il adoptât parfois le ton condescendant, l'échange était presque entre égaux; les sujets étaient souvent sérieux -- pas du tout ceux dont on écrivait à une femme du XIXe siècle. Néanmoins, ils étaient aussi amants, et par conséquent, le sujet de l'amour entraînait dans la correspondance. Par exemple, Flaubert y faisait beaucoup d'allusions sexuelles, et les deux se parlaient de l'amour. Il y avait des désaccords amoureux à cause, paraît-il, de l'incapacité de Flaubert d'accepter Louise comme une femme "idéale" physiquement et comme une femme vraiment intellectuelle. Bien qu'il pût la reconnaître comme artiste (elle était poète)²³, il essayait de séparer le physique et l'intellectuel en elle comme il avait fait en lui; dans une lettre du 21 août, 1853, il lui a écrit que

"je soutiens (et ceci, pour moi, doit être un dogme pratique dans la vie d'artiste) [mon accent] qu'il faut faire dans son existence deux parts. . .Les satisfactions du corps et de la tête n'ont rien de commun. . .*ne les cherchez pas réunis. . .*"²⁴

Il poussait cette séparation même plus loin parfois, voulant transformer Louise en accentuant ses traits masculins et en tempérant ses "éléments femelles" qui "l'abîmai[en]t".

Il l'a appelée "a poet shackled to a woman", et lui a demandé "O femme! femme, sois-le donc moins! Ne le sois qu'au lit!"²⁵ Il ne voulait qu'elle soit ni amie ni maîtresse, mais plutôt

"[un] hermaphrodite nouveau, tu me donnasses avec ton corps toutes les joies de la chair, et avec ton esprit toutes celles de l'âme".²⁶

Il la flattait en lui écrivant qu'elle était supérieure à la femme typique, mais en même temps il se plaignait souvent qu'elle le décevait, qu'il avait espéré trouver en elle une "less feminine personality". A la fin de la liaison (1854), il lui a admis son échec:

"J'ai toujours essayé (mais il me semble que j'échoue) de faire de toi un hermaphrodite sublime. . .Relis même tes oeuvres, et tu t'apercevras que tu as en toi un ennemi. . ."²⁷

"L'ennemi" est l'élément femelle dont on a fait allusion ci-dessus. Louise ne pouvait pas sublimer sa nature physique féminine --l'inférieure qui se battait avec sa nature intellectuelle masculine, la supérieure. Aux yeux de Flaubert, le côté féminin "gagnait", et il ne pouvait plus la tolérer.

En conclusion, en revenant aux catégories de "sexe faible" et d'"idéal" du premier chapitre, on voit que les conceptions flaubertiennes aux niveaux physique et moral s'accordent avec "l'idéal". Flaubert s'intéressait beaucoup aux femmes licencieuses ("mauvaises" selon les conceptions de la société) en même temps qu'il adorait des femmes

fortement morales ("bonnes" aux yeux de la société), ce qui renforçait la confusion de la période. En dépit de cette contradiction, le niveau intellectuel posait une plus grande difficulté pour Flaubert. Ni "le sexe faible" de la société ni "l'idéal" inconscient des hommes n'acceptait une femme intelligente, et bien qu'il prétendît détester les "idées reçues" de la société, Flaubert ne pouvait pas éviter leur influence. Il reconnaissait les exceptions intellectuelles dans sa propre famille et dans sa maîtresse; il reconnaissait même l'infériorité de l'éducation féminine. Cependant, quand il s'agissait de combiner l'intelligence et la sensualité dans une femme, il voulait subjuger soit l'une soit l'autre selon les circonstances. Flaubert a écrit à Louis Bouilhet en 1850 que

"le mot almée veut dire savante, bas bleu; comme qui dirait putain, ce qui prouve, Monsieur, que dans tous les pays les femmes de lettres!!!"²⁸

Il pouvait en faire une plaisanterie, mais il ne pouvait pas l'accepter dans sa vie personnelle.

LA LITTÉRATURE LA BONNE

Selon Gustave Flaubert, afin d'écrire de la "bonne" littérature, il fallait avoir un but admirable et suivre les injonctions strictes de la forme. Autrement dit, il faut écrire "l'Art pour l'Art" et s'abandonner à "voluntary martyrdom" en s'efforçant d'atteindre la perfection stylistique.

Il a décrit précisément cette doctrine de "l'Art pour l'Art", commençant par le précepte que l'Art était la seule vérité, et qu'on devait l'adorer "with a love that is exclusive, ardent, devoted".²⁹ Le but de l'Art le plus élevé et le plus difficile était d'imiter

la nature en faisant rêver le lecteur:

"Habitons-nous à considérer le monde comme une oeuvre d'art dont il faut reproduire les procédés dans nos oeuvres. . Les plus grands [poètes]. . reproduisent l'Univers".³⁰

A ce but, l'écrivain devait utiliser toutes les expériences de la vie, soit heureuses, soit tristes, en créant ses ouvrages. Cependant, il devait en même temps se détacher de ces expériences afin de les analyser. Il lui fallait mener "une double vie" qui le rendrait "monstrueux" par son indifférence et son objectivité. Flaubert a envoyé une lettre à Ernest Feydeau à la mort de la femme de celui-ci, exprimant simultanément ses condoléances et son avis sur l'occasion artistique qu'avait Feydeau:

"Pauvre petite femme! C'est affreux! Tu as et tu vas avoir de *bons* tableaux et tu pourras faire de *bonnes* études! C'est chèrement les payer. Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre coeur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies."³¹

Cependant, bien que l'artiste pût divertir la société, la première raison d'écrire n'était pas pour les autres, mais pour lui-même.

L'autre élément nécessaire à la bonne littérature était la forme, qui était aussi la partie la plus ardue. L'écriture de *Madame Bovary* a duré du 19 septembre 1851 au 30 avril 1856, et a compris 1,778 feuilles ébauchées.³² Flaubert n'écrivait pas les tableaux soigneusement la première fois, mais ensuite il changeait les mots et les phrases mille fois afin d'obtenir le même rythme et la même sonorité qu'avait la poésie. Il l'accomplissait en soumettant ses phrases à "[l']épreuve phonétique du 'gueuloir'",³³ si les sons ne s'accordaient pas, l'idée ne s'exprimait pas ("the Idea exists only by virtue of its form")³⁴. Il croyait que l'Idée et la forme étaient entrelacées, et

". . .tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art".³⁵

La qualité du style dépendait de la qualité de la transition; c'est-à-dire, les mots devaient couler de l'un à l'autre, ou l'effet était perdu. Cette attention à l'organisation et à l'élaboration du projet, bien que Flaubert ne l'aimât pas du tout, constituait l'Art; "the stylistic effect depends on [cette attention], and on [it] alone".³⁶ S'il pouvait, "by dint of frightful labor, of a fanatical and devoted determination", surmonter ces obstacles, il atteindrait son but ultime:

"un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style. . . Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière".³⁷

Finalement, il faut discuter la conception de "l'auteur-Dieu" qu'avait Flaubert, où

"[l]'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. . . Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie".³⁸

A ce but, l'auteur devait rechercher une identification complète avec ses personnages. Dans *Madame Bovary*, il confondait le point de vue du narrateur et des personnages à un tel point que le lecteur ne pouvait pas les distinguer (le style indirect libre). Cependant, quoique Flaubert ne voulût pas se montrer dans l'oeuvre finale, il disait qu'il était, en effet, devenu les personnages en les créant. Par exemple, en écrivant la scène de mort d'Emma,

". . . j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner".³⁹

Pour conclure, cette partie a identifié les buts littéraires généraux de Gustave Flaubert, ce qui comprend la recreation de la nature par la perfection stylistique, et l'absence de l'auteur dans l'oeuvre. Dans les chapitres suivants, il s'agira d'analyser comment il a réussi à les réaliser dans *Madame Bovary*. On examinera surtout le concept de "l'auteur-Dieu", et comment le succès ou l'échec de Flaubert en se cachant dans l'oeuvre a influencé et les inculpations originales contre le livre et le verdict du "procès littéraire".

LA MAUVAISE

Évidemment, si un écrivain ne suivait pas les conseils présentés ci-dessus, Flaubert n'estimerait pas probablement que l'oeuvre fût digne d'être considérée la "bonne" littérature. (Les exceptions étaient les auteurs qu'il croyait "maîtres", qui étaient "forts en dépit de toutes les fautes et à cause d'elles".⁴⁰) En fait, il définissait la mauvaise littérature presque aussi précisément que la bonne. Tout d'abord, il ne fallait jamais qu'une oeuvre soit écrite seulement pour se rendre célèbre.

"*Etre connu* ne satisfait entièrement que les très médiocres vanités. . [L]'illustration ne vous classe pas plus à vos yeux que l'obscurité. . Je vise à mieux, à me plaire. Le succès me paraît être un résultat et non pas le but".⁴¹

De même, ce n'était que la mauvaise littérature qui se faisait à la hâte. La méthode flaubertienne de chercher la perfection des mots demandait la considération lente et soigneuse. Selon Flaubert, le moment de la publication importait peu; si une oeuvre avait de la valeur, on la reconnaîtrait n'importe quand.

Flaubert ne respectait pas les auteurs comme Beranger, Musset ou Lamartine, qui, à son avis, plaisaient trop à la bourgeoisie avec leur sentimentalité excessive.

"Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est. . . Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. . . C'est pourquoi je déteste la poésie parlée, la poésie en phrases. . . Les exhalaisons d'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux de tout cela en style. Ailleurs, c'est une prostitution de l'art et du sentiment même".⁴²

Cependant, il détestait les journalistes et les critiques encore plus. Ceux-là étaient vaniteux, et ne s'occupaient que du présent, tandis que ceux-ci avaient choisi leur métier parce qu'ils n'avaient pas le talent de créer l'Art.⁴³ La critique occupait "the lowest place in the literary hierarchy" et était odieuse,

"car la plus belle femme n'est guère belle sur la table d'un amphithéâtre avec les boyaux sur le nez, une jambe écorchée, et une moitié de cigare éteint qui repose sur son pied".⁴⁴

Pour conclure, Flaubert était conscient du rapport entre ses jugements sur la littérature et sur les femmes. En effet, il se servait de la métaphore de la femme pour s'exprimer au sujet de la littérature et vice versa. Spécifiquement, il ne jugeait apparemment ni les femmes ni la littérature d'après les qualités morales. Il considérait la morale dans une femme rarement, et quant à la littérature, il l'y trouvait complètement inutile. Elle rendait fausse les oeuvres pleines d'imagination et son associée, la censure, était "une chose pire que l'homicide. . . un crime de lèse-âme".⁴⁵ Au contraire, dans ses jugements il s'agissait surtout de l'honnêteté; pour la littérature aussi bien que pour les femmes, si on n'a pas admis sa vraie nature, Flaubert l'estimait inférieure. Par exemple, il a parlé des femmes entretenues, qui ont "envahi la débauche comme le journaliste la poésie", et il a comparé les revues littéraires de l'époque aux "infâmes putains, qui font

les coquettes".⁴⁶ La valeur féminine ou littéraire était plutôt question de l'esthétique. Il a avoué à Louise Colet qu'il évaluait la supériorité ou l'infériorité des femmes selon leur beauté.⁴⁷ Pourtant, la hiérarchie flaubertienne insistait sur la nature supérieure de la littérature (l'intellectuel) par rapport à la femme (le physique), ne permettant à rien de contrecarrer à l'Art. Il différenciait même entre les écrivains "virils" et "efféminés", louant la virilité et reprochant la féminité, et a conseillé à son ami Ernest Feydeau:

". . .prends garde d'abîmer ton intelligence dans le commerce des dames. Tu perdras ton génie au fond d'une matrice. . .une once de sperme perdu fatigue plus que trois litres de sang".⁴⁸

III. *MADAME BOVARY*: UNE FEMME ET UN ROMAN

"Madame Bovary": ces deux mots symbolisent et la femme et la littérature, et dans l'oeuvre de Flaubert, il semble y avoir un rapport entre elles. Aux niveaux physique, moral, et intellectuel, la femme, Emma Bovary, fait preuve des caractéristiques du "sexe faible" et de "l'idéal". En général, la littérature dont il est question dans le roman se montre "mauvaise" selon les règles flaubertiennes. On examinera cette coïncidence suspecte à l'égard de la "chute" d'Emma.

LA FEMME

A l'exception d'Emma, Flaubert représente généralement les personnages femelles comme des stéréotypes. Il y a d'un côté Mesdames Tuvache et Bovary (la belle-mère), des bourgeoises qui au moins font semblant d'être fortement morales, et sont prêtes à juger Emma. D'un autre côté, il y a des femmes de la haute société, complètement passives, comme au bal à Vaubyessard; elles sont sans personnalité, plus des objets que des personnes.¹ Finalement, on voit l'acceptation muette de la vie d'une paysanne chez la Mère Rollet, et plus tard chez Berthe, qui doit travailler dans une filature après la mort de sa mère et de son père. Aucun de ces genres de femme n'est développé par Flaubert; ils ne servent que d'avertissement, rappelant à Emma qu'elle ne pouvait devenir rien qu'une partie d'une catégorie, identique à toutes les autres parties.

NIVEAU PHYSIQUE

La vie d'Emma au niveau physique est une progression dont on peut suivre la trace dans les perceptions changeantes des hommes dans sa vie. Son identité physique se définit

de l'extérieur; autrement dit, elle devient un objet du désir seulement dans la mesure où les hommes la créent en tant que tel.² Au commencement du récit, Emma est vue de la perspective de son futur mari, "[u]ne jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants";³ Charles la révèle au lecteur en morceaux, mais sans allusion directe à sa sexualité. L'attraction sexuelle d'Emma paraît lentement, et avec Charles n'est jamais le seul élément par lequel il l'identifie. Cependant, tous les autres hommes la regardent à travers les yeux, sinon d'un amant, au moins d'un homme viril. Par exemple, le Marquis invite les Bovary au bal en remarquant la "jolie taille" d'Emma; Rodolphe se la décrit comme ayant "[d]e belles dents, les yeux noirs, les pieds coquets"; Léon se demande si elle n'était pas "*une femme du monde*" avec les "épaules la couleur ambrée de *l'odalisque au bain*" et "le corsage long des châtelaines féodales".⁴ Ils ont fait d'Emma essentiellement un objet désirable qu'ils veulent posséder.

Sa façon de s'habiller se transforme avec des hommes différents afin de refléter la définition changeante de son être. De la "robe de mérinos bleu" (quelconque et innocente), elle avance enfin au cours de sa liaison avec Léon aux "pantoufles en satin rose, bordées de cygne. . .une fantaisie qu'elle avait eue" (voyantes et suggestives).⁵ En outre, pendant la liaison avec Rodolphe, Emma adopte l'habitude de porter des vêtements masculins, un procédé qui progresse jusqu'à ce qu'elle s'habille en pantalon. Cette métamorphose en homme est significative à deux égards, le premier étant la théorie de la jupe "insoulevable" de Michael Riffaterre. Il suggère que le dernier vers de la chanson de l'Aveugle, "[e]t le jupon court s'envola!" est une métonymie pour la femme adultère qui lève sa jupe pour ses amants;⁶ la mesure finale pour Emma est de porter des pantalons,

ce qui enlève la jupe entièrement, symbolisant son abandon complet à l'adultère. Deuxièmement, il faut se rappeler que les hommes de l'époque étaient plus libres que les femmes de satisfaire leurs désirs sexuels; en se rendant de plus en plus masculine, Emma se donne de plus en plus de liberté de faire pareillement.

NIVEAU MORAL

Comme au niveau physique, la vie "morale" d'Emma Bovary est une évolution, encore commençant innocemment aux yeux de son mari, et se terminant chez Rodolphe, où elle ne se rend pas compte "qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni *se douter le moins du monde de cette prostitution*" [mon accent].⁷

Au début du récit, le caractère moral d'Emma n'est pas nettement défini, sauf par ses actions qu'observent les autres. Par exemple, Charles la voit coudre (quoique médiocrement), une activité typiquement domestique. La domesticité étant responsable de la protection de la moralité, on peut en tirer la conclusion qu'Emma accepte la moralité traditionnelle de l'époque. En fait, elle continue à s'intéresser aux devoirs familiaux, mais souvent seulement comme symbole de sa piété qu'elle veut montrer au monde.⁸ Elle se rend "vertueuse et inaccessible" à Léon par "son économie, sa politesse, sa charité" dans les affaires de ménage. Cependant, elle est incapable d'achever beaucoup de ces tâches, ce qui révèle en fin de compte son manque d'engagement à la morale; "ses tapisseries . . . toutes commencées, encombraient son armoire; elle les prenait, les quittait, passait à d'autres".⁹ En plus, elle néglige entièrement la tâche féminine que l'on considérait peut-être la plus importante au XIXe siècle, le soin et l'éducation morale des

enfants. Bien qu'elle feigne d'"adorer les enfants", elle trouve sa propre fille laide, et même la blesse "en la repoussant du coude. . .contre la patère de cuivre".¹⁰

La désintégration morale d'Emma se montre aussi dans la désintégration parallèle des objets représentatifs de la morale. Après le bal à Vaubyessard, son mécontentement s'accroît jusqu'au point où elle brûle son bouquet de mariage; cette action révèle l'intensité de sa colère et de sa frustration sexuelle,¹¹ et en arrivant juste avant l'arrivée à Yonville, symbolise son empressement de dépasser les limites du mariage. De même, la désagrégation du curé de plâtre, quoique plus progressive, signale la fin de son obéissance aux doctrines "morales" de l'église. Comme celle du bouquet de mariage, la destruction du curé débute après le bal quand la statue perd le pied droit, et finit pendant le voyage à Yonville, où il "s'était écrasé en mille morceaux sur le pavé".¹²

Cependant, Emma n'abandonne pas entièrement la religion. "The illusion of religious ecstasy" se montre partout dans l'oeuvre, commençant au couvent, où

"[l]es comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues".¹³

Cette illusion reparaît quand, après la rupture avec Rodolphe, elle devient tellement zélée que le curé craint qu'elle ne finisse "par friser l'hérésie et même l'extravagance"; elle prie à Dieu avec "les mêmes paroles de suavité qu'elle murmurait jadis à son amant, dans les épanchements de l'adultère".¹⁴

Dans la liaison d'Emma et de Léon, la juxtaposition de l'extase et de la religion devient de plus en plus sexuelle de caractère. "[C]omme un boudoir gigantesque", la cathédrale à Rouen est l'occasion finale pour Emma de "se raccroch[er] de sa vertu

chancelante", mais même en présence de la sainte Vierge et avec les avertissements du *Jugement Dernier* et des "Réprouvés dans les flammes d'enfer" aux oreilles, elle ne peut pas s'arrêter.¹⁵ En montant dans le fiacre, Emma commence ce qui sera sa capitulation complète et finale à l'adultère. Elle devient la partenaire active, son dévergondage croissant rapidement:

"[e]lle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. . . puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements".¹⁶

Outre l'adultère, l'autre grande pierre d'achoppement d'Emma est son extragance qui la mène d'abord au mensonge et enfin à la ruine financière des Bovary. La résiliation de leur commerce par Lheureux accable Emma, arrivant au même moment qu'elle découvre "dans l'adultère toutes les platitudes du mariage".¹⁷ Sa première solution est de quémander l'argent des divers hommes, mais quand elle y échoue, son seul recours est le suicide, une alternative distinctivement immorale.

En fin de compte, même les derniers gestes d'Emma sont suspects. Bien que l'extase religieuse reparaisse juste avant sa mort, elle conserve encore son élément sexuel:

"collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle [Emma] y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné".¹⁸

Donc la question ultime à l'égard du niveau moral doit être si Emma triomphe de ses péchés avec son baiser final, ou si son action ne sert qu'à renforcer son immoralité inhérente; autrement dit, est-ce qu'elle fait dans sa vie un cercle complet, revenant à la morale d'où elle était venue à l'origine?

NIVEAU INTELLECTUEL

Parce que la société ne lui permet aucun autre débouché intellectuel, le trait caractéristique distinctif d'Emma devient sa capacité de rêver, et ses rêves sont dominés par ses désirs pour les objets et pour l'amour. Tout d'abord, elle rêve des objets comme des voitures et des lévriers; des "vases de fleurs et les pendules Pompadours"; "des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velour à crépines d'or".¹⁹ Emma veut être admirée pour ce qu'elle possède, et donc veut des objets qui indiquent le prestige social. Ce désir se traduit dans son contrat avec Lheureux, qui lui permet d'acheter à crédit -une erreur désastreuse. A la première rencontre, il lui offre des écharpes de soie algériennes qu'elle accepte sans payer. Plus tard, il la tente avec "milles curiosités féminines", et "elle s'abandonn[e] à cette facilité de satisfaire tous ses caprices", refusant (ou étant incapable) de s'apercevoir qu'elle doit payer.²⁰ Même après la saisie, elle ne peut pas comprendre, demandant à Lheureux s'il plaisante. A la fin, une victime de "object bondage" (la stimulation de nouveaux désirs par le système capitaliste), Emma ne peut pas vivre sans ses "objets" et donc se suicide.²¹

L'autre sujet des rêves d'Emma est l'amour; spécifiquement, des hommes romantiques qui l'emmènent aux pays exotiques pour une vie luxueuse. Elle espère échapper à sa vie monotone et trouver du bonheur dans l'exotique. Puisque elle n'a jamais vu "l'exotique" ou n'a jamais connu un homme "romantique", ses visions changent toujours d'endroit, et au lieu de décrire spécifiquement les hommes, elle les imprègne de qualités admirables générales comme la vertu et le courage.²² Même quand elle rêve de s'en aller avec Rodolphe, celui-ci existe seulement comme un homme sans visage qui

l'accompagne à travers ce "pays nouveau". Son besoin d'échanger l'imaginaire général contre une réalité spécifique semble devenir plus fort quand elle s'aperçoit à nouveau de sa vraie condition sociale. Par exemple, le bal à Vaubyessard est le commencement de son mécontentement qui mène par la suite à sa liaison avec Rodolphe, l'homme qui ressemble le plus à l'"idéal" qu'elle cherche. En outre, après l'échec misérable de l'opération sur Hippolyte, Emma se fâche tellement contre Charles et "les bassesses du mariage", qu'elle se félicite de son adultère; peu après, elle fait des projets de s'enfuir avec son amant. Finalement, elle s'intéresse encore à Léon après avoir été au théâtre, dans un monde imaginaire que son mari ne peut pas comprendre.²³

Il semble donc que les deux désirs principaux d'Emma sont l'amour et l'argent, mais elle ne peut obtenir une satisfaction durable ni de l'un ni de l'autre. Il faut remarquer aussi que pour une femme de la petite bourgeoisie, elle est très bien éduquée. Au couvent, on lui a enseigné des talents aristocratiques (comme la broderie) qu'elle ne peut qu'imiter dans son milieu bourgeois, et qui ne l'aident pas dans les tâches du ménage.²⁴ Cette exposition à la vie des plus hautes classes sociales stimule chez Emma le désir de vivre de la même façon, aussi bien que le désir d'apprendre.²⁵ En effet, son éducation l'a **forcée** à rêver; cependant,

"la disparité entre les désirs romanesques qui lui ont été inculqués socialement (notamment lors de son éducation au couvent) et la loi sociale selon laquelle elle est condamnée à vivre"²⁶

lui défendent de jamais réaliser ses rêves. Emma peut recevoir la même éducation que les jeunes filles de la plus haute classe, mais parce qu'elle n'appartient pas à cette classe, les règles sociales ne permettent pas la réalisation des désirs qu'une telle éducation excite.

Pour conclure, le caractère d'Emma Bovary ne s'accorde uniformément ni à la catégorie du "sexe faible" ni à celle de "l'idéal". Au niveau physique, elle est fragile, succombant à "une fièvre cérébrale" à la fin de la liaison avec Rodolphe; selon Homais, une telle maladie est tout à fait naturelle "chez les personnes du sexe, qui sont plus délicates que les autres".²⁷ Cependant, Emma s'avance de plus en plus vers la nature séductrice d'une femme idéale:

"[s]es paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait. . 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. . . quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied. Charles. . .la trouvait délicieuse et tout irrésistible".²⁸

Quant au niveau moral, au commencement du livre Emma a les qualités caractéristiques de l'idéal, mais ces qualités disparaissent progressivement, reparaissant périodiquement quand elle veut montrer au monde "sa vertu". Quand même, car elle revient à la religion après ses péchés (quelque discutable que soit la nature des retours), on ne peut pas la classer définitivement comme "sexe faible" non plus. Sa tentative finale de se réconcilier à Dieu réaffirme le manque de catégorisation précise en joignant les éléments de toutes les deux --une femme incapable de résister à ses désirs, luttant pour embrasser le crucifix, symbole de la religion, avant de mourir.

Finalement, la nature intellectuelle d'Emma reste en dehors d'une définition sociale, parce que la société ne reconnaît jamais aucune capacité intellectuelle féminine. La société lui a permis une éducation au-dessus de sa classe, ce qui a éveillé un désir de s'élever socialement, exprimé dans ses rêves. Cependant, car la société ne lui a pas offert

un moyen par lequel elle pouvait s'élever en utilisant son intelligence, Emma essaie de traduire ses rêves en réalité par tous les autres moyens qui étaient à sa disposition; à savoir, en choisissant ses amants selon leur capacité de l'aider à réaliser ses rêves.

LA LITTERATURE

Il s'agit maintenant d'examiner la littérature qui influence Emma afin de déterminer s'il y a un rapport entre le "mauvais" genre de littérature qu'elle lit et sa "chute". Tout d'abord, il faut remarquer qu'elle lit très peu de ce que Flaubert considérerait la "bonne" littérature. Bien qu'il fût à son propre aveu un romantique, il n'aimait pas du tout l'excès de lyrisme ou de sentimentalité que des écrivains du romantisme ont quelquefois produit.²⁹ Parmi les auteurs que lit Emma, on trouve Walter Scott, Chateaubriand, Lamartine, George Sand, et Balzac; tous peuvent être qualifiés de romantiques. Flaubert s'est étonné quand Lamartine a défendu *Madame Bovary*, croyant que "Tout, dans mon oeuvre, doit l'irriter!"; quant à Balzac, il a dit,

"Quel homme eût été Balzac, s'il eût su écrire! Mais il ne lui a manqué que cela. Un **artiste**, après tout, n'aurait pas tant fait, n'aurait pas eu cette ampleur" [mon accent].³⁰

Néanmoins, Emma lit de telle littérature partout dans l'oeuvre, ce qui lui fournit de la matière pour ses rêves. Elle en trouve d'abord au couvent où "une vieille fille" lui prête des romans d'amour; ses visions de la vie idéale y commencent, pleines des personnages et des scènes romantiques de Scott et de Lamartine. Après le bal à Vaubyessard, elle se met à lire *la Corbeille*, "journal des femmes", et *Sylphe des salons*, où elle apprend "les modes nouvelles" et "des descriptions des ameublements". Elle utilise

sa lecture pour remplir le vide dans la vie réelle, lisant Sand et Balzac comme des "assouvissements imaginaires pour ses convoitises personnelles".³¹ Cette littérature lui montre la futilité de la réalité; dans une discussion "littéraire" avec Léon, elle déclare,

"Je déteste les héros communs et les sentiments tempérés, comme il y en a dans la nature".³²

Elle devient presque inanimée après que Léon quitte Yonville, par là emportant le sujet de ses rêves. Sa belle-mère conseille à Charles d'interdire les abonnements au cabinet de lecture, où Emma se procure "de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion"; elle a besoin

"des occupations forcées, des ouvrages manuels! Si elle était comme tant d'autres contrainte à gagner son pain, elle n'aurait pas ces vapeurs-là, qui lui viennent d'un tas d'idées qu'elle se fourre dans la tête".³³

Cependant, Madame Bovary mère ne réussit pas à arrêter les rêves d'Emma; en fait, sa bru commence bientôt à réaliser ses rêves romantiques dans sa liaison avec Rodolphe. Après le premier "rendez-vous" dans la forêt, elle retourne à la maison, pensant aux "héroïnes" dans les histoires qu'elle lit:

"la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs. . Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. . elle triomphait maintenant" [mon accent].³⁴

Elle s'identifie avec elles, et physiquement et économiquement; ses dettes à Lheureux continuent à croître, même devant les difficultés financières encouru par l'opération infructueuse sur Hippolyte.

Dans *Madame Bovary*, non seulement ce qu'Emma lit, mais aussi ce qu'elle et d'autres personnages écrivent peut être classifié comme "mauvais", soit à cause du style soit à cause des effets nuisibles à Emma. Tout d'abord, Homais représente bien des traits littéraires que Flaubert déteste. Il se croit grand écrivain, publiant des brochures pédantes qu'il juge "d'utilité publique".³⁵ Il aime la répétition et les détails plutôt que les idées, et admire les journaux, s'écriant une fois que Shakespeare a trouvé la locution "That is the question" dans un journal.³⁶ D'un autre côté, la lettre finale de Rodolphe est plus importante pour son impact brutal sur Emma. La lettre contient des "generous phrases" trempés des sentiments (quoique faux) qu'elle a coutume de lire dans les histoires romantiques.

De même, Emma compose de grandes lettres d'amour, les envoyant régulièrement à Rodolphe et à Léon. Ces feuilles, qui parlent "de la lune et des étoiles", reflètent sa tentative de créer "la poésie parlée" qu'elle lit dans les romans d'amour, mais que Flaubert méprisait beaucoup:

"tous ceux qui vous parlent de leurs amours envolés. . pleurent à la lune. . prennent un air pensif devant l'Océan [sont]. . farceurs. . Pour les choses qui n'ont pas de mots, le regard suffit".³⁷

Cependant, ces billets doux sont dangereux, non pour les défauts de style, mais surtout comme moyen de perpétuer ses rêves. Même après que la liaison avec Léon est finie, elle continue à lui écrire "en vertu de cette idée qu'une femme doit toujours écrire à **son amant**" [mon accent]. En réalité, il n'est plus son amant, mais elle a besoin de lui comme destinataire pour l'expression de son imagination romanesque:

"en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. . Ensuite elle retombait à plat, brisée; car ces élans d'amour vagues la fatiguaient plus que de grandes débauches".³⁸

Les effets destructeurs du monde imaginaire deviennent évidents même dans sa propre écriture. Cependant, une feuille du monde réel est l'instrument ultime de sa ruine --le jugement de la saisie. Ce genre de "littérature", comme d'autres écrits par des personnages du récit, manque de style, mais plus important encore, il signale le heurt mortel des mondes réel et imaginaire d'Emma Bovary. Par exemple, après avoir lu la lettre finale de Rodolphe, elle tombe gravement malade. Elle finit par établir une équivalence entre les documents littéraires et les documents légaux, ne pouvant plus distinguer entre le réel et l'imaginaire. Au bout du compte, cette action soulève la question fondamentale à l'égard du rapport entre la femme et la littérature dans ce roman. On pourrait dire que la "mauvaise" littérature détruit Emma parce que, étant femme, elle est inférieure intellectuellement, moralement, et physiquement aux hommes, et donc incapable de se protéger contre les suggestions immorales. D'autre part, on pourrait dire aussi que le problème n'est pas les mauvais effets d'un certain genre littéraire, mais plutôt l'incapacité de différencier entre la littérature, soit bonne, soit mauvaise, et la réalité. Il n'est plus question de la distinction entre la "bonne" et la "mauvaise" littérature, mais entre l'imaginaire et le réel. Il ne s'agit plus de la faiblesse morale de la femme, une victime de l'immoralité littéraire, mais de sa faiblesse intellectuelle, qui l'empêchera de différencier entre la littérature et la réalité. Dans les

deux cas, la lecture aboutit à la déconfiture, et la solution logique (mais ridicule) serait donc d'interdire absolument la lecture aux femmes.

Pour conclure, il semble que sans se soucier de quel argument choisir, la question principale est, en effet, celle de l'infériorité supposée féminine. Le dernier chapitre examinera donc cette question de la femme et la littérature à l'égard des inculpations contre Gustave Flaubert et son roman, aussi bien qu'à l'égard du contenu du procès lui-même.

IV. LA FEMME ET LA LITTÉRATURE DANS LE PROCES DE MADAME BOVARY

Dans ce dernier chapitre, il s'agit d'établir un rapport entre le mélange de "genres" dans *Madame Bovary* et la cause du procès littéraire. Tout d'abord, un examen des circonstances du procès révèle une certaine ambiguïté en ce qui concerne les défauts spécifiques du livre. En analysant de près les plaintes du ministère public, on trouve le vrai problème dans le manque de personnages mâles admirables, aussi bien que dans les traits masculins et féminins d'Emma. En outre, ni le roman *Madame Bovary* ni la littérature que Flaubert y dépeint ne s'accorde avec la "mission" officielle de la littérature. Il faut déterminer si ces dérogations des pratiques établies de l'écriture contestaient d'une façon ou d'une autre le pouvoir de la société, de ce fait provoquant le procès.

LE PROCES

Les six fascicules de *Madame Bovary* ont paru dans la *Revue de Paris* entre le 1 octobre et le 15 décembre 1856.¹ Même avant le fascicule final, les éditeurs eux-mêmes avaient coupé plusieurs passages (notamment, celui du fiacre) et Flaubert avait été inculpé de "l'Outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes moeurs, délits prévus par les articles 1 et 2 de la loi du 17 mai 1819 et 59 et 60 du Code pénal".² Flaubert croyait d'abord que c'était un prétexte pour qu'on pût supprimer la *Revue de Paris*, dont les éditeurs avaient déjà reçu des avertissements du gouvernement. Il se servait de ses relations politiques et la poursuite semblait être "une affaire finie"; cependant, quand on l'a reprise sans aucune raison apparente, il a changé d'avis:

"[C]'est un tourbillon de mensonges et d'infamies dans lequel je me perds; il y a là-dessous *quelque chose*, quelqu'un d'invisible et d'acharné; je n'ai d'abord été qu'un prétexte, et je crois maintenant que la *Revue de Paris* elle-même n'est qu'un prétexte. Peut-être en veut-on à quelqu'un de mes protecteurs? ils ont été considérables encore plus par la *qualité* que par la quantité".³

A cause de la nature centralisée du gouvernement français, le "quelqu'un" dont il parlait est resté anonyme, et en fait, personne n'a jamais découvert si les soupçons de Flaubert étaient justes.⁴

Le procès a eu lieu le 29 janvier 1857, entamé par l'avocat du Parquet, Ernest Pinard. Quoiqu'il ait admis que "les offenses à la morale publique et à la religion" étaient "des expressions un peu vagues, un peu élastiques, qu'il est nécessaire de préciser", il a négligé de les définir explicitement.⁵ Il a baptisé l'oeuvre *Madame Bovary, Histoire des adultères d'une femme de province*, décrivant ses effets sur les femmes, et a continué en constatant que la mort d'Emma ne suffisait pas pour montrer l'immoralité de l'adultère:

"elle meurt, non parce qu'elle est adultère, mais parce qu'elle l'a voulu; elle meurt dans tout le prestige de sa jeunesse et de sa beauté".⁶

Finalement, il nie en terminant que le livre eût un but moral, parce qu'on n'y a jamais condamné l'adultère. Cette accusation a été réfutée par l'avocat de Flaubert, Maître Jules Sénard, un ancien président de l'Assemblée Nationale et un ami de son père.⁷ Il a plaidé que l'objectif de *Madame Bovary* était "l'incitation à la vertu par l'horreur du vice", et que son vrai message était les dangers d'une éducation qui ne convient pas au niveau social d'une femme.⁸ Une femme ne pouvait faire autrement que d'éviter l'adultère après avoir lu un tel livre. Il a continué en présentant le caractère irréprochable de la famille Flaubert, établissant ainsi qu'un de ses membres serait incapable de créer une oeuvre

d'intention immorale. De plus, il a démontré que d'autres écrivains respectables comme Montesquieu et Mérimée avaient été bien plus explicites à l'égard des descriptions sexuelles; en fait, la scène de la mort d'Emma a été basée sur le *Rituel* de l'église elle-même. D'ailleurs, de grands écrivains de l'époque (surtout Lamartine) ont trouvé le livre moral et utile. La seule raison pour laquelle il a attiré l'attention des censeurs du gouvernement était l'avis que les éditeurs avaient fait insérer dans la *Revue de Paris* qu'un passage avait été enlevé; cependant, si on l'examinait en entier,

"il n'est pas possible, pour l'honneur de notre pays et de notre époque qu'il se trouve un tribunal pour vous [Flaubert] condamner".⁹

Évidemment, les juges se sont mis d'accord avec Sénard, parce qu'ils ont acquitté Flaubert le 7 février dans les considérants:

"[il] proteste de son respect pour les bonnes moeurs et tout ce qui se rattache à la moralité religieuse. . . il n'apparaît pas que son livre ait été écrit dans le but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles".¹⁰

Cependant, ils lui ont reproché de ne pas avoir connaissance "des limites" que "même la plus légère [littérature] ne doit pas dépasser", et l'ont sermonné au sujet des méthodes convenables par lesquelles un écrivain accomplit la mission de la littérature --"d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et *en épurant les moeurs*" [mon accent].¹¹

LA FEMME

Le personnage de Emma Bovary ne se conforme nettement ni à la catégorie de "sexe faible" ni à celle de "l'idéal", par là confondant les notions de la moralité et de l'immoralité. Selon Pinard, parce que personne ne la punit pour ses péchés, elle présente un exemple dangereux, un modèle capable de ruiner les femmes dans la société si les

poursuites judiciaires ne l'empêchaient pas en condamnant de telle littérature. Cependant, si on examine les "péchés" d'Emma, on découvre qu'ils dépassent les limites de la morale, mais plus important, surtout celles du sexe. Dans la société patriarcale du XIXe siècle, l'adultère était acceptable si commis par un homme; les lois protégeaient l'homme, mais pas la femme, adultère. Jusqu'à sa mort, Emma Bovary réagit devant l'adultère sans aucune peur évidente de la punition et sans culpabilité --c'est-à-dire, c'est l'attitude masculine. Le "crime" de *Madame Bovary* n'est pas donc qu'il abuse la morale des femmes de la société, mais qu'il menace le pouvoir des hommes; spécifiquement, les "piliers" de la famille et de la propriété.¹² En permettant à Emma certains des "privilèges" traditionnellement masculins, le livre révèle un désir potentiel d'abolir la dichotomie sexuelle rigide qui maintient la structure d'autorité mâle. Ainsi, bien que la raison déclarée de la poursuite fût le danger à la morale féminine, on a attaqué cette oeuvre (soit en parfaite connaissance soit sans le savoir) au moins en partie à cause du mélange des traits expressément masculins et expressément féminins dans un seul être.

LE RENVERSEMENT DES ROLES DANS MADAME BOVARY

Dans le réquisitoire, Pinard s'est plaint qu'à cause de leurs propres faiblesses respectives, aucun des autres personnages ne pouvait condamner l'adultère d'Emma Bovary. Autrement dit, il n'y a pas un héros, ou même un représentant dominant du "bien" mâle; il n'y a qu'Emma, qui le remplace et assimile certains de ses traits masculins, mais qui ne devient pas une héroïne dans le sens classique.

Bien que Pinard n'en ait désigné que trois (Charles, Homais, et l'abbé Bournisien), en effet, presque tous les personnages mâles ont des défauts qui les rendent moins

qu'admirables. Tout d'abord, il y a Lheureux, le malfaisant prêteur d'argent qui est coupable de tromperie afin de satisfaire sa propre cupidité. Rodolphe est aussi un trompeur, abusant d'elle avec désinvolture pour l'étanchement de ses passions, et puis se débarrassant d'elle dans un accès de mensonges et de faux sentiments. L'abbé Bournisien est l'épitomé du prêtre

"tellement bête, plat inepte. . .[qu'] il ne songe qu'au physique. . .et ne devine pas les défaillances morales".¹³

Il est tout à fait content de réciter les doctrines de l'église sans en considérer la signification, une inaction qui rend le lecteur plus compatissant à l'état d'Emma.¹⁴ Quant à Léon, il a quelques-uns des traits "féminins" d'Emma, rêvant de la vie idéale, mais capable seulement de l'imiter; en plus, il se subjugue aux désirs d'Emma (comme elle a fait pour Rodolphe), étant "sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne".¹⁵

Comme Léon, Charles est aussi quasi-féminin vu qu'il est dominé par des femmes par certains côtés. Par exemple, c'était sa première femme qui était "le maître", et c'est lui "que l'on eût pris pour la vierge" le lendemain du mariage avec Emma. Barbey d'Aurevilly compare ses sentiments pour elle à ceux d'une bête pour son maître plus intelligent.¹⁶ Charles est le "bon" personnage masculin dont les actions sont motivées par son souci du bien-être de sa femme, mais il ne peut pas devenir un héros à cause de son inefficacité perpétuelle. L'exemple physique le plus évident est l'opération désastreuse sur le pied-bot d'Hippolyte. Il souffre en plus de la même maladie que Bournisien -- l'incapacité de communiquer avec Emma. Il est à son aise seulement avec des détails et des objets, les mots et la parole étant un mystère pour lui. Il ne peut comprendre ni ce

qu'on enseigne dans ses cours (quoiqu'il continue à étudier à la manière d'un "cheval de manège") ni des "calembours, mots à double entente" à sa noce.¹⁷ De plus important, parce que sa femme opère au niveau des mots et images et de leurs significations nuancées, il n'arrive même pas à bien la comprendre. Ce manque de compréhension finit par faire de Charles un complice inconscient à l'adultère, quand, par souci de sa santé et de son bonheur, il remet Emma à la "disposition" de ses amants, n'entendant pas que l'équitation et les leçons de piano ne sont que des prétextes pour lui être infidèle. Après la mort d'Emma quand il découvre ses infidélités, il continue à l'idolâtrer; il croit en rencontrant Rodolphe qu'il voit "quelque chose d'elle" dans la figure de son amant, et se dit qu'il "aurait voulu être cet homme" afin d'avoir éprouvé l'amour de sa propre femme. Même dans sa mort, il reste "[the] grotesque and ridiculous but nonetheless holy fool" d'Emma.¹⁸ Alors, en dépit de son "bon" caractère, ce n'est pas étonnant que Pinard ait refusé de reconnaître en Charles un défenseur de "l'honneur conjugal", mais l'a nommé plutôt le mari qui "s'incline devant l'adultère".¹⁹

Le dernier exemple d'un personnage masculin moins que parfait est le pharmacien, Monsieur Homais. Peut-être l'individu le plus incapable de comprendre Emma, de ce fait même il est aussi son opposition la plus formidable. Si on examine leurs noms, le conflit fondamental sexuel se révèle: "(F)EMM(A) V. HOM(AIS)" = Femme v. Homme.²⁰ En plus, Homais symbolise le réel, un autre menace au monde imaginaire d'Emma. Elle n'est jamais contente, peu susceptible de concrétiser ses rêves; il est satisfait sans peine, et réalise les rêves d'Emma dans sa propre vie. Il a deux fils, elle n'en a aucun; il devient de plus en plus riche, elle descend vers la ruine financière; il a un nom célèbre, elle reste

inconnue.²¹ Même dans leur écriture, ils sont des opposés. Homais aime les détails et le style des mots, sans s'apercevoir de leurs sens, tandis qu'Emma cherche "à savoir ce que l'on entendait au juste de la vie par les mots". Elle essaie en écrivant à ses amants de traduire ses rêves en réalité; il réussit à transformer la réalité des Comices Agricoles et de l'opération échouée sur le pied-bot en des événements fictifs qui n'ont jamais eu lieu.²² Grâce à leurs différences foncières, Homais, même plus que Charles, devient l'instrument du sort d'Emma. C'est lui qui a suggéré l'opération (une catastrophe financière et professionnelle pour les Bovary), et aussi la soirée théâtrale à Rouen (où ils rencontrent Léon), et qui a encouragé Emma à prendre des leçons de piano (un prétexte pour l'adultère);²³ de même, l'arsenic qui la tue vient du laboratoire d'Homais.

Quand Emma meurt, Homais semble triompher; son opposant a été vaincu, et son pouvoir croît jusqu'à ce qu'il reçoive "la croix d'honneur". Cependant, presque tous les personnages mâles, mais particulièrement Homais, servent en effet à rendre le lecteur sensible à Emma et à sa condition. Le comportement insensible et irrespectueux de Homais et de Bournisien au lit de mort illustre l'état désespéré de sa situation, et par certains côtés rend les actions d'Emma plus compréhensibles et peut-être donc plus pardonnables. Cette femme arrive à dominer de plus en plus précisément à cause de la nature "ridicule" des personnages mâles. Bien qu'il ait prétendu poursuivre *Madame Bovary* afin de protéger la morale publique plutôt qu'afin de protéger l'autorité des hommes, Pinard avait raison en conjecturant

"que si le mari béat sent croître son amour en apprenant les adultères de sa femme, que si l'opinion est représentée par des êtres grotesques, que si le sentiment religieux est représenté par un prêtre ridicule, une seule personne a raison, règne, domine: c'est Emma Bovary".²⁴

MASCULIN ET FEMININ CHEZ EMMA BOVARY ET GUSTAVE FLAUBERT

A la conclusion du réquisitoire, Pinard fait appel à la morale chrétienne de condamner "cette **femme**" [mon accent] que personne ne pouvait maîtriser. Cependant, Emma Bovary ne se conforme pas exactement à la définition sociale d'une femme, parce qu'elle a des traits masculins et féminins. Ce mélange menace le pouvoir des hommes vu qu'il surmonte les barrières de la hiérarchie sexuelle érigées pour protéger et maintenir ce pouvoir.

Au niveau physique, Emma combat cette hiérarchie dans sa façon de s'habiller. A la première rencontre avec Charles, elle porte, "**comme un homme**, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille"; pendant la course à cheval avec Rodolphe, un "voile, qui de son chapeau **d'homme** descendait obliquement sur ses hanches"; plus tard dans cette liaison, on la voit, "la taille serrée dans un gilet, à la façon **d'un homme**" [mes accents]; et finalement, au bout de la liaison avec Léon,

"[e]lle mit un pantalon de velours et des bas rouges, avec une perruque à catogan et un lampion sur l'oreille".²⁵

L'effet de ses descriptions qui accentuent les parties spécifiques du corps femelle est la transformation d'Emma en un être qui paraît être une femme physiquement, mais qui s'habille et se comporte **comme un homme**.²⁶

D'ailleurs, elle réagit d'une manière masculine au niveau moral, n'ayant pas peur de la punition, n'éprouvant presque aucune culpabilité devant son adultère, et regrettant

même, chaque fois que l'ineptie de son mari devient particulièrement évidente, de s'être sentie coupable. Dans un compte-rendu de *Madame Bovary* publiée après le procès, Charles Baudelaire a identifié Emma comme "un bizarre androgyne" possédant cinq traits distinctement masculins, dont deux sont apparents dans son attitude morale:

"Goût immodéré de la séduction, de la domination. . . [et] une aptitude étonnante de la vie, à profiter de la vie, à en conjecturer les jouissances".²⁷

Non seulement s'habille-t-elle en homme, mais elle tient et met en pratique aussi les mêmes "valeurs morales" que les hommes de l'époque.

Le mélange des traits sexuels est le plus fatigant pour Emma au niveau intellectuel. Sa caractéristique la plus distinctive, l'imagination, Baudelaire considère particulière aux hommes, ce qui soulève encore la question de la distinction entre l'imaginaire et le réel.²⁸ Est-ce que la tentative d'appliquer la littérature à la réalité, qui entraîne des conséquences désastreuses, est une faiblesse particulière aux femmes? Les caractéristiques masculines d'Emma suggèrent qu'elle ne l'est pas, ce qui secoue les fondements des barrières du sexe même plus, et rend le livre plus inquiétant pour les hommes.

Bien qu'Emma confonde la réalité avec ses rêves, elle se rend compte des possibilités limitées pour l'avancement des femmes. Plutôt qu'une fille contrainte par "les molleses de la chair" et "les dépendances de la loi", elle souhaite un fils qui puisse

"parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains".²⁹

Néanmoins, elle veut essayer d'améliorer sa propre position au moyen de son intellect, une prérogative strictement mâle. La lecture devient alors plus qu'une évasion à un monde où elle voudrait vivre; elle est aussi un moyen d'impressionner ceux qui peuvent

l'aider dans sa recherche. Elle lit des journaux pour apprendre "les modes nouvelles" et "des descriptions d'ameublements", des détails qui lui seraient utiles en montant l'échelle sociale. En plus, elle s'en sert dans la conversation, par exemple en demandant à Léon "de lui dire des vers", une prière qui mène à "une sorte d'association, un commerce continuels de livres et de romances" (et par la suite à une liaison).³⁰

Sa faiblesse, pourtant, consiste en un manque de goût littéraire; elle est un consommateur de "kitsch", d'une mauvaise littérature qui dépend de l'imaginaire (la source de ses rêves), et qui est aussi typiquement féminine (circulée par le réseau féminin au couvent et aux cabinets de lecture).³¹ Emma n'attire que d'autres partisans de "kitsch" comme Léon, et est incapable d'abord d'apercevoir qu'ils ne peuvent pas l'aider.

Elle rencontre les mêmes difficultés dans l'écriture, qu'elle emploie aux mêmes fins que la lecture; comme moyen d'atteindre au royaume imaginaire, mais aussi comme méthode pour impressionner ceux à qui elle écrit. Baudelaire reconnaît en Emma la sensibilité intense que l'on trouve dans "le poète hystérique", mais elle la porte à l'excès.³² Elle imite le "kitsch" trop sentimental dans sa propre écriture, par là réduisant son efficacité; ses lettres à Rodolphe sont **trop** longues, celles à Léon **trop** ennuyeuses.³³ Cependant, comme remarqué ci-dessus, l'acte d'écrire est aussi assez important pour Emma. Naomi Schor la considère un écrivain frustré qui croit que le seul genre de littérature qu'elle puisse écrire est le roman épistolaire pour lequel elle doit avoir des destinataires (ses amants).³⁴ Elle veut non seulement écrire, mais aussi être connue pour son talent artistique. En pleurant le manque d'ambition de Charles, elle révèle ses

propres aspirations, aussi bien que son opinion de celui qui est vraiment la tête de la famille:

"Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, **qui était le sien**, fût illustre, le voir étalé chez des libraires, répété dans les journaux, connu par toute la France" [mon accent].³⁵

Déjà croyant occuper la position familiale tenue traditionnellement par l'homme, elle veut réussir également dans une profession dominée par des hommes --la profession littéraire.

A cet égard, Emma Bovary est pareille à Louise Colet, la maîtresse de Flaubert. Bien qu'il prétendît qu'il n'a mis "rien ni de mes sentiments ni de mon existence" dans *Madame Bovary*, il y a bien des traits que ces deux femmes partagent. Comme Emma, Louise était un "écrivain" dont les ouvrages approchaient, et quelquefois dépassaient, des limites du "kitsch"; elle, aussi, était une femme possessive de passions éffrenées; et Flaubert s'est vanté de la séduction de Louise dans un fiacre à Paris (une vanterie douteuse, mais néanmoins une source possible du tableau avec Emma et Léon).³⁶ Cependant, la similitude la plus importante est que toutes les deux combinent des traits masculins et féminins. Flaubert essayait pendant la liaison de transformer Louise Colet en "un hermaphrodite sublime", parce qu'il ne pouvait pas s'accoutumer à une femme et sensuelle (féminine) et intellectuelle (masculine). Echouant à le faire, il a rompu avec elle et a même exprimé le désir de la tuer.³⁷ En effet, dans son oeuvre, quand le personnage principal qu'il a créé ne peut pas équilibrer la sensualité et l'intelligence non plus, elle en est morte. Le résultat de l'échec est simplement plus sévère dans le monde fictif.

Outre ceux de Louise, certains aspects de Flaubert sont aussi évidents chez Emma. Par certains côtés, elle est la destinataire dont il avait besoin afin de devenir un écrivain. Baudelaire a écrit que l'auteur

" . . n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergétique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée **un homme**" [mon accent].³⁸

Flaubert a admis sa tendance à rêver, et a dit qu'il est devenu son personnage en écrivant, descendant "dans ce milieu. . . des misères de la femme".³⁹ En fait, il a reconnu dans son être des éléments féminins, exprimant le désir d'être femme pour se regarder et éprouver les passions. Sartre a théorisé que Flaubert voulait être dominé, soit par une femme, soit par un homme. En effet, il a expérimenté avec la sodomie pendant son voyage à l'Orient. Cependant, ce qu'il cherchait était un "double hermaphrodite"; il voulait être la femme passive avec le sexe d'un homme, le complément d'une créature avec la nature dominante d'un homme et le sexe d'une femme.⁴⁰ En écrivant *Madame Bovary*, il réalise une sorte d'androgynie singulier inverse; un écrivain mâle qui voulait être femme crée une femme qui voulait être un écrivain mâle.⁴¹

Au bout du compte, à un certain degré, le précepte de "l'auteur-Dieu" de Flaubert échoue dans *Madame Bovary*. Il ne réussit pas à se cacher complètement, son ambiguïté sexuelle se montrant chez son personnage principal, une femme avec des traits "masculins". En questionnant (sinon abolissant) la dichotomie sexuelle, leurs natures complexes ont contesté la validité des jugements basés sur le sexe, et bien que personne ne l'ait articulé avant Baudelaire, ont contribué probablement à l'inquiétude responsable du procès.

LA LITTÉRATURE

Comme Emma Bovary, l'oeuvre elle-même est aussi un mélange de "genres"; c'est-à-dire, on y trouve des traits caractéristiques de la bonne, aussi bien que de la mauvaise, littérature. La conception attentive de l'auteur était évidente, révélée dans la correspondance de Flaubert ("Tout dépend du plan")⁴², et même les critiques reconnaissaient que *Madame Bovary* était bien écrit. A l'époque, on le considérait "an astonishing feat of literary organization", bien qu'on critiquât Flaubert pour trop de description et un manque d'émotion.⁴³ Sénard a prétendu que "tout le monde a été unanime pour rendre hommage au mérite littéraire, au style", et Lamartine l'a trouvé "la meilleure oeuvre que j'aie lue depuis vingt ans".⁴⁴ Sainte-Beuve a remarqué sa précision, écrivant dans *Causeries du lundi* que "M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel".⁴⁵ Pendant le procès Sénard a rappelé au tribunal que le livre "n'a pas été pour mon client l'objet d'une distraction de quelques heures", mais plutôt le produit des "années d'études incessantes".⁴⁶ On a estimé la valeur de la préparation soignée dans le jugement aussi. On a pardonné à Flaubert en partie car "l'ouvrage. . . paraît avoir été longuement et sérieusement travaillée, au point de vue littéraire".⁴⁷ Finalement, on était d'accord apparemment que cette recherche consciencieuse a compris l'utilisation d'autres oeuvres qu'on jugeait "bonnes"; Sénard a invoqué les noms de Bossuet et Massillon, et même des documents officiels de l'église ont été cités comme des sources.⁴⁸

D'un autre côté, les livres que l'on trouve dans *Madame Bovary* lui-même sont mauvais; ce sont des forces destructrices ou, au mieux, impuissantes à effectuer le bien. Tout d'abord, la littérature est la source des rêves d'Emma, ce qui mène par la suite à

sa chute. L'amour parfait dépeint dans les pages qu'elle lit devient pervers, rien qu'un moyen par lequel elle essaie de satisfaire ses passions. L'amour adultère qui en résulte se transforme en une sorte de vengeance mentale privée quand Emma s'irrite de Charles:

"Elle se délectait dans toutes les ironies mauvaises de l'adultère triomphant . .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".⁴⁹

Même quelques-unes des oeuvres que l'on ne peut pas classer comme "mauvaises" font du mal à Emma aussi. Les journaux médicaux de Charles ne l'aident pas à réussir, ce qui déplaît à sa femme et la mène de plus en plus à l'adultère et à la dette. Ceux que lit Homais, comme "l'éloge d'une nouvelle méthode pour la cure des pieds-bots",⁵⁰ aboutissent au dérangement professionnel et à la gêne financière des Bovary. D'ailleurs, Emma ne s'intéresse pas du tout aux "bons" livres auxquels elle a accès. Homais lui offre les oeuvres de Voltaire et de Rousseau, mais elle ne profite pas apparemment de sa générosité. En plus, elle trouve les textes religieux que procure l'abbé Bournisien pleins de "l'arrogance" et l'"ignorance du monde", quoiqu'ils engendrent "la plus fine mélancolie catholique qu'une âme éthérée pût concevoir".⁵¹ La mauvaise littérature peut détruire Emma, mais la bonne ne peut pas la sauver.

La défense de *Madame Bovary* continue à insister sur le mélange singulier du salutaire et du dangereux dans l'oeuvre. Sénard a protesté que la pensée du livre a été "éminemment morale et religieuse" et que son effet sur une jeune femme serait nécessairement de "la faire frissonner d'horreur".⁵² Flaubert lui-même, dans une lettre à Edmond Pagnerre, a écrit que son récit était

"moral par son effet, par son ensemble. . je montre, comme tout bon auteur doit faire, la punition de l'inconduite" [mon accent].⁵³

Si sarcastiques qu'ils soient, ces mots ont reconnu que le livre différait effectivement de la norme littéraire à laquelle la société était accoutumée. Pinard s'opposait à cette différence; il a constaté que de permettre "les détails lascifs" tant que "le roman est moral au fond" serait comparable à

"placer le poison à la portée de tous et le remède à la portée d'un bien petit nombre".⁵⁴

Le tribunal a soutenu cette opinion en déconseillant à Flaubert la tentative de l'auteur "d'orner et de recréer l'esprit" par

"imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société".⁵⁵

En conclusion, pour les Français du XIXe siècle, il était question de suivre la formule littéraire établie, ce que *Madame Bovary* ne faisait pas. En insistant sur l'effet salutaire d'un fond peut-être immoral, la défense du livre rendait impossible la définition sociale de la mérite littéraire. Il fallait donc censurer l'auteur. Cependant, Pinard n'a pas pu déferer assez de "détails lascifs" pour condamner Flaubert; celui-ci (dans une lettre qui semble presciente à présent) a écrit à l'éditeur de la *Revue de Paris* avant le procès qu'attaquer aux détails ne fait qu'appauvrir l'oeuvre, parce que "[l]'élément brutal est au fond".⁵⁶ Néanmoins, de la même façon que l'androgynie d'Emma Bovary menaçait le pouvoir des hommes, "l'androgynie" du livre menaçait le pouvoir des "ennemis nés de la nouveauté", qui exerçaient alors leur influence pour supprimer l'oeuvre inquiétante de Flaubert dans un procès.⁵⁷

CONCLUSION

Pour conclure, la publication de *Madame Bovary* inquiétait la société française du XIXe siècle parce qu'elle mettait en évidence la confusion inhérente aux définitions des sexes; spécifiquement, le rôle de la femme. En effet, les femmes de l'époque souffraient d'une crise d'identité; le mot "femme" signifiait simultanément un genre sexuel et une épouse, ce qui se montre dans les deux conceptions sociales conflictuelles. D'abord, il y avait celle du "sexe faible", une description apte d'une femme qui était inférieure à tous niveaux. Physiquement, elle était malade constamment; moralement, elle était toujours prédisposée aux influences immorales; et intellectuellement, elle était incapable de rien apprendre à part les concepts les plus simples. En perpétuant cette notion, les hommes se rassuraient de leur supériorité et protégeaient simultanément la structure de la société qui maintenait leur pouvoir. Cependant, les hommes voulaient aussi une femme "idéale", belle et séduisante, ne voulant que satisfaire les désirs sexuels; étonnamment, elle était en même temps fortement morale, la mère qui assurait un lignage de famille sans tache et instillait les valeurs morales aux enfants; finalement, elle restait complètement inférieure intellectuellement. Cette femme "idéale" ne menaçait d'aucune manière l'homme, ne vivant que pour rendre sa vie plus agréable. De ces désirs incompatibles dans une telle structure sociale résultaient la confusion, la frustration, et la répression des femmes. La littérature, dont le contenu était plus ou moins réglé par le gouvernement, aidait à supprimer les femmes; on permettait aux auteurs de dépeindre seulement les "beaux tableaux" qui renforçaient encore la conception de l'infériorité féminine.

Les attitudes de Flaubert envers la femme et la littérature reflètent cette influence culturelle. Il s'intéressait à l'idéal, mais en même temps, il insistait sur l'honnêteté. Il admirait les prostituées pour leurs talents sexuels, mais aussi parce qu'elles admettaient franchement leur métier. D'un autre côté, les femmes que Flaubert idolâtrait pendant sa vie étaient celles qu'il n'a jamais possédées, les mères morales qui ressemblaient à la Madone. Cependant, comme d'autres hommes du XIXe siècle, il trouvait la notion d'une femme intelligente la plus difficile à accepter, bien qu'il reconnût l'intelligence de sa maîtresse. Néanmoins, quand il ne pouvait pas la faire penser d'une manière complètement masculine (c'est-à-dire, d'une manière "intelligente"), il désespérait de la possibilité d'un "nouvel hermaphrodite" --l'esprit d'un homme dans le corps d'une femme. De la même façon, Flaubert se demandait souvent s'il arriverait jamais à la perfection littéraire. Il détestait la plupart de la littérature et la majorité des écrivains populaires de l'époque. Il croyait que ceux-ci composaient à la hâte afin de gagner autant d'argent que possible. Le résultat était une mauvaise littérature écrite non pas pour l'artiste, mais plutôt pour le public. Flaubert aspirait à "l'Art pour l'Art" --un style parfait qui ne révèle aucune trace de l'auteur.

Dans *Madame Bovary*, il se révolte contre la littérature "du peuple", écrivant pour lui-même et mettant en évidence les grands défauts d'un système dans la vie d'une seule femme. Emma Bovary ressemble à la maîtresse de Flaubert; elle est belle et passionnée, et se croit écrivain. Cependant, Flaubert contrôle son personnage complètement, et progresse même plus loin en la faisant androgyne. Elle s'habille en homme en se plongeant de plus en plus dans l'adultère; elle tente, comme un homme, de s'élever

socialement au moyen de son intellect. Malheureusement, elle ne lit que la littérature censée être "mauvaise", et au lieu de l'aider, ces livres contribuent à sa destruction. L'hermaphrodite ne parvient pas à se réaliser à cause de la société qui lui permet une éducation au-dessus de sa classe sociale, mais alors lui refusait l'occasion de s'en servir; la même société fait naître la demande pour la littérature excessivement romantique qui ruine Emma.

Le procès était, au moins en partie, la réponse de la société devant la découverte que ce livre exposait ses défauts. Bien qu'on ne l'articulât pas, le mélange de masculin et féminin chez Emma Bovary, aussi bien que le mélange de la bonne et de la mauvaise littérature dans l'oeuvre elle-même, menaçaient l'équilibre des puissances à l'époque en mettant en question la validité des barrières fondées sur le sexe. Pendant le procès, même les deux avocats ont fait allusion à cette confusion sociale. Sénard a prétendu que les "nuances" dans le livre "ne peuvent pas échapper à des femmes d'une grande intelligence" [mon accent];⁵⁸ selon la société du XIXe siècle, ces mots s'excluraient l'un l'autre. Pourtant, au dire de Pinard,

". . .il ne faut pas que l'homme se drape trop dans sa force et sa vertu, l'homme porte les instincts d'en bas et les idées d'en haut, et chez tous la vertu n'est que la conséquence d'un effort bien souvent pénible" [mon accent].⁵⁹

La femme, comme l'homme, est capable "d'une grande intelligence", tandis que l'homme, comme la femme, risque de tomber dans les pièges de l'immoralité. Ce que ces paroles suggèrent, au moins aux niveaux moral et intellectuel, est l'égalité entre l'homme et la femme, ce qui serait un grand menace à la structure sociale de l'époque, et donc aux

chefs de cette structure. En outre, le technique littéraire de Flaubert, surtout la recherche de la perfection du style, mettait en doute la valeur de la littérature de l'époque. Dans les hiérarchies politique et littéraire, il s'agissaient alors de s'allier afin de supprimer et donc réduire au minimum les effets inquiétants et dangereux de *Madame Bovary*; le procès était simplement le moyen le plus logique. Il a échoué parce qu'il n'y avait pas assez de "détails lascifs" pour condamner le livre. On n'a jamais considéré les implications des mélanges de "genres" qui étaient au fond des difficultés sociales à l'égard de la femme et de la littérature.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
I. La Femme et la littérature dans la société	
Les Conceptions de la femme	
Le Sexe faible	2
La Femme idéale	5
La Femme dans la société	
La Structure de la famille	8
La Structure de la société	9
Le Féminisme	12
La Littérature	
Conception de la société	13
La Femme et la littérature	14
II. La Femme et la littérature dans la vie de Gustave Flaubert	
La Femme	
Niveau physique	16
Niveau moral	17
Niveau intellectuel	19
La Littérature	
La Bonne	22
La Mauvaise	25
III. <i>Madame Bovary</i> : Une femme et un roman	
La Femme	
Niveau physique	28
Niveau moral	30
Niveau intellectuel	33
La Littérature	36
IV. La Femme et la littérature dans le procès de <i>Madame Bovary</i>	
Le Procès	41
La Femme	43
Le Renversement des rôles dans <i>Madame Bovary</i>	44
Masculin et féminin chez Emma Bovary et Gustave Flaubert	48
La Littérature	53
Conclusion	56
Notes	61
Bibliographie	73

NOTES

I. LA FEMME ET LA LITTERATURE DANS LA SOCIETE

1. Snow, Roger Price, A Faint Mist: Gustave Flaubert and the Images of Women in France, 1840-1880, dissertation, University of Oregon, 1986, (Ann Arbor: University Microfilms International, 1986) 36.

2. Pace, Jean, "Flaubert's Image of Woman," Southern Review 13.1, (January 1977), Notes: 130.

3. Snow, 36.

4. Moses, Claire Goldberg, French Feminism in the 19th Century (Albany: State University of New York Press, 1984) 33.

5. Ibid., 155.

6. Ibid., 33.

7. Snow, 62.

8. Ibid., 43.

9. Modern France, ed. Arthur Tilley (Cambridge: University Press, 1922) 372-73.

10. Ibid.

11. Modern France, 371-372.

12. Ibid.

13. Moses, 32.

14. Modern France, 372-73.

15. Moses, 28.

16. Ibid., 153-154, 5.

17. Snow, 30,56.

18. Moses, 35.

19. Snow, 65-66,33.

20. Moses, 30.

21. Snow, 150.
22. Snow, 57,60.
23. Ibid., 42.
24. Marchand, Henry L., The Erotic History of France (New York: The Panurge Press, 1933) 247,249.
25. Snow, 19.
26. Ibid., 26-28,49-50.
27. Moses, 34.
28. Snow, 33,53.
29. Ibid., 53.
30. Zolberg, Vera L., "Workers in the French XIXth Century Novel: Myths and Realities," Sociologia internationalis 23.1 (1985): 81.
31. Ibid., 82-83.
32. Ibid., 84.
33. Snow, 153.
34. Ibid., 138.
35. Ibid., 140.
36. Ibid., 134.
37. Ibid., 134-135.
38. Comme cité dans Moses, 34.
39. Ibid., 146.
40. Ibid., 4.
41. Ibid.
42. Ibid., 45,84.
43. Ibid., 86.
44. Ibid., 110.

45. Ibid., 151,154.
46. Comme cité dans Dumesnil, René, La Publication de Madame Bovary (Amiens: Editions Edgar Malfère, 1928) 89.
47. Porter, Laurence M., "Introduction," Critical Essays on Gustave Flaubert. ed. Laurence M. Porter (Boston: G.K. Hall and Co., 1986) 3.
48. Garçon, Maurice, "Les Livres contraires aux bonnes moeurs," Mercure de France 230 (8/15/31): 6.
49. Ibid.
50. Craig, Alec, Suppressed Books. A History of the Conception of Literary Obscenity (Cleveland et New York: The World Publishing Company, 1963) 184.
51. Bécourt, Daniel, Livres Condamnés, Livres Interdits. (Paris: Cercle de la Librairie, 1972) 2.
52. Garçon, 7-8.
53. Flaubert, Gustave, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire," Madame Bovary. Moeurs de province (Paris: Editions Gallimard, 1972) 487-488.
54. Modern France, 372-3.

II. LA FEMME ET LA LITTERATURE DANS LA VIE DE FLAUBERT

1. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, Première série (Paris: Louis Conard, Libraire-Editeur, 1927) 79.
2. Mitzman, Arthur, "The Unstrung Orpheus: Flaubert's Youth and the Psycho-Social Origins of Art for Art's Sake," Psycho-history Review 12.1 (1983): 8.
3. Lottman, Herbert, Flaubert. A Biography (Boston, Toronto et London: Little, Brown and Company, 1989) 91.
4. Ibid.
5. Steegmuller, Francis, The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857 (Cambridge, MA et London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980) 115-116.
6. Correspondance, Troisième série, 216-217.
7. Correspondance, Première série, 43.
8. Correspondance, Deuxième Serie, 401.
9. Lanoux, Armand, "Présentation," Flaubert, la femme la ville. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X (Paris: Presses Universitaires de France, 1983) 11.
10. Lottman, 25-26, Snow, 105,110.
11. Correspondance, Première série, 226.
12. Lottman, 27-28.
13. Snow, 108.
14. Barnes, Hazel E., Sartre & Flaubert (Chicago et London: The University of Chicago Press) 37.
15. Ibid., 27.
16. Lottman, 73-74, Snow, 96,100, Steegmuller, 68.
17. Steegmuller, 41,56, Snow, 96-97.
18. Correspondance, Troisième série, 64.
19. Pace, 124.

20. Snow, 101.
21. Lottman, 125, 64.
22. Comme cité dans Lowe, Margaret, Towards the Real Flaubert. A Study of Madame Bovary ed. A.W. Raitt (Oxford: Clarendon Press, 1984) 3.
23. Steegmuller, 60.
24. Correspondance, Troisième série, 305.
25. Steegmuller, 201, Correspondance, Troisième série, 15.
26. Correspondance, Première série, 343.
27. Comme cité dans Lowe, 3.
28. Correspondance, Deuxième série, 175.
29. Correspondance, Première série, 52.
30. Comme cité dans Lowe, 9.
31. Correspondance, Quatrième série, 340.
32. Vargas Llosa, Mario, The Perpetual Orgy. Flaubert and Madame Bovary (New York: Farrar, Strauss, and Giroux, Inc., 1986), 67.
33. Dumesnil, 51.
34. Steegmuller, 77.
35. Correspondance, Première série, 321.
36. Steegmuller, 41.
37. Comme cité dans Vargas Llosa, 79; Correspondance, Deuxième série, 345.
38. Correspondance, Troisième série, 61-62.
39. Correspondance, Cinquième série, 350.
40. Correspondance, Troisième série, 31.
41. Correspondance, Deuxième série, 442.
42. Ibid., 462.

43. Steegmuller, 78,85.
44. Correspondance, Première série, 27.
45. Steegmuller, 207, Correspondance, Troisième série, 59.
46. Correspondance, Troisième série, 217,148.
47. Steegmuller, 88.
48. Tondeur, Claire-Lise, Gustave Flaubert, Critique.
Thèmes et structures (Amsterdam et Philadelphia: John Benjamins
Publishing Company, 1984), 86, Correspondance, Quatrième série,
312.

III. MADAME BOVARY: UNE FEMME ET UN ROMAN

1. Vargas Llosa, 134-135.
2. Ginsburg, Michal Peled, Flaubert Writing. A Study in Narrative Strategies (Stanford: Stanford University Press, 1986) 84.
3. Flaubert, 37.
4. Ibid., 78,180,342.
5. Ibid., 342.
6. Riffaterre, Michael, "Flaubert's Presuppositions," Critical Essays on Gustave Flaubert ed. Laurence M. Porter (Boston: G.K. Hall and Co., 1986) 84-85.
7. Flaubert, 392.
8. Lowe, 66.
9. Comme cité dans Lowe, 67.
10. Flaubert, 151,162.
11. Ahearn, Edward J., Marx and Modern Fiction (New Haven et London: Yale University Press, 1989) 59.
12. Flaubert, 99,129.
13. Pace, 119, Flaubert, 65.
Margaret Lowe suggère que la métaphore principale du livre est celle du mariage, ce qui explique la citation (Lowe, 48); Emma échange son mari de terre (Charles) contre un mari céleste (Christ). Cette théorie est renforcée davantage par les comparaisons de ses liaisons au mariage. Emma et Rodolphe sont "comme deux mariés qui entretenaient tranquillement une flamme domestique" (Lowe, 61), et à Rouen, elle et Léon "se croyaient là dans leur maison particulière" [mon accent] (Flaubert, p.342).
14. Ibid., 280-281.
15. Ibid., 311,313,314,316.

16. Comme cité dans Tanner, Tony, Adultery in the Novel. Contract and Transgression (Baltimore et London: The Johns Hopkins University Press, 1979) 356.
17. Flaubert, 371.
18. Ibid., 410.
19. Flaubert, 67,91,93.
20. Ibid., 251.
21. Ahearn, Edward J., "The Magic Cigar Case: Emma Bovary and Karl Marx," Women in French Literature ed. Michael Guggenheim (Stanford: Anma Libri, 1988) 186.
22. Brombert, Victor, The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques (Princeton: Princeton University Press, 1966) 60, Ginsburg, 89-90, Flaubert, 67.
23. Flaubert, 245-246, Tanner, 339-340.
24. Ahearn, Marx and Modern Fiction, 55.
25. Lowe, 19.
26. Chambers, Ross, "Vapeurs d'Emma, vertige du texte: Madame Bovary et la mélancolie," Women in French Literature ed. Michael Guggenheim (Stanford: Anma Libri, 1988) 159.
27. Flaubert, 273-274.
28. Ibid., 256.
29. Steegmuller, 231.
30. Comme cité dans Lowe, 12; Vargas Llosa, 122.
31. Flaubert, 92.
32. Ibid., 124.
33. Ibid., 175.
34. Ibid., 219.
35. Schor, Naomi, "For A Restricted Thematics: Writing, Speech, and Difference in Madame Bovary," The Future of Difference ed. Alice Jardine (Boston: J.K. Hall, 1980) 15.

36. Kelly, Dorothy, Fictional Genders. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative (Lincoln et London: University of Nebraska Press, 1989) 127-128, Flaubert, 274.

37. Flaubert, 361, Correspondance, Deuxième série, 462-63.

38. Schor, 16, Flaubert, 371.

IV. LA FEMME ET LA LITTERATURE DANS LE PROCES DE MADAME BOVARY

1. Zévaès, Alexandre, Les Procès littéraires au XIXe siècle (Paris: Perrin et Compagnie, 1924) 73.
2. Dumesnil, 71.
3. Correspondance, Quatrième série, 149.
4. Clignet, Remi, "Madame Bovary and Lady Chatterley's Lover as Social Problems: The 'Natural History' of Immoral Novels," Social Problems 28.3 (February 1981): 295.
5. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire", 466-467.
6. Ibid., 471,488.
7. Lottman, 138.
8. Comme cité dans LaCapra, Dominick, Madame Bovary on Trial (Ithaca et London: Cornell University Press, 1982) p.41; 42-43.
9. Comme cité dans Dumesnil, 87.
Ironiquement, les amis et les parents de Flaubert, aussi bien que les éditeurs de sa correspondance, l'ont condamné implicitement après sa mort en enlevant les passages "offensants" de ses lettres (Lottman, p.344).
10. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Jugement", 492.
11. Ibid., 491.
12. LaCapra, 120.
13. Correspondance, Troisième série, 166-167.
14. Vargas Llosa, 165, Barnes, 345.
15. Flaubert, 356.
16. Flaubert, 33,57, et D'Aurevilly, Barbey, "M. Gustave Flaubert," Critical Essays on Gustave Flaubert ed. Laurence M. Porter (Boston: G.K. Hall and Company, 1986) 52.
17. Kelly, 124-125, Flaubert, 31,57.
18. LaCapra, 184.

19. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire",
488.
20. Schor, 12.
21. Ginsburg, 92-93.
22. Kelly, 128,133-134, Flaubert, 63.
23. Lowe, 87-88.
24. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire",
489.
25. Flaubert, 40,215,254,371.
26. Kelly, 121.
27. Baudelaire, Charles, Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Quelques-uns de mes contemporains. L'Art romantique (Paris: Louis Conard, Libraire-Editeur, 1925) 402-403.
28. Ibid.
29. Flaubert, 130.
30. Ibid., 142-143.
31. Comme cité dans Goodwin, Sarah Webster, "Libraries, Kitsch and Gender in Madame Bovary," L'Esprit Créateur 28.1 (Spring 1988): 61;63-64.
32. Pace, 121.
33. Goodwin, 64.
34. Schor, 17.
35. Flaubert, 96.
36. Barnes, 88, Lottman, 70.
37. Barnes, 89.
38. Comme cité dans Kelly, 120-121.
39. Brombert, 7, Correspondance, Troisième série, 11.
40. Barnes, 77,83-86,89.
41. Kelly, 122.

42. Correspondance, Deuxième série, 362.
43. Brombert, 38, D'Aurevilly, 50.
44. Flaubert, Gustave, "Plaidorie du Procès Intenté à l'Auteur," Oeuvres complètes. Madame Bovary. Moeurs de province (Paris: Société Française d'Editions d'Art, 1885), 511,512.
45. Sainte-Beuve, Charles Augustin, Causeries du lundi. Tome treizième (Paris: Librairie Garnier Frères, 1857) 363.
46. Flaubert, "Plaidorie," Oeuvres complètes, 510.
47. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Jugement", 491-492.
48. Flaubert, "Plaidorie," Oeuvres complètes, 538,545.
49. Flaubert, 246.
50. Flaubert, 233.
51. Ibid., 124,280.
52. Flaubert, "Plaidorie," Oeuvres complètes, 503,506.
53. Flaubert, Gustave, Correspondance, Deuxième tome (Paris: Editions Gallimard, 1980) 657.
54. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire", 487.
55. Ibid., 491.
56. Correspondance, Quatrième série, 138.
57. Dumesnil, 9.
58. Flaubert, "Plaidorie," Oeuvres complètes, 511.
59. Flaubert, "Le Procès de Madame Bovary, Réquisitoire", 488.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahearn, Edward J. Marx and Modern Fiction. New Haven et London: Yale University Press, 1989.
- Ahearn, Edward J. "The Magic Cigar Case: Emma Bovary and Karl Marx." Women in French Literature. Ed. Michael Guggenheim. Stanford: Anma Libri, 1988.
- Barnes, Hazel E. Sartre & Flaubert. Chicago et London: The University of Chicago Press, 1981.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. Quelques-uns de mes contemporains. L'Art romantique. Paris: Louis Conard, Libraire-Editeur, 1925.
- Bécourt, Daniel. Livres condamnés, livres interdits. Paris: Cercle de la Librairie, 1972.
- Brombert, Victor. The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Carlut, Charles. La Correspondance de Flaubert. Etude et répertoire critique. Columbus: Ohio State University Press, 1968.
- Chambers, Ross. "Vapeurs d'Emma, vertige du texte: Madame Bovary et la mélancolie." Women in French Literature. Ed. Michael Guggenheim. Stanford: Anma Libri, 1988.
- Clignet, Remi. "Madame Bovary and Lady Chatterley's Lover as Social Problems: The 'Natural History' of Immoral Novels." Social Problems 28.3 (February 1981): 290-307.
- Craig, Alec. Suppressed Books. A History of the Conception of Literary Obscenity. Cleveland et New York: The World Publishing Company, 1963.
- D'Aurevilly, Barbey. "M. Gustave Flaubert." Critical Essays on Gustave Flaubert. Ed. Laurence M. Porter. Boston: G.K. Hall and Company, 1986.
- Dumesnil, René. La Publication de Madame Bovary. Amiens: Editions Edgar Malfère, 1928.
- Duranty, Edmond. [Review of Madame Bovary]. Critical Essays on Gustave Flaubert. Ed. Laurence M. Porter. Boston: G.K. Hall and Company, 1986.
- Flaubert, Gustave. Correspondance, Deuxième tome. Paris: Editions Gallimard, 1980.

- Flaubert, Gustave. Madame Bovary. Paris: Editions Gallimard, 1972.
- Flaubert, Gustave. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Madame Bovary. Moeurs de province. Paris: Société Française d'Editions d'Art, 1885.
- Flaubert, la femme la ville. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- Garçon, Maurice. "Les Livres contraires aux bonnes moeurs." Mercure de France 230 (8/15/31): 5-39.
- Ginsburg, Michal Peled. Flaubert Writing. A Study in Narrative Strategies. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Goodwin, Sarah Webster. "Libraries, Kitsch and Gender in Madame Bovary." L'Esprit Créateur 28.1 (Spring 1988): 56-65.
- Kelly, Dorothy. Fictional Genders. Role and Representation in Nineteenth-Century French Narrative. Lincoln et London: University of Nebraska Press, 1989.
- LaCapra, Dominick. Madame Bovary on Trial. Ithaca et London: Cornell University Press, 1982.
- Lewis, Felice Flannery. Literature, Obscenity, and Law. Carbondale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1976.
- Lottman, Herbert. Flaubert. Boston, Toronto et London: Little, Brown and Company, 1989.
- Lowe, Margaret. Towards the Real Flaubert. A Study of Madame Bovary A.W. Raitt, Ed. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- Marchand, Henry L. The Erotic History of France. New York: The Panurge Press, 1933.
- Mitzman, Arthur. "The Unstrung Orpheus: Flaubert's Youth and the Psycho-Social Origins of Art for Art's Sake." Psycho-history Review 12.1 (1983): 7-17.
- Modern France. Ed. Arthur Tilley. Cambridge: University Press, 1922.
- Moses, Claire Goldberg. French Feminism in the 19th Century. Albany: State University of New York Press, 1984.
- Neef, Jacques. "L'Espace d'Emma." Women in French Literature. Ed. Michael Guggenheim. Stanford: Anma Libri, 1988.

Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. Correspondance, Première à Cinquième séries. Paris: Louis Conard, Libraire-Editeur, 1926-1929.

Pace, Jean. "Flaubert's Image of Woman." Southern Review 13.1 (January 1977): 114-130.

Riffaterre, Michael. "Flaubert's Presuppositions." Critical Essays on Gustave Flaubert. Ed. Laurence M. Porter. Boston: G.K. Hall and Company, 1986.

Rousset, Jean. "Madame Bovary: Flaubert's Anti-Novel." Critical Essays on Gustave Flaubert. Ed. Laurence M. Porter. Boston: G.K. Hall and Company, 1986.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. Causeries du lundi. Tome treizième. Paris: Librairie Garnier Frères, 1857.

Schor, Naomi. "For A Restricted Thematics: Writing, Speech, and Difference in Madame Bovary." The Future of Difference. Ed. Alice Jardine. Boston: J.K. Hall, 1980.

Siler, Douglas. Flaubert et Louise Pradier. Le Texte intégral des mémoires de Madame Ludovica. Paris: Archives des Lettres Modernes, 1973.

Snow, Roger Price. A Faint Mist: Gustave Flaubert and the Images of Women in France, 1840-1880. Dissertation. University of Oregon, 1986. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986. 8629588.

Spencer, Philip. Flaubert. A Biography. New York: The Grove Press, 1953.

Steegmuller, Francis. The Letters of Gustave Flaubert 1830-1857. Cambridge, Mass. et London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1980.

Tanner, Tony. Adultery in the Novel. Contract and Transgression. Baltimore et London: The Johns Hopkins University Press, 1979.

Thoraval, Jean. Les Grandes étapes de la civilisation française. Paris: Bordas, 1971.

Tondeur, Claire-Lise. Gustave Flaubert, Critique. Thèmes et structures. Amsterdam et Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.

Vargas Llosa, Mario. The Perpetual Orgy. Flaubert and Madame Bovary. New York: Farrar, Strauss, and Giroux, Inc., 1986.

Weatherill, P.M. "The Novel and Historical Discourse: Notes on a Nineteenth Century Perspective." Journal of European Studies 15 (1985): 117-130.

Zévaès, Alexandre. Les Procès littéraires au XIXe siècle. Paris: Perrin et Compagnie, 1924.

Zolberg, Vera L. "Workers in the French XIXth Century Novel: Myths and Realities." Sociologia internationalis 23.1 (1985): 79-100.