

YVAN LECLERC

**"L'AUTEUR C'EST BIEN MOI":  
GUSTAVE FLAUBERT OU L'ÉCRIVAIN-MANUSCRIT**

[Toutes les références renvoient aux *Œuvres de jeunesse*, Pléiade, t. I]

La question, institutionnelle, du "devenir écrivain" se pose tardivement pour Flaubert, alors qu'il *écrit* depuis qu'il sait écrire, et que ses premières lettres à Ernest Chevalier sont déjà d'un petit homme de lettres, parlant d'œuvres faites ou à faire en commun. Chez le jeune Gustave, plutôt qu'un désir de devenir écrivain, on repérerait une disposition à être l'écriture, à être, comme saint Antoine, la matière littéraire, par assimilation à la chose manuscrite, aux instruments de la scription, la plume d'oie, l'encre, le papier. Le fameux "plaisir qu'il y a dans l'acte matériel de recopier", éprouvé au final par Bouvard et Pécuchet, préside au principe de plaisir du jeune "homme-plume". C'est sous cet angle très particulier qu'on se propose d'envisager les premiers textes de Flaubert. Plus qu'un mode de transmission, unique du vivant de l'auteur, le manuscrit constitue le mode d'existence de l'écriture de jeunesse, la seule manière pour elle de se penser et de s'accomplir. Si le devenir-écrivain se confond avec le devenir-livre, l'être-écrivain chez le jeune Gustave s'identifie au désir de rester dans le cercle privé, intime, de l'autographe. On interrogera donc la naissance de l'écrivain moins dans les figures allégoriques (le singe, le fou, le saltimbanque, le commis aux écritures) que dans les formes et dans les modalités de la gestion du manuscrit, de l'exemplaire unique et destiné à le rester, qui enregistre une performance singulière et résiste à sa résorption dans la typographie qui le guette, à titre posthume.

Avant trente-cinq ans et *Madame Bovary*, Flaubert n'a rien publié. À l'exception, qui n'est pas négligeable puisqu'il en parle aux Goncourt vingt ans plus tard (*Journal*, 25 février 1860), de deux textes, le conte fantastique *Bibliomanie* et la physiologie du copiste *Une leçon d'histoire naturelle. Genre commis*, qui paraissent l'un et l'autre dans une petite feuille littéraire rouennaise, *Le Colibri*, en 1837. Curieusement, ces deux textes passés au stade de

la publication ont pour thème l'écriture à la main et le manuscrit, la bibliomanie et la graphomanie. Le commis "écrit lentement en savourant l'odeur de l'encre qu'il voit avec plaisir s'étendre sur un immense papier" (p.199). Quant au libraire Giacomo, il part en quête du premier livre imprimé et du vieux grimoire dont il n'existe qu'un seul exemplaire: c'est l'unicité et l'originalité propres au manuscrit, par opposition à la reproductibilité de l'imprimé, qui fascine évidemment le collectionneur.

Le reste, plusieurs milliers de feuillets noircis avant *Madame Bovary*, s'empile sans faire "grincer la presse". Ainsi Flaubert se réjouit-il sur le tard d'avoir résisté au désir juvénile de publier "la ratatouille sentimentale" qui clôt sa jeunesse: "*Novembre* suivra le chemin de *L'Éducation sentimentale* [celle de 1845], et restera avec elle dans mon carton indéfiniment" (lettre à Louise Colet, 28 octobre 1853). Or ce destin d'inédit de l'œuvre de jeunesse en général n'est pas seulement un jugement de condamnation esthétique porté longtemps après les faits; il est inscrit dans le texte même, ou dans son paratexte, par exemple en introduction au premier conte philosophique *Un parfum à sentir ou les Baladins*, rédigé, si l'on en croit la chronologie explicite, avant la composition du texte (il s'agit donc d'une décision *a priori*, d'un programme initial): "Ces pages écrites sans suite, sans ordre, sans style, doivent rester ensevelies dans la poussière de mon tiroir" (p.81). *Doivent*: le verbe modal place les pages sous la même fatalité que les personnages de ce conte victimes de l'*ananké*, mais à l'inverse du saltimbanque condamné à l'exil social ou de Marguerite, la femme laide poussée à la folie et au suicide, le manuscrit s'impose un destin d'invisibilité, il s'exclut lui-même du jugement social en ne se montrant pas sur des tréteaux publics, à quelques amis lecteurs près.

Flaubert, on le sait, maintiendra très avant ce refus de l'imprimé, de la publication-prostitution. Quelques citations, prises aux deux bouts de la carrière, témoignent d'une belle persévérance dans la protestation, préventive (on ne m'y prendra pas) ou rétrospective (si j'avais su!):

"Quant à écrire? je parierais bien que je ne me ferai jamais imprimer." (Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1839.)

"Il est presque sûr que je ne ferai pas imprimer une ligne." (Lettre à Louise Colet, 23 octobre 1846.)

"Maudit soit le jour où j'ai eu la malheureuse idée d'imprimer mon nom sur un livre! il n'y a plus à y revenir, hélas! mais je suis exaspéré qu'on s'occupe de ma personne." (Lettre à Maupassant, 16 février 1879, à propos d'une pension que ses amis ont sollicitée pour lui.)

Cette séparation radicale entre écrire et se faire imprimer, réaffirmée même trop tard quand le livre est tiré, entraîne deux conséquences pratiques. La première — pain bénit des généticiens — concerne la conservation exhaustive de toute trace autographe, conçue comme l'étalon-or d'une valeur littéraire dont le livre imprimé n'est que la menue monnaie, la retombée inévitable, et vécue comme consubstantielle à l'être de l'écrivain qui souhaitait se faire enterrer avec ses manuscrits, dans l'équivalence fantasmée du corps et du corpus. Les pages qui portent le passage d'une main ne sont plus seulement condamnées à "rester ensevelies dans la poussière" d'un tiroir comme le premier conte, mais, par un aboutissement logique de la métaphore funèbre, vouées pour l'éternité à mêler leur poussière à celle du cadavre de leur auteur. La seconde conséquence — désespoir de l'éditeur — touche à la négligence et à la désinvolture que Flaubert manifeste lors de la phase décisive de la transformation d'un processus rédactionnel en objet édité: "Ma haine pour la typographie est telle que je n'aime pas à entrer dans une imprimerie et que j'ignore la manière de corriger les épreuves" (lettre à Eugène Crépet, [mars? 1867]). Où Flaubert se montre bien un anti-Balzac: pour celui-ci le placard ravive incessamment l'urgence de l'expansion manuscrite alors que l'investissement de celui-là s'arrête quand il ne reconnaît plus le produit artisanal sorti de sa main.

De cet usage privé de l'écriture, le texte des œuvres de jeunesse porte de nombreuses marques, d'abord sous forme de déclarations manifestes d'une non-destination. Elles se rencontrent essentiellement dans le cycle autobiographique, le genre imposant ici un discours de l'auto-destination, qui redouble la volonté de préserver le caractère intime attaché au manuscrit. L'introduction des pensées à la première personne regroupées dans *Agonies* prend sur leur auteur un point de vue extérieur pour préciser son projet: "Jamais il n'a fait ceci avec l'intention de le publier plus tard" (p.398). Le [*Cahier intime de 1840-1841*] répète un identique désir d'intransitivité: "Je voudrais bien savoir le sentiment qui me porte à écrire ces pages, celle-là surtout, celles de cette nuit que je destine à n'être lues par personne" (p.747), ou encore, cette déclaration d'un Narcisse au miroir d'encre: "Si j'écris c'est pour me lire" (p.741).

L'existence manuscrite exclut tout lecteur réel anonyme, exclusion d'autant plus sensible qu'elle s'accompagne d'une inflation petit-romantique d'apostrophes à un lecteur virtuel, et destiné à le rester. Le seul lecteur réel de ces textes autographes, c'est l'écrivain lui-même qui cumule les deux pôles de la communication, émetteur et récepteur. Le manuscrit enregistre les jugements de l'auteur, portés au moment d'une relecture, en marge ou dans le corps du texte. Le jeune écrivain, encore écolier, intègre une pratique scolaire de la correction de copie, à ceci près qu'il est à la fois l'élève et le maître, l'auteur et son critique. En ouverture du [*Cahier intime de 1840-1841*], le premier fragment, sur l'infini, est doublement barré d'un trait oblique et par le mot "bête" écrit en travers (p.729, n.1). Plus loin, le développement sur le démon de la chair est suivi, entre parenthèses, de la sentence "piteux" (p.744, n.37), et le premier ensemble se termine par un regard rétrospectif, jeté en marge: "Je viens de relire ce cahier et j'ai eu pitié de moi-même" (p.740). Ces notes intimes s'accompagnent donc de leur propre condamnation interne (pour des motifs variés: esthétique, intellectuel, moral); elles enregistrent aussi les jugements émis sur d'autres textes du même Flaubert, dans une opération incessante d'inter-jugement et de circulation de manuscrit à manuscrit qui boucle le cercle de l'écriture privée. Le diariste du [*Cahier intime de 1840-1841*] note ses réactions de récepteur de ses propres œuvres, à un an de distance: "Dernièrement, j'ai relu *Smar*: la désillusion que j'en ai eue a été complète" (p.741). Et cette désillusion vient s'inscrire à la fin du manuscrit du "vieux mystère" en question: sous un chapeau libellé "*Réflexion d'un homme désintéressé à l'affaire et qui a relu ça après un an de façon*" se déroule un long attendu d'éreintement argumenté qui se conclut sur une sentence sans appel: "Adieu, le meilleur conseil que je puisse te donner, c'est de ne plus écrire. Jasmin" (p.615). Ce jugement porté sur le manuscrit le condamne certes à la poussière d'un tiroir, mais par là le sauve de la destruction. Le devenir-écrivain inclut dialectiquement ces phases de dépassement par la négation et de conservation de l'archive qui témoigne de la genèse d'un auteur. L'écrivain en devenir se trouve pris dans ce jeu de la critique, de l'autocritique, de la relecture quasi immédiate ou différée mais toujours invalidante: tu n'es pas encore celui que tu peux ou veux être, le maître qui te corrige en moi prouve ta position d'élève en apprentissage. Apparaît aussi, dans cet énoncé de sentence, le dédoublement entre écrivain et lecteur, entre l'auteur illusionné et son critique implacable, entre Gustave Flaubert et ce Jasmin fleuri (nom d'un poète patoisant [voir p.1415, n.39], qui sonne comme le pseudonyme d'un critique mondain, dont les réflexions sembleront dans un an aussi

bêtes que le vieux mystère aujourd'hui sifflé), et cette distance entre soi et soi, ce renversement d'emblée pensé comme à renverser dans un futur proche prépare lointainement le passage à l'impersonnalité (l'auteur mort et ressuscité avec la seule fonction du critique) et à l'ironie généralisée (l'instance critique critiquée dans ce Jasmin au nom ridicule). L'écrivain intègre dans l'œuvre sa dimension réflexive: elle échappe au regard extérieur d'une relecture et d'une correction marginale, et dès lors au temps d'un devenir.

Texte sans lecteur visé, texte relu et corrigé par l'autre de l'auteur même, l'œuvre de jeunesse affiche encore sa consistance manuscrite dans une mise en abyme de son matériau. Il ne s'agit pas ici de la fiction narrative, genre XVIII<sup>e</sup>, d'un manuscrit trouvé, mais de l'exhibition, le plus souvent dans le paratexte, de la réalité concrète d'un support. La dédicace d'*Agonies* mentionne les "pauvres feuilles" pour l'heure "réunies sur un tas de papier", mais bientôt dispersées par le vent, selon le souhait du dédicateur (p.383). L'image banalement poétique vaut surtout par son pouvoir de désignation métapoétique de l'état physique du recueil. Le premier chapitre des *Mémoires d'un fou* présente identiquement, dans une théâtralisation appuyée, les instruments d'une passion ironique, l'écriture: "Je vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra à la tête [...]. Il me pèse cependant à penser que je vais écraser le bec à un paquet de plumes, que je vais user une bouteille d'encre" (p.467-468). Au chapitre XV, le support fait irruption d'une autre manière, avec l'explication fort didactique du collage-montage d'un passage interpolé:

"Le fragment qu'on va lire avait été composé en partie en décembre dernier, avant que j'eusse eu l'idée de faire *Les Mémoires d'un fou*.

Comme il devait être isolé, je l'avais mis dans le cadre qui suit...

Le voici tel qu'il était: [...]" (p.494)

Claudine Gothot-Mersch a pu consulter le manuscrit; elle en donne une description qui confirme ce montage: papier de couleur et de format dissemblables, feuillets autrement paginés (p.1350-1351). La narration correspond ainsi à la réalité de son support; si l'univers de la diégèse inclut constamment le récit de sa propre élaboration matérielle, jusque dans ses actes de découpage et de reprise, c'est qu'elle ne songe pas encore à s'émanciper de son mode d'existence autographe. La frontière entre le mode autographique et allographique de l'œuvre pourrait bien passer à la fin de *Novembre*: on sait que dans les dernières pages, un ami du narrateur raconte sa mort, dans la tradition de *Werther*. La transition de la confession au récit

est signifiée par cette phrase de démarcation: "Le manuscrit s'arrête ici" (p.821). Si *Novembre* est bien, comme le disait Flaubert, "la clôture de [sa] jeunesse", c'est aussi parce que s'y matérialise, avec cette formule et le blanc qui la précède, la ligne de séparation entre d'une part le manuscrit (ce n'est pas seulement celui de *Novembre* qui finit là, mais celui de toute l'œuvre de jeunesse, en tant qu'elle ne se distingue pas de son "objet d'immanence", comme dit Genette), et d'autre part le devenir-livre entre les mains d'un autre qui, après la mort de l'auteur, peut disposer de ces pages comme il l'entend, y compris jusqu'au destin posthume de la diffusion imprimée.

En liaison avec sa spécificité manuscrite, le texte de jeunesse présente un paratexte très développé, presque bavard. Il n'a pas toujours été respecté par les éditeurs antérieurs, qui en allégeaient le dispositif et normalisaient les singularités des mises en relief typographique, en effaçant ce que le manuscrit peut avoir d'irréductible. Outre sa fonction d'authentification autographique, le paratexte est un lieu stratégique pour l'observation d'un imaginaire d'écrivain en formation, à travers les protocoles d'entrée et de sortie du texte. (Ce discours d'accompagnement disparaîtra presque des œuvres de la maturité, ou du moins se transformera considérablement: que l'on songe aux documents sur le procès de *Madame Bovary* ou sur la querelle de *Salammbô* ajoutés par l'auteur dans les éditions tardives. Le livre sur rien tient tout seul, rompant les ponts avec le monde extérieur, coupant les attaches des sas ou des seuils).

Quatre éléments composent ce paratexte:

- *la citation en exergue*

La plupart des textes de jeunesse présente une épigraphe. Les références les plus constantes vont à Rabelais, Montaigne et Shakespeare. S'y rencontrent les anciens (Ovide), les classiques (La Bruyère) et les modernes (Hugo, Dumas). Devenir-écrivain suppose que l'impétrant prenne place dans une filiation, se pense dans l'hommage et la reconnaissance ou au contraire dans la radicale étrangeté, affiche des références et des préférences, constitue une bibliothèque personnelle où l'on cherchera moins des "sources" que des figures constituées, des Pères devenant pairs, des bouts de phrases prélevées auxquels mesurer les fragments d'une œuvre aspirant à une totalité. À ces auteurs d'un Panthéon personnel, accrochés à

l'enseigne, s'ajoutent les noms pris dans le texte lui-même, Byron, Sade et surtout Balzac, cité deux fois: Adèle de Monville se retire au salon pour lire un "roman de Balzac" ("*Quidquid volueris*", p.267) et la "Petite comédie bourgeoise" insérée dans *Smar ménage* un renvoi, en guise de définition: "Lune de miel (voyez la *Philosophie [sic] du mariage*, du sire de Balzac, pour les phases successives de la vie matrimoniale)" (p.580). Voici l'intercesseur pris à contre-pied, posé en contre-modèle, compromis dans le rituel de la lecture bourgeoise et de l'idée reçue romantique. Flaubert s'est déjà donné un repoussoir. On connaît bien le rapport ambigu qu'il entretient avec son aîné: il marche sur le territoire de l'autre (son voyage en Bretagne commence par l'Anjou), mais continue en poursuivant un intense travail de débalzacisation.

- la dédicace

Plusieurs textes portent une dédicace qui confond l'acte de dédier l'œuvre et de dédicacer l'exemplaire unique, si bien que la dédicace peut aller jusqu'au don complet et définitif de l'objet manuscrit. C'est le cas par exemple pour *Les Mémoires d'un fou* dédiées, comme *Agonies* et *Les Funérailles du Docteur Mathurin*, à l'ami intime Alfred Le Poittevin: "À toi, mon cher Alfred, ces pages sont dédiées et données" (p.465). De fait, Flaubert ne les récupérera pas de son vivant, ces pages que le fils d'Alfred, Louis Le Poittevin, transmettra au bibliophile Pierre Dauze pour une première publication en 1900-1901.

La dédicace est aussi un envoi, au sens épistolaire, et le dédicataire un destinataire. Chez le jeune Flaubert, lettres et textes entretiennent des rapports qui fonctionnent en réciprocité. Dans un sens, il expédie des courriers chargés d'autres textes, il écrit à quelqu'un pour écrire avec ce quelqu'un, transformant son destinataire-lecteur en coauteur, et ce va-et-vient épistolaire esquisse le mouvement d'une écriture à deux mains: "Je t'enverrai des cathiers que j'ai commencé à écrire, et je te prirait de me les renvoyer, si tu veux écrire quelques chose dedans tu me fras beaucoup de plaisirs" (lettre à Ernest Chevalier, février 1831). Dès l'enfance (et jusqu'à la vieillesse de *Bouvard et Pécuchet*), la question du devenir-écrivains s'accorde dans la syntaxe flaubertienne au pluriel, se rêve en "partie double".

Dans l'autre sens, certains textes de jeunesse se livrent sous une forme épistolaire, en particulier *Agonies*, qu'on peut analyser comme une suite de lettres emboîtées ou de billets glissés dans des enveloppes successives, trois au total, chacune portant en suscription le nom

de son unique destinataire, Alfred, accompagné d'une "adresse" de plus en plus développée (p.381, p.383 et notice p.1324). Le manuscrit du [*Cahier intime de 1840-1841*] porte les traces d'un cachet rouge, comme sur une lettre adressée à soi-même.

- la date

Comme les lettres encore, les textes de jeunesse sont datés, depuis le premier, *Louis XIII*, ainsi dédié: "À ma mère le 28 juillet 1831", jusqu'à *L'Éducation sentimentale* qui porte en achevé d'écrire la mention "Nuit du 7 janvier 1845, une heure du matin", en passant par *Novembre*, dont l'indication terminale, "25 octobre 1842", rejoint le titre, à quelques jours près. Parfois, la date redoublée encadre le texte, comme pour *Passion et vertu*, dont la page de titre délimite une durée, "Novembre-Décembre 1837", tandis que le dernier feuillet fixe le point d'arrêt: "10 décembre 1837". Les fragments qui composent *Agonies* sont rythmés par une même date trois fois répétées — 20 avril 1838 — après la signature de l'envoi, au début et à la fin des neuf pensées numérotées, pour marquer l'unité de temps d'un seul jour. Cette pratique de la date rapproche le texte de jeunesse des genres soumis au calendrier, le journal intime, la lettre et l'exercice scolaire dont les premiers textes se distinguent parfois malaisément (en particulier ce qui relève du cycle historique). Le jeune auteur écrit le dimanche (ce qui est le cas du 10 décembre 1837) ou pendant les vacances, et sa libre production conserve de nombreuses attaches avec la demande institutionnelle du *devoir* scolaire, surtout quand on a en histoire Chéruef, disciple de Michelet, et en français Courgaud-Dugazon, assez proche pour qu'il lui confie sa vocation littéraire.

Par la chronologie, l'écrivain jeune s'inscrit dans le temps, s'archive, conserve une mémoire de soi. Il prend date aussi, se fixe des rendez-vous à plus ou moins long terme, en faisant un pari fou: celui qui relira un jour ces lignes de jeunesse sera devenu un grand homme. Cette projection dans l'avenir se trouve à deux reprises dans le [*Cahier intime de 1840-1841*], à une époque où Alfred, monté à Paris, prive le diariste de son unique destinataire. C'est donc à lui-même qu'il se destine: "J'écris ces pages pour les relire ensuite, dans un an, dans trente ans. Cela me reportera dans ma jeunesse" (p.733). Plus loin, à la fin de ces cahiers intimes:



Je me rappelle que M. Cloquet [...] m'engagea un jour à mettre par écrit et sous forme d'aphorismes toutes mes idées, de cacheter le papier et de l'ouvrir dans quinze ans. "Vous trouverez un autre homme", me dit-il. Comme ça peut être un fort bon conseil, je vais le suivre. (p.749)

On ignore à quelle date, et par qui, le cachet a été brisé puisqu'aussi bien ces feuillets, on l'a dit, portent des marques de cire rouge. Force est de constater que Flaubert ne manque pas les rendez-vous qu'il s'est fixé: quinze après ces aphorismes, écrits en 1841, paraît *Madame Bovary* (1856); dans la première citation, Gustave se propose de relire ces pages, qui remontent à l'année 1839, trente ans plus tard, soit en 1869, quand paraît *L'Éducation sentimentale*. Même pour les délais, Flaubert ne se trompe pas.

La temporalité intervient d'une autre manière dans le paratexte des manuscrits de jeunesse, non plus sous forme d'une chronologie extérieure, mais dans l'indication de durées, de rythmes d'écriture. Gustave enregistre ses performances, comme témoignage chiffrée de l'inspiration romantique. Le manuscrit de *La Femme du monde* porte la mention: "Dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 juin 1836. Fait en moins d'une demi-heure" (p.130). Ce texte occupe six pages dans l'édition Pléiade: le temps de composition se confond alors avec le temps nécessaire à la copie, d'un seul jet. À la fin d'*Un parfum à sentir ou les Baladins* se trouve un tableau de marche (forcée), ainsi planifiée: "Le premier chapitre, je l'ai fait un jour; j'ai été ensuite pendant un mois sans y travailler; en une semaine, j'en ai fait cinq autres, et en deux jours je l'ai achevé" (p.112), soit les six derniers chapitres enlevés en l'espace de deux jours.

C'est la période (heureuse?) où le style coule comme le sang dans les veines, selon une métaphore récurrente à l'époque (dans *Novembre* et dans *L'Éducation sentimentale* de 1845). Être écrivain, c'est alors être un poète inspiré, écrire aussi vite que l'on conçoit, dans l'adéquation rêvée entre la vitesse de la pensée et la justesse de l'expression, écrire d'un jet premier et définitif. Les manuscrits témoignent de cette alacrité: sans brouillons, les textes de jeunesse sont sans genèse, sans états successifs. Comme des lettres, ils s'envoient en un seul exemplaire, directement lisibles dans leur statut naissant. Le jeune Gustave-poète en conserve les manuscrits uniques comme des témoins de l'inspiration romantique. Devenu artiste, ou artisan, Flaubert les gardera encore, dans leur masse stratifiée, comme preuve éthique et esthétique d'une "mécanique compliquée". Ce geste d'archivage, pour des motifs opposés,

couvre le siècle et dépasse l'individu Flaubert, modèle d'une dualité culturelle à l'origine de l'intérêt porté tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle à ces bouts de papier dans lesquelles les romantiques puis les "réalistes" se reconnaissent comme prophètes écrivant sous la dictée ou comme travailleurs à plume.

- *la signature*

G Flaubert. Gv Flaubert. Gve Flaubert. La signature de l'auteur s'écrit partout, et multiplement sur un même texte, sur la page de titre, en fin de dédicace, à la fin de l'introduction, à la fin générale. Jamais le prénom Gustave seul; même le premier texte familial dédié à la mère est signé: G. Flaubert, même les lettres de jeunesse sont signées Flaubert, G Flaubert ou Gustave Flaubert. Est-ce un reste de pratique scolaire? Ou déjà l'ambition de se faire un nom, le rêve graphique de l'écrivain en devenir? Le verso de la dernière page de *Bibliomanie* sert d'essayage graphique et scriptural: on y trouve deux portraits au crayon, quatre esquisses en forme de poire qui aboutissent à la célèbre caricature de Louis-Philippe, un autre titre, "Le Bibliophile", et deux signatures différentes de Flaubert. Dans cet espace de liberté, l'auteur ne cherche pas seulement à modifier son titre mais aussi la forme de son paraphe. En passant à l'imprimé, la signature disparaît pour ne laisser que les caractères standardisés d'un nom en couverture. Seul l'original du manuscrit permet véritablement l'affirmation multiple de celui qui signe.

Donc "Gv Flaubert" est écrivain parce que l'œuvre de jeunesse consiste en son objet manuscrit.

Pour qu'il *devienne* l'écrivain qu'il était, il faudra que disparaissent ou que s'inversent les éléments paratextuels en occultant la matérialité du manuscrit (au moins jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, où tout l'appareil visible de l'écriture fait retour en force).

Les citations en exergue s'effacent. Les noms d'auteurs seront rapportés à un imaginaire de personnage (Emma, Frédéric), non à un désir d'écrivain.

La dédicace ne subsiste qu'à l'initiale de *Madame Bovary*. Celle de *La Tentation* de 1872, dédié à l'éternel Alfred, ressuscite le dédicataire majeur des œuvres de jeunesse. C'est un dédicataire mort. Il n'y a d'ailleurs pour Flaubert de bon dédicataire que mort. Ou plus exactement, c'est la mort d'un proche qui le constitue en dédicataire idéal, non inscrit:

*L'Éducation* de 1869 pour Sainte-Beuve, *Un cœur simple* pour George Sand, Bouilhet qui vient à manquer à chaque syllabe de *Bouvard*.

La date disparaît d'un texte écrit du point de vue de l'éternité ou de l'éternisation d'un présent de l'écriture.