

Juliette FRØLICH

## FLAUBERT, JEUNE CONTEUR À L'ÉCOLE DES CHRONIQUEURS

### *I. Préliminaires : une recherche en cours – un livre sur le chantier :*

#### *Flaubert conteur. Pour une écriture de la voix dans l'écriture de la prose.*

« Flaubert conteur »: immédiatement on pense au Flaubert, auteur des *Trois Contes* et, du coup, surgissent de notre mémoire ces trois récits-miniatures dans leur auréole de contes unanimement reconnus comme des chefs d'œuvres: *Un Cœur simple*, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, *Hérodias*.

Mais Flaubert serait-il conteur seulement dans *Trois Contes*? Ou bien, Flaubert serait-il conteur aussi dans *La Tentation* ainsi que dans ses grands romans? Autrement dit, pourrait-on reconnaître le profil, la voix, la prose d'un Flaubert conteur dans toutes ses œuvres, y compris *La Tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet* inachevé? Voilà le défi de mon enquête en cours sur Flaubert.

Mais s'agit-il là vraiment d'un défi? Est-ce une entreprise insolite que d'aller à la rencontre d'un Flaubert conteur lorsque cet écrivain si ostensiblement a voulu se murer à l'intérieur de son austère poétique de la prose impersonnelle? Ou bien, n'est-il pas temps de rappeler que « conteur » et « prose impersonnelle » ne sont pas forcément des concepts narratifs qui s'excluent et que, par conséquent, l'acte de conter ne prône pas forcément une subjectivité s'exposant, expliquant, pire encore, se racontant? Exemple exemplaire d'un tel type de conteur, le conteur de *Chroniques*, le Chroniqueur et son art de la narration historique.

C'est sans doute W. Benjamin, dans son étude « Le Conteur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov »<sup>1</sup>, qui a fait le portrait le plus complet dans notre modernité

---

<sup>1</sup> Cf. *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, in: W. Benjamin, *Œuvres*, Folio, Gallimard, t. III, p. 114-151. Cf. Aussi la traduction française due à Benjamin lui-même, parue sous le titre « Le narrateur » dans le *Mercure de France* (juillet 1952) et reprise dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 193 sqq. Texte étudié ici en juxtaposition avec le texte original en allemand. Cf. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, B. II, 2, Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 932, 1991, p. 438-465. Toutes les citations renvoient au texte de Benjamin dans *Ecrits français*.

du « conteur-chroniqueur ». Selon Benjamin, c'est le chroniqueur qui, seul, est le véritable « Erzähler »<sup>2</sup>. Car, tout en contant, seul ce Narrateur particulier sait garder une sobriété, voire une impartialité exemplaires par rapport à ce qu'il conte. Conteur, ce narrateur n'explique pas; conteur, ce narrateur « n'impose pas au lecteur l'enchaînement psychologique des événements ». Au contraire, « c'est [le] fait du conteur né de débarrasser une histoire lorsqu'il la raconte, de toute explication » et, ainsi, de laisser son lecteur/auditeur « libre d'interpréter la chose comme il l'entend »<sup>3</sup>. Bref, pour Benjamin le vrai Conteur est celui qui se borne à « *en faire montre* ».<sup>4</sup>

Conter est ainsi un acte à la fois impartial et moral, car, comme l'affirme encore Benjamin, dans l'acte de conter « l'explication cède la place à l'interprétation », l'unique tâche du conteur/chroniqueur étant de montrer comment ce qu'il conte s'insère dans « la trame insondable des destins terrestres ». Et Benjamin de conclure : « Dans le conteur la figure du chroniqueur s'est maintenue, transformée, sécularisée, pour ainsi dire. »<sup>5</sup>

Aussi, quand je pose la question de savoir si Flaubert était conteur dans la narration de ses romans aussi bien que dans *Trois Contes* (y compris la narration scénographique de *La Tentation*), c'est le concept de « Conteur » tel que l'interprète W. Benjamin qui sert de concept de référence. Ce que je voudrais développer, en effet, c'est que Flaubert, par la sobriété même de son style, par la « neutralité » de son écriture, de sa voix, élabore tout au long de son œuvre une poétique de la narration « impersonnelle » qui rappelle de près la poétique du Conter des chroniqueurs.

Pour chantier de mon enquête se proposera, par conséquent, la narration flaubertienne dans son ensemble, la version définitive ainsi que tout document témoignant de sa genèse aussi bien que de son devenir avec, en aval, les dossiers des manuscrits et brouillons, avec, en amont, les longues listes établies des variantes et corrections que Flaubert insère dans ses grandes œuvres d'une publication à l'autre.

---

<sup>2</sup> Conteur ou Narrateur? Nous partageons la prise de position exprimée dans une note des traducteurs des *Œuvres* de Benjamin dans l'édition Folio/Gallimard optant pour le concept de « conteur » pour traduire l'allemand *Erzähler*, « qui désigne celui qui raconte une histoire, alors que le « narrateur » tend de plus en plus à désigner une figure interne au discours, en quelque sorte le « représentant » de l'auteur dans le texte. » (op. cit., p. 114.)

<sup>3</sup> *Écrits français*, p. 211.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Rappelons à ce propos le travail de la mise en œuvre définitive des grands romans de Flaubert : ils se trouvent définitivement forgés en « œuvre » (et texte définitif) au cours de la dernière décennie seulement de la vie de leur auteur, époque de créativité heureuse d'où résulte l'œuvre en contes : *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* (septembre 1875-février 1876), *Un Cœur simple* (février-août 1876), *Hérodias* (août 1876-février 1877).

Autrement dit, c'est avec la rédaction des *Trois Contes* que Flaubert semble, enfin, trouver la voix de conteur seule *juste et appropriée* pour articuler par son art de la narration une poétique de la prose impersonnelle. Dès lors, tout se passe comme si la voix qui porte la narration de *Trois Contes* finissait par imposer à la texture de l'œuvre romanesque la poétique particulière de son « conter » de chroniqueur lorsque Flaubert, dans la dernière décennie de sa vie, inlassablement polit la prose de ses grands romans.

Il importe à ce propos de rappeler quelques dates :

- 1874 : publication de *La Tentation de saint Antoine* (dernière version élaborée à partir de 1872.)

- 1873 et 1874 : nouvelles éditions de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale*.

- 1875 : les difficultés de composition de *Bouvard et Pécuchet* sont telles que voilà ce projet provisoirement abandonné. Au profit de la rédaction des *Trois Contes* dont le recueil paraît en 1877.

- 1879 : Réédition de *Salammbô* (470 variantes). Mais ce qui frappe surtout, c'est le souci de Flaubert d'aérer la texture du roman, de délier certaines séquences, de renouveler le réseau des blancs.

- 1880 : Réédition de *L'Éducation sentimentale* (495 variantes, dont 420 sont des suppressions, la plupart des conjonctions à valeur de connecteur : mais, cependant, alors...)

Il suffit de se représenter visuellement, sinon rythmiquement la mise en pages des *Trois Contes* pour s'apercevoir que cette prose est une prose austèrement scandée par l'alinéa et le silence des « blancs ». Qu'il s'agisse là d'un travail strictement délibéré, en témoignent les manuscrits et les brouillons sur lesquels on relève, à côté des suppressions caractéristiques de conjonctions en tête d'alinéas, des espaces d'interlignes

entre les paragraphes qui se détachant sur la page découpent la narration en de très brèves séquences s'alignant sur un arrière-fond d'un canevas comme «troué » par les silences qui ponctue la voix du conteur.

Bref, il s'agit d'un souci stylistique grandissant d'aligner les paragraphes, tout en les déliant, afin que la chaîne entière du récit forme, en fin de compte, comme un collier de perles, rondes, polies, se suffisant à elles-mêmes, et pourtant formant chaîne, telles qu'elles sont reliées entre elles dans la ronde répétitive des « blancs » : moments de brèves silences s'interpolant, imposant au récit un rythme comparable à celui, monotone, qui scande les litanies, les prières, certaines poèmes – ainsi que le conter du chroniqueur.

Étrange impact de toutes ces «silences de Flaubert » ! Au fur et à mesure qu'il devient lisible, j'en viens à me demander si Flaubert, par ce travail obstiné des « blancs », désirait revivifier la texture de sa prose en la rendant poreuse comme une peau qui respire, cette prose martelée en phrases qui, trop souvent se figent, se cimentent, se découpent en blocs inertes. Il faudra, dans la suite de mon enquête sur Flaubert conteur, creuser le chantier selon une telle hypothèse et ausculter la prose flaubertienne selon le diagnostic établi, dès 1882 par Paul Bourget, d'un Flaubert « physiologiste », travaillant sa prose « non par le dehors à la façon d'un mosaïste qui incruste ses pierres, mais par le dedans à la manière d'une branche qui développe ses feuilles »<sup>6</sup> .

---

<sup>6</sup> Cf. Paul Bourget, « Flaubert » (1882), *Essais de psychologie contemporaine*, p. 107-108:  
« Comme il était physiologiste, il croyait que le fonctionnement cérébral influe sur l'organisme tout entier, et c'est pour cela qu'il voulait qu'une phrase pût se réciter à haute voix: « Les phrases mal faites », disait-il, « ne résistent pas à cette épreuve; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. ». Il fondait donc sa théorie de la cadence sur un accord entre notre personne physique et notre personne morale, comme il fondait sa théorie du choix des mots et de leur place sur une perception très nette de la psychologie du langage. Puisque le mot et l'idée sont consubstantiels, et que penser, c'est parler, il y a dans chaque vocable du dictionnaire le raccourci d'un grand travail organique du cerveau [...] Et non seulement ces mots existent et vivent, chacun à part, mais, une fois placés les uns à côté des autres, ils revêtent une valeur de position, parce qu'ils agissent les uns sur les autres, comme les couleurs dans un tableau. Convaincu de ces principes, Flaubert s'acharnait à les appliquer dans leur pleine rigueur, essayant le rythme de ses périodes sur le registre de sa propre voix, haletant à la recherche du terme sans synonyme qui est le corps vivant, le corps unique de l'idée; évitant les heurts des syllabes qui déforment la physionomie du mot, réduisant à leur stricte nécessité les vocables de syntaxe qui surchargent les vocables essentiels de la phrase, comme une monture surcharge ses diamants. [...] Et comme, d'après sa doctrine, il travaillait sa prose, non par le dehors à la façon d'un mosaïste qui incruste ses pierres, mais par le dedans à la manière d'une branche qui développe ses feuilles, - écrire était pour lui, ainsi qu'il le disait quelquefois, une sorcellerie. »

Mais bornons-nous ici au plaisir d'écouter ces silences de conteur, ce rythme des « blancs ». Car, ne dirait-on pas donner voix à cette esthétique *de la dé-liaison* que Flaubert élabore dans *Trois Contes* pour, ensuite, lui donner voix de chapitre, aussi, au sujet des corrections ultimes qu'il impose à la texture de ses romans ?

## ***II . Jeune conteur à l'école des chroniqueurs***

Dans son étude du «Conteur » Benjamin définit le conteur des Chroniques par opposition à l'historien et son métier d'*écrire* Histoire. Benjamin précise : « Le chroniqueur n'est pas l'historien, il est le conteur de l'histoire ». L'un note (répertorie) les faits historiques, les éclairant d'une lumière spot crue ; l'autre, puisant le long de « la large bande de couleur de la chronique » sur laquelle « s'étagent les différentes façons de raconter comme les nuances d'une seule et même couleur » (217), sait en narratif évoquer de fabuleux tableaux qui rendent présents et vivants ce qui s'est passé dans l'histoire.

Or, nous découvrons sur les premières pages des *Œuvres de jeunesse* toute une série d'exercices de style en matière de la chronique et de la « large bande de couleur » que présentent ses diverses formes épiques. En effet, à l'instar de son héros de *l'Education sentimentale* (1869), le jeune Flaubert non seulement lira les Chroniqueurs, il se mettra à leur école. Pourquoi ? Les chroniques sont-elles purement des lectures de « pensum » ? Nous présumons, au contraire, que fasciné par ces lectures, le jeune lecteur, finit par vouloir se faire lui-même conteur-chroniqueur. Tel Frédéric au collège, il éprouvera le besoin de reproduire les images de ses lectures :

Après les drames moyen âge, il entama les mémoires : Froissart, Comines, Pierre de l'Estoile, Brantôme. Les images que ces lectures amenaient à son esprit l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire. (*ES*, Folio, p 60)

« Les images que ces lectures amenaient à son esprit l'obsédaient si fort, qu'il éprouvait le besoin de les reproduire » : entre 1831 et 1836, Gustave va donc composer des

---

« opuscules historiques ». Au fil des pages, partant de ce précoce morceau « Louis XIII » sur lequel il me faudra revenir, on découvre en effet dans cette série de diverses narrations historiques une expérimentation de style, de ton, de rythme qui montre dans ses débuts un conteur-chroniqueur en germe.

Prenons pour exemple le travail de la prose historique de l'année 1836 : en septembre, Flaubert rédige un « conte historique » (inachevé) sous le titre *Un secret de Philippe le prudent, roi d'Espagne* ; auparavant, en mai de la même année il s'était explicitement essayé dans la forme de la chronique du moyen-âge, avec son opuscule intitulé *Chronique normande du Xe siècle* ; cette « chronique » est précédée, datée de janvier 1836, d'une narration historique intitulée *Deux mains sur une couronne ou Pendant le XVe siècle. (Episodes du règne de Charles VI)* dans laquelle Flaubert pastiche, en style ainsi qu'au niveau des événements narrés, la « chronique » à la Jean Froissart.

En effet, *Deux mains sur une couronne ou Pendant le XVe siècle*, tout comme le livre IV des *Chroniques* de Froissart, s'ouvre sur l'an 1388 et l'évocation de l'entrée solennelle d'Isabeau de Bavière dans Paris, accompagnée de récits de fêtes, de banquets, de tournois. Comme Froissart, Flaubert va ensuite évoquer les épisodes particulièrement dramatiques du règne de Charles VI, à savoir la folie du roi et les rivalités entre les régents qui se disputent le pouvoir, Isabeau, d'un côté, « ses hommes », de l'autre.

Au surplus, Froissart se trouve explicitement nommé comme source : Flaubert signe « Froissart, Chronique du XVe siècle » l'exergue *Le roi avait des moments lucides* qu'il place en tête de son chapitre « Le Roi fou » ; ensuite, il formule le dernier paragraphe de son « opuscule », avec un clin d'œil à son lecteur, sous forme de citation transcrite en ancien français, avec la référence : « dit la chronique » :

Quant à Tanneguy Duchâtel, dit la chronique, il passa le reste de ses jours fort agréablement, « ayant par jour rançon de dix sols parisis sur le trésor de l'Etat pour être homme<sup>7</sup> de moult feu et d'action, de bon dire et honneste vouloir et mener promptement toutes choses en besognes » (64).

---

<sup>7</sup> Mon collègue, le professeur Trond Kruke Salberg, expert en ancien français, découvre dans cette phrase une seule faute de grammaire : « Homme » aurait du donner « (h)on ».

Tant qu'il est vrai, comme le note Claudine Gothot-Mersch, que cette phrase finale ne se trouve pas dans la chronique de Froissart, qu'elle relève ainsi, peut-être, soit d'une autre chronique, soit de l'invention de Flaubert, voici un témoignage exemplaire de l'intensité mimétique avec laquelle le jeune conteur se met à l'école des chroniqueurs pour apprendre d'eux l'art de la narration historique, autrement dit, l'art de « dire la chronique ».

### *L'art de l'incipit – voix de masque*

« Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre »: c'est la première phrase qui, entamant le discours romanesque, d'emblée appelle le lecteur au pacte du récit. C'est elle, par conséquent, qui sera tout particulièrement nourrie de cette vitalité première, y compris timbres de voix et rythme de la respiration, qui, de tous les temps et dans tous les innombrables récits du monde distingue la voix du Conteur.

Or, à les passer en revue, à les dire l'une après l'autre, on constate que toutes les « premières phrases », dans l'œuvre de la maturité, s'articulent comme des phrases qui imposent le pacte narratif :

*C'est dans la Thébaïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres. (La Tentation de saint Antoine)*

*C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. (Salammbô)*

*La citadelle de Machærous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône. (Hérodias)*

*Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline. (La Légende de Saint Julien l'Hospitalier)*

*Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Evêque envièrent à Mme Aubain sa servante Félicité. (Un Cœur simple)*

*Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. (Madame Bovary)*

*Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. (L'Education sentimentale)*

*Comme il faisait une chaleur de 33 degrés, le boulevard Bourdon se trouvait absolument désert. (Bouvard et Pécuchet)*

Toutes, elles s'adressent à nous, les lecteurs, de façon quasiment impérative : formules démonstratives, articles définis, noms géographiques référentiels, le pronom personnel « Nous » ou encore la fixation de l'histoire à une date précise et, enfin, ce « Comme » de justification, premier mot de *Bouvard et Pécuchet*. Mais on s'aperçoit aussi que ces ouvertures de narrations sont « dites » sur le ton particulier d'une « voix » impersonnelle, voix dont la personnalité est comme feutrée par le filtre d'un masque. Bref, on dirait que Flaubert s'octroie une voix de conteur qui serait cette étrange « *voix de masque* » dont il dote, sur certains brouillons d'*Un Cœur simple*, sa servante Félicité.

### ***Exercices dans l'art de l'incipit***

On le sait, conteur, le chroniqueur, en occurrence Froissart, vise à faire d'un passé lointain une présence vivante ; il sait situer l'action dans un décor concret et détaillé ; il excelle en des mises en scène théâtrales. Autrement dit, avec toute la gamme de son art de la narration historique, il vise à entraîner le lecteur dans le moindre drame qu'il évoque<sup>8</sup>. Et ceci dès l'abord, car dès la première phrase, dès la première page, il s'agira de jeter son lecteur sous le *charme* de la voix qui portera son récit.

---

<sup>8</sup> Voir à ce propos, par exemple, les propos de George T. Diller dans son édition de Jean Froissart, *Chroniques. Début du premier livre*. Edition du manuscrit de Rome Reg. Lat. 869, Librairie Droz, Genève 1972, Introduction.

<sup>8</sup> Nous rappelons à propos de l'énonciation historique (avec C. G.-M. y renvoyant, au cours de son Introduction, dans les *Œuvres de jeunesse* à la première *Éducation sentimentale*) le célèbre article de E.



Il s'agira donc pour l'écolier aussi de s'exercer dans l'art de l'incipit et la magie du pacte narratif. Mais, au lieu de miser, déjà, sur des formules de type « impersonnel », voire de se forger une « voix de masque », l'écolier, dans ses « opuscules historiques », expérimente avec des entrées en matière dans lesquelles, de façon explicite, il s'adresse à son auditeur/lecteur mandé à l'écoute, l'invitant au dialogue avec un conteur qui explicitement se désigne par « je ». Exemple, l'incipit de la *Chronique normande du Xe siècle* :

Connaissez-vous la Normandie, cette vieille terre classique du Moyen Âge, où chaque champ a eu sa bataille, chaque pierre garde son nom et chaque débris un souvenir ?

Vous figurez-vous Rouen, la métropole, aux temps des assauts, des guerres, des famines, au temps où les preux venaient se battre sous ses murs, où les chevaux faisaient étinceler le pavé des quais, tout chauds encore du sang des Anglais ?

Ce jour-là, je veux dire le 28 août de l'an 952, toutes les cloches étaient en branle ; les habitants, parés de leurs vêtements de fête se montraient partout, sur les toits, aux lucarnes, aux fenêtres, dans les rues. Tout le peuple se pressait sur la route de Paris en criant de joie et en versant des fleurs.

Le roi arriva à la porte Beauvoisine à 8 heures du soir. (*Chronique normande du Xe siècle*, I, 117)

Or, à y voir de près, ou mieux, à y écouter de près cette articulation initiale de la narration, le jeune conteur, tel un apprenti sorcier, filtre son évocation, d'abord de la Normandie, puis de Rouen au temps du Moyen-âge au « zoom » de la conjuration magique : « Connaissez-vous la Normandie » ? À cette question fait écho la formule de conjuration : « Vous figurez-vous Rouen, la métropole, aux temps des assauts, des guerres, des famines » ? C'est alors seulement, l'auditeur comme malgré lui installé dans cette réalité fictive, que le conteur, ayant mis sur place son récit, peut entamer sa narration : « Ce jour-là, je veux dire le 28 août de l'an 952, toutes les cloches étaient en branle. [...] Le roi arriva à la porte Beauvoisine à 8 heures du soir. »

Dans son « pastiche » de la chronique de Froissart, *Deux mains sur une couronne*, Flaubert, plus sobre, commence sa narration de façon, on dirait, déjà plus

---

Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*,

« flaubertienne », bien qu'ici encore, il se positionne de nouveau explicitement par le rapport au « vous », son lecteur. Mais, de nouveau, c'est la manière par laquelle il réussit à faire surgir le vieux Paris comme une présence concrète, dans laquelle il nous invite de circuler, qui étonne :

Dans Paris ce jour-là tout était en émoi. La ville avait un air de fête et la vieille façade du Louvre semblait même se déridier d'orgueil. Le Paris de 1385 n'était pas le Paris de nos jours, avec ses ponts et ses palais ; mais Paris alors, c'était une forêt de maisons noires, sales, petites, entassées, jetées sans ordre ni symétrie, et à chaque pas vous étiez arrêté par un édifice public qui venait se présenter à vous dans une rue tortueuse; Paris, c'était une mer de peuple, une ruche noirâtre d'hommes, de femmes, de mendiants et de soldats. (*Deux mains sur une couronne*, I, 53)

Notez que l'évocation du Paris de « ce jour-là » comme « émerge » du passé de l'Histoire par un jeu « pile ou face » avec la formule démonstrative : « C'était » autour de laquelle la narration s'articule : Le Paris de 1385 n'était pas le Paris de nos jours - Paris alors, c'était - Paris, c'était

Or, on le sait, cette forme de désigner un «réel» imaginé comme une réalité qui se concrétise, dès l'abord, à force de l'évoquer par la narration, appartient de tout temps à la poétique du conte, du conter. « C'était à Mégara, faubourgs de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar » : c'est elle qui fait sonner la première phrase de *Salammbô* de façon inoubliable, comme nous le rappelle Guy Sagnes commentant l'incipit de « Mattéo Falcone », un des exercices de narration où le jeune Flaubert, avec un « C'était » pour ainsi dire autoritaire entame son récit avec l'assurance souverainement désinvolte du conteur<sup>9</sup> :

C'était en Corse, dans un grand champ, sur un tas de foin que, moitié éveillé, Albano, couché sur le dos, caressait sa chatte et ses petits, tout en

---

collection TEL, Gallimard, Paris, 1966.

<sup>9</sup> D'autres exemples parmi les premiers exercices de narrations :

— « La Main de Fer » (1837), t. I, p. 205 : C'était dans Saragosse, la ville espagnole aux souvenirs d'Orient, Saragosse, l'antique cité des califes, jadis si forte et si pleine de vie, et qui maintenant reste plongée dans ses rêves du passé et dort d'ennui et de lassitude sous un beau soleil du midi.

— « Ivre et Mort » (1838), t. I, p. 447 :

— C'était dans quelque bon bourg de Touraine ou de Champagne, le long de ces fleuves qui arrosent tant de vignobles, par une pluvieuse et froide soirée, alors que toutes les lumières s'étaient éteintes, et le cabaret du Grand Vainqueur resplendissait seul de clarté au milieu du silence.

regardant les nuages qui passaient sur le fond d'azur et le soleil qui reluisait de son éclat de pourpre et dardait ses rayons sur la plaine bordée de coteaux.

C'était un bel enfant qu'Albano<sup>10</sup>

« *Louis XIII* » (1831) – *exercice dans l'art de rendre la prose poreuse*

Il s'agit d'une composition d'ordre historique dédiée « À Maman pour sa fête », le 28 juillet 1831 : Gustave a neuf ans et demi. C'est le premier témoignage de son activité d'écrivain. Comme les éditeurs le montrent, « *Louis XIII* » est un travail de compilation. Reste le fait, comme le constate Claudine Gothot-Mersch que Flaubert, d'emblée, situe son travail d'écrivain « dans le domaine de l'Histoire, qu'il explorera toute sa vie ».

« *Louis XIII* » est un exercice de narration historique à plusieurs égards : l'écolier apprend à rédiger ce qu'il conte aux temps du passé ; en plus, comme le constate Guy Sagnes, dans ce travail de compilation, on découvre par endroit un jeune auteur « tantôt transcrivait, tantôt inventait » (Pl., I, p. 1209-1210).

Après avoir résumé les données historiques, Flaubert rédige une narration autonome sous le titre CHUTE DU MARECHAL D'ANCRE, en suivant de près ses diverses sources de mémorialistes. La voix qui porte le récit se veut celle, neutre et sobre, de *l'énonciation historique*. En effet, on ne saurait mieux caractériser le mode du conter historique à l'œuvre dans ce premier exercice qu'en rappelant avec Benvéniste les préceptes et contraintes qu'impose l'énonciation historique à chacun, historien ou romancier, qui se propose de conter des événements passés<sup>11</sup> :

- Rester fidèle à un « propos d'histoire », signifie proscrire « tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons) »

- « Les événements sont posés comme ils se sont produits, à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire ».

- « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. »

- « Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. »

---

<sup>10</sup> — « Matteo Falcone ou Deux cercueils pour un proscrit » (Narrations et discours, 1835-1836), t. I, p. 25.

<sup>11</sup> Cf. E. Benvéniste, « Les relations du temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, TEL, Gallimard, 1966, p. 237-250.

À les voir énumérés ainsi, ne dirait-on pas appréhender les ingrédients à valeur absolue dans la recette d'une prose impersonnelle ?

Vers le milieu de son «Louis XIII », Gustave, au lieu de fidèlement transcrire ses sources, en vient, comme le constatent les éditeurs, à fabuler à son tour. En effet, Flaubert se met à «broder » par lui-même dans une étonnante évocation «naturaliste » du peuple prenant en main sa féroce vengeance sur Concini mort et enterré ainsi que sur sa famille, sa femme et ses enfants :

Le corps de Concini fut enveloppé d'un drap noir et enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois vers minuit, mais le lendemain le peuple se porta en foule à l'église où malgré la résistance du clergé le corps fut exhumé, traîné jusqu'au Pont-Neuf et pendu à une potence que le maréchal y avait fait élever pour ceux qui parleraient mal de lui. On le démembra, ensuite on le coupa en mille pièces et l'on vendit les restes, et même une femme en mangea. On mit les enfants du maréchal dès le jour même à la porte du palais et l'on vit courir dans les rues de Paris un enfant du maréchal d'Ancre couvert de broderie. On lui demanda ce qu'il avait, il répondit : « Je porte la folie de mon père. » Galigai sa femme périt sur un échafaud accusée d'être sorcière. (Pl. I, p. 4)

À lire cette séquence, tout se passe comme si l'imagination de l'enfant, mise en branle et s'échauffant par les images violentes qu'il retrace, se mettait à produire des images lui appartenant, recréant l'Histoire en l'actualisant dans un de ces détails concrets qui font que nous l'appréhendons, brutale ou touchante, comme une présence ardemment vivante. Telle cette femme «qui en mangea » ; tel cet enfant « couvert de broderie » qui, tout vivant, sort du livre d'Histoire pour se présenter à nous dans sa touchante présence énigmatique.

La fin de « Louis XIII » se présente, selon Guy Sagnes, avec « le schématisme d'une chronologie détaillée ». Mais s'agit-il de schématisme seulement dans la mise en texte de cette chronologie historique ? Ou bien n'est-ce pas une *prosodie* dont le rythme tout particulier évoque le *tempo* du conter des chroniqueurs ? À mon avis, dans ce premier *finis*, le jeune conteur se fait «chroniqueur ». Écoutons le rythme qui scande les derniers paragraphes. N'est-ce pas, déjà, le rythme des « silences » qui scande le conter du Chroniqueur, ce rythme particulier qui s'instaure dans l'écriture par intermédiaire des «blancs » qui deviennent tout particulièrement sensibles en position d'aliéna ?

[...] Le siège de la Rochelle fut le dernier coup donné aux protestants ; ils conservèrent leur religion, mais ils perdirent leurs places fortes.

Louis signala sa bravoure dans la bataille de Mantoue contre le roi d'Espagne, Richelieu y exerçait ses talents militaires.

Après avoir triomphé des ennemis de son maître, ce grand politique sut se défaire des siens.

Le ministère de Richelieu fut despote, il assujettit les grands aux devoirs et en un mot prépara les merveilles du règne de Louis XIV.

Louis XIII mourut cinq mois après Richelieu, l'an 1642, âgé de quarante-deux ans après en avoir régné trente-trois. (Pl.I, p. 5)

On s'en aperçoit, raconter sur le mode du « conteur-chroniqueur », c'est préserver intact le cachet de l'impersonnalité, voire de l'impartialité. Mais c'est aussi faire entendre sa voix. Auerbach l'avait bien reconnu, ce Flaubert que j'appelle conteur-chroniqueur. Rappelons ce passage, par exemple, de *Mimésis*, qui se lit par ailleurs, comme si Auerbach y donnait la réplique à certaines réflexions sur le narrateur-conteur de W. Benjamin:

[...] Certes, nous entendons l'auteur; mais il n'exprime aucune opinion et ne commente pas. Son rôle se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer. C'est sur cette conviction, sur la profonde confiance en la vérité de la langue lorsqu'elle est utilisée d'une manière scrupuleuse, probe et exacte, que repose la pratique artistique de Flaubert<sup>12</sup>.

Il est temps ainsi de se mettre à l'écoute d'un Flaubert conteur et de sa poétique tout à fait particulière d'une prose impersonnelle. Il est temps, aussi, d'écouter un jeune conteur apprenant sa « voix de masque », étudiant sa prosodie au rythme des silences à l'école des chroniqueurs.

---

<sup>12</sup> E. Auerbach, *Mimésis*, p. 481.