

**LA DIALECTIQUE DE L' ESPACE.
INTÉRIEURS ET EXTÉRIEURS, DANS *O CRIME DO
PADRE AMARO*, DE EÇA DE QUEIROS
ET *MADAME BOVARY* DE GUSTAVE FLAUBERT**

DANIELLE FOUCAUT DINIS

Introduction

Avant d'entrer dans l'étude des deux oeuvres proprement dites, il conviendrait peut-être de comprendre pourquoi l'espace ou les espaces sont si souvent et si minutieusement étudiés dans les oeuvres réalistes. Cela nous permettra de mieux saisir l'importance des descriptions (souvent reprochées, parce que trop longues pour certains lecteurs) avec ce qu'elles ont parfois de subjectif quand un regard s'inscrit en elles, leur conférant un poids idéologique indiscutable. Par exemple un paysage contemplé par Charles Bovary ou un autre par Emma n'auront pas le même effet sur le lecteur. Nous le verrons plus loin.

Le roman réaliste et à plus forte raison le roman naturaliste sont par excellence des romans topographiques dans la mesure où l'époque qui les a vus naître croyait qu'il était possible, à travers l'observation et l'expérimentation, d'atteindre le fond des choses, de tout comprendre et de tout expliquer.

La Révolution Française avait élevé la "Science" au statut de "dieu nouveau" qui devait résoudre à plus ou moins long terme les problèmes de l'humanité. Cette époque qui nous intéresse plus spécifiquement, c'est-à-dire en gros la seconde moitié du XIX^{ème} siècle (à partir de la révolution de 1848, où la société s'est retrouvée face à un problème nouveau, l'apparition d'une nouvelle classe sociale, le prolétariat, enfantée par la révolution industrielle) est une époque qui découvre ses maux, mais croit posséder les remèdes appropriés que la science peut et doit lui fournir. De nombreuses sciences comme la biologie, la chimie, la physique, réalisent de considérables progrès et s'engagent dans la voie des théories matérialistes et évolutionnistes. Les idées de Taine sur le comportement humain, comme résultante du milieu géographique et social de l'individu et de sa race, sont très en vogue et appliqués dans

les romans de Zola. C'est l'époque de la naissance de la médecine et de la psychiatrie modernes (Freud) et nombreux sont les médecins dans les romans de Balzac, Flaubert et Zola, même si cette médecine donne lieu à des débats d'idées dans lesquels les écrivains interviennent de plus en plus (Zola s'inspire directement de Claude Bernard).

Dans les arts, le souci de l'objectivité et la croyance que la peinture du réel est possible se retrouvent dans les oeuvres de peintres comme Daumier, Millet, ou Courbet. Mais de grands courants nouveaux révolutionnent la peinture et la sculpture et suscitent des débats esthétiques vigoureux sur le dessin et la couleur, le beau et le vrai, le réel et l'idéal, débats qui font naître des campagnes et des manifestes, et surgir des expositions très controversées comme celles des *Impressionnistes* en 1874. Ce terme provient par dérision d'un critique à propos d'un tableau de Claude Monet "*Impression, Soleil Levant*"

Des innovations techniques permettent le développement du machinisme (locomotives à vapeur, bateaux, machines, presses, etc...) tandis que l'électricité commence à trouver des applications. La fin du siècle voit triompher le monde des affaires et la grande bourgeoisie qui étale son optimisme et sa foi en l'avenir par des manifestations comme les grandes expositions universelles de 1889 et de 1900 à Paris, où s'accomplit aussi une révolution dans l'architecture qui commence à utiliser la charpente de fer comme l'a fait Eiffel pour ses ponts, ses pavillons (les Halles de Paris), ou sa célèbre Tour. Des urbanistes comme le Baron Haussmann à Paris, percent de grands boulevards et embellissent les grandes villes. Et justement à ce propos, il est intéressant de noter que cette époque voit également se démocratiser l'espace public: il y a de plus en plus de cafés où l'on s'amuse, mais où l'on se rencontre pour échanger des idées. Le temps n'est plus, où tout se passait à la Cour ou dans des "salons" privés, réservés à de petits comités sélectionnés... Des théâtres ouvrent leurs portes un peu partout pour le plaisir des provinciaux, montés à Paris pour quelques jours ou pour des étrangers venus là pour affaires. Les spectacles qui y sont donnés sont surtout des comédies légères, des vaudevilles (Labiche) et des opérettes (Offenbach), espaces d'une vie légère et facile que Zola n'a pas manqué de peindre pour les dénoncer mais qu'on retrouve dans les oeuvres d'un Renoir, d'un Degas ou d'un Toulouse-Lautrec.

Les espaces donc, ont une importance prépondérante, mais c'est aussi parce qu'ils sont souvent représentatifs de la propriété; et nous

venons d'entrevoir combien l'idée de possession est importante pour la bourgeoisie, devenue classe dominante de l'époque. Le dernier quart de siècle (mais déjà le Second Empire) est le temps de la possession qui donne le pouvoir. Posséder, c'est avoir de la valeur, et il est naturel dans ce contexte que l'espace dans le roman soit représentatif avant tout autre chose de cette valeur.

Dans le travail qui va suivre, nous nous efforcerons de voir comment les espaces sont observés par les deux auteurs respectifs des oeuvres, *Madame Bovary*, et *O Crime do Padre Amaro*, en essayant de dégager ce qu'il peut y avoir d'idéologique dans la façon dont ces espaces aussi bien intérieurs qu'extérieurs, sont abordés et traités, qu'ils soient liés ou opposés.

L'arrivée d'Amaro à Leiria

Dans l'oeuvre de Eça, les premiers espaces qui nous sont présentés peuvent paraître n'avoir qu'une valeur documentaire. Cependant le narrateur nous révèle une perspective de la ville de Leiria, en plusieurs séquences (et ce n'est pas par hasard que nous employons ce terme de cinéma). Il nous montre d'abord une vue distante de l'ensemble avec un point de vue particulier, celui du pont, de récente et belle construction (p.18) mais aussitôt il nous décrit une route inachevée dont les travaux sont arrêtés pour des raisons qui nous renvoient à l'organisation même de la vie publique du pays: des conflits d'expropriation. Puis, il fait la description du paysage de la campagne environnante, chargée de valeurs positives avec des maisons "...com as suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, com o fumo das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados." (p.19). Le narrateur rattache ces valeurs à la vie simple de la campagne et aux petites gens que la corruption de la ville n'a pas atteints. Enfin surplombant, donc dominant le paysage, seul visible du point de vue où se situe le narrateur, un petit bout de cette ville: "*Da ponte pouco se vê da cidade...grande ar histórico*" (p.19). Le peu qui nous est donné de voir de cette ville n'est pas engageant et même franchement sinistre. Un relevé sémantique minutieux de ce passage permettrait de noter toute la charge négative contenue dans cette description d'espace hiérarchisé selon un procédé adaptable à la société: Au sommet, les ruines du château survolé par les hiboux (oiseaux de nuit sinistres traditionnellement utilisés dans les contes et légendes), représentent le passé glorieux du Portugal tombé en

décadence. Juste au dessous, les édifices religieux appartenant au clergé, debout dans toute leur puissance, symbolisent la domination qu'il exerce encore sur la société. Dans la vallée, la simplicité de la vie rurale, bucolique et idyllique. Enfin, et ce n'est pas le moins important, ce qu'on ne voit pas, c'est-à-dire le reste de la ville que l'oeuvre va se charger de nous révéler par la suite, l'espace et la société *bourgeoise*. Bourgeoise dans le sens médiéval du terme et qui veut dire "vivant dans le bourg", donc la ville ici, et cet espace-là sera l'un des vecteurs du roman.

Le premier espace "intérieur" de la ville nous est présenté au second chapitre (p.24), connoté très négativement et le narrateur met l'accent sur un espace social dégradé où les enfants sont sales et vivent dans la promiscuité des poules qui picorent des saletés, où les bonnes se chamaillent, où les soldats (représentants de la nation) n'ont aucune tenue et sont débraillés, y compris les gradés, et tout ce monde semble ne rien à avoir de mieux à faire que d'aller regarder les nouveaux venus arrivés par la diligence.

Quant à l'espace physique des rues de Leiria, le soir, il nous semble, là aussi, marqué négativement: "*As ruas que vinham dar à Praça, tortuosas, tenebrosas, com um lampião mortiço pareciam desabitadas. E no silêncio, o sino da Sé dava vagorosamente o toque das Almas.*" (p.25) Leiria est une ville triste et lugubre où rien ne semble alléger la pesanteur et l'omniprésence d'une Eglise qui se rappelle à la conscience de chacun à toutes les heures du jour et de la nuit.

Charles Bovary, en visite chez les Rouault

Chez Flaubert, le premier espace décrit avec suffisamment de précision pour être intéressant se trouve au second chapitre quand Charles Bovary arrive chez les Rouault pour faire une visite de médecin au Père Rouault qui s'est cassé la jambe (pp.46 et 47). Le point de vue que le narrateur nous fournit est celui de Charles qui découvre le caractère cossu et la richesse d'une grande ferme cauchoise (du Pays de Caux en Haute Normandie) où tout est décrit en termes positifs qui traduisent l'abondance, la plénitude d'une vie rurale où rien ne manque, tant à l'extérieur de la maison qu'à l'intérieur. Par exemple, les gros chevaux de labour mangent dans les rateliers neufs. Dans la cour, un large fumier et une nombreuse basse-cour; la bergerie est longue, il y a donc beaucoup de têtes de bétail; et

la grange est haute, elle peut donc contenir beaucoup de fardeaux de paille. Le matériel agricole est en bon état et nombreux; il y a de l'ordre dans cette cour de ferme où les arbres sont symétriquement espacés; même le bruit que font les oies est gai à l'oreille de Charles.

Dans la maison, c'est la même chose, le grand feu flambe (le feu est le symbole de la vie); le déjeuner est en train de cuire, les instruments de la cheminée brillent, ils sont donc propres et sont de taille importante; au mur, il y a une batterie de cuisine complète (jeu de casseroles en cuivre probablement) qui brille elle aussi, puisqu'elle reflète la flamme du feu.

L'accent est mis ici sur une valeur chère à la bourgeoisie de l'époque de Flaubert, principale destinataire de romans comme celui-ci: la possession, même si le milieu social décrit est ici paysan. Il n'est pas rare en France de trouver des fermes où l'on ne dédaigne pas d'étaler une certaine aisance qui ne peut que contraster avec la condition des paysans non-propriétaires, salariés, journaliers ruraux qui sont ceux-là mêmes que la révolution industrielle a chassé des campagnes pour les pousser vers les villes et qu'on retrouve quelques années plus tard dans les romans de Zola, sur la locomotive de la *Bête Humaine* ou dans les mines de charbon de *Germinal*.

Pourquoi Charles est-il si sensible à ce décor et remarque-t-il si bien tout ce que le narrateur à travers son regard nous révèle? C'est que précédemment nous avons été informés, encore que brièvement, de la mentalité des parents de Charles Bovary, et pour être bref, nous dirons simplement que sa mère l'avait marié à une femme "veuve d'un huissier de Dieppe qui avait quarante-cinq ans et douze-cents livres de rente", Charles avait été élevé dans le culte de l'argent et on lui avait inculqué l'intérêt matériel comme valeur essentielle de la vie.

De noter d'ailleurs que dans la découverte de cet espace, nouveau pour lui (la ferme des Rouault), entre l'extérieur et l'intérieur, (p.47) il a eu le temps d'apercevoir une femme, la fille du Père Rouault, dont il n'a vu que la jolie robe de mérinos bleu garnie de trois volants, d'une élégance assez surprenante pour l'endroit, mais il n'a pas vu la femme qui était pourtant belle, et ce n'est qu'à la page suivante, quand Charles redescend de l'étage où il a fait sa consultation, qu'il voit enfin Emma, son cou, ses cheveux en bandeaux, ses pommettes roses. Pendant qu'il soignait la jambe du père, il avait quand même eu l'idée d'observer ses mains parce qu'elle l'avait aidé à faire les bandages nécessaires, mais en redescendant, son attention se porte encore une fois sur la salle à manger, assez longuement pour y remarquer encore

des signes de richesse (lit à baldaquin, armoire de chêne, sacs de blés placés là car le grenier est déjà plein, etc...)

Il est donc indéniable que l'espace dans ce roman est hautement significatif et porteur de valeurs qui concourent à donner de l'épaisseur aux personnages et à leurs actes.

L'intérieur de la maison de S. Joaneira

Dans le "*Crime do Padre Amaro*", s'il est un espace "intérieur" significatif, c'est bien la maison de S. Joaneira, qui nous plonge dans un espace physique, mais aussi social, particulièrement intéressant, mais il vaudrait mieux parler de la salle à manger que de la maison, car c'est là que se déroulent de nombreuses soirées qui auront la plus grande importance dans le déroulement de la suite du roman.

Amaro la découvre comme un espace de confort (p.28), où il fait bon vivre, où le dîner est servi, fumant sur la table, le premier soir où il arrive, après avoir constaté la tristesse des nuits de Leiria alors qu'il vient d'entendre sonner le couvre-feu à neuf heures trente. Cette salle à manger est éclairée par une forte lumière sous un abat-jour vert, les murs sont recouverts de papier peint sombre, ce qui confère à la salle une atmosphère douce et feutrée, la clarté de la table est provoquée par la nappe très blanche qui confirme la propreté des lieux. Il y a une belle vaisselle dans le buffet, et le piano dans un coin, recouvert d'une couverture de satin, apporte une touche de raffinement à cet intérieur douillet. Amaro perçoit le bruit de quelque chose qui frit dans la cuisine et ses narines captent la fraîche odeur du linge qu'on vient de repasser. Tous les sens du prêtre sont mis en éveil dans cette agréable maison où il ne manque plus qu'une jolie femme dont le narrateur retarde l'arrivée que pour mieux en souligner l'importance et l'impact qu'elle aura, elle aussi, sur les sens du jeune homme, car c'est bien d'un homme jeune qu'il est question ici.

Quant à l'espace social que représente cette salle à manger où trois ou quatre fois par semaine, le cercle des amis du chanoine Dias se retrouve pour jouer au loto ou écouter des chansons accompagnées au piano, ou prendre le thé du soir, il est remarquablement bien dessiné et mis en valeur par un narrateur qu'on aurait du mal à qualifier de neutre et impartial (Quoi qu'en eût dit Emile Zola, si l'on se réfère à son essai sur "*Le Roman Expérimental*").

Qui compose ce cercle d'amis? Des prêtres et les plus dévôts des paroissiens et paroissiennes de la *Sé* (Cathédrale) de Leiria, qui

fréquentent l'église avec assuidité: le chanoine Dias qu'Amaro découvrira bientôt dans le lit de S. Joaneira, dans une relation conjugale déjà établie depuis longtemps; les "Gansosos", Joaquina et Ana, deux soeurs vieilles filles, l'une sèche et dominatrice, l'autre sourde et timide; Dona Maria de Assunção, vieille et très riche, mais avare; Dona Josepha Dias, soeur du chanoine Dias, irritable et mauvaise langue que certains appellent "estação central" des intrigues de Leiria; Libaninho, dévot très actif et ne sachant rien dire sans employer les diminutifs -inho et -inha qui dénotent si bien la mièvrerie, voire l'imbécillité dans la langue portugaise; Artur Couceiro, qu'on appelle dans ce cercle "Arturzinho", marié, père de quatre enfants, gratte-papier dans l'administration et mal payé, mais qui chante à l'église et dans ces soirées; João Eduardo, vague prétendant de la main d'Amélia, qui semble dès le premier abord, le plus sensé de tous, puisqu'il refuse de donner foi aux bruits qui courent sur la sainteté d'une malade censée faire des miracles sur ceux qui vont lui rendre visite pour obtenir leur guérison auprès du ciel. Dans ce cercle, il ressort dès le début que ce sont les dames les plus dévotes qui élèvent le plus la voix et qui dictent ce qui est convenable ou non, ce qui se fait ou ne se fait pas et qui défendent la bonne morale et les bonnes moeurs dans la ville.

Les voyages et les déplacements d'Emma Bovary

Quels sont les espaces parcourus par l'héroïne de Flaubert? Pour autant que l'action du roman puisse nous paraître immobile (les déplacements sont assez rares en fin de compte) ils n'en sont que plus significatifs. De la ferme des Bertaux, Emma, après son mariage va vivre à Tostes (à six lieues de sa ferme), bourg triste et insignifiant où il ne se passe rien, dans une maison assez minable où l'ennui et la déception s'emparent de l'esprit de la jeune femme. Là, c'est à d'autres espaces que son esprit s'attache (début du ch. VII) et elle regrette de n'avoir pas eu de vraie lune de miel, avec un beau et long voyage dans un pays au nom évocateur. Cependant elle est bientôt tirée de son ennui par une fête au château de Vaubuyessard qui constitue son unique sortie dans la première partie du roman, et correspond, le temps d'une nuit, à une vie intense, fascinante, celle à laquelle elle avait toujours rêvé, dans le luxe, dans l'émerveillement des cristaux, des lumières, des bijoux et dans le tourbillon du bal. Mais, dès le lendemain, elle retombe dans l'insignifiance de sa petite

vie provinciale sans surprises auprès d'un mari qui "*ne veut pas changer de région à un moment où il commence à se faire une clientèle*". Un porte-cigares trouvé sur le chemin de retour du bal qu'Emma garde en cachette dans ses affaires, devient pour elle un objet magique qui la transporte en imagination dans d'autres lieux où elle suppose que se trouve le propriétaire de l'objet en question, et elle rêve qu'il s'agit du vicomte avec qui elle a dansé, et qu'elle imagine s'agitant au milieu d'une vie tourbillonnante et joyeuse à Paris ou ailleurs. Paris devient pour elle un lieu mythique: d'abord un nom écrit sur les pots de pommade de sa toilette, puis, une idée qui lui revient à tout propos, par exemple chaque fois qu'elle entend les mareyeurs passer la nuit devant chez elle pour se rendre aux Halles vendre leur poisson (ch.IX p. 9). Elle construit dans son esprit tout un monde brillant qui se trouve à Paris. Elle "*avait envie de faire des voyages ou de retourner au couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris*" (p.93). Cependant cette première partie du livre finit sur ce départ qu'elle désirait tant. Elle est enceinte et l'avenir semble s'illuminer pour elle. C'est la fin d'un long prologue.

En arrivant à Yonville, qui devient le point d'ancrage de la diégèse et où Emma résidera jusqu'à la fin et où elle mourra, elle sort de chez elle pour quelques promenades, chez la nourrice de son enfant, chez Homais le pharmacien, et ensuite, pour la promenade avec Rodolphe au cours de laquelle elle succombe dans les bras du beau galant. Suivent les visites répétées au manoir de la Huchette qui abrite l'adultère.

Cette seconde partie contient, en symétrie parfaite avec celle de la première partie (le bal), la sortie à l'Opéra de Rouen, où les rêves d'Emma atteignent leur paroxysme à la vue du célèbre chanteur sur la scène: elle ressent l'envie d'aller se jeter dans ses bras car elle est persuadée qu'il n'a chanté que pour elle. La fin de la deuxième partie termine sur les retrouvailles avec Léon qu'elle avait connu à Yonville, et celles-ci vont apporter à sa vie un nouvel espoir de changement. Il y a, là encore, parallélisme entre les deux parties, puisque cette fois encore elle se termine par un espoir renouvelé.

La troisième partie est constituée d'incessants voyages entre Yonville et Rouen où de nombreux espaces sont parcourus dans une frénésie de vivre qui n'aboutiront qu'à un dernier voyage, celui du suicide. La diligence qui la conduit régulièrement à Rouen symbolise parfaitement les "transports" de l'âme d'Emma vers ce monde d'illusions de l'amour qu'elle s'est forgé, avec les retours quasi funèbres chez elle, vers cet "ici" qu'elle exècre. Ces allées et venues

constantes ont pour corrolaire les hauts et les bas de son humeur, et la vraie vie d'Emma n'est pas à Yonville auprès de ce mari lourdaud qui ne sait pas la faire rêver, mais dans un "ailleurs" mythique qui lui reste de ses lectures de jeunesse au couvent. Et la représentation du bonheur pour Emma, c'est ce perpétuel voyage vers le pays de *Paul et Virginie*, vers des pays au nom sonore, dans des chevauchées fantastiques, vers des villes fabuleuses. Ce qui montre bien qu'il existe deux plans spatiaux: celui de la réalité, le monde étroit et assommant d'Emma chez Charles Bovary, et celui des rêves lointains, auprès de Léon qui devrait bientôt concrétiser ses rêves. Et tous les déplacements réels d'Emma, de Bertaux à Tostes, puis de Tostes à Yonville, les sorties à la Vaubuyessard, à l'Opéra, aux Comices Agricoles, sont autant d'événements qui font, si peu que ce soit, avancer l'intrigue, mais pour mieux en souligner peut-être l'immobilité car en fait dans la vie de cette femme, il ne se passe rien que deux adultères banals qui ne mériteraient pas, en principe, qu'on leur consacre tant de pages. De plus, tous ces déplacements renforcent psychologiquement chez Emma l'idée que la vie normale de son foyer est ennuyeuse et que le temps s'arrête pour elle. Les lendemains de tous ces voyages lui sont de véritables tortures.

Leiria et ses environs

Dans le *Crime do Padre Amaro* si tout se passe en priorité à Leiria, dans la salle à manger de S. Joaneira, il est certain que tout autour se développent des espaces concentriques qui acquièrent des valeurs particulières, et une fonction spécifique pour chacun d'entre eux par rapport au développement de l'intrigue, soit comme adjuvant, soit comme opposant. C'est ce que nous allons observer maintenant.

D'abord dans Leiria même, certains lieux seront perçus comme propices au déclenchement des événements de l'intrigue, c'est-à-dire à la naissance et au développement des amours d'Amélia et Amaro: ces lieux se révèlent même comme indispensables à l'isolement dont ces amours clandestines ont besoin pour s'épanouir. Il s'agit entre autres, du jardin situé à distance de la maison de S. Joaneira où Amaro embrasse Amélia pour la première fois, de la seconde résidence de Amaro, où a lieu la consommation de leurs amours, là aussi pour la première fois, de la maison du sacristain, utilisée régulièrement par la suite pour leurs rencontres régulières. Toujours dans Leiria, il existe un espace qui fonctionne comme opposant au milieu qui nous est

décrit, c'est le journal "A Voz do Distrito", espace hostile au milieu ecclésiastique, où se déclenche une action qui dénonce le scandale de la trop grande promiscuité des soutanes et des dévotes.

Dans un cercle plus large, il existe deux espaces diamétralement opposés par ce qu'ils représentent: d'un côté, Vieira, plage fréquentée pendant l'été par la bonne société de Leiria, qui prolonge Leiria et le cercle des amis du Chanoine Dias, de l'autre Poiais, et la propriété de Ricoçá qui situe un nouveau *topos* spatio-temporel chargé de métaphoriser d'une part la réparation (Amélia, avec l'aide du Padre Ferrão va tenter de rentrer dans le bon chemin), et d'autre part la dissimulation que la société impose (elle doit se cacher, même de sa propre mère). A Poiais, Amélia échappe en partie à l'influence de son milieu, sauf par la présence de la soeur du chanoine, D. Josepha. Cet éclatement du cercle social qui entoure l'intrigue, correspond à un temps bien précis: celui qui sera nécessaire à la dissimulation de la grossesse d'Amélia, tombée enceinte d'Amaro. Poiais fonctionne donc comme espace de rédemption possible, espace connoté positivement car la nature y est saine et généreuse, habitée par des gens de bien, le bon prêtre Ferrão (qui n'existait pas dans la première version du roman), le notable de Poiais, vieil ennemi des ecclésiastes depuis la mort de sa trop dévote première épouse, qui prend à son service, pour l'éducation de ses enfants, l'infortuné João Eduardo, ancien amoureux malheureux et rejeté d'Amélia, mais qui serait sans doute prêt à pardonner les fautes de celle-ci.

Aux extrémités de tous ces espaces et pratiquement hors de la temporalité diégétique, se trouve Lisbonne: lieu de naissance et d'apprentissage du métier de prêtre pour Amaro (car il a appris un métier et non pas embrasser une vocation), et lieu de son retour après la tragédie finale, alors qu'il est déjà prêt, dans une insouciance criminelle, à tout oublier. Pour le narrateur, Lisbonne est le point de fermeture de la boucle, sur la vision globale de toute une société, ou mieux d'une nation, qui a besoin de se transformer en profondeur. Il nous montre Lisbonne comme le lieu où tout se décide, dans le pays et même en province, comme par exemple la carrière d'un prêtre dans le bureau d'un notable, ou comme les travaux abandonnés à l'entrée de Leiria dont nous parlions dès le début. Et bien sûr, il condamne ce centralisme à diverses reprises. A l'autre extrémité, il y a le petit village de *Ferrão* dans la *Beira*, qui représente le pays oublié où la misère est extrême et pour lequel la capitale ne fera jamais rien. C'est là qu'Amaro commence sa vie sacerdotale en sortant du séminaire, là où il fait ses premières armes et commet son premier "crime", c'est de

là aussi qu'il cherche à s'enfuir le plus vite possible car la vie y est trop dure, et c'est ce lieu qui sert au narrateur d'espace-contraste avec celui de la douce et chaude maison de S. Joaneira.

Emma et les fenêtres

Mais c'est dans le roman de Flaubert que la dichotomie de l'espace en intérieur/extérieur se révèle la plus visible et la plus intéressante. Emma Bovary est prisonnière de sa vie médiocre de femme mariée qu'elle regrette si vite d'être, et de ces différents lieux de résidence, dont seules les fenêtres marquent les limites et la transition vers cet ailleurs mythique qu'elle n'atteint que par le rêve, alors que le corps reste en deçà, dans ce réel que Flaubert, à travers le regard de son héroïne, se plaît à nous décrire comme tellement déprimant.

C'est d'abord l'étroitesse de la maison de Tostes (ch.V - 2^{ème} partie) où le cabinet de consultation se trouve si près de la cuisine que *“l'odeur des roux pénètre à travers la muraille, pendant les consultations...”*

L'arrivée à Yonville mérite une approche plus minutieuse et détaillée du bourg (approche inexistante à l'arrivée à Tostes où Emma découvre tout de suite sa maison par la façade). A Yonville, cette découverte progressive d'un espace qui jouera un rôle important dans la suite des événements, révèle à travers la description des rues, des maisons, des jardins et des façades (pp.103 à 105) les différentes occupations et la stratification de toute une société qui compose le nouvel environnement qui attend l'héroïne. Dans ce décor se détachent par exemple la maison du notaire, *“la plus belle du pays”*, ou la pharmacie qui allume un quinquet le soir et qui est bien visible aussi par ses bords de couleurs et les enseignes-réclames qui sont placardées sur toute la façade. Cette longue pause descriptive n'est pas cette fois perspective par le personnage principal (Emma) mais par le narrateur au statut ambigu que nous ne découvrons que sporadiquement dans le roman, et qui fait ici une incursion extra-diégétique et extra-temporelle (p.106): *“Depuis les événements que l'on va raconter, rien en effet, n'a changé à Yonville (...)”* Et ce *“rien n'a changé”* sommairement exemplifié vient nous montrer que cette petite ville et ses habitants vivent dans un conformisme et un immobilisme terriblement provincial qui peuvent laisser présager des mentalités, elles aussi ankylosées et rétrogrades ou pour le moins, peu

évoluées. Yonville, c'est l'espace où le temps s'est arrêté, et après la pharmacie, "*il n'y a plus rien ensuite à voir dans Yonville (...)*" (p.106).

Pour en venir à l'importance des fenêtres, dans "*Madame Bovary*", on pourrait citer maints passages où Emma s'y trouve pour contempler le monde extérieur, ou pour rêver, ou pour aspirer à un autre destin. C'est de sa fenêtre qu'elle observe tout ce qui se passe dans le village, à Tostes. "*Dans l'après-midi, quelquefois, une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle (...)*" (p.97), ou pour réprimer son humiliation ou sa colère contre la manière d'être de son mari, elle ouvre la fenêtre du corridor afin de mieux respirer (p.95); le lendemain de son entrée à Yonville, c'est de la fenêtre qu'elle aperçoit le clerc sur la place: il s'agit de Léon avec qui elle aura une idylle dans un premier temps platonique. Plus loin encore, c'est de sa fenêtre, en contemplant le paysage, et en rêvant à moitié au son de l'Angelus, qu'Emma se sent soudain appelée à renouer avec la religion, ce qui est pour elle une autre manière de fuir la réalité (p.144). Après le départ de Léon pour Paris, elle se met à sa fenêtre pour penser à lui (p.154). Le jour du départ de sa belle-mère venue passer quelques jours chez eux, Emma se met à sa fenêtre parce que c'est jour de marché (p.161), et le narrateur nous précise même que les fenêtres en province sont comme les théâtres et la promenade en ville à Paris... C'est de là qu'elle voit pour la première fois "*un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert (...)*": il s'agit de Rodolphe qui deviendra son amant. De même, le jour des Comices Agricoles, c'est de la fenêtre de la salle des délibérations de la mairie, au premier étage où ils se sont réfugiés seuls, qu'ils assistent aux discours qu'ils écoutent d'une oreille distraite, occupés qu'ils sont de leurs amours naissantes. Techniquement, Flaubert entame ici une surprenante et géniale superposition du discours officiel et des répliques qu'échangent les deux futurs amants, et cette scène se termine d'une façon assez comique. Au cours de cette conversation, Emma a encore la vision de Léon à qui elle pense parce qu'elle voit au loin sur la route, par la fenêtre, passer la diligence "*l'Hirondelle*" qui l'emporte pour toujours : "*elle crut le voir en face de sa fenêtre ; puis, tout se confondit...*" (p.180). A partir d'ici, Emma Bovary n'aura plus le loisir de soupirer à sa fenêtre car elle va s'abîmer dans les délices de ce qu'elle croit être une passion sublime.

Hélas pour elle, peu de temps après, c'est encore d'une fenêtre, mais de celle de la mansarde du grenier qu'elle lira la lettre de rupture que lui a envoyée Rodolphe qui lui apprend qu'il a quitté le pays, alors

qu'ils avaient fait des plans pour partir ensemble. De là où elle se trouve, de cette fenêtre haut perchée, elle a la tentation de s'enfuir encore, cette fois vers l'au-delà et elle voudrait se jeter dans le vide, mais son mari arrive à temps de l'en empêcher. Pendant la longue maladie qui s'ensuit, ses seules distractions seront les moments qu'elle passera assise à son fauteuil près de la fenêtre, à regarder le mouvement de la rue (p.245).

A l'inverse, le soir du bal à la Vaubuyessard, sous les feux des lumières et des cristaux des lustres, les bris de vitre attirent l'attention d'Emma vers la fenêtre où se collent les visages des paysans qui regardent ce qui se passe à l'intérieur. Cette fenêtre-là ne sert pas à l'évasion par le rêve, mais ouvre une courte analepse qui fait s'évanouir ce lieu enchanté où elle se trouve effectivement et dont elle avait tant rêvé pour retourner, en pensée, à la ferme de son père, dans cet univers qui est en fait le sien, celui de ses origines, qu'elle voudrait quitter et que les visages collés au carreau lui rappellent soudain.

Enfin il reste à évoquer deux espaces, l'un intérieur, l'autre extérieur, qui semblent s'opposer par le climat qu'ils répandent sur une longue scène: celle du premier rendez-vous à Rouen avec Léon à la Cathédrale. D'abord Emma semble avoir fixé là ce rendez-vous pour se donner l'illusion qu'elle aura ainsi la possibilité de se reprendre et de ne pas céder aux avances empressées de Léon: l'espace d'une église exigeant de la tenue, du respect et du recueillement serait le seul possible pour exciter sa vertu. Mais la force du désir de Léon, qui n'est plus du tout le jeune homme timide d'autrefois, l'entraîne hors du sanctuaire et la jette dans un fiacre qui entame une course aussi folle qu'inattendue, dans des tours et des tours de ville que le cocher se voit ordonné de faire. Flaubert utilise ici le procédé du crescendo qui va de la comédie sérieuse, voire du drame (Emma a le désir de rester vertueuse) jusqu'à la farce (les tours de fiacre, rideaux baissés, abritant des jeux amoureux digne du théâtre le plus léger, en passant même par quelques scènes franchement drôles comme celle du guide voulant à tout prix montrer les beautés de sa cathédrale. L'auteur de *Madame Bovary* a souvent beaucoup plus d'humour qu'il n'y paraît à première vue, mais cela ferait l'objet d'un autre travail.

Conclusion

Pour conclure celui-ci, nous dirons que le traitement de l'espace ou des espaces dans les oeuvres à caractère réaliste ou naturaliste est non seulement inévitable, mais bien indispensable à l'écrivain qui y trouve l'occasion de mettre en oeuvre les techniques qui lui permettront de signifier quantité de choses, contrastes de situations, effets visuels au service d'une idée à souligner, mouvements de l'âme, symbolisation des sentiments même. Les espaces sont signifiants donc utilisables comme signes, et utilisés parfois au point d'atteindre le statut d'un quasi-personnage, c'est le cas dans un certain nombre de romans de Zola comme *L'Assommoir*, lieu de perdition des ouvriers qui exerce sur eux (sur Coupeau, sur Gervaise, personnages de ce roman) une attraction aussi irrépressible que fatale, ou comme *le Ventre de Paris* dans lequel les Halles de Paris sont le centre même du roman, ou dans *Au Bonheur des Dames* qui évoque la naissance et la croissance d'un Grand Magasin comme Les Galeries Lafayette ou Le Printemps aujourd'hui, et que Zola anime d'un véritable souffle vital. Quant à *La Bête Humaine*, elle parle d'un objet certes, d'une machine, d'une locomotive, mais qui est surtout un lieu de travail qui en plus, a le privilège de bouger, de se déplacer et de donner à connaître d'autres espaces. Et que serait *Le Père Goriot* sans la pension Vauquer ou Rastignac sans Paris?

Il est certain que même dans les courants littéraires qui se sont éloignés de cette esthétique du XIX^{ème} siècle, nous ne cessons de constater l'importance de l'exploitation des espaces dans des oeuvres comme celle de Proust par exemple, au point que l'essayiste Georges Poulet a proposé de rebaptiser la *Recherche du Temps Perdu* en *Recherche de l'Espace Perdu*, par l'importance qu'accorde Proust aux lieux qu'il dépeint en les superposant parfois dans ses visions fantastiques qui se remplacent les unes les autres dans sa mémoire fébrile et pointilleuse. Là pourtant, les lieux sont des symboles et sont plus que jamais signifiants. On pourrait parler encore d'un grand nombre d'auteurs du XX^{ème} siècle, du monde clos de *La Peste* de Camus, au voyage de Michel Butor subissant une *Modification*, de Saramago avec sa *Jangada de Pedra*, ou de son *Memorial do Convento*, à Norman Mailer parlant de l'enfermement dans son *Canto do Carrasco*, partout l'espace se révèle comme une des coordonnées romanesques les plus exploitées, sans parler des effets magnifiques que le cinéma a su tirer des techniques que les romanciers réalistes et naturalistes avaient inaugurés par l'écriture. Il suffit d'étudier la

première page du roman espagnol “*La Regenta*” du romancier galicien Léopold Alas “Clarín” qui contient dès l’incipit une scène qui serait parfaitement adaptable dans le langage cinématographique d’aujourd’hui.

BIBLIOGRAPHIE

Pour l’étude des deux oeuvres dont nous citons quelques pages, nous avons suivi les éditions suivantes :

QUEIRÓS, Eça de – *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Ed. Livros do Brasil, 1880
FLAUBERT, Gustave – *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche n° 713, 1983

Autres titres consultés :

BOURNEUF, Roland / OUELLET, René – *L’Univers du Roman*, Paris, P.U.F., 1975
REIS, Carlos – *Estaturo e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queiros*,
Coimbra, Livraria Almedina, 1975
HAMON, Philippe – *Texte et Idéologie*, Paris, P.U.F. 1984
REBOUL, Olivier – *Langage et Idéologie*, Paris, P.U.F. 1980
ECO, Umberto – *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, DIFEL, 1995.