

## **PARADIGMES THÉÂTRAUX DANS MADAME BOVARY**

**Răzvan VENTURA**  
razvan69@clicknet.ro

### **Résumé**

*La perspective théâtrale du personnage dans Madame Bovary a son origine dans une barrière se trouvant entre celui-ci et le monde environnant, par laquelle sont mises en évidence des relations médiées. Le personnage arrive ainsi à percevoir le monde en tant que spectacle, soit en satisfaisant ses petites curiosités « provinciales », soit en devenant conscient de la césure entre sa vie empirique et l'existence idéale - d'une certaine manière - révélée par la pièce représentée. Le paradigme théâtral est lié chez Flaubert à un rituel de spectateur, supposant l'existence de plusieurs éléments : le choix d'un endroit d'où le « spectacle » puisse être visible, la valorisation de la scène qui va être suivie et, bien souvent, l'intégration du « spectacle » dans un système de valeurs personnel et intime. La théâtralité commence à être perçue à partir de la séparation entre les plans et de la contemplation dans laquelle le personnage flaubertien s'engage, la communication entre les deux parties impliquant une certaine empathie. L'organisation autour d'une « scène » mène à une stratification de l'espace romanesque, mais, en même temps, entre en contradiction avec l'avidité manifestée par le personnage flaubertien à l'égard du monde extérieur. Par l'application du paradigme théâtral à la manière de percevoir une scène sont mises en évidence des connotations bovariennes – les personnages pouvant pénétrer dans des espaces en principe interdits – , car la condition provinciale est à même d'amplifier la signification des événements, de séparer une partie de son univers qu'il consacre en tant que centre du monde. Dans ces scènes de contemplation sont remplies toutes les conditions extérieures de l'acte théâtral, mais surtout la superposition des scènes, ce qui mène à la fragmentation de l'espace.*

*Mots-clés : barrière, espace, théâtralité, contemplation.*

Il est difficile d'affirmer que Flaubert aurait eu un penchant pour le théâtre, car la correspondance témoigne plutôt d'une certaine incompréhension et du rejet du théâtre : « Moi, je n'entends goutte au théâtre, bien que j'y rêvasse de temps à autre. » (À M. X..., 22.07.1857) ; « Je ne comprends pas un mot aux choses de théâtre. » (À Edmond et Jules de Goncourt, 18.06.1866).

Peut-être Flaubert envisageait-il ces affirmations du point de vue de la plus pure technique théâtrale, parce que souvent la perspective dont il se réclame renvoie d'une manière ou d'une autre à la scène. Fondamental dans cette perspective est un certain détachement, une barrière mise entre le personnage et le monde environnant, ce qui fait que le personnage arrive à être contemplé et, éventuellement, il contemple à son tour. Une conception théâtrale de l'univers chez Flaubert serait à relier surtout à une fonction ironique de la lecture que l'écrivain applique au monde. Mais, à part celle-

ci, il y a quelques conditions minimales qui doivent être remplies pour rapprocher l'écriture romanesque et la perception de *Madame Bovary* au paradigme théâtral : une « scène » digne à être suivie, un cadre qui permette non seulement le déroulement de celle-ci, mais aussi qu'elle soit suivie depuis l'extérieur, et la présence des spectateurs. Ce « spectacle » suppose la manifestation des *relations humaines*, car la simple contemplation de la nature ne saurait être comprise dans un tel paradigme ; aussi, le jeu des personnages est-il essentiel. Le paradigme théâtral est lié donc chez Flaubert à un *rituel de spectateur* qui comprendrait le choix d'un endroit d'où le « spectacle » puisse être visible (la fenêtre où se mettent si souvent des bourgeoises telles Mme Tuvache ou la sensuelle Emma), la valorisation de la scène qui va être suivie et, bien souvent, l'intégration du « spectacle » dans un système de valeurs personnel et intime. Le personnage contemplateur ayant la capacité d'assigner de la valeur au spectacle contemplé, les rapports changent souvent et alors c'est à ce premier d'attirer sur lui tous les regards : c'est la curiosité des Yonvillais qui agrandit les dimensions de l'opération d'Hippolyte jusqu'aux celles d'une *exécution capitale* ; par l'attitude et les commentaires de Mme Caron et de Mme Tuvache on présente l'entrevue d'Emma avec Binet, mais on aboutit aussi à « construire » une inouïe scène apparentée au théâtre chinois des ombres !

Par le paradigme théâtral Flaubert met en évidence des relations *médiées*, issues de l'impossibilité où se trouve tel personnage d'affronter directement l'objet de sa convoitise ou de son envie. En même temps, l'organisation des micro-univers autour d'une « scène » – point central où se déroule une action digne d'être suivie – mène à une stratification de l'espace romanesque. On ne peut aller jusqu'à l'extrême – représenté par le point de vue de Lope de Vega, selon lequel le théâtre signifie trois planches, deux personnages, une passion –, mais un paradigme théâtral est quand même conditionné par quelques données minimales. Comme ce paradigme est conçu ici surtout du point de vue technique, on devrait mettre en évidence un élément essentiel – *la barrière* : celle qui sépare le personnage spectateur de la scène, soit qu'il s'agisse d'une barrière explicite (la loge de l'Opéra dont Emma égratigne le velours), soit qu'elle résulte d'une « métamorphose » conventionnelle (le rideau derrière lequel se trouvent Mme Caron et Mme Tuvache - bien qu'il soit représenté par le ...linge). La barrière témoigne en même temps de la volonté du personnage flaubertien d'aller au-delà de ses limitations, de sonder l'autre espace afin d'y trouver un « point d'ancrage » - pas exclusivement culturel – à même de tracer les contours de son existence.

Écrit immédiatement après le développement d'une structure dialoguée dans *La Tentation de Saint-Antoine*, le roman *Madame Bovary*

institue un tel paradigme comme lieu de problématisation des relations interpersonnelles. Peut-être que la nouvelle poétique flaubertienne de l'impersonnalité, à l'époque à peine forgée, a encouragé d'une certaine manière l'écrivain à chercher dans la perception du monde en tant que scène de théâtre le cadre à même d'offrir les garanties d'une certaine distance par rapport au monde représenté.

De ce point de vue, la scène de la représentation de *Lucia di Lamermoor* (II, 15) témoigne justement de l'existence de ces espaces de séparation, visibles d'ailleurs dès le début – car, en arrivant au théâtre, on trouve les portes fermées ; survient ensuite la séparation selon le critère social, les spectateurs se dirigeant soit vers les *premières*, soit vers « l'autre corridor » (la foule). Mais Emma dépasse la condition de simple spectateur, car elle parvient à se trouver à mi-chemin entre une telle position et celle de conscience dépassant le simple individu. Emma arrive à percevoir ainsi presque tout en tant que spectacle ; l'avidité de son regard embrasse tout le panorama qui s'offre à ses yeux, à partir des jeunes gens se trouvant au parquet. La description de ce monde tel qu'il est vu par Emma de haut renvoie à un principe cher à la mise en scène du Moyen Age – celui de la *simultanéité*, car les images des hommes d'affaires, des jeunes ou des vieilles gens se rejoignent dans un même tableau. De cette manière, le geste rituel du lever de rideau perd beaucoup de son importance en soi, mais surtout il marque pour Emma la césure entre sa vie empirique et l'existence idéale révélée par la pièce représentée. La scène est pour Emma le lieu d'accès à des forces lui étant interdites dans le plan social, donc un facteur de libération, mais en même temps elle pose une limite au réel. Ainsi, la scène est une affirmation limitée de la liberté, surtout le lieu privilégié où, une fois le spectacle démarré, la superposition des textes devient manifeste :

- l'opéra même est clairement bifurqué dans *la musique* (dont le bercement et les lamentations remplissent le cœur d'Emma, mais dérangent Charles, qui prétend ne pas pouvoir comprendre le libretto à cause d'elle) et *le libretto* (associé par Emma au roman qu'elle avait lu) ; connaissant le texte, la jeune femme elle-même aboutit à un dualisme - la fonction de contrôle exercée par l'intellect est finalement subordonnée à la manière dont son âme se laisse emporter par la musique ;
- Emma construit donc plusieurs textes en séparant justement les sensations auxquelles un tel opéra s'adresse : l'entendement (et l'ouïe) réceptionne(nt) le libretto, le sens esthétique se réjouit d'examiner le décor – les deux associés à l'intellect dont la fonction est de vérifier la concordance par rapport au texte lu ; la musique se voit ainsi assigner une fonction secondaire, servant seulement en

tant que facteur d'incitation nerveuse ; au libretto se superposent rapidement deux *textes* par lesquels l'éphémère de l'existence est projeté dans l'éternité de l'art - l'un nous fait représenter la nostalgie d'Emma envers sa vie perdue et l'échec marqué par le mariage, qui détermine Emma d'introduire dans son imaginaire de récepteur la vie *retentissante, extraordinaire, splendide* que le destin lui aurait pu réserver ; l'autre « texte » est celui de la vie privée de l'interprète principal, lequel agrandit le romanesque. Les deux textes sont en fait tout aussi « littéraires » que le libretto en soi, car ils se superposent à celui-ci dans la conscience du récepteur du texte théâtral : tandis que le premier est strictement personnel, le second appartient à une certaine « voix » publique. Ces textes font fondre la substance musicale dans les sensations éprouvées par l'âme d'Emma, de telle sorte que toute barrière formellement indiquée par la limite scénique est brisée ; enfin, Emma arrive à remplacer le texte de l'opéra par son propre texte, celui de la vie qu'elle aurait pu mener dans d'autres conditions et, après, celui de sa vie passée avec Léon, laquelle fait renvoyer à la possibilité d'une vie future. En fait, Emma s'avère capable d'englober l'illusion théâtrale, en faisant déplacer la limite de la représentation théâtrale au-delà de celle sensible, concrète du rideau et en construisant à partir de la scène à laquelle elle assiste son propre spectacle : ainsi, à ce texte succède celui de la vie menée par Emma avec Léon.

La théâtralité de cette scène n'a pourtant qu'un rôle instrumental, étant reliée surtout à la séparation des plans ; de plus, le fait qu'elle se déroule à l'intérieur même d'un théâtre – bien qu'il renvoie assez facilement au paradigme théâtral – trahit une certaine facilité des procédés développés. Mais la théâtralité résulte aussi de la jouissance éprouvée par la personne regardée, qui ne caractérise pas seulement le personnage bovarique, mais aussi celui qui échappe au néant par le fait qu'il peut se refléter. C'est le désir orgueilleux – mais encore une fois refusé – d'Emma, laquelle rêve vainement de chanter « en robe de velours à manches courtes, sur un piano d'Érard... » (I, 9). Au plaisir narcissique de susciter la curiosité et l'admiration sont mêlées la sensualité (la finesse du velours, la séduction des bras nus) et la distinction aristocratique auxquelles rêve le personnage. Cette femme confère ainsi valeur à ceux qui jouissent de sa compagnie, tout en se réjouissant elle-même d'être admirée ; la source de sa capacité de « théâtraliser » est surtout l'avidité avec laquelle Emma épie chaque fois ou bien l'inattendu (pratiquement, à Yonville, elle est la première à apercevoir Rodolphe) ou la confirmation de ses lectures (d'où la manière de « vivre » ce spectacle d'opéra).

L'intertextualité où l'on aboutit par la superposition du *texte* du spectateur à celui se trouvant devant ses yeux (représenté) ne caractérise pas la théâtralité des autres scènes de *Madame Bovary* qui peuvent être rapportées à ce paradigme. À certaines occasions, les personnages se laissent entraîner par la contemplation pure, le monde étant totalement mis à la disposition du contemplateur. Cet état ne serait pas suffisant pour témoigner de la théâtralité ; encore faut-il que la communication entre les deux parties soit possible, pas obligatoirement sous la forme du dialogue, mais surtout en impliquant une certaine empathie, la perception du spectacle en tant que forme esthétique ou – au moins – ludique.

Les personnages arrivent ainsi à défiler devant un regard jamais interrogateur, rarement intrigué, souvent perdu dans ses propres rêveries. La contemplation *théâtrale* est liée à un regard devant lequel évolue un monde, à l'intérieur d'un cadre d'habitude clairement défini, Flaubert ne manquant pas d'assigner à chaque personnage impliqué la place qu'il doit occuper.

Paradoxalement, le premier personnage surpris dans une pose contemplative, qui deviendra même tout à fait...bovarique, est le banal Charles Bovary ; la perception de celui-ci est ravivée par la capacité de réjouir son esprit devant une multitude de couleurs lors des soirées où, étudiant, il reste accoudé à sa fenêtre de Rouen (I, 1), mais surtout par celle d'associer une image à une sensation passée – cette fois olfactive, Charles recherchant « les bonnes odeurs de la campagne ». C'est ce qui mène à une fragmentation de l'espace, selon les « régions de convoitise » établies par Charles lui-même, lesquelles restent pourtant loin de lui. Parfois les poses théâtrales parviennent à être liées à une certaine perception sociologique mise en évidence facilement ; en décrivant Emma accoudée à la fenêtre, Flaubert recherche une intensification de la signification des événements, ce qui est à peine perceptible étant formulé directement, avec une nuance à mi-chemin entre l'ironie et un certain mépris : « ...la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade... » (II, 7). Ainsi le petit événement est amplifié par une perception surdimensionnée et le fourmillement social devient facilement un spectacle à la portée de tous. C'est cette condition provinciale qui agrandit la signification des événements jusqu'à la dimension du « spectacle », avec tous les éléments auxiliaires. L'ironie à l'égard de l'évènement préparé soigneusement est visible même quant au père Rouault, lequel prend ses repas « sur une petite table qu'on lui apportait toute servie comme au théâtre ». (I, 3) ; le geste est moins objet de la contemplation que témoignage du goût du père Rouault pour les mises en scène ; ce penchant est visible aussi dans la manière de communiquer à Charles la réponse donnée par Emma à la demande en mariage – en

poussant un auvent. À ces mises en scène faciles et rusées correspond le plaisir de la contemplation témoigné par le monde provincial, même l'amputation de la cuisse d'Hippolyte (II, 11) étant transformée dans un spectacle : tout le public se rassemble sur place, les boutiques sont fermées (comme s'il était jour de fête), les meilleures places sont occupées déjà (Mme Tuvache est à la fenêtre), l'atmosphère est comparée par Flaubert à celle d'une exécution capitale. Ainsi, cet univers est séparé non seulement en vertu de sa condition périphérique (car il s'agit d'un bourg), mais aussi il se trouve dans une autre époque, ce qui le place dans une position de rupture par rapport au centre. Cela engendre une certaine autarchie du monde provincial, vu son goût du spectacle, par lequel il consacre une rupture – il sépare une portion de son univers qu'il consacre en tant que centre du monde. Les rôles sont déjà rigoureusement assignés : la victime – Hippolyte, le « bourreau » (celui chargé de l'amputation) – Canivet, le « maître de cérémonies » – Homais. Pourtant, comme dans le cas de l'opération faite par Charles, la foule se tient loin de l'acte médical proprement dit, ce qui contribue à l'air de *sacerdoce* (le mot, rappelons-le, appartient à Larivière) de celui-ci ; la stratification spatiale s'agrandit dans le cas de Charles, qui se tient chez lui (exil auto-imposé), d'autant plus que – selon Larivière – les officiers de santé sont un déshonneur pour la profession.

La théâtralité est encore mise en valeur quand un personnage est contemplé par un autre : la manière dont Mme Caron et Mme Tuvache assistent à la scène Emma – Binet (III, 7) est liée à un jeu des ombres et des silhouettes (le clair-obscur de l'atelier et le bruit produit par la tour mettant obstacle à une compréhension totale). Encore une fois ce sont les préparatifs faits pour épier la scène qui sont mises en évidence : les deux dames montent au grenier (*au balcon* – en langage théâtral) et se postent commodément (*choisissent les meilleures places*). Ainsi, la scène est construite selon une superposition des certitudes (les gestes de Binet, le parler des deux dames) et des suppositions (le dialogue Binet - Emma), qui n'est pas sans évoquer le théâtre chinois des ombres. En mettant l'accent sur la perspective de spectateur des deux commères, conscient sans doute de la théâtralité de la scène, Flaubert multiplie les lieux de l'incertitude (*crurent distinguer, avait l'air d'écouter, sans doute qu'elle lui proposait*) ; aussi, la barrière visuelle constituée par le linge – servant surtout à cacher l'identité des... « spectateurs » – est-elle complétée par celle sonore (la tour). Les deux dames jouent d'une certaine manière le rôle du chœur du théâtre antique grec, car les jugements moraux ne manquent pas (relevante est la conclusion de Mme Tuvache – « On devrait fouetter ces femmes-là ! »). D'ailleurs, la théâtralité de la scène est menée jusqu'à la limite, car

toutes les « conditions » sont remplies : l'hypothèse de spectateur (Mme Caron et Mme Tuvache), le jeu théâtral en soi (Emma – Binet) et même un rideau (le linge) !

La complexité absolue du point de vue théâtral est pourtant atteinte dans la célèbre scène des Comices (II, 8), dont l'organisation même renvoie à une scène de théâtre : « Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur chauffant une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture... » (Lettre à Louise Colet, 15.07.1853).

En fait, cette scène est déployée à plusieurs niveaux, à partir du premier étage de la mairie, où se trouvent Emma et Rodolphe, parce que de cette salle «l'on y serait bien pour jouir du spectacle plus à son aise ». Donc, la condition de spectateur, de contemplateur est clairement spécifiée, mais la contemplation théâtrale est à double degré : car ce sont aussi les deux futurs amants qui s'y prêtent, que le lecteur en soi. De plus, la contemplation – but avoué par Rodolphe, lequel veut jouir du spectacle – ne constitue qu'une visée secondaire, nullement concrétisée en fait : le caractère théâtral de la scène naîtra surtout de la superposition rigoureusement conçue de plusieurs plans. Encore une fois, la perception théâtrale est liée à une position privilégiée des contemplateurs, Rodolphe s'empressant d'aménager la « loge » (mais pourquoi prend Rodolphe trois tabourets s'ils étaient seulement deux ? – on pourrait croire qu'il essaie justement de créer l'illusion de l'existence d'un public, d'écarter ainsi de l'esprit d'Emma toute inquiétude générée par leur premier moment d'intimité). Pratiquement, la scène se déroule à trois niveaux presque superposés : le premier, celui inférieur, serait constitué par les bruits produits par les animaux, qu'on entend parfois ; le niveau médian est représenté par les discours prononcés lors des Comices ; celui supérieur est, évidemment, le discours développé par Rodolphe. Graduellement, Emma et Rodolphe vont pourtant renoncer à ce spectacle, dont ils perdent donc totalement le caractère transitif, et leur position est déplacée vers celle d'acteurs ; assis à la fenêtre comme dans une loge de théâtre, les deux voient passer devant eux les successifs personnages de cette comédie moderne, jouant leurs rôles, et (surtout Rodolphe) jouent eux aussi leurs rôles. Tandis que Rodolphe ne prête clairement aucune attention au spectacle se déroulant sous leurs yeux, l'attitude d'Emma est parmi les plus ambiguës : sans que Flaubert mentionne que celle-ci est attentive au Comices, il est clair que la femme ne participe ni au discours de son futur amant. Ce n'est donc pas la rencontre des discours qui attire l'attention

dans ces pages, mais leur parallélisme, mis en évidence par la technique du contrepoint. La posture de spectateur manque, car tous les personnages se trouvent impliqués dans la scène. Ce parallélisme s'étend bien au-delà du discours humain ; le discours de Lieuvain est fragmenté dans des « lambeaux de phrases », lesquels s'entrecroisent avec les bruits des chaises, les mugissements des bœufs et les bêlements des agneaux. Le discours des Comices et celui de Rodolphe se superposent d'une manière comique, générée surtout par l'inouïe capacité de se compléter : - « Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir. Pour un bélier mérinos... - Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre. A M. Belot, de Notre-Dame... - Oh, non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ? Race porcine, prix ex aequo à MM. Lehérissé et Cullembourg ; soixante francs ! » Le passage n'est pas un passage des personnages, mais un du dialogue, de la confrontation entre le discours officiel et celui séducteur. C'est justement cette confrontation qui confère un caractère théâtral implicite, bien que les barrières existent pratiquement de toutes les côtés cette fois : non seulement les deux ne perçoivent pas les discours des Comices, mais Emma ne semble pas prêter attention à ce que dit Rodolphe et ce dernier ne remarque pas apparemment la manière dont ses paroles tournent en vide. Étant donné que les deux personnages ne « participent » pas à la fête officielle se déroulant sous leurs yeux, nous pouvons parler de la superposition de deux scènes indépendantes l'une par rapport à l'autre, même de trois si nous prenons en considération les réactions de l'auditoire des discours. Bien sûr, le monotone et terne discours officiel est de nature à jeter dans le dérisoire la démarche amoureuse de Rodolphe ; de plus, les deux discours non seulement ne s'entrecroisent pas, mais manquent pratiquement de spectateurs authentiques ; le discours de l'idéologie politique et celui de « l'idéologie amoureuse » se rencontrent sur des scènes pratiquement superposées.

La fonction fondamentale du paradigme théâtral est donc chez Flaubert celle « ironique<sup>1</sup> » - les personnages arrivent à mettre en parallèle leur propre réalité et la réalité qu'ils voient d'une manière ou d'une autre représentée devant leurs yeux, en s'apercevant justement de l'immense distance existante entre celles-ci. Ce n'est pas tant un plaisir du spectacle qui se trouve derrière les paradigmes théâtraux identifiés, qu'une certaine impuissance des personnages de contrôler le monde environnant et l'ancrage dans la contemplation, souvent vide. Toujours est-il que ce

---

<sup>1</sup> Terme que nous employons dans un sens se trouvant à mi-chemin entre la connotation pragmatique (du rapport entre le sens et la réalité) et celle plutôt existentielle (la manière dont le personnage oppose lui-même sa propre réalité au réel environnant).



paradigme théâtral reste une constante du monde de *Madame Bovary*, étant une manière de franchir une barrière imposée par l'absence de la participation des personnages à la vie des autres.

**Bibliographie**

- 1973 Danger, P., *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Armand Colin, Paris,
- Rousset, J., *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962