

Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary de Philippe Doumenc : transgression et reconnaissance



Annick Jauer

Aix-Marseille Université, France

annick.jauer@univ-amu.fr

Reçu le 29-09-2013/Accepté le 30-09-2013

Résumé

Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary, de Philippe Doumenc, roman paru chez Actes Sud en 2007, est, comme son titre le suggère, une réécriture de *Madame Bovary*, de prime abord, une réécriture assez irrévérencieuse. En réalité, toutes les transgressions que l'on y repère ne sont que des manières détournées de souligner l'originalité et la spécificité du projet de Flaubert. Roman policier plein d'humour, ce texte est en fait une enquête littéraire portant sur la modernité de l'ouvrage de Flaubert, et sur la complexité de l'écriture. La réécriture souligne le caractère fondateur du récit source, et amplifie le plaisir de lecture, par la complicité renforcée avec le maître de Croisset.

Mots-clés : Flaubert, *Madame Bovary*, transgressions, modernité, réécriture

Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary by Philippe Doumenc : transgression and recognition

Summary

Philippe Doumenc's *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, published in 2007 by Actes Sud, is a rewriting of Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. At first glance, it would appear to be an irreverent rewriting, but in fact, all transgressions in the work serve to emphasize the originality and the specificity of Flaubert's project. Using the frame of a detective story, this novel is an investigation concerning the modernity of Flaubert's novel and the art of writing, in general. It highlights the seminal nature of the original work and amplifies the pleasure in its reading, through a heightened complicity with the master from Croisset.

Keywords : Flaubert, *Madame Bovary*, transgressions, modernity, rewriting

Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary, de Philippe Doumenc, est un roman savoureux pour les amateurs de Flaubert et de son récit fondateur. Il ne s'agit pas pour l'auteur d'inventer une suite à l'histoire, comme avait pu le faire Raymond Jean dans sa *Mademoiselle Homais* (Actes Sud, 1991), mais d'utiliser de façon malicieuse, volontiers provocatrice et transgressive, les blancs et les non-dits du texte de Flaubert. En un mot, de mettre en scène une lecture particulière de ce « classique ». Plus exactement, le récit s'insère pour sa plus grande part entre l'agonie d'Emma et la mort de Charles, en opérant quelques retours en arrière, qui ne laissent pas d'être surprenants, dans l'histoire d'Emma, non pas tant pour le procédé que pour le contenu de ces retours. La diégèse de cette réécriture est en effet la suivante : Canivet a en fait constaté quelques traces de coups sur le corps d'Emma et, de la bouche

même de l'héroïne, juste avant sa mort, le professeur Larivière a recueilli ces quelques mots : « Assassinée, pas suicidée ». Le professeur déclare ces faits à la police, afin qu'une enquête soit ouverte. Deux policiers, Delévoys et Remi, sont alors dépêchés à Yonville. Leurs soupçons vont porter sur de nombreux personnages ayant évolué autour d'Emma et qui avaient tous plus ou moins intérêt à voir disparaître la jeune femme ; certains même, en viendront à s'accuser ou à en accuser d'autres, dans une atmosphère assez étouffante de suspicion générale. Mais le vrai coupable sera pour le moins inattendu... Roman policier palpitant, l'hypertexte démonte et dévoile tous les enjeux de l'hypotexte. Le caractère transgressif de l'hypertextualité - « *toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* » (Genette, 1982 : 11) - équivaut en réalité à un hommage, à la mise en relief, par le jeu, du caractère fondateur de la source. En effet, si, d'après Genette, les « commentaires » sur un texte relèvent de ce qu'il appelle la « *métatextualité* » - « *relation de commentaire unissant un texte à un autre texte dont il parle* » (Genette, 1982 : 10), - cette dernière « *n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique, alors que l'hypertexte est presque toujours fictionnel* » (Genette, 1982 : 450). Pourtant, Genette concède aussi que « *l'hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte* » ; qu'il est « *de la critique en acte* », et qu'il est ainsi « *plus puissant que le métatexte* », parce que « *plus libre de ses allures* » (Genette, 1982 : 450). Or, cette *Contre-enquête* est bien, de bout en bout, « *de la critique en acte* » : sous les allures d'une enquête policière, c'est en fait à une investigation critique sur les enjeux de la littérature que le lecteur est convié.

Enquêtes

La « contre-enquête » annoncée par le titre suggère qu'une enquête préalable a eu lieu, et que cette dernière aurait été contestable. Or, il n'y a pas eu d'enquête policière dans le roman de Flaubert. A la mort d'Emma, Homais s'est en effet empressé de rentrer chez lui pour travailler à étouffer l'affaire :

« *Il avait à écrire deux lettres, à faire une potion calmante pour Bovary, à trouver un mensonge qui pût cacher l'empoisonnement et à le rédiger en article pour Le Fanal, sans compter les personnes qui l'attendaient, afin d'avoir des informations ; et quand les Yonvillais eurent tous entendu son histoire d'arsenic qu'elle avait pris pour du sucre, en faisant une crème à la vanille, Homais, encore une fois, retourna chez Bovary.* » (Flaubert, 2007 : 386).

Dans l'hypertexte, c'est un rapport fourni par Tuvache, le maire, qui expose cette même situation dans les termes suivants, qui semblent une amplification ironique de l'ordre social et bourgeois tel que Flaubert aurait lui-même pu l'évoquer :

« *L'état d'esprit général dans le canton est bon. Bien qu'alertée par certaines rumeurs, la population croit à un accident. Elle reste calme et*

paisible, la confiance dans l'Église et le roi est entière, l'autorité et la morale sont respectées. » (Doumenc, 2007 : 56)

Mais comme il faut bien qu'il y ait eu enquête pour qu'une « contre-enquête » puisse avoir lieu, le titre du récit hypertextuel suggère donc que c'est le roman de Flaubert qui est à lui seul une enquête sur cette mort. Nul doute à cet égard : enquête sociologique et psychologique essentiellement, *Madame Bovary* est une enquête philosophique et existentielle sur la lecture et l'écriture, sur l'art, ses dangers, et ses lustres. L'implicite du titre crée donc un effet humoristique et ironique, puisqu'il s'agit clairement de l'aveu que, sous couvert d'enquête policière, c'est à une investigation littéraire que va se livrer l'auteur ; une enquête, donc, sur la littérarité du célèbre hypotexte, solennellement présenté ainsi comme l'objet autour duquel tout ce nouveau système de signes va s'organiser, l'objet dont tout part et auquel tout revient.

Radicalisation

La dynamique de transgression à l'œuvre dans cette réécriture est d'abord, comme dans la parodie, une dynamique de radicalisation. Radicalisation du soupçon en premier lieu - soupçon dont on sait, d'ailleurs, qu'il est caractéristique de la « modernité », depuis Flaubert. Dans l'hypertexte, cela se traduit plus concrètement de la manière suivante : puisque c'est la société qui est « coupable » de la mort d'Emma, ce seront tous les individus qui la composent qui seront soupçonnés (Homais, Mme Homais, Charles, Lheureux, Rodolphe, Léon, Binet, Guillaumin). Cette radicalisation est lisible dans la deuxième partie du récit, intitulée « Affaire Bovary », qui est constituée des dépositions des personnages évoqués plus haut. La radicalisation du soupçon s'accompagne d'une radicalisation de la mise en relief d'une objectivité narratoire indubitable : l'insertion des dépositions, qui sont aussi, d'ailleurs, une variante amusante (parodique) de la célèbre variation des points de vue caractéristique du roman flaubertien ! Radicalisation du réalisme aussi. Dans la postface intitulée : « Flaubert a-t-il menti ? », c'est l'auteur et non plus le narrateur qui intervient dans un texte en italique pour affirmer qu'Emma n'est pas un personnage fictif mais un personnage réel, dont Flaubert s'est en fait inspiré pour écrire son roman :

« Alors qu'il était sous la menace d'un procès pour immoralité, Flaubert nia qu'Emma Bovary eût jamais existé. Il prétendit s'être inspiré d'une autre histoire, celle d'une jeune femme nommée Delphine Delamarre, vivant dans le même village ou peut-être dans un autre appelé Ry [...] » (p. 184).

Cette postface dénonce en fait dans un premier temps l'imposture de Flaubert qui n'aurait pas reconnu sa vraie dette à l'égard de la réalité et qui aurait travaillé à tout rendre banal (!), alors que la réalité est souvent elle-même beaucoup plus dramatique et romanesque que le roman auquel Flaubert est parvenu ; dans un second temps, l'auteur, complice de ses personnages, y dit l'admiration de Remi pour ce roman de Flaubert. Cette idée que la réalité est souvent plus romanesque que les romans eux-mêmes permet la mise en œuvre d'une radicalisation simultanée du réalisme et du romanesque. Ainsi,

l'enquête proposée par cet hypertexte part de la dénonciation d'une invraisemblance : on ne peut pas mourir d'une seule ingestion d'arsenic, comme le précise une note - note « à la Homais » en quelque sorte, ce dernier prenant toujours à témoin dans ses discours, comme c'est le cas ici, des spécialistes de diverses questions :

« *C'est d'ailleurs une des faiblesses du scénario de Flaubert, pourtant inspiré d'après lui d'une autre affaire réelle, celle d'une dénommée Delphine Delamarre. L'arsenic provoque d'atroces souffrances, mais tuerait rarement du premier coup. La marquise de Brinvilliers et Mme Lafarge, célèbres criminelles, mettent des mois à empoisonner leurs victimes. Voir à ce sujet les travaux du célèbre spécialiste de l'époque, le docteur Orfila (1787-1853).* » (p. 166).

La prétendue « faiblesse » du roman de Flaubert est donc entendue ici comme une faiblesse du point de vue de la vraisemblance et du réalisme, mais aussi, plus subtilement, du point de vue du romanesque, comme en atteste dans cette note l'allusion à la marquise de Brinvilliers, qui fut exécutée en 1870 pour empoisonnement, et qui est un personnage historique hautement romanesque - Alexandre Dumas l'a d'ailleurs prise pour héroïne de l'un de ses romans, *La Marquise de Brinvilliers* (1856). Ce jeu parodique permet donc de rappeler que *Madame Bovary* n'est ni un récit réaliste, ni un récit romanesque.

Expansion

Dans la dynamique de réécriture, la radicalisation s'accompagne d'un mouvement d'expansion. Ce dernier est d'autant mieux appréhendé que le texte affiche clairement un espace de la transgression. Le premier chapitre de cette *Contre-enquête* reprend en effet le roman de Flaubert, dans la diégèse et dans son style. C'est dans le chapitre suivant qu'apparaît l'une des deux bornes qui semblent baliser un espace dans « l'expansion » de Doumenc : des citations signalées par une note d'auteur comme étant des citations exactes du texte de Flaubert - « *Cette unique phrase, comme l'une des dernières du présent livre que signalera une autre note, est la seule à se retrouver à peu près identique dans le roman de Flaubert. Tout le reste en diffère, on comprendra pourquoi* » (p. 12). La deuxième citation apparaîtra presque à la fin - comme si, finalement, le texte-source n'avait pas été « débordé ». De quelles citations s'agit-il ? La première est un extrait du début du roman de Flaubert : « *Et chacun se leva comme surpris dans son travail* » - proposition qui, on s'en souvient, se trouve dans le passage évoquant l'arrivée de Charles au collège et qui est transposée ici dans le contexte du bureau de police de Remi l'enquêteur. La seconde est la phrase finale du roman de Flaubert, légèrement transformée : « *Il a reçu la croix d'honneur* » (en lieu et place du « *Il vient de recevoir la croix d'honneur* ») - dans les deux cas, cela s'applique à Homais. Ces deux citations fonctionnent, dans la contre-enquête, comme des balises, des limites, réfléchissant bien sûr la nature transgressive du texte en permettant de mieux saisir la façon dont ce récit semble vouloir dépasser son hypotexte, pour mieux y renvoyer. En réalité, l'espace délimité est moins celui de la transgression que celui de la complicité, de la proximité, du tressage de

l'histoire de Remi et de celle d'Emma. Après la deuxième balise, on passera à l'histoire de Remi, sans que cette histoire ne soit plus liée à celle d'Emma. D'un point de vue structurel, on a donc l'affichage d'un tressage, tressage de deux histoires et tressage entre respect de l'hypotexte et sa subversion, entre transgression et hommage. Et, de fait, dans cet hypertexte, les « reprises » de l'hypotexte sont nombreuses : il s'agit, parfois, de reprises terme à terme (par exemple, lors du récit de l'enterrement : « *des femmes suivaient en mante noire à capuchon rabattu* ») ; le plus souvent, on a affaire à de vrais pastiches flaubertiens.

Signalée par ces balises hautement repérables mais ironiques que sont donc ces deux citations remarquables prolongées par une note, la dynamique d'expansion se manifeste aussi dans le traitement du romanesque. Si l'ambition de Flaubert a précisément été de ne pas écrire un récit romanesque, Doumenc surenchérit à l'inverse dans cette perspective. Les exemples seraient nombreux, qu'il s'agisse de l'autopsie de l'empoisonnée qui révèle qu'elle était enceinte de cinq mois, de la liaison d'Emma avec Homais, de la jalousie de Madame Homais, etc. Ce romanesque, transgressif par rapport au modèle, se trouve aussi parfois dans des détails du texte de Flaubert que ce dernier n'a pas pris la peine de développer, et qui sont donc apparemment « gratuits », sauf à dire, bien entendu, qu'ils participent de l'« effet de réel ».

Prenons l'exemple du professeur Larivière : si le praticien de la faculté de médecine de Rouen est en effet un personnage secondaire dans le récit de Flaubert, il est particulièrement impliqué dans le texte de Doumenc, puisque c'est à cause de ce personnage - effectivement appelé, en même temps que Canivet, au chevet d'Emma par Homais - que va être lancée une enquête sur la mort d'Emma Bovary : Canivet ayant détecté de petites ecchymoses sur le corps de la mourante, Larivière ajoute que la mourante lui aurait soufflé les mots suivants : « *Assassinée, pas suicidée* »... Nous découvrons vers la fin du roman qu'Emma a en fait été assassinée par Larivière lui-même : celui-ci, afin de cacher son crime, a menti concernant les mots qu'Emma lui auraient chuchotés. C'est donc lui qui a tué Emma, parce qu'il l'avait rencontrée lors des soirées de débauche qu'organisait Rodolphe, et parce qu'elle avait essayé de le faire chanter : et il l'avait tuée au prétexte de vouloir la soigner, au moment même où, à Yonville, Canivet étant parti avec les autres chercher l'abbé Bournisien, il était resté seul un instant à son chevet. L'hypertexte exploite en fait, de façon très humoristique, la virtualité romanesque du personnage tel qu'il a été présenté par Flaubert, dans un passage d'ailleurs cité en épigraphe du chapitre VII de cette *Contre-enquête* :

« *Il appartenait à la grande école chirurgicale sortie du tablier de Bichat, à cette génération, maintenant disparue, de praticiens philosophes qui, chérissant leur art d'un amour fanatique, l'exerçaient avec exaltation et sagacité [...]. Dédaigneux des croix, des titres et des académies, hospitalier, libéral, paternel avec les pauvres et pratiquant la vertu sans y croire, il eût presque passé pour un saint si la finesse de son esprit ne l'eût fait craindre comme un démon. Son regard, plus tranchant que ses bistouris, vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs. Et il allait ainsi, plein de cette majesté débonnaire que donnent la*

conscience d'un grand talent, de la fortune, et quarante ans d'une existence laborieuse et irrécusable. » (p. 178).

Ce personnage de l'hypotexte, par son ambiguïté (saint ou démon ?), est potentiellement très romanesque, et pourtant, Flaubert n'en fait rien - ou peut-être faudrait-il dire qu'il en « fait du rien ». Dans l'hypertexte, au contraire, tous les détails du texte de Flaubert vont être exploités du point de vue de l'action. Voilà comment dans *Madame Bovary* est décrite, par exemple, l'arrivée de Larivière avant qu'il n'entre dans la pièce où Emma agonise :

« [...] on entendit le claquement d'un fouet ; toutes les vitres frémirent, et une berline de poste, qu'enlevaient à plein poitrail trois chevaux crottés jusqu'aux oreilles, débusqua d'un bond au coin des halles. C'était le docteur Larivière. L'apparition d'un dieu n'eût pas causé plus d'émoi. » (p. 378).

La description de Flaubert comporte déjà un certain fantastique : personification subtile de la berline, « frémissement » des vitres qui semble obtenu par contagion, utilisation intransitive du verbe « débusquer » qui laisse planer un doute et un mystère, allusion au surnaturel. La réécriture va s'installer clairement dans une veine qui serait plutôt celle de Barbey d'Aurevilly ou de Maupassant : l'ajout du motif de La Chasse Hellequin, version normande d'une légende très répandue de spectres condamnés à une course éternelle, amplifie en effet le subtil fantastique du modèle. L'absence du motif de La Chasse Hellequin dans *Madame Bovary* est même humoristiquement condamnée par l'auteur de la réécriture dans sa postface : cet élément y est donné comme l'un des « nombreux détails [qui] clochent » dans le roman de Flaubert : « mais quoi, il fallait de la banalité et de la dérision » (p. 185). La culpabilité de Larivière s'inscrivant donc dans ce nouveau réseau dramatique créé par Doumenc, les détails apparemment gratuits (ou « seulement réalistes ») du texte de Flaubert acquièrent une signification dramatique :

« [Larivière] fronça les sourcils - de méfiance ^{1?} - dès la porte, en apercevant la face cadavéreuse d'Emma étendue sur le dos, la bouche ouverte - prête à parler ? Puis, tout en ayant l'air d'écouter Canivet - mais en pensant déjà à ce qu'il allait faire -, il se passait l'index sous les narines et répétait :

- *C'est bien, c'est bien.* - Qu'est-ce qui est bien ? Qu'Emma soit au plus mal, sans son aide ? - car ce n'est sans doute pas du remède administré par Canivet à Emma qu'il parle ainsi puisqu'il adressera au contraire ensuite une « forte semonce » (p. 380) à son confrère à propos de son émétique.

Mais il fit un geste lent des épaules. Bovary l'observa : ils se regardèrent ; et cet homme, si habitué pourtant à l'aspect des douleurs, ne put retenir une larme qui tomba sur son jabot. »

Le personnage de Larivière est, dans l'hypertexte, prétexte à une expansion descriptive quasi balzacienne, dans une dynamique affichant ainsi clairement le retour à un « en-deçà » de l'esthétique romanesque flaubertienne, puisque celle-ci se voulait précisément anti-balzacienne :

« [...] ce diable d'homme est ainsi : malgré sa brillante carrière consacrée par la faculté, il reste au fond de lui-même le chevalier d'aventure qui a vu

les monceaux de cadavres de la charge d'Eylau, les typhiques de Vilnius, les gelés de la Grande Armée, celui qui a survécu par miracle aux plus hasardeuses campagnes de l'Empire, celui que l'empereur embrasse après Wagram ! Joueur superbe s'il sent que la chance est pour lui, bon perdant si le vent tourne, mais dans ce cas se désintéressant aussitôt ; et alors préférant tout perdre plutôt que de même essayer de se défendre ! En somme, un comportement assez répandu dans la génération qui est la sienne, vouée à l'aventure et aux coups de dés : songez à Napoléon abandonnant sans état d'âme ses armées d'Égypte ou de Russie, à ses brillantes campagnes de France puis à sa tentative de suicide à Fontainebleau, à Balzac et son colonel Chabert, autre héros de la charge d'Eylau, préférant l'horreur de l'hospice aux embarras d'un procès en réhabilitation que pourtant il gagnerait. 'Je voulais tout, je n'ai plus rien, quelle importance désormais ?' Caractère véritable : si différent de ceux que nous observons aujourd'hui ! » (p. 165).

Les blancs du récit flaubertien sont donc exploités d'une façon définitivement astucieuse et désopilante, dans une écriture qui reste pourtant au plus près du texte, de sa lettre parfois, de son esprit surtout - dans l'amplification des virtualités romanesques et dramatiques que Flaubert n'avait esquissées que pour mieux souligner le caractère subversif de sa réalisation. Écoutons Flaubert :

« Ce qui me tourmente dans mon livre, c'est l'élément amusant, qui y est médiocre. Les faits manquent. Moi je soutiens que les idées sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style [...] si je voulais mettre là-dedans de l'action, j'agis en vertu d'un système et gâterais tout². »

La transgression n'est donc qu'une mise en relief de la spécificité flaubertienne.

Il est un autre personnage de *Madame Bovary* dont ce jeu de réécriture exploite de façon très provocatrice le romanesque : il s'agit d'Emma elle-même. Le personnage subit un double mouvement de démythification (démystification ?) et de « fictionnalisation », entendons par là : elle devient plus romanesque. Si la rareté des descriptions physiques d'Emma est l'un des facteurs ayant permis au personnage de devenir un mythe, on a au contraire dans l'hypertexte beaucoup plus de descriptions physiques du personnage, soulignant notamment sa beauté : *« seule chose non mentionnée dans son rapport (mais quel fonctionnaire, quel employé de la préfecture ce genre de détail aurait-il intéressé ?) : l'exceptionnelle beauté de la jeune femme »* (p. 37). On constate aussi une insistance particulière à préciser l'âge d'Emma : *« le jour où elle mourut, Emma Bovary n'avait pas encore vingt-six ans »* (p. 11). Emma devient même tellement réelle, dans l'évocation qui est faite d'elle - alors même qu'elle meurt dès les premières pages - que l'enquêteur Remi va tomber amoureux : *« Une nuit, il eut un rêve naïf. Elle était vivante, il avait fait sa connaissance, il en avait fait sa chose, il la tenait entre ses bras. Il l'aimait, il la sauvait. Qui sait ? Il avait percé le secret de son malheur, il ferait son bonheur »* (p. 98). Cette réécriture permet ainsi au lecteur de retrouver celle dont le texte de Flaubert avait dit : *« Elle n'existait plus »*, et

répond de cette façon à la frustration qu'a créée la disparition d'Emma chez un lecteur n'écouter que son identification et sa pitié. Qu'il s'agisse de *Madame Bovary* ou de cette réécriture, les deux récits peuvent en effet susciter, chez le lecteur, une « *participation affective relevant de l'immersion fictionnelle* » (Wagner, 2002 : 302) ; ils peuvent, comme tout texte de fiction, satisfaire « *nos dispositions imaginaires et projectives* » (Wagner, 2002 : 303). Mais nous savons que l'ironie flaubertienne se veut un frein à cette immersion, un appel à l'éveil d'une conscience et d'une lecture critique. Or, l'hypertexte, par sa nature même, suscite, comme l'ironie, une distanciation favorisant l'analyse et l'interprétation. L'insistance de cette réécriture à (re)donner corps et vie aux personnages flaubertiens est ainsi, sur un mode parodique parce qu'inversé, la marque de la reconnaissance du mode de fonctionnement du texte-source.³

Redonnant vie à Emma, l'hypertexte n'en fait pourtant, ni une femme sentimentale, ni un individu romanesque mais une gourgandine, une femme qui s'est offerte à beaucoup d'hommes. Et c'est bien parce que sont liées à elle des affaires véritablement troubles qu'il devient tout à fait vraisemblable que Larivière ait été son assassin. Emma est donc ici totalement transformée, devenant un personnage réellement romanesque parce qu'elle est tirée du côté du rocambolesque. Et si l'Emma de Flaubert avait bien elle aussi des aspects vulgaires et triviaux, ces derniers n'étaient que subtilement suggérés par le narrateur, pour mieux déconstruire par l'ironie la sentimentalité. Ici, il ne s'agit plus d'une subtile - bien que corrosive - déconstruction, mais bien d'une démystification, tellement grossière⁴ que son dessein ne fait très vite plus aucun doute : il ne s'agit en fait que de laisser entendre à quel point Emma est devenue un mythe, et d'en jouer. C'est ainsi que le cadavre d'Emma est lui-même l'objet d'un humour quelque peu macabre : « *Vous me laisserez faire les présentations* » dit D'Herville, le médecin légiste dépêché à Yonville, aux deux enquêteurs, à propos d'Emma autopsiée. Emma devient « *cette longue chose rigide masquée de draps* » (p. 33) ; elle est donc définitivement transformée en objet. Elle sera d'ailleurs mise en bocaux : « *Le résultat de son travail, une dizaine de bocaux contenant les prélèvements, était aligné sur la cheminée. Chaque pot était scellé à la cire, les étiquettes soigneusement calligraphiées* » - faut-il relever ici cette discrète allusion à l'écriture ? Le simple fait que le salon des Bovary ait été transformé en salle d'autopsie est amusant ; on songe à ces lignes du chapitre VII de la dernière partie de *Madame Bovary*, au moment où l'huissier, maître Hareng, et deux témoins viennent faire le procès-verbal de saisie : « *Son existence, jusque dans ses recoins les plus intimes, fut, comme un cadavre que l'on autopsie, étalée tout du long aux regards de ces trois hommes* » (p. 351). Ici, ce n'est plus seulement l'existence d'Emma qui est disséquée, c'est son corps ; et Emma autopsiée, c'est aussi l'ensemble des analyses, interprétations et exégèses du personnage et de son histoire qui nous sont ainsi présentées, sans doute, de façon symbolique. En tout cas, cette vision ô combien étrange et dérangeante du corps d'Emma, même si elle renvoie aux préoccupations « réalistes » et scientifiques qui furent celles de Flaubert, se veut sans doute de l'ordre de la profanation. Mais il ne peut y avoir profanation d'un objet que s'il est considéré comme sacré. Et c'est bien cette double dimension que l'on retrouve dans la description :

« On n'avait point encore refermé les yeux de la jeune femme. Bien que morts, ils vous fixaient, gardant quelque chose de l'égarément ou des visions des derniers instants. Les longs cheveux bruns, magnifiques, étaient dépeignés et étendus sur la table. Des souillures mal essuyées demeuraient au coin de la bouche et tachaient des dents de perle. Le visage restait beau et jeune, orné d'une sorte de sourire. » (p. 35).

On constate qu'à la fin de ce passage décrivant Emma autopsiée, le personnage redevient comme sanctifié et purifié, retrouvant toute son aura mythique :

« L'incision de l'abdomen était précise, montrant les principaux organes, préparés ou plutôt parés comme pour l'exposition dans quelque vitrine de luxe. Ou encore, plus classiquement, pour l'une de ces méticuleuses représentations anatomiques de cadavre en carton-pâte ou en cire qu'on exhibe en Faculté pour l'instruction des carabins. La peau était livide. Marquée de coins d'ombre ou au contraire impudiquement accentuée par la lumière grasse et jaune des bougies, elle rappelait ces tableaux d'église en clair-obscur, où les saints martyrisés des premiers temps sont représentés, leurs corps gisant nus, veillés par des vierges porteuses de flambeaux. » (p. 35).

Emma semble alors figée en ce qu'elle était au début de l'œuvre, dans la version de Flaubert : une vierge accoudée à sa fenêtre et pétrifiée, comme les châtelaines des romans de Walter Scott, dans l'attente d'un chevalier qui ne viendra jamais :

« Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. » (p. 61).

D'orant qu'elle était, elle s'est transformée en gisant, voire en transi. Surtout, lorsqu'on y songe, cette autopsie transformant Emma en écorchée vive n'est pas moins sacrilège que les coups de ciseaux donnés par Homais dans la chevelure de la morte :

« Félicité vint dire que [Charles] demandait des cheveux. Coupez-en ! répliqua l'apothicaire. Et comme elle n'osait, il s'avança lui-même, les ciseaux à la main. Il tremblait si fort, qu'il piqua la peau des tempes en plusieurs places. Enfin, se raidissant contre l'émotion, Homais donna deux ou trois grands coups au hasard, ce qui fit des marques blanches dans cette belle chevelure noire. » (p. 392).

Dans le cas d'Emma, l'exploitation des virtualités romanesques et dramatiques ne peut que ramener aux enjeux de l'écriture flaubertienne, entre critique de la sentimentalité et absolutisation d'un personnage lié de façon essentielle à la question de l'écriture. Le roman de Doumenc travaille infatigablement à l'analyse de cette « machine paresseuse » (Eco, 1985 : 27) qu'est ce livre sur rien.

Contre-enquête, contre-écriture, écriture tout contre...

L'écriture de cette contre-enquête est transgressive certes, puisque le romancier ne respecte pas les choix romanesques et esthétiques de Flaubert. Mais, par ce geste, il ne fait que mettre en valeur, avec beaucoup de tendresse, et moins d'intellectualité que dans les textes critiques, ces choix flaubertiens. L'écriture hypertextuelle affiche et revendique ainsi sa complicité, par divers moyens : elle confine souvent au pastiche - par l'usage ou les mentions de l'ironie, qui sont fréquentes, par les nombreuses occurrences du terme « médiocre », par l'usage des italiques, comme marqueur essentiel d'ironie ; elle propose de nombreux autres clin d'œil au « maître » : faire de Charles Bovary un ex-camarade de lycée des enquêteurs Remi et D'Herville ;⁵ ou bien faire apparaître Flaubert lui-même, lors de l'enterrement d'Emma :

« Un instant, au coin de la rue, vêtu d'une sorte de houppelande, un jeune homme passa, apparition assez splendide si l'on peut dire. Sa haute taille, ses yeux clairs, ses longues moustaches blondes évoquaient quelque passé de guerrier viking, un ancêtre de ces villageois de Basse-Normandie. D'où diable sortait ce personnage ?

- *Qui est-ce ? demanda Rémi.*

- *Jamais je ne l'ai vu, dit Tuvache.*

- *Moi je sais qui c'est, fit Delévoe. C'est Gustave, l'un des deux fils du professeur Achille Flaubert, le professeur à la faculté de médecine de Rouen. Il se croit doué pour les gazettes, il veut écrire des romans, cette idée ! Que fait-il ici, est-il à la recherche d'un sujet ? Un goujon, la gueule ouverte pour gober ce qui passe à portée et le régurgiter à sa manière. Du monde à éviter ! »* (p. 47).

En fait, la complicité avec le roman de Flaubert est telle que tout devient allusion. Le romancier le sait et s'en amuse. Par exemple, lorsqu'Homais s'embrouille dans ses explications, le policier lui rétorque : « *Mais vous vous confondez vous-même* », ce qui est amusant bien sûr, puisque c'est précisément ainsi que Flaubert lui-même l'a voulu, non pas par rapport à un meurtre effectif bien sûr, mais par rapport à la bêtise - mais la bêtise est bien un crime selon Flaubert. Ou bien dans l'insistance avec laquelle il est fait mention de la lettre écrite par Emma et où elle disait son intention de se suicider ; personne n'a retrouvé cette lettre, et elle est un motif récurrent dans le texte de Doumenc, qui pointe bien sûr vers une certaine littérature dix-neuvième, mais aussi vers l'importance de la lettre dans l'hypotexte. En effet, si Emma écrit effectivement plusieurs lettres dans le roman de Flaubert, aucun échantillon de ces lettres ne nous est jamais donné à lire, ce qui permet au désir d'Emma de devenir la figure de cet absolu de l'écriture. Les multiples mentions des rapports de Remi à l'écriture sont à replacer dans la même perspective, celle d'une réflexion sur l'écriture précisément. Voici les recommandations de Delévoe à Remi avant son départ :

« Chaque jour de départ de la diligence tu m'enverras un rapport cacheté dont, avant de l'expédier, tu t'assureras soigneusement qu'il ne présente aucun intérêt. Soignes-en cependant bien le style, ce sera bon pour ton avancement, car chaque après-midi j'en ferai la lecture à M. le préfet afin de

le distraire. » (p. 84).

Et un peu plus loin : « *Rappelle-toi, Remi, cria Delévoye rejoignant Longueville sans paraître se soucier de sa présence : rien !* ». Il est remarquable d'ailleurs que ce binôme du policier expérimenté et parfois cynique et de l'enquêteur sensible et encore plein d'illusions, binôme assez caractéristique des récits policiers, correspond aussi d'une certaine façon au romancier et à l'homme qu'était Flaubert :

« *Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et fouille le vrai [...]* » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, p. 30).

Conclusion

Doumenc nous livre donc ici une lecture policière de l'œuvre de Flaubert, qui est précisément la lecture à laquelle appelait le romancier dans ce roman sur les livres qu'est *Madame Bovary*... Les deux enquêteurs, ces deux personnages nouveaux ajoutés à la distribution de Flaubert, ne sont finalement là que pour nous promener dans le texte du maître et lui rendre l'hommage d'une lecture très perspicace se voulant à la hauteur des réalisations et des désirs du créateur.

L'humour du texte de Doumenc est une bénédiction pour les amoureux du texte de Flaubert ; un humour qui confine parfois au burlesque par le travestissement de la noblesse du chef d'œuvre en actions ou en tableaux dont le caractère vulgaire ou bas est accentué à dessein, ne serait-ce que par le recours à ce genre bas qu'est le roman policier. Or, le burlesque valorise souvent le grotesque, lequel, plus que le burlesque, a un enjeu transgressif, un enjeu moral (alors que le burlesque n'a souvent qu'un enjeu esthétique). Le texte de Doumenc souligne donc l'importance du grotesque dans l'œuvre de Flaubert, et par là sa portée transgressive de relativisation de normes et de systèmes de valeurs discutables, de quête d'une vérité plus vaste que celle voulue par la norme. La réécriture burlesque de *Madame Bovary* en roman policier - le travestissement du modèle - a donc pour enjeu de donner à voir le sublime de la transgression flaubertienne : en se lovant comme il le fait dans l'hypertexte flaubertien, le texte de Doumenc bénéficie de l'éclat de cette transgression et de ce sublime ; la transgression affichée n'est qu'un jeu. La vraie transgression se trouve dans *Madame Bovary*. Si, d'un point de vue général, l'hypertextualité tend à souligner les liens à l'hypertexte, c'est parce qu'en tant que « *rénonciation d'un texte* », elle trouve là « *son principe d'existence* » (Hellégouarc'h, 2001 : 100) ; mais cette relation, loin d'être une relation de dépendance et d'asservissement, est au contraire l'expression du désir d'appartenance à une communauté : celle des écrivains-lecteurs capables d'appréhender la complexité du fait littéraire - complexité que l'aspect ludique de l'hypertexte permet ici d'apprécier presque jusqu'au vertige. Notre hypertexte se donne ainsi comme l'exemplification (forcément ironique) de la lecture stratégique

(et non empathique) appelée par *Madame Bovary*.

Bibliographie

- Doumenc, Philippe. 2007. *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*. Arles : Actes Sud.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Le livre de poche « Biblio essais », n° 4098.
- Flaubert, Gustave. 1973-2007. *Correspondance*. Paris : Gallimard, « La Pléiade ».
- Flaubert, Gustave. 2007. [1857]. *Madame Bovary*. Pocket, « Classiques ».
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Le Seuil, « Poétique ».
- Hellégouarc'h, Pascale. 2001. « Ecriture mimétique : essai de définition et situation au XXème siècle ». *Formules*, n°5 (« Pastiches, collages et autres réécritures »). Paris : Noésis, pp. 100-118.
- Jean, Raymond. 1991. *Mademoiselle Homais*. Arles : Actes Sud.
- Jouve, Vincent. 1993. *La Lecture*. Paris : Hachette, « Contours littéraires ».
- Wagner, Franck. 2002. « Les hypertextes en questions (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) ». *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, pp. 297-314.

Notes

- ¹ Ces passages en caractères romains et entre tirets correspondent bien sûr à nos commentaires, que nous prenons la liberté de glisser dans le texte de Flaubert.
- ² Flaubert, lettre à Louise Colet, le 15 janvier 1853.
- ³ Comme le fait remarquer Franck Wagner, les productions hypertextuelles génèrent une réception qui « favorise un investissement globalement équitable de toutes les composantes de l'activité lectorale : lu, lisant, lectant jouant et lectant interprétant » (Wagner, 2002 : 303), ces dernières catégories renvoyant à celles établies par Vincent Jouve (Jouve, 1993 : 34-6).
- ⁴ Les différents rapports recueillis dans la partie intitulée « Affaire Bovary » permettent d'opérer une surenchère dans les ragots : Emma se serait par exemple prétendue enceinte quand la première Mme Bovary existait encore ; Charles Bovary serait le meurtrier, etc.
- ⁵ Voilà la présentation de Charles faite par D'Herville : « *Un camarade de collègue un peu simplet, tout juste bon à faire ensuite un brave homme, vous voyez ce que je veux dire* ». (p. 33)