

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

203-204 | 2012

Anthropologie début de siècle

Emma, c'est nous

Marc Augé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23327>

DOI : 10.4000/lhomme.23327

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2012

Pagination : 613-623

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Marc Augé, « Emma, c'est nous », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.23327>

© École des hautes études en sciences sociales

Emma, c'est nous

Marc Augé

ALIÉNÉS, dirions-nous dans un langage qui n'était pas le sien, à leurs lectures, à leurs rêveries et à des ambitions qui ne leur appartiennent pas en propre, les personnages de Flaubert sont avant tout l'expression d'une époque. Lui, pourtant, travaille et écrit pour les promouvoir à l'existence, comme si rien n'était plus important que de mettre en forme le désenchantement qui non seulement leur interdit toute vision de l'avenir, mais entraîne chez les plus lucides d'entre eux une interprétation pessimiste et sans appel du passé lui-même. À la fin de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric Moreau, le rescapé de la passion amoureuse, et son camarade Deslauriers, le rescapé de l'ambition politique, échangent des souvenirs d'adolescence et notamment celui d'une piteuse visite au bordel de la ville : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur », conclut Frédéric Moreau.

Malgré les éléments autobiographiques qui entrent dans l'œuvre romanesque, malgré les effets en retour qui ne peuvent faire exclure qu'un auteur en vienne à ressembler à ses personnages, il reste que l'œuvre n'est pas réductible à la personnalité de ces créatures inventées, qui sont parfois les porte-parole de leur créateur, mais plus souvent (c'est l'essence du roman) l'illustration d'un projet qui le dépasse comme il leur échappe. Cette dissociation n'est nulle part aussi sensible que dans *Madame Bovary*.

Madame Bovary a paru pour la première fois il y a un peu plus de cent cinquante ans, en 1856, dans *La Revue de Paris*. Or, à relire aujourd'hui *Madame Bovary*, on éprouve à la fois un sentiment de familiarité et de surprise. Le sentiment de familiarité tient évidemment aux nombreuses lectures qu'on a eu l'occasion de faire au fil des années du roman lui-même ou des commentaires dont il a été l'objet, mais cette familiarité est plutôt une « étrange familiarité », pour reprendre l'expression de Freud : elle ne se réduit pas à un phénomène d'habitude, de culture ou de mémoire.

Elle est immédiate, elle a quelque chose d'actuel, et c'est cette actualité qui crée la surprise et presque le malaise.

Flaubert, dit-on souvent, a créé le roman moderne en s'intéressant à la banalité du quotidien et à des milieux petits-bourgeois qui n'étaient jusqu'alors que des figurants de la littérature romanesque, des éléments du décor. On ne trouve chez lui aucune évocation de la haute société, comme chez Balzac ou Stendhal, ni du parcours d'ascension sociale qu'entreprennent ou rêvent d'entreprendre certains de leurs héros. Flaubert est le peintre de l'immobilité et des velléités, le peintre d'un milieu dont les pesanteurs sont si fortes que toute tentative pour y échapper relève nécessairement de l'illusion. En ce sens, on pourrait le définir comme le premier romancier postrévolutionnaire, celui qui met à distance aussi bien le langage des Lumières que les effusions du romantisme. Personne ne lui conteste le fait d'avoir ainsi rompu avec ses devanciers, ouvert une autre perspective et inventé un langage. Mais il reste à comprendre pourquoi cette ancienne rupture nous paraît aujourd'hui si proche. La relecture de *Madame Bovary* peut nous y aider.

Madame Bovary, c'est une histoire banale qui a fait scandale à cause de sa banalité même : deux adultères et un suicide, l'histoire, en somme, d'une femme insatisfaite, dans tous les sens du terme, qui, après avoir cherché des sensations intenses dans la littérature, les images de la religion et la relation amoureuse, n'échappe à son milieu que par la mort. Cette triste histoire est pour Flaubert l'occasion de s'en prendre à tout ce qu'il déteste : la morale publique, la morale religieuse, les bonnes mœurs. On comprend dès lors qu'elle lui ait valu un procès dans la France du Second Empire pour atteinte à ces valeurs reconnues et officielles. Mais il n'est pas besoin d'être un vieux lecteur de Flaubert pour se rendre compte qu'il ne porte pas pour autant une sympathie particulière aux victimes de ces mêmes valeurs ni à ceux de ses personnages qui prétendent s'y opposer en actes ou en paroles. Nous voilà donc avec *Madame Bovary* devant un roman paradoxal, comme le sera douze ans plus tard *L'Éducation sentimentale* : non seulement on n'y trouve aucun héros « positif » auquel on puisse plus ou moins s'identifier, mais le récit n'est pas véritablement centré autour d'un seul personnage. Il s'ouvre d'ailleurs par une brève évocation de l'enfance et de la jeunesse de Charles Bovary et se termine, encore plus brièvement, par celle de sa mort. Encore faut-il ajouter, si l'on veut être précis, que le mot de la fin est réservé au pharmacien, Monsieur Homais, ce bavard impénitent, symbole de la bêtise heureuse que protège l'opinion publique, dont nous apprenons à la dernière ligne du roman qu'« il vient de recevoir la croix d'honneur ».

Bien sûr, Emma Bovary est l'« héroïne » principale du roman ; elle s'en affranchira même au point de devenir aux yeux de beaucoup une incarnation de la condition féminine bourgeoise et d'une forme de rapport « inauthentique » à la vie et à l'histoire, le « bovarysme », défini comme une fuite dans l'imaginaire sous l'effet de l'insatisfaction. Mais le propos de Flaubert ne se limite pas à la vie d'une femme ; il ne se limite pas non plus à l'évocation d'un milieu et d'une époque. Si *Madame Bovary* reste un événement romanesque de première importance, si les philosophes ne cessent d'y revenir et de l'interroger, c'est sans doute parce que, selon les termes de Flaubert lui-même, c'est un roman « sur rien ». Je voudrais ici revenir sur cette expression qui avait retenu l'attention de Sartre dans *L'Idiot de la famille* (Paris, Gallimard, 1988) et qui me paraît exprimer à la fois l'ambivalence et l'ambition de Flaubert.

Ce « rien » dont Flaubert essaie de faire la description, c'est aussi bien « tout », tout ce qu'il y a à dire sur quoi que ce soit, tout ce dont « on revient », comme on dit en français : Flaubert, en effet, est « revenu de tout », de la griserie des voyages, des emballements de l'amour et des illusions politiques. On emploie parfois l'expression « tout ou rien » pour signifier une alternative tranchée (« C'est tout ou rien ! ») : dans la vision de Flaubert, il ne s'agit pas d'une alternative, mais d'une synonymie. On ne décrit jamais, en fin de compte, que le « rien ». Mais ce « rien » n'est pas le néant ; le mot, d'ailleurs, vient du latin *res*, la « chose ». Le « rien » a des formes, il se manifeste, et c'est pourquoi il est possible, par l'écriture, de le traquer, de le cerner et de le révéler pour ce qu'il est : l'insignifiant, le toujours déjà-là qui se répète, qui insiste, mais ne dit que ce qu'on lui fait dire, indifféremment bavardage ou silence, projet ou souvenir, être ou paraître.

Cette traque du rien, Flaubert l'entreprend d'abord en mettant en scène les effets de répétition. Une génération répète l'autre, par exemple. Au début du roman, l'enfance de Charles Bovary est évoquée et, à son propos, la figure évanescence de Madame Bovary mère, qui semble anticiper celle de sa seconde belle-fille, qu'elle détestera et jalouera pourtant : « Dans l'isolement de sa vie, elle reporta sur cette tête d'enfant toutes ses vanités éparses, brisées. Elle rêvait de hautes positions, elle le voyait déjà grand, beau, spirituel, établi, dans les ponts et chaussées ou dans la magistrature ». Se répète aussi ce qu'on appelle communément le destin, qui a beaucoup à voir avec la position sociale, familiale et économique. La première femme de Charles Bovary (ce brave homme qui a tout d'un tueur en série involontaire) était la veuve aisée d'un huissier, choisie par sa mère pour cette double raison de respectabilité et de solvabilité. Elle ne devait pas survivre à la révélation de sa ruine et à la honte

de la pauvreté : « Elle avait donc menti, la bonne dame ! [...] Huit jours après, comme elle étendait du linge dans la cour, elle fut prise d'un crachement de sang, et le lendemain, tandis que Charles avait le dos tourné pour fermer le rideau de la fenêtre, elle dit : "Ah ! mon Dieu !" poussa un soupir et s'évanouit. Elle était morte ! Quel étonnement ! ». Se place enfin sous le signe de la répétition la déception qui suit fatalement, souvent très vite, parfois plus lentement et plus insidieusement, le moindre élan de l'imagination, le moindre effort pour vivre autre chose que la routine quotidienne – le mariage, bien sûr, mais aussi bien l'adultère. La précarité du sentiment (et de la relation) est une épreuve dont on sort anéanti ou blasé. Chez Flaubert, les femmes sont plus exposées aux cruautés de la déception que les hommes. Ces derniers se laissent plus facilement bercer et endormir par le bien-être matériel ou la vanité petite-bourgeoise. Ils répètent eux aussi, mais n'en souffrent pas ou en souffrent moins, en tirant même, quand il s'agit de relations amoureuses, une espèce de satisfaction narcissique teintée de fatuité et proche de la fatigue ou de l'indifférence.

Indifférence : c'est peut-être le mot qui, avec celui de répétition, permet de mieux approcher la nature de ce « rien » qui fascine Flaubert et hante son écriture. Le sujet est si peu constitué, dans *Madame Bovary*, qu'on est souvent en peine de savoir qui parle ou qui ressent. Le roman commence par l'évocation d'un « nous » qui ne renvoie à personne, sinon, en première apparence, à un narrateur qui aurait été un compagnon d'école de Charles Bovary (« Nous étions à l'Étude, quand le proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois [...]. Nous avions l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres [...]. Nous le vîmes travailler en conscience »). Mais ce « nous » anonyme disparaît vite ; le témoin s'efface et laisse place à l'auteur ou, plus exactement, à la description objective et impersonnelle des faits et dits des uns et des autres. Ces uns et ces autres sont eux-mêmes par moments si indifférenciés qu'ils ne sont évoqués, y compris quand les personnages sont nommés dans le récit, que par le pronom impersonnel « on », qui les assimilerait presque à une sorte de totalité organique floue, tout juste capable d'obéir à des réflexes conditionnés ou programmés. « On », ce peut être les autres, tous ceux qui observent et éventuellement calomnient : « Puis, en y réfléchissant, il trouva que sa maîtresse prenait des allures étranges, et qu'on n'avait peut-être pas tort de vouloir l'en détacher ». Ce peut être aussi le petit groupe de ceux qui se livrent au même moment à la même activité : « Depuis deux heures et demie, on était à table [...]. Lorsqu'il eut pris de son autre main le parapluie de M. le curé, l'on se mit en marche ». Il y a le « on » de la machine sociale

(« on sortait de l'église ») et le « on » presque fusionnel de la perception et de la sensation partagées, comme lors de la première promenade à cheval d'Emma et de Rodolphe (« On était aux premiers jours d'octobre [...], on apercevait au loin les toits d'Yonville »). « On », enfin, c'est ce sujet impersonnel, dont participent tous les autres, qui occupe la place de l'auteur et décrit ce que sont supposés voir et entendre les protagonistes du récit (« On voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres [...]. On entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de bœuf »). « On », c'est donc alternativement l'identité sans sujet et le sujet sans identité, ce rien et ce tout dont traite le roman.

C'est que la sensation, la sensation immédiate et fugitive ou celle qui déclenche pour un temps les vertiges les plus fous, est au cœur de ce que décrit Flaubert. Or la sensation, même intense, est à la fois fragile et confuse. Si elle est susceptible de déception, c'est qu'elle n'est jamais si forte que lorsqu'elle a encore la forme d'un pressentiment : « Les bonheurs futurs, comme les rivages des tropiques, projettent sur l'immensité qui les précède leurs mollesse natales, une brise parfumée, et l'on s'assoupit dans cet enivrement sans même s'inquiéter de l'horizon que l'on n'aperçoit pas ». La sensualité combine les charmes de la réminiscence et les sortilèges de l'attente. Les sensations anciennes et les visages du passé envahissent en un instant le présent, comme dans l'une des premières rencontres d'Emma et de Rodolphe : « C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle ; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours ! Elle crut le voir en face, à sa fenêtre ; puis tout se confondit, des nuages passèrent ; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois ». Du pressentiment à la confusion, c'est la distance qui s'abolit. La distance fait le malheur d'Emma Bovary parce que, tôt ou tard, elle la voit toujours se réinstaurer entre elle et ceux qu'elle a cru ou voulu aimer. Mais la confusion est encore pire. Si l'un évoque l'autre, si les images de Léon et de Rodolphe se superposent, c'est que l'un vaut l'autre. Quand le temps n'est pas créateur, passé et futur s'abolissent ensemble : rien ne passe, rien ne se passe. Emma s'est définitivement placée sous le signe de la répétition, incapable de vivre un véritable commencement.

La confusion peut aussi réconcilier. Charles Bovary, éperdu de douleur et de jalousie après la mort d'Emma, est bizarrement apaisé par sa rencontre avec Rodolphe, son ancien amant : « Charles se perdait en rêveries devant cette figure qu'elle avait aimée. Il lui semblait revoir

quelque chose d'elle. C'était un émerveillement. Il aurait voulu être cet homme ». Mais la confusion est dangereuse ; elle active un principe d'équivalence généralisée qui, à travers la volupté de la douleur, fait sauter la distinction entre vie et mort. Charles Bovary va s'asseoir sur le banc de son jardin et meurt sans s'en rendre compte dans la splendeur voluptueuse d'un jour d'été : « les feuilles de vigne dessinaient leurs ombres sur le sol, le jasmin embaumait, le ciel était bleu, des cantharides bourdonnaient autour des lis en fleur, et Charles suffoquait comme un adolescent sous les vagues effluves amoureux qui gonflaient son cœur chagrin [...]. À sept heures, la petite Berthe, qui ne l'avait pas vu de toute l'après-midi, vint le chercher pour dîner [...], croyant qu'il voulait jouer, elle le poussa doucement. Il tomba par terre. Il était mort ».

Jacques Rancière a souligné dans plusieurs articles la vision « démocratique » que Flaubert avait du réel. Pour le Flaubert de *Madame Bovary*, la description d'un élément végétal du paysage a autant d'importance que celle d'un épisode de la vie des personnages. D'autres ont parlé à ce propos du « panthéisme » de Flaubert. Il faut dire que la description, chez lui, est à la fois si détaillée et si vivante qu'elle a valeur d'évocation. La Normandie de Flaubert existe, non seulement dans le détail de sa réalité sociologique (les marchés, la route, la ferme, la ville, les langages), mais par la force de ses paysages, de ses bruits et de ses odeurs. Seulement, elle existe en soi. Aucun lien n'est postulé entre les personnages et leur milieu, alors que chez Balzac la description est toujours l'équivalent d'une explication. Flaubert, lui, a souvent répété qu'Emma Bovary aurait pu vivre ailleurs, dans un autre village, dans un autre pays. Faudrait-il donc croire que seule la psychologie d'une femme frustrée le retient ? Qu'il a délibérément essayé de faire le portrait type d'une femme affrontant pour son malheur les séductions décevantes du monde moderne, qu'il est au fond le premier romancier à sortir de la couleur locale pour se frotter à ce qui n'est pas encore le monde global, mais déjà la société des stéréotypes, celle où les images lénifiantes du bonheur préfabriqué se heurtent aux violences et aux grossièretés de la réalité sociale et économique ? Qu'il a, en somme, moins décrit la vérité d'un lieu que celle d'un moment ?

On peut retenir cette hypothèse, en effet, et souligner, en outre, qu'il y a quelque chose d'un mouvement d'ordre ethnologique et anthropologique chez Flaubert, puisque c'est à partir d'une expérience singulière, fût-elle fictive, qu'il a brossé son portrait modèle. L'auteur de *Madame Bovary* a la sensibilité d'un ethnologue partagé entre participation et distanciation. On sait qu'en Orient il aimait s'habiller et vivre à l'indigène. Mais ce que lui enseigne surtout le voyage, c'est l'expérience de la distance

et, à travers elle, quelque chose de lui-même : fidèle et infidèle, il rêve d'Orient quand il est en France et de revenir en France quand il est en Orient. C'est un instable, dirait-on aujourd'hui. Le mérite de cette instabilité, c'est de lui permettre de jeter sur sa société un regard sans indulgence. Il en déteste avant tout la bêtise et l'hypocrisie. Il n'a pas pour autant l'âme d'un révolutionnaire (et croquera sans davantage d'indulgence ceux qui prétendent à ce titre dans *L'Éducation sentimentale*). Il est misogyne, qui plus est, mais conscient (sa correspondance l'atteste) de l'avalissement imposé aux femmes par cette société qu'il déteste. La double exemplarité d'Emma dans l'esprit de Flaubert est hors de doute : elle parle à la fois des femmes et de la société qui les façonne.

Le pessimisme de Flaubert va plus loin, si tant est qu'il s'agisse de pessimisme et non de nihilisme. Le principe d'équivalence et d'indifférence qu'il met en œuvre, littéralement, vaut pour les êtres et les choses, mais aussi pour le temps (projets et souvenirs emportés dans la même tourmente) et pour les sentiments. Son matérialisme absolu n'est compensé par aucune illusion d'ordre social ou politique. Il ne croit pas plus à l'avenir collectif qu'au futur individuel. En ce sens, il résistera toujours aux décryptages sociologiques ou philosophiques dont il ne cesse d'être l'objet. Il a une faiblesse pourtant, qui est aussi sa force : l'écriture, l'ambition d'écrire ce rien qui est la vérité de tout. Pourquoi l'écriture échapperait-elle au rien, s'en distinguerait-elle ?

Ici, les conclusions peuvent diverger. Certains diront que l'écriture est la dernière illusion, et même une double illusion dans la mesure où elle prétend analyser un phénomène dont elle n'est que l'un des symptômes.

La relecture de *Madame Bovary* m'inspire un sentiment bien différent.

Si Emma est une figure tellement présente et troublante aujourd'hui, si nous pouvons même avoir le sentiment de mieux la comprendre que ses contemporains, l'écriture de Flaubert y est bien pour quelque chose. Par son économie propre, elle se révèle apte non seulement à capter le moindre détail matériel, la moindre hésitation du langage et le moindre frémissement de l'esprit, mais aussi à saisir, dans les harmoniques et les résonances d'une époque, un effet de stéréoscopie dont les échos ne seront vraiment perceptibles que plus tard et plus loin. Comme l'a fait remarquer Michel Leiris, il faut être totalement de son temps pour pouvoir lui survivre. Être contemporain, c'est mettre l'accent sur ce qui, dans le présent, esquisse quelque chose de l'avenir. Ce n'est, en somme, qu'à distance, à partir du constat qu'il est toujours *présent*, qu'on peut juger de la totale *pertinence* d'un auteur par rapport à son époque et se retrouver dans ce qu'il a su extraire du chaos informe de son actualité.

Leiris, dans *Le Ruban au cou d'Olympia* (Paris, Gallimard, 1981), se posait parallèlement la question de savoir comment repérer les traits qui appartiennent en propre à une époque donnée. Et, sur l'exemple de Manet, il suggérait que le détail en peinture (en l'occurrence le modeste ruban noir et le bijou de pacotille qui y est accroché) constituait un tel indice de contemporanéité. Il y voyait d'ailleurs un encouragement pour l'auteur vieillissant, celui qui se demande s'il est encore « dans le coup », alors que ce qui l'entoure lui échappe en grande partie. Voilà qu'il peut toujours espérer avoir adressé à ceux qui viendront après lui quelques signes, d'abord incompris, mais qui seront considérés plus tard, rétrospectivement, comme caractéristiques de son temps. La contemporanéité ne se réduit donc pas à l'actualité et se conjugue au futur antérieur.

Le futur antérieur, c'est la trace ultime d'optimisme voulue par les créateurs : Flaubert aura été celui qui, en créant Emma Bovary, a anticipé les illusions, les aliénations et les tragédies à venir ; peut-être a-t-il pris conscience, en s'identifiant à son héroïne, de se projeter bien au-delà, doublement : car, s'il n'était peut-être pas reconfortant d'imaginer, à partir du regard porté sur le présent, les médiocrités imminentes, savoir que ceux qui en prendraient conscience un jour pourraient en trouver un écho anticipé dans la férocité passionnée et froide d'un roman du XIX^e siècle devait éveiller chez Flaubert une empathie prospective avec ses lecteurs à venir, ses lecteurs idéaux. Je pense une nouvelle fois à Baudelaire et à l'ouverture des *Fleurs du Mal* : « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ». Sans doute Flaubert avait-il conscience d'écrire aussi pour ceux qui, plus tard, comprendraient à quel point il avait été à la fois le contemporain de son époque et de la leur, et cela explique-t-il le paradoxe d'un homme qui ne croyait en rien, qu'à l'écriture, et pour cette raison, malgré tout, à l'avenir.

Mais, en dépit de sa formule, qu'a retenue l'histoire (« Madame Bovary, c'est moi »), Flaubert est Flaubert et Emma Bovary Emma Bovary. Les héros de romans échappent vite à leur créateur ; ils ont une existence propre qui dépasse son imagination. Bien vite ils ne lui appartiennent plus tout à fait. Les lecteurs se les approprient en croyant s'y identifier, et il y a peut-être autant de héros que de lecteurs.

Le héros épique était parfois un demi-dieu. Demi-dieu, il illustrait le passage du chaos à l'intrigue, du mythe au récit, la sortie progressive du « cauchemar mythique » par la littérature dont parle Walter Benjamin et la substitution progressive du monde des hommes au monde des dieux qu'ont analysée des auteurs comme Jean-Pierre Vernant ou Cornelius Castoriadis, notamment à propos de la tragédie. Au bout de ce parcours,

l'homme découvre sa solitude. Alors apparaît le visage du vrai héros, celui qui ne croit plus ni au paradis ni au devenir historique, et consent quand même à vivre – ou à mourir pour une cause perdue ; c'est le héros de Camus ou de Malraux. Mais Flaubert était aux antipodes de cette mystique sans Dieu. Ses héros sont des personnages sans héroïsme. Sauf Emma, justement, parce qu'elle a anticipé la conclusion à laquelle, un siècle plus tard, ses successeurs en héroïsme romanesque n'oseront pas parvenir : face au non-sens il n'y a rien, que la mort. Emma, c'est l'héroïne du passage à l'acte, l'antihéros par excellence, mais l'antihéros est une figure extrême de l'héroïsme, alors que Frédéric Moreau, lui, est simplement un non-héros.

Le renoncement au futur, le suicide, n'est pas nécessairement un renoncement à l'avenir. La mort héroïque, en général, se veut témoignage : le martyr parie sur l'avenir au moment même où il renonce au futur immédiat. Ce pari sur l'avenir, toutefois, n'est pas dépourvu d'enjeux plus personnels. Comme celui de l'écrivain, il se conjugue au futur antérieur ; il prétend transformer une vie en destin. Rien de ce mouvement ultime, de cette grandiloquence suprême chez Emma dont le suicide, pur renoncement à la vie, reste une affaire privée dépouillée de toute illusion et de toute prétention à l'exemplarité. Emma n'a d'existence et d'avenir que littéraires. C'est en ce sens que Flaubert a pu s'exclamer : « Madame Bovary, c'est moi ». Le vrai héros, c'est lui. Il ne croit à rien, mais écrit quand même.

Nous sommes plus ou moins consciemment sensibles, dans notre société de consommation, à la dissolution de l'être dans le paraître qu'opèrent les médias, aux formes de solitude qui accompagnent les progrès de la communication et au principe d'équivalence ou d'indifférence dont semblent relever l'histoire et l'information au quotidien. La vie affective est de plus en plus commandée par les stéréotypes diffusés sur la planète entière. La vie intellectuelle est de plus en plus influencée par les codes de la correction la plus convenue. Précaution, correction, respect : ces mots d'ordre généraux et indifférenciés exercent une tyrannie de tous les instants, lieux communs camouflés en stéréotypes moraux qui peinent à cacher le désarroi, la colère ou l'angoisse des individus.

Les superstitions les plus délirantes, les tyrannies de la déraison et la folie religieuse tentent, non sans succès, de s'imposer au nom de la liberté, et nous ignorons les responsables de cette dérive immaîtrisable. Nous craignons tout. Nous avons peur de notre ombre. Nous demandons pardon pour les péchés de nos ancêtres. Nous nous habituons à l'idée ou à l'image d'un monde sans histoire et sans avenir, d'un monde arrivé, d'un monde achevé dont l'espace se clôt définitivement sur lui-même.

Quels propos ironiques ou vengeurs, quelles fulgurations inspireraient à l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues*, s'il pouvait revenir parmi nous et les entendre, les bêtises débitées à longueur de journée par les vedettes de tout poil du petit écran global, sur le ton de l'évidence béate, de l'expertise pédante ou du prosélytisme illuminé, et répétées à l'envi par un public captif ? Si l'héroïne de Flaubert nous touche encore, et plus que jamais, c'est parce qu'elle préfigurait ces vertiges nouveaux. Le milieu petit-bourgeois dans lequel elle évoluait, en outre, apparaît plus familier au lecteur d'aujourd'hui, par sa banalité satisfaite, que l'aristocratie tourmentée et romantique des romans de Tolstoï. En ce sens, bien que de vingt ans son aînée, Emma Bovary est plus proche de nous qu'Anna Karénine, cette autre figure tragique et grandiose de la modernité féminine.

À quelles aberrations tragiques s'abandonnerait de nos jours Emma Bovary pour échapper à la médiocrité insupportable de sa condition ? Je l'imagine un instant assise, rêveuse, devant son écran de télévision ou d'ordinateur. Se laissera-t-elle séduire, sur un site de rencontres, par un expert en marketing ou en ressources humaines ? Essaiera-t-elle de le rejoindre dans un apéro géant ou sur un navire de croisière tous frais payés ? Sera-t-elle tentée de suivre l'exemple de ces jeunes femmes que pousse un désir éperdu de reconnaissance et qu'elle voit participer aux émissions de télévision, chanter ou se raconter avec une passion et une aisance si délibérées que les plus blasés des « animateurs » en rougissent parfois ? S'exposera-t-elle, entraînée par son caractère intransigeant, au risque des déceptions amoureuses meurtrières dont on ne se remet, après quelques épisodes, que dans les fictions du petit écran ? Sera-t-elle victime d'une overdose ou d'un fou qui la précipitera, un soir d'affluence, sous une rame de métro ? À moins qu'elle ne s'y soit jetée elle-même, et qu'en l'attribuant à un autre on lui vole aussi sa mort ?

Emma Bovary nous parle de la fuite impossible, du rêve irréalisable, de l'indifférence, des sentiments qui meurent, de la cupidité des uns et de la faiblesse des autres, de l'individu qui est tout et qui n'est rien. Elle nous suggère qu'à l'heure de l'ubiquité, de l'éternel présent, de l'image et de la fiction généralisée, le bovarysme n'est plus seulement le destin des provinciales névrosées : il transcende les frontières du sexe et de la pathologie ; ou plus exactement il nous aide à comprendre que les femmes ont incarné depuis toujours la condition humaine dans ce qu'elle a de plus tragique.

Grandeur et misère de l'Homme : Pascal faisait de cette grandeur l'objet d'un pari, mais qu'en pensait sa sœur ? Qu'en pensait la sœur de Chateaubriand ? Et la sœur de Claudel ? Par la grâce de la suffisance

et de l'égoïsme masculins, la condition féminine peut nous apparaître comme la forme exacerbée de la misère humaine. « La femme est l'avenir de l'homme », écrivait le poète. Aragon avait encore plus raison qu'il ne le pensait. Mais on peut entendre, derrière sa promesse, une mise en garde. La consommation de tranquillisants et d'antidépresseurs est en hausse dans les pays dits développés. On se suicide dans les entreprises. Nous ne cessons de nous heurter à des parois de verre qui ne réfléchissent que notre image brouillée, fantomale. Derrière ses murs-rideaux et ses écrans de télévision, la planète se mue en aquarium. Dans ce monde clos, simultanément opaque et transparent, ce monde d'où l'on ne s'échappe pas, on peut être tenté de penser que la lucidité sans espoir du bovarysme est peut-être la seule issue possible, la seule folie raisonnable dans ce monde de fous.

Avant d'essayer de vivre ou de survivre, il nous faut affronter cette hypothèse, écarter les faux-semblants de l'évidence, identifier la menace et nous demander s'il faut ou non lui résister. Faut-il vraiment aller au bout du désespoir parce qu'on est allé au bout de l'illusion, renoncer à soi comme aux autres, au futur comme à l'avenir ? Faut-il au contraire renoncer aussi à l'illusion du désespoir, à l'orgueil de la souffrance, accepter la médiocrité du quotidien et se replier sur une sagesse sans héroïsme, sur un futur sans avenir ? C'est en ces termes, en tout cas, que le bovarysme et Emma continuent de nous interroger.

*Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture (LAHIC), Charenton-le-Pont
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC), Paris
armand.auge@gmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: anthropologie et littérature/*anthropology and literature* – futur antérieur/*future perfect* – *Madame Bovary* – Gustave Flaubert – Michel Leiris.