

Procès, censure et autocensure dans le roman du XIXe siècle : l'exemple de *Madame Bovary*

M. Yvan Leclerc

Citer ce document / Cite this document :

Leclerc Yvan. Procès, censure et autocensure dans le roman du XIXe siècle : l'exemple de *Madame Bovary*. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2010, n°62. pp. 343-359;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.2010.2615>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2010_num_62_1_2615

Fichier pdf généré le 26/05/2018

PROCÈS, CENSURE ET AUTOCENSURE DANS LE ROMAN DU XIX^e SIÈCLE : L'EXEMPLE DE *MADAME BOVARY*

Communication de M. Yvan LECLERC

(Centre Flaubert, Cérédi, Université de Rouen)

au LXI^e Congrès de l'Association, le 8 juillet 2009

« CENSURE. Utile ! on a beau dire »
Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

LE ROMAN, MAUVAIS GENRE

Le XIX^e siècle est « le siècle du roman ». C'est une voix autorisée qui le dit, celle d'Eugène Poitou, lauréat du Prix Montyon décerné par l'Académie des sciences morales et politiques pour son mémoire sur *Le Roman et le théâtre contemporains et leur influence sur les mœurs*, en 1857, l'année des trois procès contre *Madame Bovary*, *Les Fleurs du mal* et *Les Mystères du peuple*. Selon lui, le roman est un genre particulièrement dangereux parce que multiplié par l'industrie du livre et par le journal, pénétrant dans les campagnes les plus reculées à la vitesse du chemin de fer, accessible, intellectuellement et financièrement, aux « classes inférieures » et aux lectrices vulnérables : « Le roman parle à tous et se fait comprendre de tous » ; « Le roman,

de jour en jour plus bruyant, plus populaire, a envahi, comme un fleuve débordé, le domaine littéraire presque tout entier (1). »

Une génération plus tard, alors que le naturalisme consacre le triomphe du roman, Eugène Budé formule le même diagnostic. Citoyen genevois, descendant de Guillaume Budé, il est le fondateur du *Bureau international contre la littérature immorale*. Son ouvrage *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier* est divisé en deux parties : « Le Mal » ; « Le Remède ». Tout le mal vient du matérialisme et de « l'affaiblissement de la foi religieuse », le roman véhiculant l'immoralité et l'irrégion, depuis Balzac, présenté comme le père de l'École naturaliste, jusqu'à Zola, en passant par George Sand, qui s'en prend au mariage et justifie l'adultère, et Flaubert, uniquement physiologiste, et tombant « dans le réalisme le plus complet ». La métaphore insistante du poison, banal dans ce type d'essai, suggère l'idée que l'arsenic pris par Emma donne le sens littéral de toutes les expressions imagées associées aux romans, ces « poisons moraux », ces « coupes empoisonnées », selon les mots de Budé. Quant aux « remèdes », l'un des plus efficaces consiste à mettre en place une « Société contre les abus de la presse [de l'imprimé] licencieuse (2) ».

Les deux Eugène, Poitou et Budé, ont raison dans leur diagnostic de l'empire et de l'emprise du roman : c'est la puissance littéraire montante au XIX^e siècle. Il acquiert le statut de genre « sérieux », et accède à la reconnaissance officielle lorsque l'Académie française accueille en 1862 son premier membre à titre de romancier, Octave Feuillet. Peu importe qu'il ait dû son élection plus aux Tuileries qu'au *Roman d'un jeune homme pauvre* : avec lui, symboli-

(1) Manuscrit déposé à la Bibliothèque de l'Institut, respectivement p. 8 et 208.

(2) *Du danger des mauvais livres et des moyens d'y remédier*, Paris, Sandoz et Thuillier, 1883, respectivement p. 8, 71 et suiv., 18 et 21, 229-230.

quement, c'était le roman qui entraît sous la Coupole. Il se confirme aussi, pour donner raison aux deux Eugène, que le roman fournit la majorité des « mauvais livres » poursuivis. Entre 1821 et 1892, nous avons recensé vingt-six procès littéraires (3) : onze ont été intentés contre des romans, auxquels il faudrait ajouter trois visant des nouvelles ou des recueils de nouvelles (*Les Diaboliques*), soit plus de la moitié concernant la prose narrative.

On comprend assez bien pourquoi le roman, plus qu'un autre genre, tombe sous le coup de la loi qui réprime « les outrages aux bonnes mœurs, à la morale publique et religieuse », chef d'inculpation le plus fréquent au XIX^e siècle : parce que le roman est, depuis Balzac, un roman de mœurs contemporaines, il s'occupe des bonnes et surtout des mauvaises mœurs, de ce qu'on appelle à l'époque les « plaies » individuelles et sociales. En tant qu'« épopée bourgeoise moderne », selon le mot de Hegel, le roman, tombé dans la prose du quotidien, prend en charge les valeurs d'un monde sans Dieu, d'où l'outrage à la morale religieuse. Comparé au miroir stendhalien, au « verre à vitre » zolien ou à quelque autre instrument mimétique, le roman se place, avant même la date, dans une esthétique réaliste (puis naturaliste), dont la définition était d'abord négative (pensons à celle du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Système qui consiste à reproduire, à peindre la nature telle qu'elle est ou telle qu'on croit la voir, sans souci de l'idéal »), alors que la critique et le lectorat réclamaient majoritairement de l'idéalisation poétique, du bon, du bien et du beau par contrepoids aux laideurs du monde, et de la « consolation », comme disait Sainte-Beuve dans ses articles sur *Madame Bovary*. De là le troisième chef d'inculpation, l'outrage à la morale publique, au sens où le roman était accusé de « démoralisation ». Le

(3) Y. Leclerc, *Crimes écrits*, Paris, Plon, 1991.

livre inacceptable échappant à la censure préalable se retrouve devant les tribunaux. Mais il est travaillé en amont par les forces de la censure et de l'autocensure.

CENSURE PRÉVENTIVE ET RÉPRESSION

Les auteurs des romans condamnés au XIX^e siècle ne sont pas victimes des censeurs, mais des juges. Sauf erreur, aucun des inculpés ne parle de censure. *Surveiller* et *punir* relèvent d'une même police des lettres, mais ces deux atteintes à la libre création se caractérisent par des différences de statuts des textes, des acteurs et des discours. Le contrôle préalable de la censure et la sanction en aval séparent nettement la phase génétique de la publication. Entre les deux se place le « bon à tirer ». Cette coupure est fondatrice pour le statut du texte et pour le processus de création : elle oppose le manuscrit privé au livre publié. Le censeur a donc affaire à des « manuscrits » au sens large, lesquels n'existent encore qu'en un seul exemplaire, alors que le juge est saisi des œuvres déjà imprimées et diffusées dans les circuits de lecture. Si nous étudions la censure et l'autocensure, notre corpus ne sera pas l'œuvre, mais le manuscrit. Il découle de cette situation que le censeur s'en prend à l'auteur et à son texte alors que la loi vise en première ligne l'éditeur et l'imprimeur (Jean-Yves Mollier rappelle que ces derniers sont les plus surveillés, depuis le décret impérial de 1810 (4)), responsables d'avoir porté l'ouvrage à la connaissance du public, même si, en pratique, l'auteur est toujours plus sévèrement condamné que les deux autres prévenus.

En tant que figures d'autorité, le juge et le censeur se distinguent en ceci que le premier est bien identifié (il a un nom et un visage, un statut institutionnel), alors que le second

(4) J.-Y. Mollier, « La police de la librairie (1810-1881) », [in] *Histoire de la librairie française*, P. Sorel et F. Leblanc (dir.), Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 2008, p. 16.

reste le plus souvent anonyme, disséminé dans le corps social. Les censeurs se trouvent à tous les maillons de la chaîne du livre : les directeurs des périodiques, qui craignent l'interdiction ou le désabonnement, les éditeurs, les imprimeurs, les ecclésiastiques (« Le curé de Canteleu tonne contre la *Bovary* et *défend* à ses paroissiennes de me lire (5) »), les journalistes (dans le rôle d'indicateurs de police), sans oublier, aux deux bouts de la chaîne, le lecteur qui fait pression en écrivant au rédacteur en chef du périodique où paraît le feuilleton, et l'auteur, parfois censuré par sa famille et ses proches, pratiquant l'autocensure volontaire ou involontaire.

Le juge comme incarnation personnalisée de la loi et le censeur anonyme aux multiples visages se retrouvent dans les modalités de leur discours respectif. La sentence du jugement est énoncée clairement, fondée sur une loi que nul n'est censé ignorer. La décision de justice est motivée : on sait pourquoi l'œuvre est condamnée ou acquittée. La censure, en revanche, n'a pas à se justifier. La sanction judiciaire laisse des traces : les pièces du dossier, les textes du réquisitoire et de la plaidoirie, les attendus du jugement, les comptes rendus dans la *Gazette des tribunaux*, les coupures imposées à l'œuvre. Mais il est rare de retrouver des traces écrites de la censure qui, lorsqu'elles ont existé, ne sortent pas des « cabinets noirs », ou de la « boîte noire » du cerveau de l'autocenseur. Puisque la censure s'exerce dans le secret, elle ne peut être étudiée que si l'on a conservé les documents autographes : rapports, correspondances privées, manuscrits portant des marques de censure et d'autocensure. Je prendrai pour exemple le dossier de *Madame Bovary*, qui présente toutes les formes de censure préalable, de procès et d'autocensure, en entremêlant constamment les codes pénal et esthétique.

(5) À J. Duplan, 3 ou 4 octobre 1857, *Correspondance* de Flaubert, éd. Jean Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980, p. 766 (désormais abrégé en *Corr.*, suivi du tome et de la page).

MADAME BOVARY, ENTRE LOI ET LITTÉRATURE

L'histoire du procès de *Madame Bovary* est bien connue. Ce qui l'est moins en revanche, ce sont les épisodes de censure et d'autocensure qui ont précédé et suivi le procès. L'affaire est complexe, en raison de la chronologie qui s'étend sur une longue durée (six années de rédaction) et des interférences entre le droit et la littérature. L'enquête dispose d'un dossier pratiquement complet : les manuscrits de Flaubert comprenant les plans et scénarios, les brouillons, le manuscrit autographe définitif et le manuscrit du copiste qui a circulé entre l'auteur et les responsables de la *Revue de Paris* (6), les six livraisons du roman dans cette revue, un exemplaire de la première édition chez Michel Lévy, conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, sur lequel Flaubert a reporté à la main les corrections demandées et imposées par les éditeurs de la revue, des lettres, les pièces du procès.

Des scénarios aux brouillons : autocensure ?

Pendant sa jeunesse, Flaubert s'est fait le serment de ne jamais publier. Il commence la rédaction de son roman avec cette résolution : « Être soi-même son public (7) ». Et même s'il déroge, ce ne sera surtout pas dans une revue (8). Cette attitude est à mettre au compte du « divorce » entre l'artiste et le public, après la rupture de 1848. Elle a pour conséquence d'exclure pendant la rédaction le regard et le jugement à venir d'un public auquel on ne s'adresse pas. La prise en compte du public impliquerait de se conformer à ses goûts, ses opinions, son « horizon d'attente », d'autant plus s'il s'agit de lecteurs d'une revue, car le livre peut

(6) Manuscrits en ligne : <http://www.bovary.fr>. Nous donnons la référence au type de manuscrit et au numéro du folio.

(7) À Louise Colet, 22 avril 1853, *Corr.*, t. II, p. 313.

(8) À la même, 3 mai 1853, *Corr.*, t. II, p. 322.

créer son public, mais une publication périodique dépend de ses lecteurs. Certes, il ne suffit pas de faire mentalement abstraction du public pour échapper aux ruses de la censure intériorisée en autocensure, mais Flaubert pose radicalement les conditions d'une littérature qui se veut sans surveillance : n'écrire pour personne. Le fameux « livre sur rien [...] sans attache extérieure (9) » rompt d'abord avec cette attache extérieure qu'est le lecteur.

La rédaction sans contrôle objectif de *Madame Bovary* échappe-t-elle pour autant aux phénomènes d'autocensure ? On pourrait en douter à lire les plans et scénarios du roman. Flaubert y multiplie les énoncés obscènes, qui disparaissent ou qui s'euphémisent dès la première textualisation dans les brouillons. Donnons un seul exemple : « montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d'une main et la taille de l'autre » (*Plans et scénarios*, f° 27 r°). Ce qui devient, dans le texte publié : « Et il allongeait son bras et lui en entourait la taille (10). » Peut-on parler ici d'autocensure morale ? Certes, Flaubert a adouci l'expression, passant du crûment dénoté à la connotation et à la suggestion. Mais il est difficile de parler d'autocensure si l'on tient compte des statuts particuliers des deux types de documents de genèse : l'obscénité est circonscrite aux scénarios (ou aux fragments scénariques inclus dans les brouillons), au stade où Flaubert programme pour lui-même la rédaction à venir ; elle ne passe pas dans les brouillons, lieu où s'élabore le texte publiable. On remarquera que l'exemple cité prend explicitement la forme d'une note de régie, avec infinitif jussif : « montrer nettement ». Le lecteur doit voir ce que le roman ne nomme pas. C'est ce que Flaubert appelle « les calculs du dessous », auxquels le procureur Pinard ne se montrera pas insensible. Quand Flaubert parle de la première scène de la « baisade » entre Emma et Rodolphe, il précise qu'il veut « la

(9) À la même, 16 janvier 1852, *Corr.*, t. II, p. 31.

(10) *Madame Bovary*, éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Garnier, 1971, p. 165.

faire chaste, c'est-à-dire littéraire, sans détails lestes, ni images licencieuses ; il faudra que le luxurieux soit dans l'émotion (11) ». Définition intéressante du « littéraire », qui exclut du texte les éléments explicitement érotiques en le plaçant à l'abri de la justice, et qui transforme la sensualité en effet produit sur le lecteur (« l'émotion »). L'impersonnalité flaubertienne se vérifie également sur le plan juridique, dans la mesure où l'auteur n'assume pas la responsabilité du délit d'outrage, mais la transfère sur le lecteur, coupable d'un délit d'interprétation. Jean-Christophe Amadiou, reprenant les catégories de l'Index, pose bien la différence entre *obscénité* et *lascivité* : « Ce qui pourrait, du point de vue de la censure des écrits, distinguer l'obscénité de la lascivité, ce serait que la première est une propriété objective du récit, la seconde une disposition subjective propre au lecteur. L'obscénité du récit stimule la lascivité du lecteur (12). » La littérature suppose le travail du style, qui crée l'euphémisation, la litote, la double entente, l'ellipse, techniques qui laissent à l'imagination du lecteur un écart à combler.

En conséquence, il est difficile de parler d'autocensure puisque Flaubert n'avait pas l'intention d'écrire un roman pornographique qu'il aurait transformé sous la pression du code moral en roman de mœurs ou roman psychologique publiable : il ne censure pas après coup un premier jet, mais il programme dès l'origine une écriture et une lecture qui fonctionnent sur le sous-entendu.

Les autres mains : Bouilhet, Du Camp, Laurent-Pichat

La question de la censure et de l'autocensure se pose autrement dès qu'intervient un tiers dans le processus d'écriture. On s'est longtemps interrogé sur le rôle exact

(11) À Louise Colet, 2 juillet 1853, *Corr.*, t. II, p. 373.

(12) J.-B. Amadiou, *Index romain et littérature française au XIX^e siècle*, A. Compagnon (dir.), Paris IV-Sorbonne, 30 novembre 2007, t. II, p. 453 et 457-458.

de l'ami Louis Bouilhet, que Flaubert consultait régulièrement à toutes les étapes de la rédaction de son roman. Selon Du Camp, Bouilhet « a fait retrancher beaucoup de phrases parasites (13) », interventions bénéfiques, donc. Quoi qu'il en soit, il faut préciser que la « censure » qu'aurait exercée Bouilhet ne vise pas un contenu répréhensible : s'il réussit à convaincre Flaubert de suivre ses conseils, c'est au nom de la littérature, le roman gagnant en rapidité et en concentration d'intérêt. Censeur si l'on veut, mais au sens de juge esthétique se prononçant au nom de l'Art, et non de la morale. Flaubert lui-même qualifie son ami, après sa mort, de guide et de conscience littéraire. Parce que Bouilhet est l'*alter ego*, le censeur pour la bonne cause, accepté, sollicité, il se confond avec l'auto-censeur, occupant la place du surmoi littéraire.

Avec les directeurs de la *Revue de Paris*, Maxime Du Camp et Laurent-Pichat, on tient enfin de vrais censeurs. Cependant, à y regarder de près, les choses ne sont pas si tranchées. Car eux aussi, dans un premier temps, agissent au nom de la littérature, et non de la morale. Les interventions des directeurs de la *Revue de Paris*, avant la publication, ne concernent pas directement les passages susceptibles de tomber sous le coup de la loi. Il est probable que Du Camp, après une première lecture, ait conseillé à Flaubert de supprimer des passages entiers qui lui paraissaient trop longs, si l'on en croit les commentaires de l'auteur figurant dans l'exemplaire Lévy témoin des censures : « Il fallait selon Maxime Du Camp retrancher *toute* la noce, et selon Pichat supprimer ou, du moins, abrégér considérablement, refaire les *Comices* d'un bout à l'autre » ; « De l'avis général, à la Revue, le *pied-bot* était considérablement trop long, "inutile" ». Or, ces trois épisodes ne présentent rien de suspect au regard de la loi. Il est significatif que Flaubert ne

(13) *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1883, t. II, p. 193.

signale pas de réserve concernant la scène du fiacre, qui n'est jamais nommée avant la suppression dans la livraison où elle aurait dû se trouver. Les directeurs se placent ici au point de vue de la poétique de l'œuvre, de son unité, de l'équilibre et de l'utilité des parties, de l'économie narrative générale. Ils formulent une critique littéraire, qui n'est pas une censure. Il est en de même dans la fameuse lettre écrite par Du Camp après la deuxième lecture du roman, souvent citée comme emblème de la censure : « Laisse-nous *maîtres* de ton roman pour le publier dans la *Revue* ; nous y ferons faire les coupures que nous jugeons indispensables. » Ces coupures visent, selon les termes de Du Camp, une « œuvre embrouillée », « trop rembourrée », qu'il s'agit de « déga-ger » et « d'élaguer ». Ce discours relève de la rhétorique de la disposition et des considérations esthétiques.

Les futurs censeurs, au sens moral, se présentent d'abord comme des hommes de lettres soucieux de poétique. Inversement, on peut se demander si l'auteur, en procédant à certaines coupes volontaires dans son roman pendant le mois de mai 1856, entre la première lecture de Du Camp et l'envoi de la mouture définitive à la *Revue*, ne s'est pas conformé à des considérations autres que littéraires. À son ami Bouilhet, Flaubert dit avoir « allégé [*Madame Bovary*] de *trente* pages environ, sans compter, par-ci, par-là, beaucoup de lignes enlevées. J'ai supprimé trois grandes tartines d'Homais, un paysage en entier, les conversations des bourgeois dans le bal, un article d'Homais, etc. etc. [...] Le livre y a-t-il gagné ? – Ce qu'il y a de sûr, c'est que l'ensemble a maintenant plus de mouvement (14). » Justification littéraire, donc. Mais quand on lit les pages supprimées, on s'aperçoit qu'elles comportaient des éléments condamnables du point de vue de la loi. Ce n'est sans doute pas l'unique raison de leur suppression : l'outrage étant constant dans l'ensemble, il est

(14) À Louis Bouilhet, 1^{er} juin 1856, *Corr.*, t. II, p. 613.

normal de le retrouver dans chacune de ses parties, Homais tenant toujours des propos anticléricaux, etc. L'observation des « lignes enlevées » est plus troublante, car la biffure porte sur de micro-éléments bien cernés. Par exemple, cette phrase qui concerne la première épouse de Charles, la veuve Dubuc : « Sensuelle et dévote à la fois, la veuve en le prenant pour mari y trouvait son compte sans se troubler la conscience » (manuscrit du copiste, f° 18). Cette suppression peut prêter à deux interprétations divergentes : ou bien Flaubert recule devant l'alliance des mots « sensuelle et dévote » parce qu'on ne mêle pas l'érotisme et la religion, comme le lui rappellera Pinard ; ou bien l'auteur entend différencier les deux épouses de Charles, et réserver pour la seule Emma la confusion entre la chair et l'âme, la sensualité et le mysticisme ; la suppression obéit alors à un impératif littéraire de non redondance. Dans le premier cas, il faut parler d'autocensure ; dans le second, il s'agit d'une autocorrection.

Du côté de la *Revue*, on penserait pouvoir lever l'ambiguïté : le discours de justification littéraire des coupes cache en fait une censure morale qui ne dit pas son nom. Quand Flaubert se rend à Paris le 20 juillet 1856 pour récupérer son texte après la seconde lecture, il trouve le manuscrit du copiste hachuré en de multiples endroits (sur l'exemplaire-témoin de l'édition Lévy, Flaubert relèvera soixante et onze passages biffés). Ces suppressions demandées sont très clairement des censures portant sur des éléments que l'on peut ranger dans les catégories des outrages prévues par la loi : aux bonnes mœurs (le mot « adultère », par exemple, dont Charles Asselineau nous dit qu'il fut un temps où les directeurs de journaux le proscrivaient (15)), à la morale religieuse

(15) « *Les Fleurs du mal* », *Revue française*, 1^{er} septembre 1857, repris dans A. Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, PU Paris-Sorbonne, 2007, p. 207.

(l'anticléricalisme d'Homais), ajoutons la politique (les mentions de Napoléon). Quant à l'outrage à la morale publique, c'est une catégorie plus difficile à cerner, dans la mesure où elle paraît faire double emploi avec les bonnes mœurs, mais sa plus grande extension permet d'y inclure ce qu'on pourrait appeler l'outrage au bon goût. Relèveraient ainsi de la morale publique les censures qui visent l'« ignoble réalité, dont la reproduction dégoûte » (Laurent-Pichat) (16), tous ces marqueurs de « réalisme », doctrine stigmatisée dans les jugements de *Madame Bovary* et des *Fleurs du mal*. La première rature de Laurent-Pichat touche justement un détail produisant ce que Barthes qualifiera d'*effet de réel* : « un morceau de veau, cuit au four ».

Après une longue discussion, Flaubert impose que son texte soit publié tel quel. Il reprend le manuscrit du copiste raturé, et rétablit les passages barrés en les recopiant dans la marge quand ils sont rendus difficilement lisibles par les biffures. Mais ce travail de copie n'est pas mécanique. Il arrive à Flaubert de réécrire, de se corriger, voire de ne pas rétablir le texte cancelé. Ces opérations peuvent être guidées par des considérations esthétiques, mais l'autocensure n'y est pas étrangère, en particulier dans sa dimension politique, quand Flaubert remplace « bonapartiste » barré par « patriotique », ou « impératrice » par « archiduchesse (17) ».

Viennent alors les épisodes connus : la suppression de la scène du fiacre dans la cinquième livraison du 1^{er} décembre 1856, avec la note explicative de Du Camp, puis les coupes répétées dans la sixième et dernière livraison du 15 décembre (scènes entre Emma et Rodolphe, Emma et le notaire, le face-à-face entre Homais et Bournisien), et la note de protestation de l'auteur. Ici, on est bien dans la censure pure, Du Camp prévenant Flaubert que la « scène du fiacre est impossible. [...] la police correctionnelle [...] nous condamnerait

(16) À Laurent-Pichat, 2 octobre 1856, *Corr.*, t. II, p. 635.

(17) Voir *Crimes écrits*, p. 158.

net [...]. Le détail est réellement dangereux, et nous reculons par simple peur du Procureur impérial (18). » Flaubert, ancien étudiant en droit, comprend ces raisons et prend acte de cette censure. Il ne l'aurait sans doute pas acceptée s'il avait connu les autres motifs des censeurs, tels qu'un troisième rédacteur de la revue, Louis Ulbach, les expose dans un article tardif : la suppression de la scène du fiacre s'explique par le « sentiment littéraire qui répugnait en nous aux suppositions équivoques [...]. Nous avions, en 1856, des convictions puritaines, une candeur virile qui nous défendait d'imprimer ce que nous ne pouvions pas lire tout haut à une honnête femme (19). » La peur de la police des lettres n'est pas la seule ou la vraie raison de la censure : le bon goût guide également les censeurs, et peut-être en première motivation. Un mot commun aux deux notes infraginales des dernières livraisons du roman, celle du censeur et celle du censuré, condense ces deux ordres de raisons : la *convenance*. Du Camp précise que la scène du fiacre « ne pouvait convenir à la rédaction de la *Revue de Paris* » ; Flaubert proteste contre ladite revue qui « a jugé convenable d'enlever encore plusieurs passages ». *Convenance* : c'est à la fois le respect des bienséances et l'adéquation à un but, par exemple le rapport harmonieux entre une partie et un tout, à la frontière des bonnes mœurs et de la littérature.

Les effets du procès

Le procès qui s'ensuivit a été suffisamment commenté pour qu'on n'y insiste pas. Flaubert est blâmé, au nom de la morale et d'une certaine idée de la littérature, mais acquitté, et autorisé à publier son roman en volume. On se reportera au livre de Jean-Yves Mollier, *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne (1836-1891)*, pour suivre

(18) Lettre de Du Camp, 19 novembre 1856, citée dans *Crimes écrits*, p. 171.

(19) *Gil Blas*, 7 février 1884, cité dans *Crimes écrits*, p. 172.

l'aventure éditoriale de *Madame Bovary* (20). Débarrassé des juges et des censeurs, Flaubert se retrouve à nouveau seul devant son texte pour en préparer l'édition. En théorie, il est libre de le faire paraître tel qu'il l'avait soumis à la revue, avant censure. Mais en pratique, la démarche est moins assurée. D'abord parce que le ministère public peut faire appel pendant deux mois après le jugement ; prudent, Michel Lévy sortira le roman huit jours après l'expiration du délai d'appel. Ensuite, parce l'auteur est objet de pressions plus ou moins amicales : « Tout le monde me conseille d'y faire quelques légères corrections, *par prudence, par bon goût*, etc. (21) ». *Prudence* et *bon goût* : ces conseils sont dictés par la peur de la justice et par les canons académiques. Flaubert ne suivra ni les uns ni les autres, mais il ne peut faire comme si les ciseaux d'Anastasie n'avaient pas isolé dans son texte des zones désormais érogènes ou criminogènes : « Je veux rétablir les passages supprimés par la *Revue de Paris*, lesquels passages sont anodins selon moi. Mais toutefois les coupures que l'on m'a faites sont idiotes, et il en résulte des effets lubriques qui ne sont nullement dans l'œuvre (22). »

Les coupures des censeurs, puis les citations de Pinard à l'audience, ont souligné des passages, les ont détachés, fait « sortir » de l'œuvre, détruisant de fait le travail stylistique de Flaubert, qui avait consisté à intégrer le détail dans l'ensemble, à subordonner la partie au tout. Les morceaux ainsi stigmatisés, parce que coupés ou lus dans le prétoire, posent un problème, non plus moral, mais littéraire, en raison de l'hétérogénéité et de la disharmonie créées par une main ou une voix hostiles. Tous les hommes de lettres ont protesté contre la censure ou les procès au nom de l'intégrité, de l'intégralité de l'œuvre. La censure sur le papier et la citation orale ont accusé les traits en produisant ou en accentuant ce que Flaubert appelle des « effets lubriques ». Il retravaille

(20) Paris, Calmann-Lévy, 1984, p. 342 et suiv.

(21) À F. Baudry, 11 février 1857, *Corr.*, t. II, p. 680-681. C'est Flaubert qui souligne.

(22) À E. Pagnerre, vers le 11 février 1857, *Corr.*, t. II, p. 682-683.

alors certains passages de son texte pour l'édition Lévy, qui ne se contente pas de reproduire le roman publié dans la *Revue de Paris* en restituant les passages censurés. L'observation des variantes donne la sensation que Flaubert valide en plusieurs endroits la censure, en pratiquant l'auto-censure. Un seul exemple : dans le manuscrit du copiste et dans la *Revue de Paris*, Léon rêve d'Emma qui va le rejoindre à la cathédrale « dans la poésie de l'adultère et l'ineffable séduction de la vertu qui succombe » (f° 346). L'expression « poésie de l'adultère » ne se trouve pas dans l'édition Lévy. Est-ce parce que Pinard, dans son réquisitoire, l'a plusieurs fois citée ? Est-elle désormais impossible à écrire, d'être passée par la voix du procureur ? Flaubert pratiquerait ainsi moins l'autocensure que le démarquage, en s'interdisant les mots que la censure lui a volés en les souillant.

*
* *

Tout au long de cette affaire, les deux codes, pénal et littéraire, échangent leurs valeurs. La censure et la sentence sont souvent guidées par une appréciation d'« esthétique officielle » ; réciproquement, les corrections apportées au nom de considérations artistiques ne sont pas dénuées d'arrière-plan moralisateur. Bien qu'il campe solidement sur le principe qu'une seule morale existe, celle de l'Art, Flaubert semble éprouver les limites de l'autonomie de la littérature, dont on l'a pourtant fait l'un des représentants emblématiques. *Madame Bovary* est à la fois « le pire des pires romans » (« *Fabularum pessimarum pessima* »), ainsi que l'écrit l'ancien évêque Jacques Baillès dans son rapport en vue de la mise à l'Index (23), et, pour cette raison,

(23) Voir J.-B. Amadieu, « La mise à l'Index de *Madame Bovary*, le 20 juin 1864 », *Revue Flaubert*, n° 8, 2008 [en ligne], <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/amadieu.php>

le meilleur des meilleurs cas littéraires cités à comparaître. Le procès donne à Flaubert l'occasion de faire sortir la censure du secret et de mettre le débat judiciaire sur la place publique. C'est pour pérenniser la mémoire de son texte maltraité qu'il reporte les coupes du manuscrit sur un exemplaire imprimé, exhibé de son vivant devant quelques amis, aujourd'hui rendu accessible par le fac-similé. Afin que nul n'en ignore, le réquisitoire et la plaidoirie, que l'accusé avait pris soin de faire sténographier à ses frais, s'ajouteront en appendice au roman, dans l'édition Charpentier de 1873. Un an plus tard, chez le même éditeur, les pièces de la querelle archéologico-littéraire suscitée par *Salammô* augmenteront l'édition dite « définitive » ; il ne s'agit pas d'un procès de justice, mais l'auteur a pris désormais l'habitude d'intégrer à son roman la polémique qu'il a suscitée. Sa pièce de théâtre, *Le Candidat*, présentera, en notes, les mots supprimés par les censeurs. La haine que l'auteur manifestait vis-à-vis de la censure, au temps de *Madame Bovary* (« La censure, quelle qu'elle soit, me paraît une monstruosité, une chose pire que l'homicide. L'attentat contre la pensée est un crime de lèse-âme (24) »), n'aurait rien perdu de sa vigueur dans la *Copie de Bouvard et Pécuchet*, où l'on trouve des citations à classer dans les sections « censure », « classiques corrigés » ou « éditions expurgées ». Pour l'heure, en 1857, le procès entraîne des conséquences immédiates sur la création : Flaubert renonce à publier intégralement *La Tentation de saint Antoine*, remaniée en 1856, qui pourrait l'envoyer « au bagne (25) ». Il supprime par exemple, pour une publication partielle dans *L'Artiste*, l'expression « un bouquet de poils entre les seins », au motif qu'elle « horripile l'homme de goût nommé Bouilhet (26) ». Peur de la loi et

(24) À Louise Colet, 9 décembre 1852, *Corr.*, II, p. 202.

(25) À Maurice Schlésinger, vers le 11 février 1857, *Corr.*, II, p. 682.

(26) À Théophile Gautier, 17 décembre 1856, *Corr.*, II, p. 654.

soumission au jugement esthétique se conjuguent encore ici. Enfin, le choix d'un sujet antique pour le second roman, l'histoire fournissant alors un alibi aux multiples atteintes aux bonnes mœurs imposées par une « guerre inexpiable » (Polybe), n'est pas sans lien avec la réception mouvementée du premier, coup d'essai et coup de maître, succès de scandale et de librairie.

Yvan LECLERC