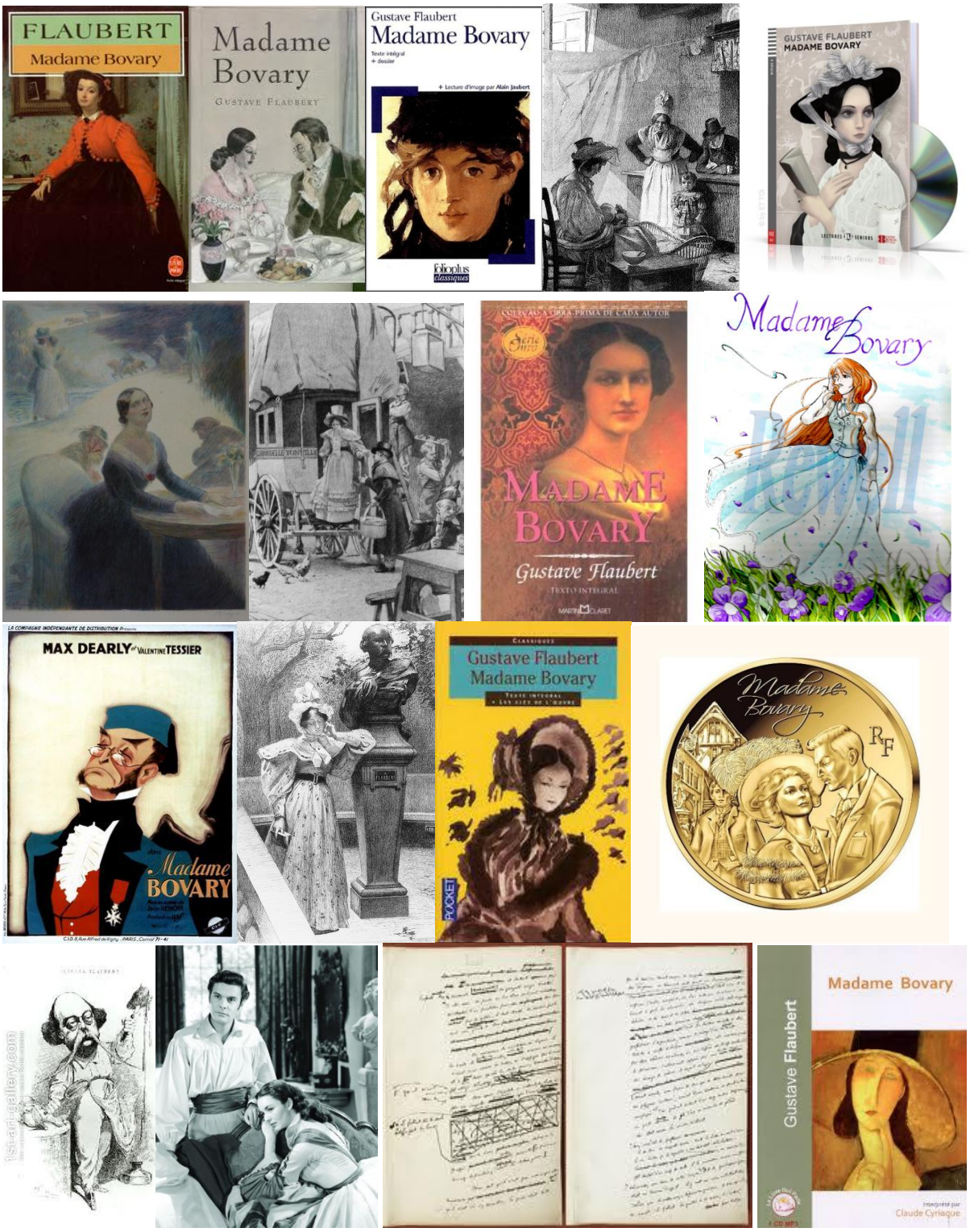
ET LEURS YEUX SE RENCONTRERENT…



ET LEURS YEUX NE SE RENCONTRENT PAS…

Sujet de dissertation : N'importe qui peut pousser devant lui comme un troupeau d'oies un nombre indéterminé de personnages apparemment réels à travers une lande longue d'un nombre indéterminé de pages ou de chapitres. Le résultat quel qu'il soit, sera toujours un roman » . Commentez… Raymond Queneau, *Technique du roman, 1937*

« Un roman d'amour, c'est l'art de faire vivre dans le temps l'illumination de la première découverte…, il s'agit de concilier le temps-extase et le temps durée, de décrire comment l'expérience transforme la stupeur initiale ». Dominique Hernandez, *Le promeneur amoureux, (*Paris, Plon, 1980).

Introduction

Saint Thomas distingue l'affectivité réglée selon la raison – l'amour qui porte vers une chose en vertu du fait qu'elle nous convient - et l'affectivité réglée selon la passion sensible – l'amour sensitif, nécessairement réglé par une affection.
C'est l'appétit sensitif qui explique qu'il y a dans l'homme une espèce d'amour qui est d'ordre purement animal, amour exclusivement charnel et intimement lié aux sens voire exclusivement gouverné par l'attrait des sens. Parce que, de par sa nature même, le beau est délectable, il meut le désir et produit l'amour. C'est pourquoi c'est à Vénus que revient la victoire, pour le malheur des Troyens. Si la beauté d'Hélène est l'origine terrestre de la Guerre de Troie, l'origine divine en est « l'étourderie trifonctionnelle » du prince berger sommé de choisir entre les trois déesses. En choisissant Vénus, Paris signifie par là combien la beauté est prise dans les sens, et les liens qui unissent le plaisir esthétique et la volupté. Il signifie qu'il est esclave de l'appétit dans le choix qu'il fait et qui coûtera bien cher aux siens. Comme le note Georges Dumézil : « Homère (…) a connu le jugement de Paris et les conduites qu'il attribue aux trois déesses dans la colère d'Achille prouvent qu'il en comprenait les conséquences démesurées »[1].
La femme se présente ainsi comme le lieu naturel de la beauté, voire de la volupté. La théologie le formulerait ainsi : elle est dans un rapport obédientiel à la beauté.
Balzac le perçoit et le met en œuvre lorsque dans les *Illusions perdues* Lucien rencontre Coralie.
« Il y eut un moment où Lucien en voyant cette créature jouant pour lui seul, (…) il mit l'amour sensuel au -dessus de l'amour pur, la jouissance au -dessus du désir, et le démon de la luxure lui souffla d'atroces pensées. « J'ignore tout de l'amour qui se roule dans la bonne chère, dans le vin, dans les joies de la matière se dit-il. (…). Voici mon premier souper fastueux, ma première orgie avec un monde étrange, pourquoi ne goûterais -je pas une fois ces délices si célèbres où se ruaient les seigneurs du dernier siècle avec des impures ? Quand ce ne serait que pour les transporter dans les belles régions de l'amour vrai, ne faut-il pas apprendre les joies, les perfections, les transports, les ressources, les finesses de l'amour des courtisanes et des actrices ? » [2].
L'amour *proprement humain* commence là où l'attrait des sens se joint, au moins en ébauche, au don de la personne.
L'amour passion, l'amour romantique dans sa forme la plus sublimée joue un rôle central dans la vie humaine. Mais il est un mirage où va se prendre une nostalgie inhérente à l'être humain. Mirage et simulacre de l'amour tout à fait vrai (l'amour fou), il vit d'un mensonge et d'une illusion, il se croit éternel et il est éphémère. C'est encore l'amour de convoitise où le désir charnel tient la place essentielle. L'aimant se donne à l'aimé certes, mais en imagination et le don total de soi-même que le plus sincèrement du monde il s'imagine avoir fait n'est qu'un déguisement par où l'esprit en lui couvre d'une parure royale le désir des sens, et dont l'espèce se sert pour ses propres fins en trompant l'individu, ou l'individu pour ses propres fins en trompant un autre être humain. Certes, il est bon à

[1] Didier Eribon, *Entretiens avec Georges Dumézil,* Paris, Gallimard , p. 165.
[2] Honoré de Balzac, *les Illusions perdues, O.C.* La Pléiade, vol. IV, Gallimard, p. 725.

l'être humain de passer par cette exultation, qui évoque les chants nuptiaux et les danses nuptiales des oiseaux.
Mais à condition de ne pas y demeurer car l'homme n'est pas un animal.
Quand commence l'amour authentique ?
Il est rare quoique non impossible que l'on y débouche du premier coup. Quand il y arrive, l'homme n'y parvient ordinairement qu'après une certaine maturation dans l'expérience de la vie et dans la souffrance. C'est l'amour où l'un donne réellement à l'autre non seulement ce qu'il a mais ce qu'il est.
Lorsqu'un tel don est fait jusqu'au bout, on a l'authentique amour sous sa forme extrême ou tout à fait absolue. L'aimant se donne à l'aimé comme à son tout, autrement dit, s'extasie en elle ou en lui, se fait – bien que restant ontologiquement une personne – une partie qui n'existe plus que par et dans ce Tout. Cet amour extrême est l'amour fou parce qu'il réalise dans la magie ou la surexistence de l'amour ce qui est de soi impossible et insensé dans l'ordre de la simple existence ou de l'être tout court.
Car c'est là le paradoxe de l'amour ; il exige d'une part la dualité ontologiquement imbrisable des personnes, d'autre part, il demande, et à sa manière accomplit, l'unité sans faille, l'unité effectivement consommée des personnes. Dans l'ordre naturel, il est une perfection ontologique de la nature, et surtout, il est disponible du point de vue moral au meilleur et au pire.
De là sa splendeur et son ambiguïté.
C'est à cet amour qu'aspire Emma Bovary…
Il ne peut y avoir d'amour fou humain qui ne comporte normalement, au moins en désir, union charnelle.
L'homme face à l'amour charnel – donc au désir - s'affronte à un instinct qui est celui de son espèce, qui habite en sa personne comme un dominateur étranger et qui la tient et la tourmente avec une violence tyrannique. « C'est à une force furieuse immensément plus ancienne que l'individu par lequel elle passe que la chasteté fait échec ».
Il suffit de penser aux personnages de Balzac ou de Zola soumis au joug du désir sexuel, Le comte de Muffat, le baron Huot. C'est à une force furieuse immensément plus ancienne que l'individu par lequel elle passe que la chasteté fait échec. Dans l'ordre seulement naturel elle est à ce titre un affranchissement[3].
Cette force furieuse, cet appétit, cette voracité, cette puissance appétitive, Zola s'est employé à la mettre en évidence dans ses romans considérés comme les plus scandaleux ce qui a pu faire écrire à Charles Lalo que « Au rebours de Platon, et avant Freud, il a fait descendre le cerveau dans le sexe » [4].
Cet instinct de l'espèce qui est semble t-il -à l'origine de toutes les conduites dépravées et comme la racine métaphysique de l'obscénité, il en dévoile les mécanismes, les rouages, les implications et l'implacable fatalité.
Mais Zola a un illustre prédécesseur : Flaubert.
Mme Bovary a quelque chose de la Renée de *la Curée*. Une forme d'ingénuité, une élégance, la beauté. Mais elle a quelque chose de plus – ou de moins : elle a beaucoup lu. Comme Renée, elle se ruine en toilettes, comme Renée, la frénésie des sens s'empare d'elle, comme Renée elle fait de l'amour une sorte de transcendance.

Le lyrisme amoureux fait jaillir toutes les harmoniques psychologiques de l'amour. Ce que le poète chante, ce que le romancier décrit, c'est le désir d'atteindre ce paradis terrestre de la nature dont le rêve hante l'inconscient de notre race: l'amour fou entre l'homme et la femme. Dans cette « gloire » et ce ciel d'ici-bas prend réalité, prend forme et corps un rêve issu du fond des âges, un rêve consubstantiel à la nature humaine. Tous les chants d'hyménée chantés le long des siècles d'autrefois en révèlent la nostalgie, et cette nostalgie est inhérente à la pauvre humanité. Cette exultation évoque les chants nuptiaux et les danses nuptiales des oiseaux. Hélas, le poète qui chante cet amour chante un mirage et une illusion. Et une grande partie de la littérature le met en scène.
C'est ce qu'on appelle « le roman sentimental », mais pas seulement. Zola montre toutes les formes de cet amour là. Du romantisme au réalisme le plus sordide, les relations entre les hommes et les femmes alimentent presque inépuisablement la production romanesque, et cela nous éclaire aussi sur ce qu'on appelle « le cœur humain ».

---

[3] L'amour courtois peut s'analyser comme l'intuition de cet amour décrit en même temps qu'une tentative pour juguler cette force impérieuse.
[4] Charles Lalo, *L'art et la vie, L'économie des passions*, vol. 3, Paris, librairie J. Vrin, p. 170.

Mais pour que se produise et se réalise cette « histoire sentimentale », il faut d'abord que deux êtres se rencontrent. Et cette rencontre est souvent une sorte de « programme ».

I LA SCENE DE PREMIERE VUE

« Leurs yeux se rencontrèrent » (voir annale de bac)

La question de la naissance de la passion est une tradition tenace que la littérature répète depuis deux millénaires, non sans variantes, écarts ou amplifications : aimer sans se connaître, se connaître pour s'aimer, et surtout, surtout : *se reconnaître*.
Destin, ordre du ciel, alchimie, concours de circonstances, hasard surnaturel, providentiel ou œuvre d'une fatalité en marche, la rencontre est tenue pour pré-ordonnée : se voir c'est se reconnaître avant pour pouvoir se connaître.
La scène de rencontre constitue une scène-clé, elle est partout ou presque. C'est un *topos* de la littérature romanesque.
On ne peut s'empêcher d'en reconnaître le caractère quasi-rituel ; elle appartient de droit au code romanesque, elle y figure avec son cérémonial et ses protocoles. Elle constitue une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines : d'autres rencontres, des séparations, des retours, une quête ou une attente, une quête et une attente corrélative, une perte momentanée ou définitive etc...
L'événement raconté est à la fois inaugural et causal. Il est inaugural parce que souvent toute la chaîne narrative y est suspendue, il est causal parce qu'il provoque, déclenche, déchaîne, emporte et détermine sinon tout le roman, du moins une grande partie. Et il pose avec majesté la question des rapports du conscient et de l'inconscient, du destin, de la fatalité, de l'inexorable, du définitif et de l'irréversible. Bref, la question de la liberté et de la responsabilité.
Il pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages. Le comprendre, c'est comprendre le moment où se mettent en place toutes les forces qui vont peser sur un destin, pour le meilleur ou pour le pire.

Ce qu'on appelle la « scène de première vue »[5] ne se confond pas avec la scène de première rencontre. On pourrait appeler cela un « coup de foudre », mais le terme n'est pas approprié, il est trop restrictif, et par trop connoté. La scène de première vue est le premier « toucher » véritable entre deux âmes, le moment où « il se passe quelque chose », presque immatériel, que parfois les protagonistes seuls discernent, quelque chose qui semble contenir en germe tout un ensemble de possibles. Tout l'amour est là, en puissance, ne demandant qu'à s'actualiser, et surtout, il entre dans le champ de conscience, à des degrés divers, avec une intensité variable.
Flaubert n'ignore pas le « topos » de la première vue, au contraire. Il le met en scène magnifiquement dans *l'Education sentimentale,* lors de la rencontre de Marie Arnoux (Voir texte supra) mais il n'y soumet aucune des rencontres sentimentales d'Emma Bovary.
La scène de première vue ne saurait exister dans l'univers perceptif d'Emma. Elle implique un toucher des cœurs, des âmes, toucher fugitif, peut-être illusoire, mais perçu comme réel et comme inaugural. La suite peut être dévastatrice, elle peut être affolante, affolée, décevante, tragique, mais ce premier moment ouvre l'horizon de l'amour fou.
Elle est *évidemment* romantique parce qu'il touche au lyrisme amoureux.

Une fonction et une structure

On est donc en droit de traiter cette scène comme *une fonction* étant donné son pouvoir d'engendrement et d'enchaînement, mais une fonction dynamique, presque une structure, un « schème ». Elle met en jeu des catégories philosophiques comme la liberté et la nécessité.
Les personnages demeurent inexistants aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés. Mais le roman demeure inexistant aussi longtemps que des personnages ne se sont pas rencontrés. La scène de première vue, c'est le face à face de deux inconnus qui se reconnaissent, ou de deux trop connus qui se découvrent dans une lumière nouvelle, souvent éblouissante, parfois inattendue.

[5] A la suite de Jean Rousset qui a construit une grille d'analyse tout à fait pertinente de cette scène de première vue dans son ouvrage *Leurs yeux se rencontrèrent…*

« Cette forme fixe est liée à une situation fondamentale : le face à face qui joint les héros en couple principal, la mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois »[6].

Il faut la regarder en deux temps : la mise en place de la rencontre et les trois temps

Le schème de la scène de première vue

- **La mise en place de la rencontre.**

Les indices textuels sont bien évidemment d'abord des indicateurs de temps (âge, moment saison, circonstances diverses) et surtout de lieu.
Souvent il y a une préférence pour des cadres de fête de cérémonie, ou le cadre d'un repas, ce peut-être une intersection entre un site et un autre, entre un dedans et un dehors, un seuil, fenêtre, passage, carrefour. Un objet comme un banc peut-être essentiel, ou une balançoire comme dans *Une page d'amour* de Zola.
L'espace peut être décrit ou simplement désigné.
En revanche, les personnages doivent être pourvus d'une figure, d'une apparence physique et vestimentaire. Quelque chose de l'ordre de ce qu'on appelle le blason peut y intervenir. C'est le cas par exemple des épaules de Mme de Rénal, dans *le Lys dans la vallée*. La blancheur, la nudité et la beauté de ces épaules éblouissent littéralement le jeune Félix. Pour Emma, ce sont ses mains, lors de la première rencontre avec Charles, mais le schème fonctionne dans la subversion (voir plus loin).
C'est donc souvent l'occasion *d'un portrait,* objet lui aussi d'une ancienne et tenace codification. Complet ou lacunaire, présenté dans l'ordre ou dans le désordre. Peu importe.
Après la mise en place qui dispose le cadre spatio-temporel et l'insertion des personnages dans l'espace défini, une seconde classe d'éléments est à définir : les éléments dynamiques.
Ils constituent la mise en scène de la rencontre proprement dite.

- **La rencontre et ses trois constantes**

L'effet :

Il peut aller du coup de foudre à l'antipathie. Mais ce qui en constitue l'invariant, c'est l'immédiateté. Elle peut se traduire par une commotion, un bouleversement, un éblouissement, quelque chose d'électrique (Balzac, *La peau de chagrin*) un choc, tous les degrés d'une perception particulièrement intense, qui bouleverse le champ de la conscience. Certaines manifestations physiques peuvent accompagner cette émotion intérieure :

« Elle regardait avec étonnement ce jeune héros dont les yeux semblaient respirer encore tout le feu de l'action. Pour lui, il était un peu interdit de la beauté si singulière de cette jeune fille de douze ans, et ses regards la faisaient rougir.
Stendhal, *La chartreuse de Parme*

Tous les auteurs n'endossent pas le légendaire coup de foudre : il peut y avoir lente révélation des attraits. Mais l'effet n'en est pas moins marqué, même s'il est atténué, sous-jacent, censuré ou tout simplement retardé. La mutation est de toute manière avérée : les protagonistes de la rencontre ne sont plus comme avant et ne seront plus comme avant.
Si la norme c'est la soudaineté, l'irruption, le foudroiement, l'un des modes de l'écart à la norme sera l'attente ou la précision.
Il n'est pas de rencontre signifiante sans un minimum d'échanges, échange qui s'établit selon des modalités diverses et dans un contexte plus ou moins favorable.
Dans toute rencontre, qui implique un contact au moins visuel, les sens sont nécessairement engagés et généralement la vue. Généralement, mais pas nécessairement.

[6] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent, la scène de première vue dans le roman,* José Corti, 1981.

On peut tout à fait déroger à une sorte de code (moral, rituel et romanesque) qui implique que seule elle soit d'abord engagée, et ensuite seulement des sens plus propices à l'intimité : comme l'odorat et le toucher.
Attention : tout dépend des codes littéraires mais aussi « historiques ». C'est au XIXème siècle que vont se forger tous les grands codes narratologiques, par conséquent, les modes perceptifs, les codes amoureux du ce siècle sont engagés dans la manière dont les grandes plumes vont forger en quelque sorte ce grand *topos.* Le relâchement moral propre au XXème et XXIème siècle va générer d'autres modalités de rencontre, d'autres manières d'engager le corps et son intimité, souvent d'une plus grande rapidité et parfois d'une plus grande brutalité.

Dans la Peau de chagrin, Raphaël a connu autrefois Pauline fillette puis adolescente et n'a vu en elle qu'une sœur. Les années ont passée et son existence est liée à un talisman ce qui lui interdit tout désir, sauf à voir sa vie s'amoindrir. Pour s'interdire tout désir, il tourne le dos à Pauline à l'opéra. A se refuser la vue, on n'est en pas moins à l'abri.

Raphaël résolut fermement de ne pas se retourner vers sa voisine. Assis comme une duchesse, il présentait le dos au coin de sa loge, et dérobait avec impertinence la moitié de la scène à l'inconnue, ayant l'air de la mépriser, d'ignorer même qu'une jolie femme se trouvât derrière lui. La voisine copiait avec exactitude la posture de Valentin. Elle avait appuyé son coude sur le bord de la loge, et se mettait la tête de trois quarts, en regardant les chanteurs, comme si elle se fût posée devant un peintre. Ces deux personnes ressemblaient à deux amants brouillés qui se boudent, se tournent le dos et vont s'embrasser au premier mot d'amour. Par moments, les légers marabouts ou les cheveux de l'inconnue effleuraient la tête de Raphaël et lui causaient une sensation voluptueuse contre laquelle il luttait courageusement; bientôt il sentit le doux contact des ruches de blonde qui garnissaient le tour de la robe, la robe elle-même fit entendre le murmure efféminé de ses plis, frissonnement plein de molles sorcelleries; enfin le mouvement imperceptible imprimé par la respiration à la poitrine, au dos, aux vêtements de cette jolie femme, toute sa vie suave se communiqua soudain à Raphaël comme une étincelle électrique; le tulle et la dentelle transmirent fidèlement à son épaule chatouillée la délicieuse chaleur de ce dos blanc et nu. Par un caprice de la nature, ces deux êtres désunis par le bon ton, séparés par les abîmes de la mort, respirèrent ensemble et pensèrent peut-être l'un à l'autre. Les pénétrants parfums de l'aloès achevèrent d'enivrer Raphaël. Son imagination irritée par un obstacle, et que les entraves rendaient encore plus fantasque, lui dessina rapidement une femme en traits de feu. Il se retourna brusquement. Choquée sans doute de se trouver en contact avec un étranger, l'inconnue fit un mouvement semblable; leurs visages, animés par la même pensée, restèrent en présence.
- Pauline!
- Monsieur Raphaël!
Pétrifiés l'un et l'autre, ils se regardèrent un instant en silence.

- **L'échange** : réciproque ou pas réciproque ?

La communication entre les partenaires est indispensable : elle traduit la conscience toute particulière de l'autre, conscience qui peut arriver comme un foudroiement, mais aussi comme une transformation.
Le message est manifeste ou latent, oblique ou direct, volontaire ou involontaire, avec tous les degrés d'ambiguïtés que l'on peut imaginer, voire de mensonge ou de la fourberie autorisée dans les rapports sociaux.
Il peut se faire par émission de parole, par production de signes non linguistiques, regards mimiques, attitudes, déplacement (voir le déplacement du narrateur dans *Dominique*).
Tout est au fond signifiant ou susceptible d'interprétation. Ce qui est le signe de l'état amoureux, ou de son « incubation » : une hypertrophie de signification.

(A peu près comme dans la vie quand on tombe amoureux ou qu'on veut séduire une femme ou un homme).
L'échange peut être heureux, c'est-à-dire libre, sans entrave – comme celle que constitue la présence d'un tiers - ou la communication peut être entravée. Par un tiers ou par l'étiquette. Ou simplement par l'inhibition liée à la jeunesse des personnages.
Mme de Lafayette est par exemple le roman des messages feutrés et des échanges indirects.
La communication peut être différée : chez Stendhal, il n'y a pas de passion soudaine de la part de Lucien Leuwen. Ni même dans L*a Chartreuse* avec Clélia, rencontrée une première fois sans aucun échange verbal (voir plus haut). Cette rencontre n'aura pas d'incidence immédiate, ce n'est que plus tard, en prison que Fabrice reconnaître Clélia. L'âge de la jeune fille interdit toute romance lors de cette première rencontre : elle n'a que 12 ans.
La conversation peut être masquée, l'échange trompeur comme c'est le cas dans Proust) voire même totalement bloqué.
Mais l'échange peut aussi ne pas se faire sur le même plan : celui de la réciprocité amoureuse, immédiate ou différée. C'est le cas de quelques héroïnes de Balzac, Ursule Mirouet, et Eugénie Grandet en particulier.

- Le franchissement :

C'est l'annulation de la distance entre les amants.
La rencontre amoureuse est marquée par le désir de l'un et l'autre, de l'un pour l'autre, avec réciprocité immédiate, ou différée.
Elle se traduit par le franchissement de la distance qui existe entre les protagonistes en présence, franchissement qui traduit divers éléments : la violence du désir, la force des cloisons sociales, des préjugés, des lois de bienséance ou tout simplement des obstacles liés au contexte.
Dans le roman classique, jusqu'au XXème siécle, ce franchissement est rarement de l'ordre de la rencontre sexuelle immédiate. Ce qui est transgressé, c'est la timidité du personnage, en particulier de la femme lorsqu'il s'agit d'une figure de la vertu (Mme de Rênal par exemple).
Le caractère licite ou pas de l'amour n'est pas neutre, le premier obstacle est souvent l'existence d'un mari, d'une épouse, d'un fiancé, ou tout simplement des obstacles liés à des cloisonnements ou barrières sociales (Tom Fielding par exemple).
Le franchissement est inévitable : il faut que la distance sociale existante soit franchie pour que la relation se mette en place.
Il peut être antérieur à la rencontre. Félix de Vandenesse dans *le Lys dans la vallée*, touche au cours d'une réception l'épaule d'une inconnue – qui se scandalise de son geste- et ne la rencontrera qu'ensuite dans un tout autre contexte. Le geste prendra alors une force décuplée, presque un sacrilège.
Mais d'une manière générale, le franchissement suit sinon la découverte de l'amour, plus ou moins progressive ou foudroyante, comme on l'a vu du moins son acceptation.
Le franchissement peut être innocent ou violent (rarement dans une littérature policée), il peut être brutal et parfois même antérieur à l'échange.
Zola le met en scène de manière particulièrement triviale dans la Curée. (voir du côté de chez Zola). La rencontre sexuelle se fait brièvement, et sans être proprement de l'ordre du viol, elle prend la jeune femme par surprise. Même si celle-ci est consentante.
En tous les cas, il traduit et reflète les codes de bienséance qui règlent et souvent limitent les échanges entre les hommes et les femmes mais aussi les diverses formes du code amoureux.
L'exclusion du franchissement est plus rare, il existe surtout en poésie : « ces deux êtres qui de loin sans jamais se toucher se font équilibre comme sur les plateaux opposés d'une balance » Claudel, *le Soulier de Satin.*
Ce franchissement implique deux types de transgression : morale, lorsqu'il y a mari, ou épouse, mais surtout psychologique. La rencontre de première vue confère à l'autre une sorte d'aura qui le nimbe et le sacralise. D'où une sorte de transgression psychologique qu'implique le franchissement de cette sphère numineuse dont désormais l'être « vu » dans cette gloire est nimbé.

Et bien sûr, la bienséance –romanesque - peut conduire à regretter ce franchissement…

II EMMA BOVARY ? *ET LEURS YEUX NE SE RENCONTRENT PAS*

Avec *Emma Bovary,* Flaubert brise toutes les conventions de la scène de première rencontre.
D'abord parce que, dans chacune des rencontres qu'on peut considérer comme signifiante, il n'y a jamais de scène de première vue. Aucun des trois hommes qui vont tisser le destin malheureux de cette femme n'entre dans le schème de la rencontre.
Ni Charles, ni Léon, ni même Rodolphe ne font l'objet de ce « saisissement » qui est inaugural et qui va nouer une destinée pour le meilleur ou le pire. Lorsque les yeux se rencontrent, c'est au moment précis où Léon va disparaître et de la vue d'Emma et de sa vie, et pour plusieurs années.

La première apparition d'Emma coïncide avec la scène de première rencontre avec son futur mari.

1 La rencontre avec Charles : une anti-scène de première vue.

Texte 1 La ferme

« C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs. Le long des bâtiments s'étendait un large fumier, de la buée s'en élevait, et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses-cours cauchoises. La bergerie était longue, la grange était haute, à murs lisses comme la main. Il y avait sous le hangar deux grandes charrettes et quatre charrues, avec leurs fouets, leurs colliers, leurs équipages complets, dont les toisons de laine bleue se salissaient à la poussière fine qui tombait des greniers. La cour allait en montant, plantée d'arbres symétriquement espacés, et le bruit gai d'un troupeau d'oies retentissait près de la mare.
Texte 2 (suite) Apparition d'Ema

Texte 2 Première apparition d'Emma, scène de première vue.

Voici la première apparition d'Emma qui concorde avec une sorte de scène de première vue, mais à laquelle il manquerait tout le decorum intérieur, l'éblouissement etc…Premier portrait du personnage titre. Il se déroule en trois temps : d'abord un plan d'ensemble qui élude les traits physiques pour ne mettre en valeur qu'une robe trop élégante et comme déplacée dans le décor rustique.
La rencontre de Charles et d'Emma est une sorte de subversion du schème : Blanche-neige aux Bertaux. Il commence par la description de la cuisine de la ferme suivie d'un triptyque de portrait, celui du père Rouault en malade, Charles en médecin, et Emma en fille de la maison.
Chacun d'eux endosse le rôle qui lui revient. Un modèle de brave paysan bourru, une caricature de praticien, plus à l'aise à tailler une attelle qu'à formuler un diagnostic et la jeune fille de la maison, faussement ingénue et délicatement perverse.

Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants, vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary, qu'elle fit entrer dans la cuisine, où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait alentour, dans des petits pots de taille inégale. Des vêtements humides séchaient dans l'intérieur de la cheminée. La pelle, les pincettes et le bec du soufflet, tous de proportion colossale, brillaient comme de l'acier poli, tandis que le long des murs s'étendait une abondante batterie de cuisine, où miroitait inégalement la flamme claire du foyer, jointe aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux.
Charles monta, au premier, voir le malade. (…)
La fracture était simple, sans complication d'aucune espèce. Charles n'eût osé en souhaiter de plus facile. (…)
Afin d'avoir des attelles, on alla chercher, sous la charretterie, un paquet de lattes. Charles en choisit une, la coupa en morceaux et la polit avec un éclat de vitre, tandis que la servante déchirait des draps pour faire des bandes, et que Mlle Emma tâchait de coudre des coussinets. Comme elle fut longtemps avant de trouver son étui, son père s'impatienta ; elle ne répondit rien ; mais tout en cousant, elle se piquait les doigts, qu'elle portait ensuite à sa bouche pour les sucer.
Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant n'était pas belle, point assez pâle, peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les

contours. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse candide.
Une fois le pansement fait, le médecin fut invité, par M. Rouault lui-même, à prendre un morceau, avant de partir. (…)

Le plan moyeu est celui de l'imparfait de répétition : « elle se piquait les doigts ». Enfin un gros plan sur les mains qui s'ouvre sur un point de vue interne celui de Charles mais qui s'objective progressivement. Puis de nouveau, avec les yeux, la focalisation semble interne, mais l'ambigüité persiste. La *hardiesse candide* annonce ce qui sera l'ambiguïté constitutive d'Emma Bovary. Un mélange d'ingénuité et de perversité non reconnue en elle comme telle.
Cette description n'est ni d'ordre pictural, ni d'ordre psychologique. Elle ne permet pas de se représenter le personnage sinon sur le plan symbolique, celui dans lequel il « fonctionne », du moins pendant un certain temps. Elle relève presque du merveilleux. Comme la Belle au Bois dormant attendant son prince, elle se pique. Mais c'est pour porter le doigt à la bouche.
La fracture du père Rouault va se ressouder au fur et à mesure que se souderont les liens entre Charles et Emma. Mais sur quelles pauvres bases…
Le portrait, - disséminé ou à ellipse – continue au fur et à mesure de la visite. Cette fois, on entre dans le champ de l'échange langagier : un échange de banalités insignifiantes. La « voix » d'Emma – le discours narrativisé – permet au lecteur de se faire une idée, en première approximation du personnage. Et un nouvel élément : ses lèvres sont charnues, signe traditionnel de sensualité. Le cou qui sort d'un col blanc rabattu évoque quelque chose de la collégienne. Et l'insistance sur la chevelure et surtout la coiffure qui allie la rectitude de la séparation des cheveux au milieu et le mouvement ondoyant. Tout encore annonce l'ambivalence. Dernier détail : le lorgnon masculin qui fait contraste avec les pommettes roses, signe de santé. Elle n'a pas la pâleur des femmes chlorotiques du siècle.
Surtout ce qui est frappant, c'est qu'on passe de la description à un échange. « On parla ensuite ». Mais on va voir que chez ces gens là, on n'parle pas, comme dit la chanson de Brel.

Texte 3 suite

On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs, la nuit. Mlle Rouault ne s'amusait guère à la campagne, maintenant surtout qu'elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme. Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence.
Son cou sortait d'un col blanc, rabattu. Ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau, tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine, qui s'enfonçait légèrement selon la courbe du crâne ; et, laissant voir à peine le bout de l'oreille, ils allaient se confondre par-derrière en un chignon abondant, avec un mouvement ondé vers les tempes, que le médecin de campagne remarqua là pour la première fois de sa vie. Ses pommettes étaient roses. Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille.
Quand Charles, après être monté dire adieu au père Rouault, rentra dans la salle avant de partir, il la trouva debout, le front contre la fenêtre, et qui regardait dans le jardin, où les échalas des haricots avaient été renversés par le vent. Elle se retourna.
- Cherchez-vous quelque chose ? demanda-t-elle.
- Ma cravache, s'il vous plaît, répondit-il.
Et il se mit à fureter sur le lit, derrière les portes, sous les chaises ; elle était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mlle Emma l'aperçut ; elle se pencha sur les sacs de blé. Charles, par galanterie, se précipita, et, comme il allongeait aussi son bras dans le même mouvement, il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui. Elle se redressa toute rouge et le regarda par-dessus l'épaule, en lui tendant son nerf de bœuf.

Cette première rencontre scelle la nature même de la relation entre ces deux êtres. On parle de tout, c'est-à-dire de rien, on parle surtout pour éviter la communication vraie, tout n'est que néant de parole, on déparle dans ce monde.
Charles en particulier est particulièrement incapable de communiquer : l'univers du langage lui est étranger, il ne sort de son silence que pour bredouiller une réponse incompréhensible. Sa première apparition est caractérisée par cette incapacité à se présenter, et même à articuler son nom. Sa propre identité semble incertaine… Quant à sa demande en mariage, elle sera pitoyable.

Ce repas qui devrait pourtant être un moment de rencontre, entre un médecin qui a soigné le père d'Emma, et qui autorise la relation, n'est que vide relationnel. Nous ne savons rien de ce qu'éprouve Emma, ni la nature de cette rougeur : indignation, malaise, rejet, ou embarras, premier émoi ? Elle le regarde c'est tout. Rien ne filtre. Emma est une énigme.
Mais cette première rencontre appelle d'autres visites. A aucun moment, Charles ne met un mot sur le sentiment qu'il éprouve, ni ne cherche à en déterminer la cause. Tout ce qui arrive dans le champ de conscience d'une rare étroitesse de cet homme inculte et frustre, c'est qu'il aime le « bruit des sabots d'Emma »…
Il ne faut pas oublier par ailleurs, que Charles est marié lorsqu'il rencontre Emma. Il est d'une certaine manière le pendant masculin d'Emma. Et il reste quant à ses sentiments, dans une sorte de flou. Tous les signes de l'état amoureux sont là, sans que jamais il ne s'interroge quant à ce qui se passe en lui. Cet aveuglement sur lui-même sera une des caractéristiques jamais démentie de ce personnage d'une tragique fadeur.

Texte 4 suite

« Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir. Y eût-il songé, qu'il aurait sans doute attribué son zèle à la gravité du cas, ou peut-être au profit qu'il en espérait. Etait-ce pour cela, cependant, que ses visites à la ferme faisaient, parmi les pauvres occupations de sa vie, une exception charmante ? Ces jours-là il se levait de bonne heure, partait au galop, poussait sa bête, puis il descendait pour s'essuyer les pieds sur l'herbe et passait ses gants noirs avant d'entrer. Il aimait à se voir arriver dans la cour, à sentir contre son épaule la barrière qui tournait, et le coq qui chantait sur le mur, les garçons qui venaient à sa rencontre. Il aimait la grange et les écuries ; il aimait le père Rouault, qui lui tapait dans la main en l'appelant son sauveur ; il aimait les petits sabots de Mlle Emma sur les dalles lavées de la cuisine ; ses talons hauts la grandissaient un peu, et quand elle marchait devant lui, les semelles de bois, se relevant vite, claquaient avec un bruit sec contre le cuir de la bottine ».

La suite du texte confirme que leur relation se trouve dés le départ comme figée, pétrifiée, sans aucune possibilité d'évolution. Ils sont déjà enfermés dans la sphère de la sensation, d'une sorte d'indétermination de la perception qui ne s'accomplit jamais dans une claire idée des conséquences de ce qui se passe entre eux. A une parole vide succède un silence tout aussi vide, insignifiant. Le néant est la structure de la relation de Charles et d'Emma.

« Elle le reconduisait toujours jusqu'à la première marche du perron. Lorsqu'on n'avait pas encore amené son cheval, elle restait là. On s'était dit adieu, on ne parlait plus ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. Une fois, par un temps de dégel, l'écorce des arbres suintait dans la cour, la neige sur les couvertures des bâtiments se fondait. Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son ombrelle, elle l'ouvrit. L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède ; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue ».

Jamais le regard d'Emma ne croise celui de Charles pour échanger les signaux de connivence caractéristique de l'état amoureux. Emma ne sourit à personne qu'à elle-même, dans un bien-être un peu neuro-végétatif, une langueur un peu absente. Elle pose comme devant un appareil photo, dans une posture impersonnelle. Le point de vue choisi, d'une totale impersonnalité semble fixer Emma dans ce sourire, cette tiédeur qui ne s'adresse à personne, ne se communique même pas dans ces types d'échanges un peu phatiques qui traduisent simplement un bien-être partagé. On s'est dit adieu, on ne parle plus, mais on attend, quoi ? On ne sait. Mais tout cela nous dit bien l'absence d'échange et surtout l'absence de tout échange signifiant.
Lorsque Charles se décide à demander Emma en mariage, tout se passe dans le même néant de parole. Le père Rouault a déjà disposé d'Emma, un peu comme d'une chose. Sans que d'ailleurs elle ne s'en froisse. Il fait en sorte que Charles soit dispensé de toute demande officielle. C'est en dehors du champ de la parole que le père donne sa fille en mariage. On demande l'avis d'Emma bien sûr, elle est consultée, mais comme s'il ne s'agissait que d'une formalité. Le destin d'Emma est joué en-deçà du langage.

Le père Rouault s'occupe de tout, et par un système de codification épargne toute difficulté à Charles. Comme on règle une affaire, et tout cela en toute innocence. En toute impiété…

Texte 5 la demande en mariage

Le père Rouault réalise que Charles s'intéresse à Emma. Il va organiser très vite le mariage.

« - Mais contez-moi votre histoire ! est-ce que je ne sais pas tout ? dit le père Rouault en riant doucement. - Père Rouault.... père Rouault.... balbutia Charles.
- Moi, je ne demande pas mieux, continua le fermier. Quoique sans doute la petite soit de mon idée, il faut pourtant lui demander son avis. Allez-vous-en donc ; je m'en vais retourner chez nous. Si c'est oui, entendez-moi bien, vous n'aurez pas besoin de revenir, à cause du monde, et, d'ailleurs, ça la saisirait trop. Mais pour que vous ne vous mangiez pas le sang, je pousserai tout grand l'auvent de la fenêtre contre le mur : vous pourrez le voir par derrière, en vous penchant sur la haie.
Et il s'éloigna.
Charles attacha son cheval à un arbre. Il courut se mettre dans le sentier ; il attendit. Une demi-heure se passa, puis il compta dix-neuf minutes à sa montre. Tout à coup un bruit se fit contre le mur ; l'auvent s'était rabatu, la cliquette tremblait encore.
Le lendemain, dès neuf heures, il était à la ferme.
Emma rougit quand il entra, tout en s'efforçant de rire un peu, par contenance. Le père Rouault embrassa son futur gendre. On remit à causer des arrangements d'intérêt ; on avait, d'ailleurs, du temps devant soi, puisque le mariage ne pouvait décemment avoir lieu avant la fin du deuil de Charles, c'est-à-dire vers le printemps de l'année prochaine ».

L'entrée dans la vie conjugale est marquée par l'impersonnalité. Emma n'a rien à décider, tout est en quelque sorte déjà décidé d'avance.
Dés lors on se met à causer des préparatifs de la noce, « on se demandait dans quel appartement se donnerait le dîner ; on rêvait à la quantité de plats qu'il faudrait et quelles seraient les entrées ».

Texte 6 La noce

« Emma eût, au contraire, désiré se marier à minuit, aux flambeaux ; mais le père Rouault ne comprit rien à cette idée. Il y eut donc une noce, où vinrent quarante trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants ».

Ces quelques lignes traduisent l'incapacité d'Emma a affirmer sa volonté.
Le destin d'Emma s'est donc joué. A partir d'un événement improbable – une jambe cassée – sans que rien ne se passe entre elle et Charles de véritablement signifiant. On a disposé d'elle, avec sa complicité passive, comme d'un objet.
Elle n'a pas vraiment choisi, mais elle a tout de même dit oui, on ne sait pas de quelle manière, mais elle a accepté. Aurait-elle pu faire autrement ? Rien ne dit que le père Rouault eût imposé ce mariage contre la volonté de sa fille. Tout au contraire, bien des indices indique qu'il envisage – quoique comme quelque chose de très improbable – qu'elle puisse ne pas être de « son idée ».
Là encore, Flaubert reste dans une indétermination qu'on peut penser volontaire.
Emma est fille unique d'un homme sommaire, mais qui n'est pas présenté comme un tyran. Elle avait le choix. Il y a tous les signes d'une volonté indigente, et sans doute aussi d'une intelligence indigente.
Emma pose déjà devant Charles comme elle va poser ensuite pendant tout le reste de son existence. Sans jamais comprendre véritablement que la vie demande un petit peu plus que de poser.

Le premier amant, Léon : la reconduction du schème

Texte 1

Il n'y a dans cette rencontre ni coup de foudre, ni fulgurance. Rien qu'apparente insignifiance, banalité, et comme pour la rencontre avec Charles, une femme qui ne cadre pas avec le décor.

Illustration de A. Richemont, gravée à l'eau-forte par C. Chessa, Paris, F. Ferroud, 1905

2ème partie, chapitre 14 : Rétablissement d'Emma (le voyage à Rouen).

« Emma descendit la première, puis Félicité, M. Lheureux, une nourrice, et l'on fut obligé de réveiller Charles dans son coin, où il s'était endormi complètement dès que la nuit était venue.
Homais se présenta ; il offrit ses hommages à Madame, ses civilités à Monsieur, dit qu'il était charmé d'avoir pu leur rendre quelque service, et ajouta d'un air cordial qu'il avait osé s'inviter lui-même, sa femme d'ailleurs étant absente.
Mme Bovary, quand elle fut dans la cuisine, s'approcha de la cheminée. Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire. Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle, selon le souffle du vent qui venait par la porte entrouverte.
De l'autre côté de la cheminée, un jeune homme à chevelure blonde la regardait silencieusement ».

Léon la regarde, elle est dans son champ de vision, mais lui n'entre pas dans le sien. Et pourtant, elle remonte sa robe à hauteur de la cheville et elle tend son pied chaussé de bottines. A-t-elle conscience de sa présence, rien ne l'indique mais Flaubert est si souvent tellement ambigu… S'il est de l'autre côté de la cheminée, difficile de croire qu'elle ne le voit pas.
Le franchissement ne surviendra que trois ans plus tard.

Entre temps, il y aura Rodolphe, qui est au fond un autre Charles. Les amants d'Emma lui ressemblent et se ressemblent, ils préfèrent le désir et l'amour qu'ils éprouvent à la personne qui le leur inspire. Sourdes ou violentes, leurs passions sont provinciales. Sages et soucieuses de protéger l'environnement social qui les protège d'un héroïsme auquel ils ne prétendent nullement.
Maupassant dressera le portrait de ces hommes médiocres.

La scène de première rencontre avec Léon se passe lors de la veillée. Le clerc de notaire loge chez Homais le pharmacien…

A propos de ce chapitre, Flaubert écrivait à Louise Colet, le 9 octobre 1852 : « Ce sera je crois, la première fois qu'on verra un livre qui se moque de sa première et de son jeune premier. L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outre au contraire ».

« Sans qu'il s'en aperçût, tout en causant, Léon avait posé son pied sur un des barreaux de la chaise où Mme Bovary était assise. Elle portait une petite cravate de soie bleue, qui tenait droit comme une fraise un col de batiste tuyauté ; et, selon les mouvements de tête qu'elle faisait, le bas de son visage s'enfonçait dans le linge ou en sortait avec douceur. C'est ainsi, l'un près de l'autre, pendant que Charles et le pharmacien devisaient, qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations où le hasard des phrases vous ramène toujours au centre fixe d'une sympathie commune. Spectacles de Paris, titres de romans, quadrilles nouveaux, et le monde qu'il ne connaissait pas, Tostes où elle avait vécu, Yonville où ils étaient, ils examinèrent tout, parlèrent de tout jusqu'à la fin du dîner ».

Encore une fois, Emma porte un détail vestimentaire de type masculin et qui surtout met en valeur son visage. Sont-ils conscients de la nature profonde de cet échange ? Flaubert est ambigu comme toujours lorsque quelque chose est engagé qui dépasse les protagonistes.
Léon, contrairement à Charles, est un homme capable d'une forme de parole, au moins de cette forme d'échange qui s'appelle une conversation, ce dont Charles est incapable. De cet échange vient l'audace

du jeune homme, ce pied posé sur un barreau de chaise, premier indice d'un amour qui ne trouvera sa réalisation que trois ans plus tard, avec une violence insoupçonnable, mais que les trois ans d'ennui, de déceptions et de langueurs auront aiguisé, comme la sensualité d'Emma.

Au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire d'Emma Bovary, deux univers se juxtaposent : la réalité concrète, « brute », et la perception qu'en a Emma. La vie conjugale n'est très vite qu'une chronique de la déception éprouvée devant la stupidité de son mari.
La rencontre avec Léon n'a rien de romantique, tout au contraire. Elle se fait simplement sur un contraste : celui des deux hommes, le mari balourd et le jeune homme, plus raffiné, plus attentionné..
Flaubert joue avec deux contrastes. D'abord le soleil. Emma tourne la tête du soleil vers Charles ! Puis de Charles à Léon, qui regarde le paysage. Charles ne regarde rien, il se contente d'être là, dans une espèce de présence bovine quasi animale.
Le troisième moment de ce texte est le rappel du réel, qui renforce le mépris croissant qu'éprouve Emma envers son mari, mépris qui cette fois n'est pas justifié : le port d'un couteau. Avec beaucoup de finesse, Flaubert décrit ce moment où tout vient entretenir le sentiment éprouvé furtivement. Il peut désormais s'installer dans le cœur et y croître sans rencontrer d'obstacles.
Mais c'est aussi un autre processus : la distorsion du monde réel, celui où les hommes bougent, où les enfants se blessent, où l'on hurle aussi, et le monde d'Emma, monde de l'image, où la pulsion scopique domine tout, et où elle enferme désormais toute perception et la transforme en jugement et en condamnation.
Le champ de conscience d'Emma est désormais figé.

Texte 1

« Emma, qui lui donnait le bras, s'appuyait un peu sur son épaule, et elle regardait le disque du soleil irradiant au loin, dans la brume, sa pâleur éblouissante ; mais elle tourna la tête : Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblotaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide ; son dos même, son dos tranquille était irritant à voir, et elle y trouvait étalée sur la redingote toute la platitude du personnage.
Pendant qu'elle le considérait, goûtant ainsi dans son irritation une sorte de volupté dépravée, Léon s'avança d'un pas. Le froid qui le pâlissait semblait déposer sur sa figure une langueur plus douce ; entre sa cravate et son cou, le col de la chemise, un peu lâche, laissait voir la peau ; un bout d'oreille dépassait sous une mèche de cheveux, et son grand œil bleu, levé vers les nuages, parut à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs de montagne où le ciel se mire.
- Malheureux ! s'écria tout à coup l'apothicaire.
Et il courut à son fils, qui venait de se précipiter dans un tas de chaux pour peindre ses souliers en blanc. Aux reproches dont on l'accablait, Napoléon se prit à pousser des hurlements, tandis que Justin lui essuyait ses chaussures avec un torchis de paille. Mais il eût fallu un couteau ; Charles offrit le sien.
- Ah ! se dit-elle, il porte un couteau dans sa poche, comme un paysan !
Le givre tombait, et l'on s'en retourna vers Yonville ».

Texte 2

L'échange et les rencontres vont devenir régulières et progressivement quelque chose va être consommé, mais dans le cœur des jeunes gens et comme à l'insu d'Emma.

« On faisait d'abord quelques parties de trente-et-un ; ensuite M. Homais jouait à l'écarté avec Emma ; Léon, derrière elle, lui donnait des avis. Debout et les mains sur le dossier de sa chaise, il regardait les dents de son peigne qui mordait son chignon. A chaque mouvement qu'elle faisait pour jeter les cartes, sa robe du côté droit remontait. De ses cheveux retroussés, il descendait une couleur brune sur son dos, et qui, s'apâlissant graduellement, peu à peu se perdait dans l'ombre. Son vêtement, ensuite, retombait des deux côtés sur le siège, en bouffant, plein de plis, et s'étalait jusqu'à terre. Quand Léon, parfois, sentait la semelle de sa botte poser dessus, il s'écartait, comme s'il eût marché sur quelqu'un.
Lorsque la partie de cartes était finie, l'apothicaire et le médecin jouaient aux dominos, et Emma, changeant de place, s'accoudait sur la table, à feuilleter *l'Illustration*. Elle avait apporté son journal de modes. Léon se mettait près d'elle ; ils regardaient ensemble les gravures et s'attendaient au bas des pages. Souvent elle le priait de lui dire des vers ; Léon les déclamait d'une voix traînante et qu'il faisait expirer soigneusement aux passages d'amour. Mais le bruit des dominos le contrariait ; M. Homais y était fort, il battait Charles à plein double-six. Puis, les trois centaines terminées, ils s'allongeaient tous

deux devant le foyer et ne tardaient pas à s'endormir. Le feu se mourait dans les cendres ; la théière était vide ; Léon lisait encore. Emma l'écoutait, en faisant tourner machinalement l'abat-jour de la lampe, où étaient peints sur la gaze des pierrots dans des voitures et des danseuses de corde avec leurs balanciers. Léon s'arrêtait, désignant d'un geste son auditoire endormi ; alors ils se parlaient à voix basse, et la conversation qu'ils avaient leur semblait plus douce, parce qu'elle n'était pas entendue.
Ainsi s'établit entre eux une sorte d'association, un commerce continuel de livres et de romances ; M. Bovary, peu jaloux, ne s'en étonnait pas ».

Texte 3 *Leurs yeux se rencontrèrent…*

Ce n'est que lorsque la séparation est consommée qu'enfin quelque chose se passe entre Emma et Léon.

« Mme Bovary, le dos tourné, avait la figure posée contre un carreau ; Léon tenait sa casquette à la main et la battait doucement le long de sa cuisse.
- Il va pleuvoir, dit Emma.
- J'ai un manteau, répondit-il.
- Ah !
Elle se détourna, le menton baissé et le front en avant. La lumière y glissait comme sur un marbre, jusqu'à la courbe des sourcils, sans que l'on pût savoir ce qu'Emma regardait à l'horizon ni ce qu'elle pensait au fond d'elle-même.
- Allons, adieu ! soupira-t-il.
Elle releva sa tête d'un mouvement brusque :
- Oui, adieu..., partez !
Ils s'avancèrent l'un vers l'autre ; il tendit la main, elle hésita.
- A l'anglaise donc, fit-elle, abandonnant la sienne, tout en s'efforçant de rire.
Léon la sentit entre ses doigts, et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume humide.
Puis il ouvrit la main ; **leurs yeux se rencontrèrent encore,** et il disparut.
Quand il fut sous les halles, il s'arrêta, et il se cacha derrière un pilier, afin de contempler une dernière fois cette maison blanche avec ses quatre jalousies vertes. Il crut voir une ombre derrière la fenêtre, dans la chambre ; mais le rideau, se décrochant de la patère comme si personne n'y touchait, remua lentement ses longs plis obliques, qui d'un seul bond s'étalèrent tous, et il resta droit, plus immobile qu'un mur de plâtre. Léon se mit à courir.
Il aperçut de loin, sur la route, le cabriolet de son patron, et à côté un homme en serpillière qui tenait le cheval. Homais et M. Guillaumin causaient ensemble. On l'attendait.
- Embrassez-moi, dit l'apothicaire, les larmes aux yeux. Voilà votre paletot, mon bon ami ; prenez garde au froid ! Soignez-vous ! ménagez-vous !
- Allons, Léon, en voiture ! dit le notaire.
Homais se pencha sur le garde-crotte, et d'une voix entrecoupée par les sanglots, laissa tomber ces deux mots tristes :
- Bon voyage !
- Bonsoir, répondit M. Guillaumin. Lâchez tout !
Ils partirent, et Homais s'en retourna.
Mme Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages ».

Ce qu'Emma regarde n'est jamais neutre. Soit Emma regarde la rue, mais comme on projetterait sur un écran quelque vision intérieure (ses fantasmes et scénarios divers), soit elle regarde le jardin, soit elle regarde les nuages. Rarement, elle regarde un homme, Emma le plus souvent se laisse regarder.

Voir l'approche « sémiotique du vêtement » pour l'analyse de la suite du récit.