

TROISIEME PARTIE

DU DON AFFECTIF AU PARTAGE ESTHETIQUE

Dire que la dualité sexuelle suppose un tout, c'est d'avance poser l'amour comme fusion. Le pathétique de l'amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. (315 - LEVINAS, E., *Le temps et l'autre*. Paris : Presses universitaires de France, 1985)

La complexité de Flaubert et de son Oeuvre se manifeste de façon privilégiée dans son écriture intime. « Lire l'épistolaire, c'est tenter de comprendre comment on passe de l'écriture d'une lettre réelle, avec ses règles et ses lois, à une écriture de fiction »¹ remarque M.-C. Grassi. En effet, lire les lettres à Colet, Leroyer de Chantepie et Sand, c'est réfléchir aux procédés de représentations de l'écrivain et de ses correspondantes, à la vocation littéraire et à l'écriture romanesque, à la mise en débat esthétique et à la co-naissance des oeuvres.

1. L'expérience sentimentale

J'ai quelquefois voulu plaire à des femmes, mais l'idée du profil étrange que je devais avoir dans ces moments-là me faisait tellement rire que toute ma volonté se fondait sous le feu de l'ironie intérieure qui chantait en moi l'hymne de l'amertume et de la dérision. (1 - C., 9 août 1846, *Corr.* I, p. 285)

En un siècle et demi de critique, nombreuses ont été les hypothèses formulées sur l'idiosyncrasie perturbée de Flaubert. D'aucuns prétendent qu'il avait un tempérament féminin. La finesse de ses analyses psychologiques en témoigne. Dans *Madame Bovary*, l'écrivain n'est pas le négatif inversé d'Emma. Il en est l'envers positif. Il opère à travers elle une tentative de dépassement

¹(182 - GRASSI, M.-C., *Lire l'épistolaire*. Paris : Dunod, 1998. 194 p. - quatrième de couverture)

des limites du sexe « faible » par la conquête d'un sexe idéal. Et s'il lui arrive de pleurer lorsqu'il écrit, c'est davantage par sensibilité que par fragilité nerveuse. Il s'en explique à Colet :

Les larmes me coulaient sur la figure, je m'étais attendri moi-même en écrivant, je jouissais délicieusement, et de l'émotion de mon idée, et de la phrase qui la rendait, et de la satisfaction de l'avoir trouvée. - Du moins je crois qu'il y avait de tout cela dans cette émotion, où les nerfs après tout avaient plus de place que le reste².

La femme flaubertienne est le fruit d'une délicate alchimie entre l'expérience et le fantasme, la rencontre et le rêve, la lecture et le voyage. Elle participe d'une vision de la vie et de ses acteurs, d'une relation au monde et à l'art conditionnés par des stéréotypes sexuels. A.-M. Rocheblave-Spenlé en établit la classification :

Traits rentrant dans le stéréotype masculin : - STABILITE EMOTIONNELLE : Décidé - Ferme - Posé - Calme; MECANISMES DE CONTRÔLE : Discipliné - Méthodique - Organisé - Rigide - Goût pour l'organisation - Discret - Franc; AUTONOMIE, DEPENDANCE : Patriote - Goût du risque - Indépendant; DOMINANCE, AFFIRMATION DE SOI : Besoin de puissance - Besoin de célébrité - Ambitieux - Goût du commandement - Dominateur - Suffisant - Sûr de soi - Besoin de prestige - Arriviste - Besoin de s'affirmer; AGRESSIVITE : Combatif - Cynique - Goût pour la lutte; NIVEAU D'ACTIVITE : Fougueux; ACQUISITION : Egoïste, matérialiste; QUALITES INTELLECTUELLES, CREATIVITE : Créateur - Lucide - Objectif - Goût pour les idées théoriques - Aptitude pour les sciences - Aptitude pour les mathématiques - Sceptique - Raisonneur; ORIENTATION AFFECTIVE, SEXUALITE : Obscène. Traits rentrant dans le stéréotype féminin; STABILITE EMOTIONNELLE : Capricieux - Hystérique - Sensible - Peureux - Emotif - Puéril - Frivole; MECANISMES DE CONTROLE : Bavard - Incohérent - Manié - Secret - Etourdi - Rusé; AUTONOMIE, DEPENDANCE : Besoin de se confier - Besoin de plaire - Coquet - Soumis; DOMINANCE, AFFIRMATION DE SOI : Faible; AGRESSIVITE : Rusé; NIVEAU D'ACTIVITE : Passif; ACQUISITION : Curieux; QUALITES INTELLECTUELLES, CREATIVITE : Intuitif³.

Raillerie, désaveu ou ironie, Flaubert décline ces attributs sur tous les tons. A partir d'eux, il construit sa sociabilité et formule ses expériences relationnelles - la passion avec Colet, l'éthique avec Leroyer de Chantepie, l'amitié avec Sand.

²(1 - C., 24 avril 1852, *Corr.* II, p. 76)

³(233 - ROCHEBLAVE-SPENLÉ, A.-M., *Les rôles masculins et féminins*. Paris : PUF, 1964. - 346 p.- pp. 51-52)

1.1 - L'abîme de la passion

Car l'amour ne connaît qu'une mesure : le Maximum, qu'un degré : le Superlatif; qu'une seule loi : le Tout-ou-rien. (309 - JANKELEVITCH, V., *Les vertus et l'amour (Traité des vertus II)*. Paris : Flammarion, 1986. - 402 p. - p. 170)

La relation de Flaubert avec Colet est riche de paradoxes. Dès le début de sa liaison avec la Muse, l'épistolier ancre le présent de l'écriture épistolaire dans le passé de l'ivresse amoureuse. Il s'extasie d'une fragrance retrouvée sur un effet personnel, dessine à fleur de lettre le corps féminin mais s'ingénie pourtant à différer ou à ajourner les rencontres avec l'amante. A mesure que l'emprise de l'Oeuvre est plus forte dans sa vie, la place accordée à la femme est chaque jour réduite. Ses préjugés sur le bonheur expliquent ce désengagement. « Mais qu'entends-tu par le mot aimer ? Tu sais qu'il n'y en a pas de plus élastique. Ne dit-on pas également en l'employant : j'aime les bottes à revers et j'aime mon enfant ? »⁴ précise-t-il à Colet. Flaubert est hanté par des images hostiles de la femme. Ces parti-pris rejoignent en partie ceux de Baudelaire pour qui, « être vulgaire », naturel et abominable, « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste comme les animaux. - Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps »⁵. Entre mépris et sadisme, ces réflexions s'inscrivent dans la lignée de certaines représentations sociales dévalorisantes de la femme.

Le bas bleu, la paria, la vieille fille, la Sainte Vierge Marie, la sorcière, la débauchée, sont autant de figures qui hantent non seulement les écrivains du siècle mais l'imaginaire collectif de toute une société. (...) Entre l'ange et le démon, y a-t-il une solution ? Oui, répondent, en quête de compromis, les militantes de l'ordre établi, la femme honnête. La femme est l'idéal de l'homme, elle représente depuis longtemps tout ce qu'il n'est pas, elle a toutes les qualités qu'il n'a pas, d'elle viendra la régénération sociale. Comme la Sophie de l'Emile, la femme

⁴(1 - C., , 13 septembre 1846, *Corr.* I, p. 338)

⁵(255 - BAUDELAIRE, C., *Les Paradis artificiels*. Lausanne : La Guilde du livre, 1950. - (n°97). - p. 267 et p. 285) (Sur le préjugé vestimentaire de Baudelaire à l'égard de la femme : 256 - BAUDELAIRE, C., *L'Art Romantique*. Lausanne : La Guilde du livre, 1950. - pp. 110-111)

est au début du vingtième siècle, un être de fiction, un surhomme, un modèle idéal de comportement, d'où sa force et son pouvoir par ricochet, que redoutent fort justement les hommes⁶

précise M.-C. Grassi. Homme de « solitude et de spéculation »⁷, Flaubert dégrade comme ses contemporains la femme et la féminité. Se sentant menacé par Colet, il essaie de la modeler au gré de ses desiderata. Aussi fait-il de l'épistolaire un espace de démolition amoureuse. Le bonheur y est défini comme une aberration de la nature, un moment d'ivresse confinant à la ruine de l'être. Le salut d'un artiste n'est pas dans ses fréquentations féminines estime-t-il. Il est la récompense d'un sacrifice relationnel et d'une torture intellectuelle. Dans les lettres à Colet, Flaubert affiche sans réserve la primauté de l'écriture sur sa maîtresse. Le rapport à l'art est partie prenante de sa sociabilité. Il nourrit sa culture de l'inassouvissement et de la souffrance. Et si l'écriture supporte toutes ses manipulations, ce n'est pas cependant le cas de la Muse.

Si seulement elle pouvait se contenter d'être aspirée, assimilée par correspondance. Mais elle est aveugle, elle ne voit pas que sa liaison avec Flaubert est une affaire d'images, de poses, de regards, soigneusement remémorés lettre après lettre, que cette liaison n'a jamais été que cela⁸

remarque V. Kaufmann. C'est pourquoi la relation de l'écrivain à la « vorace amoureuse »⁹ instaure dans l'épistolaire une analyse et une imagerie de l'amour ajourné, impossible et rompu.

*

Flaubert a une perception ludique du lien affectif. « L'amour, après tout, n'est qu'une curiosité supérieure, un appétit de l'inconnu qui vous pousse dans l'orage, poitrine ouverte et tête en avant »¹⁰ fait-il observer à sa maîtresse. Il assimile l'amour à une activité dérisoire, un jeu, une comédie. Ne s'aimant pas, il déteste l'humanité - et éprouve ainsi des difficultés à aimer une femme. Et « Nul (...) ne peut aimer autrui s'il se méprise ou se renie, c'est-à-dire s'il méprise ou nie la personne qu'il peut devenir, au lieu de chercher à mieux connaître et dominer ce qui, dans sa nature déterminée, l'empêche d'aimer »¹¹ précise D. de Rougemont. « L'amour, comme le reste, n'est

⁶(GRASSI, M.-C., « *Le savoir - vivre au féminin* » **In** 202 - MONTANDON, A., *Du goût, de la conversation et des femmes*. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines. Association des publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand : 1994. - 232 p. -- p. 232. - Collection Littératures)

⁷(1 - C., 5 décembre 1846, *Corr. I*, p. 411)

⁸(40 - KAUFMANN, V., *L'équivoque épistolaire*. Paris : Editions de Minuit, 1990. - 200 p. - p. 116)

⁹(1 - C., 13 septembre 1846, *Corr. I*, p. 339)

¹⁰(1 - C., 17 septembre 1846, *Corr. I*, p. 350)

¹¹(204 - ROUGEMONT, D. de , *Les mythes de l'amour*. Paris : Albin Michel, 1961. - 285 p. - p. 248)

qu'une façon de voir et de sentir. C'est un point de vue, un peu plus élevé, un peu plus large, on y découvre des perspectives infinies et des horizons sans bornes »¹² remarque l'épistolier.

Cette métaphysique a des incidences sur la sexualité de Flaubert. L'écrivain confesse à la Muse sa poétique de l'abstinence : « De 21 ans à 24, deux ans et demi se sont écoulés sans que j'aie visité Paphos »¹³. Cette prorogation met en lumière son détachement, sa hantise de la relation suivie. Mais l'écrivain exprime cependant à son amante le plaisir qu'il a d'être aimé d'elle. Prétendument veuf de « tout bonheur »¹⁴, il constate sur le mode de l'interrogation rhétorique : « Ton amour, n'est-ce pas un préservatif contre tout malheur ? »¹⁵.

En fait, Flaubert promeut davantage son idéal qu'il ne dynamise sa relation. Il plébiscite le couple tranquille formé par Hugo et Juliette Drouet en l'opposant implicitement à sa passion déchirante :

Mais sais-tu qu'il se dessine comme un très bon homme, le père Hugo ? Cette longue tendresse pour sa vieille Juliette m'attendrit. J'aime les passions longues et qui traversent patiemment et en droite ligne tous les courants de la vie, comme de bons nageurs, sans dévier. Il n'y a pas de meilleur père de famille, puisqu'il écrit à la maîtresse de son fils de venir habiter avec eux ! C'est bien humain cela ! et peu posé. (J'aurais eu un fils, que j'aurais pris grand plaisir à lui procurer des femmes et celles qu'il eût aimées surtout)¹⁶.

L'écrivain explique cet idéalisme par un passé de concupiscence, de volupté intérieure, d'amours clandestines : « Si je suis, sous le rapport vénérien, un homme si sage, c'est que j'ai passé de bonne heure par une débauche supérieure à mon âge et intentionnellement, afin de savoir. Il y a peu de femmes que, de tête au moins, je n'ai déshabillées jusqu'au talon. »¹⁷. La fréquentation d'une femme devient affaire d'imagination et de théorie plus que de pratique. S. Ferrieres-Pestureau interroge ce processus :

Le transfert selon l'analogie met en correspondance des entités qui demeurent distinctes mais que l'on considère équivalentes selon un certain point de vue. La métaphore repose sur l'aperception du semblable et se présente comme une heuristique de la pensée, un processus producteur de sens permettant de sortir du cercle de la tautologie ou de celui de la répétition, car elle offre la possibilité de passer à quelque chose qui était déjà là, véritable processus de découverte qui tend à ramener l'inconnu au connu en transcrivant les valeurs d'un système figuratif en système non figuratif¹⁸.

Dans la lettre à l'amante, la réalité de la femme se juxtapose ou se subordonne à la fiction. Les exigences de Colet achoppent contre les fantasmes de l'écrivain. Contemplatif, Flaubert met en

¹²(1 - C., 23 août 1846, *Corr. I*, p. 309)

¹³(1 - C., 11-12 décembre 1847, *Corr. I*, p. 489)

¹⁴(1 - C., 24 août 1846, *Corr. I*, p. 311)

¹⁵(1 - C., 17-18 octobre 1846, *Corr. I*, p. 392)

¹⁶(1 - C., 21 mai 1853, *Corr. II*, p. 330)

¹⁷(1 - C., 3 juillet 1852, *Corr. II*, p. 124)

scène dans l'épistolaire ses sentiments et ses émotions comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale. Aussi métaphorise-t-il le désir et le plaisir. « Aujourd'hui, tiens, je n'ai fait que penser à toi. Ce matin quand je me suis couché j'ai songé au tressaillement que j'ai éprouvé à Mantes quand j'ai senti ta cuisse sur mon ventre et ta taille dans mes bras, et l'impression de cette méditation m'est restée toute la journée »¹⁹ dévoile-t-il à la Muse. La référence « Colet » est ici déplacée vers des attributs corporels - ventre et taille - vecteurs de sensualité. Cette métaphorisation officie sur les plans de réalité les plus intimes - et ce jusqu'aux menstrues. A l'annonce de sa paternité ajournée, l'écrivain exprime sa satisfaction en jouant sur les mots et les couleurs. Les soldats anglais revêtant des uniformes rouges - « Bénis soient donc les habits rouges »²⁰ s'exclame-t-il.

Partisan de l'amour en différé, le point de vue de Flaubert sur l'amour rivalise avec celui de la Muse. L'épistolier est à la recherche de cette « unité du sexe et des sentiments » dont G. Falconnet et N. Lefaucheur précisent les contours :

L'image du Grand Amour, ou de l'amour fou, attire aussi les séducteurs, mais seulement comme une exception, un accident, une limite. La recherche de cette unité du sexe et des sentiments, qu'ils n'ont « encore » jamais trouvée, justifie la séduction sans fin à laquelle ils se livrent. Mais s'ils trouvaient enfin la femme idéale, celle qui serait capable de leur donner la clef introuvable des secrets de l'amour, ils seraient eux aussi piégés, liés à une vie de couple plus ou moins fidèle. En attendant, ils se plaisent à ce jeu de séduction et de vengeance qui consiste à faire souffrir les femmes parce que l'une d'entre elles les a déçus²¹.

Faire souffrir Colet parce que sa relation avec Elisa Schlésinger est restée inassouvie est une clé de lecture du comportement affectif d'un homme de lettres à l'épreuve de l'impossible.

*

En amour, Flaubert a une prédilection marquée pour la mise à l'épreuve et la douleur. Ces penchants se manifestent dans les lettres à Colet par des rapprochements lexicaux entre des réalités distinctes, voire antithétiques. « Quant à mon coeur, il a l'embouchure étroite et embarrassée, le liquide n'en sort pas aisément, il remonte le courant et tourbillonne. C'est comme la Seine à Quillebeuf, toute pleine de bas-fonds mouvants; beaucoup de vaisseaux s'y sont perdus »²² médite l'écrivain. Ces métaphores traduisent des illusions et des déchirements, des rejets et des renfermements trahissant une esthétique relationnelle des plus sombres.

¹⁸(217 - FERRIERES-PESTUREAU, S., *La métaphore en psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, 1994. - 207 p. - p. 110)

¹⁹(1 - C., 23 octobre 1846, *Corr.* I, p. 397)

²⁰(1 - C., 11 décembre 1852, *Corr.* II, p. 205)

²¹(234 - FALCONNET, G., LEFAUCHEUR, N., *La fabrication des mâles*. Paris : Seuil, 1975. - 186 p. - p. 87. - (Collection Actuels))

²²(1 - C., 20 décembre 1846, *Corr.* I, p. 421)

Flaubert assimile fréquemment le geste sensuel à l'agression. Entre Eros et Thanatos, il s'interroge sur la pulsion duelle l'animant à l'égard de la femme amoureuse.

Les caresses que les chats donnent à leur femelle les ensanglantent et ils s'échangent des coups au milieu de leurs plaisirs. Pourquoi y reviennent-ils ? La nature les y pousse, je suis donc de même. Chaque parole de moi est une blessure que je te fais, chaque élan de tendresse est pris comme un outrage²³.

précise-t-il. Ces séries bipolaires coups/plaisirs, parole/blessure, tendresse/outrage jalonnent ses appréciations relationnelles. Par le champ sémantique du combat, l'épistolier s'insurge contre cette « rage féminine » portant atteinte aux « natures complexes »²⁴. Son lexique participe d'un désaveu global de l'incompréhension féminine. Le rapport entre homme et femme est frappé du sceau d'un irrémédiable différend. Entre mots et maux, un élan nihiliste ternit les qualificatifs et les attributs des deux sexes. La femme-gouffre porte atteinte aux forces vives de l'homme, anéantit ses espérances, le force au mépris. Flaubert s'en explique à la poétesse :

O femme ! ô femme poète ! que tu sais peu le coeur des mâles ! On n'a pas 18 ans, que l'on a déjà éprouvé en cette matière tant de renforcements que l'on y est devenu insensible. - On traite les femmes comme nous traitons le public, avec beaucoup de déférence extérieure et un souverain mépris en dedans; l'amour humilié se fait orgueil libertin. Je crois que le succès auprès des femmes est généralement une marque de médiocrité. Et c'est celui-là pourtant que nous envions tous et qui couronne les autres. mais on n'en veut pas convenir, et comme on considère très au-dessous de soi les objets de leur préférence, on arrive à cette conviction qu'elles sont stupides, ce qui n'est pas. Nous jugeons à notre point de vue, elles au leur. La beauté n'est pas pour la femme ce qu'elle est pour l'homme²⁵.

La lettre amoureuse confine alors à une véritable guerre des sexes. Fils de chirurgien, Flaubert développe à foison ses métaphores de la blessure relationnelle. Une forte dénotation sadomasochiste y est perceptible. Attiré par la tristesse comme par un « spectre » qui effraie mais captive²⁶, tortionnaire malgré lui, l'épistolier considère Colet comme sa victime complaisante :

Toute ma conduite envers toi est comme serait celle d'un chirurgien qui panserait ses malades avec des gantelets de fer aux mains. Toutes les fois que je m'approche de toi je te déchire. Alors je recule et tu me rappelles - tu me rappelais du moins - et je reste impuissant et triste à contempler ce mal auquel je ne puis rien et que je gémiss de ne pouvoir alléger²⁷.

Les images de la lutte et des dommages affectifs sont des plus violentes. La dissension amoureuse est vécue sur le mode de l'éventration : « On ne se rencontre qu'en se heurtant et chacun, portant dans

²³(1 - C., 30 août 1846, *Corr.* I, p. 319)

²⁴(1 - C., 18 septembre 1846, *Corr.* I, p. 348)

²⁵(1 - C., 15 avril 1852, *Corr.* II, p. 72)

²⁶(1 - C., 13 novembre 1846, *Corr.* I, p. 404)

²⁷(1 - C., 7 juillet 1847, *Corr.* I, p. 458)

ses mains ses entrailles déchirées, accuse l'autre qui ramasse les siennes »²⁸. L'écrivain attribue à Colet l'échec de leur relation. Il reconnaît les torts de sa maîtresse - mais ignore les siens : « Tu me fais l'effet d'un enfant qui prend toujours les couteaux de sa poupée pour se hacher les doigts, et qui se plaint des couteaux. L'enfant a raison, car ses pauvres doigts saignent. Mais est-ce la faute des couteaux ? »²⁹.

Le pessimisme de Flaubert est sans appel : la souffrance d'avoir aimé en vain (Schlésinger) légitime le refuge dans l'indifférence affective (Colet); et la déception d'avoir été trompé appelle la mésestime - ce bémol du dégoût. Exclamations et négations absolues rythment les énoncés pragmatiques - au sens ducrotien³⁰ d'« acte » linguistique du locuteur et d'incitation à l'« acte » de la correspondante. L'épistolier demande à sa maîtresse de taire ses revendications : « Mais tu n'as pas compris ! non ! rien ! Un sarcasme là-dessus ! Allons ! c'est bon ! n'en parlons plus ! »³¹. Il ne s'explique pas l'incompréhension de sa maîtresse concernant son refus de la recevoir à Croisset. Son rapport souffrant à la femme - et le désir d'isolement qui lui est corollaire - est partie prenante de sa trop grande proximité avec sa mère. Il rêve d'être détaché d'elle mais se complaît pourtant dans la dépendance. Il ne peut se résoudre à la quitter pour une autre. Trop de points communs les lient sans doute - depuis ce « quelque chose de glacial » jusqu'à la « constitution nerveuse »³². Se séparer d'une mère qui est - et pour laquelle il demeure - le dernier et le plus sûr des soutiens se révèle impossible. Flaubert distingue sa vie privée de sa vie familiale. Il proscrie toute collusion entre ces deux structures de relation. Une liaison ne peut déboucher selon lui sur un attachement durable. Et le quotidien avec une femme, le mariage, ne sont que scléroses. L'écrivain ressent avec toute la force de l'évidence le caractère périssable du lien amoureux :

Mais ne m'aime pas tant, ne m'aime pas tant. Tu me fais mal ! Laisse-moi t'aimer, moi. - Tu ne sais donc pas qu'aimer trop, ça porte malheur à tous deux. C'est comme les enfants que l'on a trop caressés étant petits. Ils meurent jeunes. La vie n'est pas faite pour cela. Le bonheur est une monstruosité ! Punis sont ceux qui le cherchent³³.

Afin de décourager la Muse, il a recours à des métaphores mortifères ou handicapantes. Il préfère s'enfermer dans son oeuvre que de s'abandonner à la femme fatale. Colet l'aime d'un amour étranger à ses attentes. Jankélévitch remarque combien :

²⁸(1 - C., 23 octobre 1851, *Corr.* II, p. 13)

²⁹(1 - C., 14 décembre 1853, *Corr.* I, p. 479)

³⁰(275 - DUCROT, O., *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. Troisième édition corrigée et augmentée. Paris : Hermann, 1991. - 326 p. - p. 295. - (Collection savoir : sciences))

³¹(1 - C., 5 septembre 1846, *Corr.* I, p. 330)

³²(1 - C., 29 mai 1852, *Corr.* II, p. 100)

³³(1 - C., 8-9 août 1846, *Corr.* I, p. 281)

Un amour non payé de retour est un amour incomplet et malheureux, un amour auquel il manque quelque chose, un amour obéré par la mise en échec. (...) La mutualité (« antipéponthos ») n'est-elle pas ici une variété du talion, un talion non plus de vengeance, mais de bienfaisance ? Aimez ceux qui vous aiment et surtout n'aimez pas ceux qui ne vous aiment pas. Gardez-vous en bien... Donnant donnant ! Oeil pour oeil, gifle pour gifle, baiser pour baiser. Un baiser aussi conditionnel mérite-t-il le nom de baiser ? Peut-être la commutation est-elle plus choquante encore dans l'ordre de l'amour que dans l'ordre de la punition. L'amour non aimé met en relief ce que le pardon est en creux. Le pardon ne rend pas l'offense pour offense, ou bien l'offensé rend moins qu'il n'a subi; et l'amour donne mille fois plus qu'il ne reçoit. L'amant n'est pas aimé, et pourtant il n'en aime que plus ! Il ne réclame rien en échange, n'espère rien, ne s'attend à rien. L'amant non aimé aime sans contrepartie, sans espoir, d'un amour hyperbolique et parfois sublime, d'un amour « désespéré »³⁴.

L'amour hyperbolique et « désespéré » de Colet inquiète et dérange Flaubert. L'écriture est une nécessité pour lui, pas pour sa maîtresse. Il est intellectuellement exceptionnel, elle ne l'est pas. Leur relation est des plus déséquilibrées. Illusion, repli sur soi, clôture, ces images de l'amour sont employées afin d'écrire la douleur de la différence et la nécessité de trouver une issue :

C'est comme ce matin en m'éveillant je suis resté une grande heure dans mon lit à rêver à toi. Je me rappelais surtout un geste charmant de ta narine quand, couchée près de moi, tu te retournes sur le côté pour me voir; tes bonnes papillotes s'épandent sur l'oreiller, tes membres sont dans les miens. Tiens !!! dans ce moment j'ai la tendresse au coeur, le feu dans le corps... A quoi ça me sert-il ! bon Dieu. A rien qu'à souffrir. Je souffre de toi, de ta douleur. Si tu veux m'être agréable, me rendre heureux, calme ton chagrin³⁵.

L'antithèse entre tendresse et souffrance est ici exprimée à travers un vocabulaire se jouant de tous les contrastes affectifs. Lorsque l'épistolier envisage combien « L'amour est une plante de printemps qui parfume tout de son espoir. Même les ruines où il s'accroche »³⁶, il préfigure son plaidoyer en faveur de la vocation artistique. En fait, comme l'envisage B. Bray, la lettre d'amour :

... ne dit pas l'amour mais l'accompagne, le devance, le réclame, le commente, le regrette. Genre impur, la lettre d'amour mêle à l'analyse et à l'observation des sentiments, des narrations, des descriptions, des fragments d'autoportrait, une ornementation qui constituent autant de projections de la personnalité »³⁷.

Le 14 août 1853, Flaubert formule à sa maîtresse son désir de « vivre dans sa tanière »³⁸. Le 22 septembre, il lui fait part de sa satisfaction de vivre « les rideaux fermés »³⁹. Le 26 septembre, il lui

³⁴(309 - JANKELEVITCH, V., *Les vertus et l'amour (Traité des vertus II)*. Paris : Flammarion, 1986. - 402 p. - pp. 305-306)

³⁵(1 - C., 28 septembre 1846, *Corr. I*, p. 366)

³⁶(1 - C., 7 octobre 1846, *Corr. I*, p. 378)

³⁷(BRAY, B., «Treize propos sur la lettre d'amour» *In* 178 - BOSSIS, M., *L'épistolarité à travers les siècles - geste de communication et/ou d'écriture*. Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. Stuttgart, Franz Steiner Verlag (Edition), 1990. - p. 40)

³⁸(1 - C., 14 août 1853, *Corr. II*, p. 395)

précise son besoin de « se faire des harems dans la tête »⁴⁰. E. Mounier identifie les présupposés de la croyance dans l'amour impossible :

Au lieu d'attacher de hautes valeurs au désir d'un amour réel, dessiné, accompli et limité par-là même, on suspend les puissances amoureuses de l'adolescent à une sorte d'absolu sans forme, fait d'une exaltation de tous les impossibles dans l'irréalisable. Celui-ci (le thème de l'amour impossible), quel que puisse être la richesse des résonances qu'il développe en route, et quand bien même il ne croit pas tout à fait à son impossibilité, tue l'amour qu'il paraît exalter. Il détourne souvent du mariage et doit être retenu parmi les causes fréquentes de célibat, dans des milieux de sentimentalité excessive... (...). Il entrave parfois l'acceptation de la condition sexuelle... (...). Il paralyse à l'avance l'adaptation conjugale dans la lutte quotidienne. Quand vient l'heure du désenchantement, ou bien le conjoint déçu s'abandonne à une vie médiocre et découragée, sous laquelle couve, tournant en aigreur, un désir brûlant de vengeance inconsciemment dirigé contre le conjoint et contre la vie; ou bien de liaison en liaison, il poursuit, dans un toujours ailleurs, une ombre qui l'entraîne à une vie d'ombre⁴¹.

L'écrivain rejette toutes les propositions de Colet. Il rêve d'interagir avec une femme « désobjectivée » et « déssexualisée ». Désenchanté et aigri contre la vie, méprisant autrui et poursuivant l'ombre d'un amour adolescent, il répète de lettre en lettre l'origine de son impossibilité à aimer :

... est-ce que mon coeur peut les contenir ces effusions amollissantes qui ne me sont jamais venues que comme des sueurs subites, ce coeur où ont cuvé dans la solitude les passions, les fantaisies et les rêves d'un autre monde, de sorte qu'il est maintenant bosselé et tordu comme de la vaisselle hors de service, et qu'on aura beau l'essuyer et le rincer, toujours il aura la froide odeur de tout ce qu'on y a mangé autrefois⁴².

Rien d'étonnant, dès lors, si la Muse se voit invitée à la rupture dès le 23 octobre 1846 : « un jour, si tu ne veux plus de moi, si tu t'aperçois que ce mirage-là t'a trompée, tu viendras t'asseoir au foyer de mon coeur. Ta place y sera toujours »⁴³. Récurrente, cette écriture de la désunion déploie dans ces lettres des métaphores de la souffrance, du repli sur soi et de la clôture.

*

La rupture est un dispositif thématique traduisant l'impossibilité de se confronter à la femme amoureuse. Plus qu'une situation, elle est un lieu discursif de désintégration relationnelle et de mise en oeuvre d'une poétique de la solitude. « ... l'amour, comme tous les morceaux de musique qui se chantent en nous, symphonies, chansonnettes ou romances, a son *andante*, son *scherzo* et son *final*

³⁹(*Ibid.*)

⁴⁰(1 - C., 26 septembre 1853, *Corr.* II, p. 439)

⁴¹(232 - JAMONT, C., WILLY, Dr, *La sexualité*. Verviers : Gérard et C°, 1964. - 2 Vol. - t. 1, pp. 37-38. - (Collection Marabout Université))

⁴²(1 - C., 21 janvier 1847, *Corr.* I, p. 432)

⁴³(1 - C., 23 octobre 1846, *Corr.* I, p. 398)

! »⁴⁴ esquisse non sans humour Flaubert. Homme défensif et femme offensive sont les deux acteurs de ce rapport de force. La rencontre de Colet est assimilée à un sinistre moral : « Tu as fait dans mon existence une large brèche. Je m'étais entouré d'un mur stoïque; un de tes regards l'a emporté comme un boulet »⁴⁵. Ce dommage nourrit une métaphorisation de la rupture dès les premières lettres.

Flaubert prône à sa maîtresse un mode de relation où la séparation est reine. Les ponctuelles entrevues de Mantes à l'hôtel du Grand-Cerf ou bien celles de Paris lui permettent de rester à proximité de son oeuvre. L'écrivain entoure sa relation de suffisamment de discrétion pour que sa mère ignore ses frasques. Ce qui lui semble garant de son bien-être. Mais tel n'est pas l'avis de Colet. Ces rares rendez-vous à l'extérieur de la Normandie l'abaissent à ses yeux au rang de prostituée. Elle rêve de vie de couple. Il s'y refuse. Bien que l'épistolier souligne combien son amour pour elle est plus que physique, le malentendu ne cesse de croître. Colet l'accuse d'impuissance affective. Elle stigmatise son incapacité à aimer librement. Afin de donner un coup d'arrêt à ces accusations, Flaubert évoque pour elle sa première grande rupture. Cet aveu est interprété de façon licencieuse. Aussi précise-t-il à nouveau sa pensée. Le 30 août 1846, son discours s'interpénètre avec le discours rapporté de Colet. La confrontation des points de vue est totale :

Où diable as-tu jamais trouvé que je t'aie dit quelque chose d'analogue à ceci : « que jamais je n'avais aimé les femmes que j'avais possédées et que celles que j'avais aimées ne m'avaient rien accordé » ? Je t'ai dit tout bonnement que j'avais aimé pendant six ans une femme qui de sa vie ne l'a su⁴⁶.

En remarquant combien les passions les plus discrètes sont les plus fortes et les plus durables, Flaubert porte un coup fatal aux prétentions féminines. Il cantonne l'amour bruyant dans le superficiel et l'éphémère.

L'écrivain définit la relation idéale comme un amour de raison et de divertissement physiques. Un sensuel trompe-l'ennui esquissé à Sand : « Se griser avec de l'encre vaut mieux que se griser avec de l'eau-de-vie. La Muse, si revêche qu'elle soit, donne moins de chagrins que la femme. Je ne peux accorder l'une avec l'autre. Il faut opter. Mon choix est fait depuis longtemps »⁴⁷. Mais Colet récuse ce modèle. Elle revendique les excès de la passion, vocifère, prête à Flaubert des intentions qui ne sont pas les siennes. La Muse se représente l'écrivain tel qu'elle voudrait qu'il soit, et non tel qu'il

⁴⁴(1 - C., 12 septembre 1846, *Corr.* I, p. 335)

⁴⁵(1 - C., 9 août 1846, *Corr.* I, p. 285)

⁴⁶(1 - C., 30 août 1846, *Corr.* I, p. 320)

⁴⁷(1 - S., 1er janvier 1869, *Corr.* IV, p. 4)

est. Sa « monstrueuse personnalité »⁴⁸ lui paraît évidente en mars 1848. Ereinté par cet entêtement féminin, Flaubert décide, après être passé du « tu » au « vous », de la « bien-aimée » à la « chère amie », des déclarations enflammées aux généralités, de rompre en douceur leur liaison, avant le voyage en Orient.

En juin 1851, il regagne la France via l'Italie - ignorant que deux lettres de Colet⁴⁹ l'attendent à Croisset. Dans la première lettre, la Muse se plaint de ce qu'il ait ajouté par son départ la séparation physique au différend intellectuel les opposant déjà de longue date. Les plaintes et les témoignages d'une affection toujours vive abondent : le « volcan » s'avoue rendu à la doctrine de résignation et de détachement de Flaubert. Que lui demande-t-elle ? une ultime entrevue prétendument neutre et sans ambiguïté. Mais dans la seconde lettre, le ton de Colet devient comminatoire. Un mois s'est écoulé. Elle n'a reçu aucune réponse. Profondément dépitée, elle réclame la dernière chose la rattachant à lui - sa correspondance. L'épistolier scelle cette rupture en lui demandant la réciproque le 18 juin 1851 : « Veuillez les réunir, toutes mes lettres, et me les renvoyer. (...) De mon côté, je vais réunir toutes vos lettres et celles de votre ami, à qui je vous prie de réclamer les miennes pour les joindre à votre envoi »⁵⁰. Tout espoir semble désormais interdit à la poétesse. Et l'accueil déplorable qui lui a été réservé par Du Camp ne lui apporte aucun réconfort. L'écrivain lui répond par une lettre non retrouvée mais dont l'existence est connue grâce au memento du 27 juin 1851. Les modalités de leurs retrouvailles, les moyens par lesquels la Muse se rend à Croisset le Jeudi 26 juin 1851, se fait froidement congédier par la domesticité - puis par l'écrivain - avant de se voir fixer un rendez-vous à Rouen pour le soir même y sont exposés. Colet accepte cet entretien en dépit de l'humiliation subie. Il se déroule dans une atmosphère de froideur. Flaubert est réservé mais une intimité est cependant renouée⁵¹. Le 26 juillet 1851⁵², l'écrivain adresse une première lettre à son amie. Il dépeint au « poor child » leur amour rompu en contrepoint - signe positif - d'une invitation à l'amitié sereine :

Je voudrais que vous fussiez en tel état que nous puissions nous revoir avec calme. J'aime votre société quand elle n'est pas orageuse. Les tempêtes qui plaisent si fort dans la jeunesse ennui dans l'âge mûr. - C'est comme l'équitation. Il fut un temps où j'aimais à aller au grand galop; maintenant je vais au pas, et la bride sur le cou. Je deviens très vieux; toute secousse me gêne, et je n'aime pas plus à sentir qu'à agir⁵³.

⁴⁸(1 - C., mars 1848, *Corr.* I, p. 489)

⁴⁹(1 - C., 14 mai 1851 - 18 juin 1851, *Corr.* I, pp. 781-785)

⁵⁰(*Ibid.*, p. 785)

⁵¹(1 - Memento de Colet du 27 juin 1851, Appendice II, *Corr.* I, pp. 814-815)

⁵²(1 - C., 26 juillet 1851, *Corr.* II, p. 3)

⁵³(*Ibid.*)

L'usage de la comparaison était ici comme ailleurs l'argumentation de Flaubert. L'image fait office de prédicat. La métaphore guide le sens de l'épistolaire. Elle oriente aussi la vie de l'écrivain. Dans la *Correspondance*, les trois modalités de la lettre d'amour - telles qu'elles sont définies par J.-L. Cornille - structurent ces retrouvailles :

La lettre-affection, comme procédé d'exposition de soi, énonciation de l'amour par un sujet que sa lettre égare d'autrui.(...) La lettre-action, comme opération sur l'adresse, réaction sur autrui, sur la pensée supposée de l'autre, avec ses deux formes principales : entreprise de séduction duplice, stratégie de repliement sur soi, de résistance à l'autre. (...) La lettre-abstraction, enfin, comme réactualisation des deux modes précédents, sur un mode interprétatif. (...) C'est la lettre elle-même qui devient l'objet de la lettre, et non plus le destinataire, ni même le destinataire⁵⁴.

L'écriture de Flaubert est sous-tendue par une volonté de franchise. Aussi l'écrivain fait-il part en toute liberté à la Muse de son culte de la beauté et de la forme artistique. Colet ne peut se résoudre à cet esthétisme la mettant en retrait. Son amour se transforme peu à peu en haine. Animée d'un esprit de vengeance, elle écrit *Une histoire de soldat* en 1856. Ce texte caricature sa dernière rencontre avec Flaubert. Il entérine la décision de l'écrivain de ne plus jamais la revoir, et de ne plus fréquenter les femmes que de façon épisodique. La séparation est scellée par cette publication-trahison. Sans doute les amants ne parlaient-ils plus le même langage. Comme remarque J.-F. Lyotard : « Un cas de différend entre deux parties a lieu quand le règlement du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome »⁵⁵. V. Kaufmann décèle quant à lui une motivation psychanalytique dans cette séparation :

Il (Flaubert) vérifie avec elle la disparition de sa soeur : elle doit d'une certaine manière s'effacer derrière Caroline absente, elle est le support d'une image qu'il voudrait pouvoir rejoindre. Il y a d'emblée entre eux un cadavre qui voue toute nouvelle complicité, toute transparence à l'échec⁵⁶.

En effet, l'amour flaubertien naît, grandit et meurt dans la souffrance et le deuil. Du rapport épistolaire avec l'amante à la relation de Maximilla et Montanus dans *La Tentation de Saint-Antoine*, il n'y a qu'un pas : celui séparant la réalité de la fiction. Bien qu'il s'en défende, l'épistolier fait preuve de sentiments romantiques : instinct de finitude et fascination de la ruine, travail de la mémoire et exaltation du souvenir. L'assimilation de l'amour passé au crépuscule est un topos romantique présent dès 1846 dans ses lettres à Colet :

⁵⁴(181 - CORNILLE, J.-L., *L'amour des lettres ou le contrat déchiré*. Manheim : édition Mana 1985. - 304 p. - pp. 16-17)

⁵⁵(215 - LYOTARD, J.-F., *Le différend*. Paris : Edition de Minuit, 1983. - 279 p. - pp. 24-25. - (Collection Critique))

⁵⁶(40 - KAUFMANN, V., *L'équivoque épistolaire, op. cit.*, p. 133)

Il me semble qu'il y a 10 ans que nous étions à Mantes. C'est loin, loin, ce souvenir m'apparaît déjà dans un lointain splendide et triste, oscillant dans une vague couleur tout à la fois amère et ardente. C'est beau dans ma tête comme un coucher de soleil sur la neige. La neige, c'est ma vie présente; le soleil qui donne dessus, c'est le souvenir, reflet embrasé qui l'illumine⁵⁷.

L'écrivain tente en vain de convertir sa correspondante à cette poésie amère de la réminiscence. Le 2 décembre 1846, il reconstitue la trace de l'absente. L'espace épistolaire devient un kaléidoscope de sèmes de couleurs et d'intensités. /colorés/, /or/, /sombre/, /jaunes/, /rose/ entrent en écho avec /flambants/, /tranchants/, /vif/ :

As-tu éprouvé, quelquefois, le regret que l'on (a) pour des moments perdus dont la douceur n'a pas été assez savourée ? C'est quand ils sont passés qu'ils reviennent au coeur, flambants, colorés, tranchants sur le reste comme une broderie d'or sur un fond sombre. Je repense sans cesse à la voiture, et au soleil passant à travers les rideaux jaunes. Tu avais les lèvres et les paupières d'un rose vif⁵⁸.

Flaubert se préoccupe dans un même élan de la métaphorisation tragique de l'impermanence amoureuse. Déréliction, mort, corruption, déprédation, ces idées lui permettent de déployer dans sa correspondance de funèbres représentations relationnelles : « Les momies que l'on a dans le coeur ne tombent jamais en poussière et, quand on penche la tête par le soupirail, on les voit en bas, qui vous regardent avec leurs yeux ouverts, immobiles »⁵⁹.

Il reconnaît de lui-même l'emprise de la métaphore sur son écriture amoureuse - cette « sottise manie »⁶⁰ de tout formuler « par image »⁶¹. Ces images tour à tour complémentaires ou concurrentes, distinctes ou associées de l'amour en différé, de l'attachement impossible ou du lien rompu, expriment un regard dégradé sur soi et autrui. Le 27 mars 1853, cette sentence sur la femme est explicitement liée à un préjugé judéo-chrétien : « La femme est un produit de l'homme. *Dieu a créé la femelle, et l'homme a fait la femme*; elle est le résultat de la civilisation, une oeuvre factice »⁶². Dans la *Correspondance* comme dans les évangiles, la femme porte le poids de la faute. L'homme est l'esprit, la femme est le corps. Il est l'autorité, elle est l'obéissance. La femme oscille entre le rêve de la sainte et la réalité de la putain. Intellectuellement, elle est une voie d'accès à l'absolu. Physiquement, elle est stigmatisée comme un sujet diabolique. « On ne tue pas les femmes, on a peur

⁵⁷(1 - C., 14 septembre 1846, *Corr. I*, p. 341)

⁵⁸(1 - C., 2 décembre 1846, *Corr. I*, p. 410)

⁵⁹(1 - C., 16 janvier 1852, *Corr. I*, p. 32)

⁶⁰(1 - C., 13 août 1846, *Corr. I*, p. 298)

⁶¹(1 - C., 18 juillet 1852, *Corr. II*, p. 134)

⁶²(1 - C., 27 mars 1853, *Corr. II*, pp. 284-285)

de la cour d'assises »⁶³ considère l'écrivain. A l'image d'Emma Bovary, Flaubert est davantage amoureux de son idée d'autrui que d'une femme en particulier. Par sa théorisation sentimentale, il essaie avant tout de trouver une remédiation à sa vie difficile et à l'astreinte de l'écriture romanesque. L'écueil passionnel de cette ambition explique son refuge dans l'amitié sereine avec Leroyer de Chantepie.

1.2 - La compréhension de la souffrance

La rencontre, c'est entre étrangers que cela se passe, sans cela ce serait de la parenté. Toute pensée est subordonnée à la relation éthique, à l'infiniment autre dont j'ai la nostalgie. Penser autrui relève de l'irréductible inquiétude pour l'autre. (316 - LEVINAS, E., *Altérité et transcendance*. Paris : Fata Morgana, 1995. - 183 p. - p. 109)

La singularité de la relation de Flaubert avec Leroyer de Chantepie réside dans une entente ignorant toute ambiguïté amoureuse. L'originalité de cette correspondance se situe dans la rencontre et l'articulation stylistique d'un discours sur l'écrivain et la correspondante. Les formes littéraires de la réceptivité et de la pragmatique, du «en-soi » et du «pour-l'autre », rivalisent dans ces lettres où la masculinité est confrontée à la féminité, et où la force et l'énergie de l'épistolier achoppent contre les défaillances et la passivité de son amie. Lévinas témoigne sur ce point d'une réflexion voisine de celle de l'écrivain :

Aimer, c'est craindre pour autrui, porter secours à sa faiblesse. Dans cette faiblesse, comme dans l'aurore se lève l'Aimé qui est Aimée. Epiphanie de l'Aimé, le féminin ne vient pas s'ajouter à l'objet et au Toi, préalablement donnés ou rencontrés au neutre, le seul genre que la logique formelle connaisse. L'épiphanie de l'Aimée, ne fait qu'un avec son régime de tendre. La manière du tendre, consiste en une fragilité extrême, en une vulnérabilité. (...) La simultanéité ou l'équivoque de cette fragilité et de ce poids de non-signifiante, plus lourd que le poids du réel informe, nous l'appelons féminité⁶⁴.

Dans les lettres à Leroyer de Chantepie, les motifs de l'accord intellectuel et sentimental reposent sur l'économie formelle d'une écriture tramée de solitudes mais ouverte sur la Philia.

*

⁶³(1 - C., 3 juillet 1852, *Corr.* II, p. 123)

⁶⁴(310 - LEVINAS, E., *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie Générale Française, 1971. - 343 p. - pp. 286-287. - (Collection Biblio Essais, Le Livre de poche))

Dans l'antiquité, Hippocrate désigne les troubles de l'utérus par le terme d'« hystérie ». Il pressent dans ce dérèglement une maladie organique, naturelle, et caractéristique de la femme. La religion lui attribue une origine surnaturelle et inquiétante. Cette interprétation de l'hystérie prime de l'antiquité jusqu'à la renaissance. Le seizième-siècle fait grand cas du phénomène en le qualifiant de « fureur utérine ». Les dix-septième et dix-huitième siècles proposent trois interprétations différentes de l'hystérie : l'une cérébrale, l'autre organique et la dernière mentale. Figure des Lumières, Pinel est le premier à poser en principe que « certaines idées, certaines représentations intérieures, peuvent exercer, dès lors qu'elles sont fausses, sur le cerveau et le système nerveux des effets pathogènes »⁶⁵. Attentif aux pathologies névrotiques, il développe ces observations dans sa *Nosographie philosophique ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine*. Il y associe l'investissement affectif à la fragilité nerveuse :

Les délires non fébriles, loin de tenir à des vices d'organisation du cerveau, dépendent presque tous de quelque passion forte et véhémence, autant par la nature de l'objet de cette passion que par la sensibilité très vive de celui qui l'éprouve. (...) Les femmes, par leur extrême sensibilité et l'énergie de leurs affections, peut-être aussi par la vivacité incoercible de leur imagination, sont les plus exposées aux maladies nerveuses⁶⁶.

Le dix-neuvième siècle hérite de ces propositions. Généralistes et aliénistes, neurologues et gynécologues prennent en charge le malade souffrant d'hystérie. Le Docteur Hardy, médecin de l'hôpital Saint-Louis dispense des soins à Flaubert lors de ses séjours parisiens. Son diagnostic apparente son comportement à celui d'une « vieille femme hystérique ». L'épistolier semble par conséquent prédisposé à comprendre et à aimer d'amitié Leroyer de Chantepie, sa neurasthénique et hypocondriaque aînée. La passion créatrice de l'un et l'extrême sensibilité de l'autre à l'idée de faute et au devoir de confession sont à l'origine de leurs précarités nerveuses. Ce déséquilibre constitue le lien fondateur de leur relation. La féminité de Flaubert naît de cette parenté idiosyncrasique et intellectuelle. Décelant dans les deux sexes des prédispositions à cette fragilité, I. Veith observe combien « Les symptômes hystériques sont presque toujours communs aux hommes et aux femmes »⁶⁷. Ce constat se voit étayé par la nature des propos de Flaubert dans ses lettres à l'amie.

Le 26 décembre 1858, l'écrivain remercie sa correspondante pour l'encouragement enthousiaste qu'elle lui a apporté aux premières heures de *Madame Bovary* :

⁶⁵(193 - HOFFMANN, P., *La femme dans la pensée des Lumières*. Préface de George GUSDORF. Genève : Slatkine Reprints, 1995. - 621 p. - p. 195)

⁶⁶(230 - PINEL, P., *Nosographie philosophique ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine*. Troisième édition. Paris : J. A Brosson, 1807. In-8°. - 3 vol. - t. .3, p. 52)

J'ai l'air de vous oublier, il n'en est rien ! Souvent ma pensée se porte vers vous et j'adresse au Dieu inconnu, dont parlait Saint-Paul, des prières pour l'apaisement et la satisfaction de votre coeur. Vous tenez dans mon âme une place très haute et très pure, une large part, car vous ne sauriez croire l'émerveillement sentimental que m'ont causé vos premières lettres. Je vous dois de m'être senti, à cause de vous, à la fois meilleur et plus intelligent⁶⁸.

Il consacre par cet hommage les valeurs essentielles de l'amitié : le soutien intellectuel et l'aide morale. Il réitère souvent sa croyance dans ces valeurs et souligne le caractère providentiel de sa rencontre avec sa correspondante. Au champ lexical de la religion du précédent extrait - « Dieu », « Saint-Paul », « prières », « apaisement », « âme », « haute », « pure », « émerveillement » - répond comme en écho, le 29 août 1862, ce passage où l'épistolier sait gré à son amie de ses attentions. Il emploie pour ce faire les termes « bénis » et « esprit » : « Je bénis la Bovary qui m'a fait vous connaître et m'a mis en relation avec un esprit, un coeur tel que le vôtre »⁶⁹. Un vocable chrétien est à l'oeuvre dans ces lettres où la parenté nerveuse est soeur d'une compréhension réciproque. Le verbe compatir - si riche de spiritualité - marque ce discours de rapprochement : « J'ai compati à la douleur causée par la mort de votre vieux compagnon. Hélas ! j'ai passé moi-même par toutes ces douleurs trop souvent pour ne pas les comprendre ! »⁷⁰. Dans cette correspondance, l'accord intellectuel et sentimental pose les questions du partage des solitudes et de la projection des intériorités.

*

L'isolement est le dénominateur commun des amis. « ... vous caressez votre douleur comme un petit enfant chéri que l'on allaite et qui vous mord la mamelle. J'ai passé par là et j'ai manqué en mourir. Je suis un grand docteur en mélancolie. Vous pouvez me croire »⁷¹ confie l'épistolier. Les correspondants sont des célibataires endurcis et renfermés sur leurs psychoses. L'obsession de l'art et du travail de la prose habite l'un. Les angoisses mystiques et la dépression occupent l'autre. Réflexion sur autrui et sur la différence, l'amitié liant l'écrivain à la femme de lettres repose sur une prise en charge réciproque de ces inquiétudes.

Ce postulat de Lévinas éclaire singulièrement ce rapport à la femme faible :

Notre rapport avec lui (autrui) consiste certainement à vouloir le comprendre, mais ce rapport déborde la compréhension. Non seulement parce que la connaissance d'autrui exige, en dehors de la curiosité, aussi de la sympathie ou de l'amour, manières d'être distinctes de

⁶⁷(231 - VEITH, I., *Histoire de l'hystérie*. Paris : Seghers, 1972. - p. 168)

⁶⁸(1 - L.d.C., 26 décembre 1858, *Corr.* II, p. 846)

⁶⁹(1 - L.d.C., 29 août 1862, *Corr.* III, p. 243)

⁷⁰(1 - L.d.C., 11 mai 1865, *Corr.* III, p. 438)

⁷¹(1 - L.d.C., 11 juillet 1858, *Corr.* II, p. 821)

la contemplation impassible. Mais parce que, dans notre rapport avec autrui, celui-ci ne nous affecte pas à partir d'un concept. Il est étant et compte comme tel⁷².

Les choix de vie de l'épistolier sont à l'unisson de ceux de son amie. « J'ai longtemps, Madame, vécu de votre vie. Moi aussi, j'ai passé plusieurs années complètement *seul* à la campagne, n'ayant d'autre bruit l'hiver que le murmure du vent dans les arbres avec le craquement de la glace, quand la Seine charriait sous mes fenêtres »⁷³ lui confie-t-il. Les récits parallèles de leurs solitudes trouvent dans la lettre un lieu de rencontre, d'échange et de mise en débat. Ours ou dieu⁷⁴, être de solitude et d'épreuve, Flaubert a une conscience aiguë des problèmes psychologiques féminins. Une même douleur d'être le relie à l'amie. Psychose contre psychose, les intériorités de chacun sont dévoilées et discutées dans le forum épistolaire. L'écrivain y trouve une source de lyrisme. Aussi incite-t-il son amie à « bénir » leurs défaveurs respectives :

Vous vous cramponnez à vos idées religieuses qui vous font tant souffrir, et moi à ma chimère de style qui m'use le corps et l'âme. Mais nous ne valons peut-être quelque chose que par nos souffrances, car elles sont toutes des aspirations. Il y a tant de gens dont la joie est immonde et l'idéal si borné, que nous devons bénir notre malheur, s'il nous fait plus dignes⁷⁵.

Les correspondants trouvent en outre un terrain d'entente dans l'amour qu'ils portent à leurs mères. Ce lien constitue pour eux un rempart contre l'adversité. L'épistolier est touché par cette sensibilité. Leroyer de Chantepie pense communiquer avec sa mère disparue en contemplant les étoiles : « Comme j'ai été attendri de ce que vous me dites sur cette dernière étoile que vous regardez dans la nuit ! Je crois vous comprendre et vous aime bien affectueusement »⁷⁶.

Attention à l'autre et partage des souffrances constituent la trame discursive de cette amitié. L'écriture intime permet aux écrivains de mettre à nu leurs affects.

Nos existences ne sont peut-être pas si différentes qu'elles le paraissent à la surface et que vous l'imaginez. Il y a, entre nous, un peu plus qu'une sympathie littéraire, il me semble. Mes jours se passent solitairement d'une manière sombre et ardue. C'est à force de travail que j'arrive à faire taire ma mélancolie native. Mais le vieux fond réparaît souvent, le vieux fond que personne ne connaît, la plaie profonde toujours cachée⁷⁷.

résume Flaubert. Cette parenté de trajectoires de vie et de sentiments développe dans la *Correspondance* une véritable intelligence de la relation avec la femme souffrante.

⁷²(312 - LEVINAS, E., *Entre-nous - Essais sur le penser à l'autre*. Paris : Grasset, 1991. - 269 p. - p. 18. - (Collection Figures))

⁷³(1 - L.d.C., 18 mars 1857, *Corr.* II, pp. 691-692)

⁷⁴(1 - L.d.C., 26 décembre 1858, *Corr.* II, p. 846)

⁷⁵(1 - L.d.C., 4 novembre 1857, *Corr.* II, p. 773)

⁷⁶(1 - L.d.C., 23 janvier 1858, *Corr.* II, pp. 795-796)

⁷⁷(1 - L.d.C., 6 octobre 1864, *Corr.* III, p. 409)

*

L'affection portée par l'écrivain à Leroyer de Chantepie relève d'une certaine forme de *Philia*, « c'est-à-dire la ressemblance du caractère et de la forme de vie, le partage des pensées et de l'existence, la bienveillance mutuelle »⁷⁸ précise Foucault.

Cette intimité morale est traduite dans l'épistolaire par une prédominance de constructions intensives. Le 30 mars 1857, Flaubert destine à son amie cet incipit itératif accumulant les « si », « si », « si », « tellement », « immédiatement » : « Votre lettre est si honnête, si vraie et *si intense*; elle m'a enfin tellement ému, que je ne puis me retenir de répondre immédiatement »⁷⁹. Ce procédé est récurrent. Inquiet de la santé mentale et physique de Leroyer de Chantepie, l'épistolier multiplie dans ses phrases les constructions renforcées afin de matérialiser sa présence à ses côtés. Il dynamise l'expression de ses sentiments par l'usage des adverbes « bien » et « très » : « Tenez-moi au courant de votre état, et soyez bien convaincue que j'ai pour vous une affection très sincère. Nos relations sont étranges; sans nous être jamais vus, nous nous aimons. C'est une preuve que les esprits ont aussi leur tendresse, n'est-ce pas ? »⁸⁰. Le comparatif de supériorité exprime souvent la sympathie. Au début de l'été 1872, Leroyer de Chantepie vient de perdre une parente. Meurtrie, elle en informe Flaubert - un peu après que la mère de ce dernier ait disparu. « plus ... que » permet à l'épistolier de rendre compte de cet ancrage affectif. La modalité interrogative participe de ce mouvement d'une parole partagée entre ouverture sur l'autre et formulation du deuil : « Que vous-dirai je, chère correspondante ? Vous avez passé par là et vous savez ce qu'on souffre. Pour nous autres, vieux célibataires, c'est plus dur que pour d'autres »⁸¹.

L'emploi du pronom réfléchi « se » associe étroitement Flaubert à sa correspondante. Il permet de questionner l'amie : « Mais pourquoi se retourner toujours vers le passé, quand l'avenir est là, l'avenir infini ? »⁸². Le pronom personnel « Nous » modalise cette empathie. L'ouverture de l'énonciation du « vous » au « nous », ce passage de la monade féminine à un échange par la prise en charge éthique de la correspondante - à savoir aux yeux de Flaubert du faible par le fort - est

⁷⁸(199 - FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité, 1, La volonté de savoir, 2, L'usage des plaisirs, 3, Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1976. - 3 vol. - t. 2, p. 261)

⁷⁹(1 - L.d.C., 30 mars 1857, *Corr.* II, p. 696)

⁸⁰(1 - L.d.C., 11 mai 1865, *Corr.* III, p. 438)

⁸¹(1 - L.d.C., 5 juin 1872, *Corr.* IV, pp. 530-531)

⁸²(1 - L.d.C., 28 décembre 1868, *Corr.* III, p. 833)

manifeste. « Que lisez-vous ? A quoi occupez-vous votre esprit ? Nous devons travailler malgré tout, c'est le moyen de ne pas sentir le poids de la vie. Le stoïcisme est de l'hygiène »⁸³ s'inquiète-t-il.

Rencontre et harmonie de personnalités fragiles et névrosées, interrogation sur la vie et les rapports humains, sagesse pragmatique et responsabilité morale sont les données fondamentales de la relation amicale de Flaubert avec Leroyer de Chantepie. L'écriture épistolaire oscille de ce fait entre les formes linguistiques de la réceptivité et de l'intimité. Des témoignages d'adhésion individuels aux prescriptions morales à visée générale, cette amitié matérialise - en contrepoint de la liaison avec Colet - le grand projet relationnel de l'écrivain : l'attachement déssexualisé, désintéressé, et purement altruiste. Un dessein assouvi avec Sand.

1.3 - Les voix de l'amitié

Est-ce le résultat de trop d'activité depuis huit mois, ou l'absence radicale de l'élément femme dans ma vie, mais jamais je ne me suis senti plus abandonné, plus vide et plus meurtri. (1 - S., 28 février 1873, *Corr. IV*, p. 773)

L'amitié des « troubadours » est une relation de maturité. L'écrivain a essuyé les revers de la passion avec Colet. Il exerce avec Leroyer de Chantepie les vertus de l'estime et de l'entente cordiale. Grâce à Sand, il développe enfin un attachement profond - en phase avec sa vocation - où l'affectif et le psychique ne portent pas préjudice aux échanges intellectuels. Sand n'est plus en âge d'être une maîtresse potentielle. Elle ne présente pas comme Leroyer de Chantepie une personnalité psychotique pour laquelle relation rime avec assistanat. Dans l'esprit de Flaubert, elle est un contre-modèle de la femme fatale ou malade. Et peut-être est-ce pour cela qu'il l'interroge : « Croyez-vous (vous qui êtes un maître en psychologie) qu'on aime deux personnes de la même façon ? et qu'on éprouve jamais deux sensations identiques ? Je ne le crois pas, puisque notre individu change à tous les moments de son existence »⁸⁴. Face à ce repoussoir, l'écrivain prend la juste mesure d'une personnalité étrangère à son sexe. La singularité de cette relation hors-norme est analysée :

Je ne sais pas quelle espèce de sentiment je vous porte. Mais j'éprouve pour vous une tendresse *particulière* et que je n'ai ressentie pour personne jusqu'à présent. Nous nous entendions bien, n'est-ce pas ? C'était gentil.(...) Vous aimer « plus » m'est difficile. Mais je vous embrasse bien tendrement. Votre lettre de ce matin, si mélancolique, a été *au fond*. Nous nous sommes séparés au moment où il allait nous venir sur les lèvres bien des choses ?

⁸³(1 - L.d.C, 5 juin 1872, *Corr. IV*, p. 531)

⁸⁴(1 - S., 23 janvier 1867, *Corr. III*, p. 598)

Toutes les portes entre nous deux, ne sont pas encore ouvertes. Vous m'inspirez un grand respect et je n'ose pas vous faire de questions⁸⁵.

L'interrogation de l'épistolier sur la nature étonnante de cette proximité est réitérée tout au long de cette correspondance. « Je me demande, moi aussi, pourquoi je vous aime. Est-ce parce que vous êtes un grand homme ou un *être-charmant* ? Ce qu'il y a de sûr, c'est que j'éprouve pour vous un sentiment *particulier* et que je ne peux pas définir »⁸⁶ écrit-il. Cette complicité intellectuelle oscille entre échange et confrontation.

*

En 1864, Flaubert commence à correspondre avec une femme déjà rompue à l'expression de ses convictions. Près de vingt ans auparavant, Sand était déjà une polémiste. Destinée au Comité Central qui lui prévoyait un destin politique, cette lettre témoigne de sa détermination idéologique et féministe :

Les femmes doivent-elles participer un jour à la vie politique ? Oui, un jour, je le crois, mais ce jour est-il proche ? Non, je ne le crois pas et pour que la condition des femmes soit ainsi transformée, il faut que la société soit transformée radicalement... Pour que la société soit transformée, ne faut-il pas que la femme intervienne politiquement dès aujourd'hui dans les affaires politiques ? J'ose répondre qu'il ne le faut pas, parce que les conditions sociales sont telles que les femmes ne pourraient pas remplir honorablement et loyalement un mandat politique. La femme étant sous la tutelle et dans la dépendance de l'homme par le mariage, il est absolument impossible qu'elle présente des garanties d'indépendance politique à moins de briser individuellement et au mépris des lois et des mœurs, cette tutelle que les mœurs et les lois consacrent. Il me paraît donc insensé, j'en demande pardon aux personnes de mon sexe qui ont cru devoir procéder ainsi, de commencer par où l'on doit finir, pour finir apparemment par où l'on eût dû commencer⁸⁷.

En dépit d'opinions souvent divergentes, Flaubert se révèle admiratif des prises de position de son amie. Ses grondements critiques lui font dire qu'il est en présence d'une femme à l'esprit mâle. Par lettres ou de visu, il s'abandonne sans réserve à cet être-idéal dont il a rêvé sa vie durant. A cette figure hybride, à ce « chère maître adoré, et toujours jeune, toujours vaillant et flambant »⁸⁸, il expose ses problèmes et ses enthousiasmes. Soucis, tristesses et réflexions littéraires constituent les premiers motifs de cette correspondance. Des modalités énonciatives spécifiques accompagnent leur formulation.

⁸⁵(1 - S., 12 novembre 1866, *Corr.* III, pp. 553-554)

⁸⁶(1 - S., 23 janvier 1867, *Corr.* III, p. 598)

⁸⁷(244 - SAND, G., *Correspondance*. Textes établis, présentés et annotés par G. LUBIN. Paris : Garnier, 1964-1983. - 16 vol. - t. VIII, p. 401.)

⁸⁸(1 - S., 3 juin 1874, *Corr.* IV, p. 804)

Mal à l'aise avec lui-même, sa solitude et l'écriture, Flaubert trouve en Sand un foyer d'écoute et une somme de conseils. Il confie ses difficultés à cette femme d'exception. « Je commence à me re-sentir d'aplomb. Qu'ai-je eu depuis quatre mois, quel trouble se passait dans les profondeurs de mon individu ? Je l'ignore »⁸⁹ s'interroge-t-il en regard de ses états d'âme passagers. Sa détresse intérieure est rendue par une interrogation véhiculant un mouvement introspectif, un questionnement personnel, un constat ironique. L'exclamation manifeste quant à elle la subjectivité dans le discours. Le 24 avril 1871, il s'agit d'une émotion ambivalente dans cette réflexion sur l'après-guerre : « comme les bons ecclésiastiques vont re-fleurir ! »⁹⁰.

A l'image des lettres à Colet, cette correspondance éclaire le travail d'écriture de Flaubert, ses aléas et sa pénibilité. Par l'interrogation, l'écrivain exprime l'étendue de ses incertitudes. En 1875, *La légende de saint Julien l'Hospitalier* est un enjeu important. Bien qu'« historiette »⁹¹ de son propre aveu, elle suscite de difficiles estimations : « ... pour m'occuper à quelque chose, je vais tâcher de « coucher par écrit » la légende de saint Julien l'Hospitalier. Ce sera très court, une trentaine de pages, peut-être ? »⁹². L'exclamation prend souvent le relais de l'interrogation. Elle ponctue l'épistolaire d'alertes critiques. Le 16 décembre 1875, cette première phrase - du « Vous » ouvrant l'énonciation jusqu'au point d'exclamation final - semble façonnée par une sympathie spontanée :

Vous savez que j'ai quitté mon grand roman, pour écrire une petite bêtise *moyenâgeuse*, qui n'aura pas plus de 30 pages ! Cela me met dans un milieu plus propre que le monde moderne et me fait du bien. - Puis je cherche un roman contemporain, mais je balance entre plusieurs embryons d'idées. Je voudrais faire quelque chose de serré et de violent. Le fil du collier (c'est-à-dire le principal) me manque encore⁹³.

L'exclamation flaubertienne est le signe de la stupeur inquiète et de l'étonnement ludique. Elle opère sur les deux registres du sentiment dysphorique et de l'appréciation euphorique.

Le truchement des modalités interrogatives et exclamatives permet à l'épistolier de se désengager du champ de l'assertion et de la monodie. Le discours sur soi devient parole à autrui. L'écrivain s'ouvre sur Sand par la communication des idées. Le masculin dialogue avec le féminin pour le meilleur de la réactivité et de l'interactivité.

*

⁸⁹(1 - S., 12 mars 1873, *Corr.* IV, p. 650)

⁹⁰(1 - S., 24 avril 1871, *Corr.* IV, pp. 308-309)

⁹¹(1 - S., Fin décembre 1875, *Corr.* IV, p. 1001)

⁹²(1 - S., 3 octobre 1875, *Corr.* IV, p. 971)

⁹³(1 - S., 16 décembre 1875, *Corr.* IV, p. 997)

Les écrivains - souvent différents dans leur manière de percevoir et d'apprécier un fait - confrontent leurs visions et leurs conceptions. Avec ferveur mais sans jamais s'entre-déchirer, ils prennent la juste mesure de ce qui les sépare et les rapproche.

L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune qui ne nous permet pas de parler de nos amis, mais seulement de leur parler, non d'en faire un thème de conversations (ou d'articles), mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport⁹⁴.

observe Blanchot. Chez Flaubert, la phrase épistolaire est souvent partagée entre excès de subjectivité et prise en compte de l'altérité. Aussi la relation avec Sand intéresse-t-elle une problématique de l'écart intersubjectif ainsi abordée par Lévinas :

La présence d'Autrui ou expression, source de toute signification, ne se contemple pas comme une essence intelligible, mais s'entend comme langage et, par là, s'évertue extérieurement. L'expression ou le visage, déborde les images toujours immanentes à ma pensée comme si elles venaient de moi. Ce débordement, irréductible à une image de débordement, se produit à la mesure - ou à la démesure - du désir et de la bonté comme la dissymétrie morale du moi et de l'autre⁹⁵.

Au coeur de cette dichotomie, discussions, explications et contestations constituent les trois axes sémantiques majeurs des discours au « Chère Maître ».

L'examen attentif et contradictoire de l'argumentation féminine est un moment privilégié. L'écrivain se confronte à l'idéologie de sa correspondante. Il combine à cette fin des constructions emphatiques et exclamatives à une bipolarité marquée entre pronoms personnels - embrayeurs d'énonciation le désignant - et pronoms représentants - faisant référence à l'amie :

... vous m'affligez, vous, avec votre enthousiasme pour la République ! Au moment où nous sommes vaincus par le Positivisme le plus net, comment pouvez-vous croire encore à des Fantômes ! quoiqu'il advienne, les gens qui sont maintenant au Pouvoir seront sacrifiés. - Et la République suivra leur sort. Notez que je la défends, cette pauvre République. Mais je n'y crois pas⁹⁶.

« Je » versus « Vous », mise en relief de constituants syntaxiques - «vous », « comment pouvez-vous », procédé itératif - «vous », «vous », «votre », construction jussive - «Notez que » - et adversative à caractère conclusif - « mais je n'y crois pas » sont quelques uns des procédés exploités par Flaubert pour se démarquer.

⁹⁴(192 - BLANCHOT, M., *L'amitié*. Paris : Gallimard, 1971. - 330 p. - p. 328. - (N.R.F))

⁹⁵(310 - LEVINAS, E., *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 331)

⁹⁶(1 - S., 10 septembre 1870, *Corr.* IV, p. 233)

Les développements explicatifs ou justificatifs mobilisent de semblables techniques. La phrase se voit clivée entre égocentrage et « altérocentrage » au gré des oppositions séparant l'épistolier de sa correspondante : « Moi, je ne les partage pas, vos dédains. - Et j'ignore absolument, comme vous le dites, « le plaisir de (ne) rien faire. Dès que je ne tiens plus un livre, ou que je ne rêve pas d'en écrire un, il me prend un ennui à crier »⁹⁷. Cette contestation prend quelquefois des formes si marquées que la lettre se voit placée sous le signe de la négation absolue : « Non ! la Littérature n'est pas ce que j'aime le plus au monde. Je me suis mal expliqué (dans ma dernière lettre). - Je ne suis pas si cuistre que de préférer des phrases à des Êtres »⁹⁸. Parfois encore, Flaubert formule ouvertement non plus des dénégations mais des reproches. Des constructions intensives dynamisent son discours réprobateur. Le 5 septembre 1873, il critique son amie de son absence de réaction lors de la censure d'une pièce de théâtre :

Quand on a défendu de jouer *Mademoiselle La Quintinie*, vous avez été trop stoïque, chère maître, ou trop indifférente. Il faut *toujours* protester contre l'injustice et la Bêtise, gueuler, écumer, et écraser. Quand on le peut. - Moi, à votre place et avec votre autorité, j'aurais fait un fier sabbat !⁹⁹

Dans un mouvement de colère, Flaubert se substitue à elle le temps d'un énoncé. Ce qui rend compte d'une extrême complicité.

Depuis la manifestation antagoniste des points de vue jusqu'à l'expression des différends, l'amitié épistolaire des écrivains dévoile les richesses d'une relation si féconde intellectuellement que la rencontre des idéologies ne porte jamais préjudice au don affectif et au partage esthétique.

Flaubert prend en compte l'altérité féminine par une analyse permanente des dispositifs comportementaux et intellectuels de ses correspondantes. Cette analyse repose sur des choix linguistiques particuliers réalisés en fonction d'une volonté de signifier et faire comprendre, convaincre et défendre, donner une image de soi et d'autrui, communiquer une représentation de la vie et de l'écriture. L'écrivain adapte son discours épistolaire en fonction de l'amante ou de l'amie, de la nature des sentiments les liant à elles, mais aussi de ses objectifs relationnels - amour souffrant avec Colet, compassion et direction morale avec Leroyer de Chantepie, amitié et libre-échange intellectuel avec Sand - et de ses représentations de leur féminité - menace et corruption de la Muse, faiblesse et névrose de la correspondante angevine, force et virilité du « vieux troubadour ». En cela, il consacre une in-différence sexuelle au sujet de laquelle O. Thibault remarque :

⁹⁷(1 - S., 20 juillet 1873, *Corr. IV*, p. 687)

⁹⁸(1 - S., 3 mars 1872, *Corr. IV*, p. 491)

⁹⁹(1 - S., 5 septembre 1873, *Corr. IV*, p. 710)

... comme le dit Baulieu, « Il n'y a pas de limite infranchissable entre le masculin et le féminin ». C'est du moins ce que montrent la pathologie, aussi bien mentale que physique, et les divers cas d'intersexualité, qui obligent à admettre que, bien que la loi ne reconnaisse que deux sexes, il existe un nombre varié de types intermédiaires entre le type féminin bien défini et le type masculin bien défini¹⁰⁰.

De la femme idéale concrétisant son ambition interpersonnelle jusqu'à l'Oeuvre romanesque réalisant son projet intellectuel, les parentés sont nombreuses et traduisent toutes un investissement dans la fiction.

¹⁰⁰(THIBAUT, O., « Expression et signification des différences sexuelles » In 206 - SULLEROT, E., (recueil collectif sous la direction de), *Le fait féminin*. Paris : Fayard, 1978. - 520 p. - p. 214)

2. L'engagement romanesque

L'enjeu du discours philosophique est une règle (ou des règles) à rechercher sans qu'on puisse conformer ce discours à cette règle avant de l'avoir trouvée. (215 - LYOTARD, J.-F., *Le différend*. Paris : Edition de Minuit, 1983. - 279 p. - p. 145. - Collection Critique)

Les lettres à Colet, Sand et Leroyer de Chantepie véhiculent rêves et esquisses, remarques et préliminaires à l'écriture de l'Oeuvre. Comme le souligne R. Dumesnil, cette somme repose sur deux développements majeurs : « l'un métaphysique, qu'il (Flaubert) pourra traiter dans un cadre fantastique aussi bien qu'historique, l'autre tout d'observation des moeurs contemporaines »¹. « Un de ces jours je t'écrirai une longue lettre littéraire »² précise l'écrivain à Colet dès le 14 septembre 1846. Cette longue lettre littéraire, c'est la *Correspondance*, un espace textuel si fécond en théories qu'il prend souvent la forme d'un traité d'Esthétique.

Flaubert fait de l'épistolaire un observatoire artistique et un plaidoyer de la force en littérature. Cette force naît à ses yeux d'une recherche de la beauté par le travail du style. L'Art est entrevu comme une refonte esthétique de la réalité. L'écrivain assimile cette démarche de représentation du monde à un principe de vie auquel il se voue corps et âme. Il y voit aussi un instrument de conquête. L'art doit captiver le spectateur, le faire rêver et l'interroger simultanément sur les raisons de son ébahissement. Le lecteur doit être ému par le contact direct avec l'oeuvre, ce qui réclame une certaine simplicité et efficacité de procédés. L'oeuvre d'art est semblable à un produit de la nature : intemporelle dans son essence et dans sa beauté. Rendant compte du général et non de l'exception, elle est étrangère à la subjectivité de l'auteur. C'est une couleur, un sujet disciplinés dans une enveloppe impersonnelle. « L'art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! »³ clame l'épistolier à Leroyer de Chantepie. L'artiste a une fonction de révélateur. Il est l'exposant d'un monde parallèle, explique l'écrivain à sa correspondante angevine : « Un livre n'a jamais été pour moi qu'une *manière de vivre* dans un

¹(112 - DUMESNIL, R., *La vocation de G. Flaubert*. Paris : Gallimard, 1961. - 267 p. - p. 202. - (Collection Vocations))

²(1 - C., 14 septembre 1846, *Corr.* I, p. 342)

³(1 - L.d.C, 18 mars 1857, *Corr.* II, p. 691)

milieu quelconque. Voilà ce qui explique mes hésitations, mes angoisses et ma lenteur »⁴. Si Flaubert lie l'Art à la religion, c'est qu'il s'agit de deux expressions de l'Idée : ferment de l'Absolu et manifestation intemporelle. L'Art est l'expression de sa religion de l'Idéal. Il n'est rien au-dessus de lui - pas même l'amour - assure-t-il à sa maîtresse : « aime l'art. De tous les mensonges, c'est encore le moins menteur. Tâche de l'aimer d'un amour exclusif, ardent, dévoué »⁵. L'Art permet de grandir. Le contact du sublime est vecteur d'élévation morale. Mais devant la difficulté de créer, l'homme se voit plongé dans la mélancolie. En fait, comme le remarque Y. Leclerc :

L'impossibilité de la littérature, telle que la vit Flaubert, vient de cet impératif : donner à des sujets bas de fond l'élévation universelle des mythes antiques qui traitaient de figures et de situations surhumaines, à l'ère positive de la vérification et des recherches de sources, provoquer la même « suspension volontaire d'incrédulité » et la même puissance d'adhésion collective que les grandes machines imaginaires d'autrefois⁶.

De Homère à Rabelais, le génie et la puissance des grandes références littéraires ouvrent l'ambition sur l'infini. L'épistolier formule à Colet ce postulat : « *Tout dépend de la conception*. Cet axiome du grand Goethe est le plus simple et le plus merveilleux résumé et précepte de toutes les oeuvres d'art possibles »⁷. Tenter de s'exprimer tel qu'il pense est son premier défi. Chimère et impossible, la représentation artistique du réel lui pose problème. Il n'entend s'y risquer que dans le calme - attitude divine s'il en est. L'agitation est ennemie de la création. Colet est perçue comme une menace. La femme a trop de coeur pour aimer le Beau de façon désintéressée estime-t-il. Le Beau et le Bonheur sont des principes antagonistes. Trouver le premier ne peut s'effectuer que dans le sacrifice du second. L'Art est détachement du quotidien et des rapports humains. Il ne doit servir rien ni personne, sinon la représentation du réel. Flaubert ambitionne dès lors d'écrire un livre sur rien⁸, un exercice de style où les faits seraient écrits depuis un point de vue omniscient et objectif. Ce qui opère une césure radicale avec le romantisme. Pour l'écrivain, l'art tend à l'exposition psychologique et physique. Il éclaire certains aspects de la réalité afin d'agir sur le lecteur à la manière d'un révélateur. L'art consiste à adapter son style à l'objet de son analyse et à partager son écriture entre tragique et burlesque. Flaubert croit dans les virtualités narratives des moindres objets du quotidien. Il prône l'effacement du sujet derrière le style de l'auteur. Aussi son oeuvre romanesque repose-t-elle sur la transfiguration périlleuse de la banalité. Témoin, observateur et

⁴(1 - L.d.C, 26 décembre 1858, *Corr.* II, p. 846)

⁵(1 - C., 8-9 août 1846, *Corr.* I, p. 283)

⁶(LECLERC, Y., « Comment une petite femme devient mythique » *In* 101 - BUISINE, A., *Emma Bovary*. Paris : Edition Autrement, 1997. - 154 pp. - (Collection Figures Mythiques). - p. 19)

⁷(1 - C., 13 septembre 1852, *Corr.* II, p. 157)

⁸(1 - C., 16 janvier 1852, *Corr.* I, p. 30)

critique, il sépare soigneusement sa vie de l'écriture. Hostile à la littérature biographique, il a le goût du document. L'imagination lui permet de consolider une réalité déjà existante. L'illusion référentielle est à ce prix. Il s'agit de captiver l'esprit du lecteur. L'ordre et le mouvement priment. La spontanéité subjective est contenue. L'impersonnalité triomphe. Flaubert souligne l'importance de la structure et valorise la planification du texte. Ce dispositif est peu à peu édifié; obéissant à des desseins longuement mûris, et agençant dans la douleur de naissances successives une partie originelle à cette autre appelée à lui succéder. Car l'impression d'unité n'est jamais que le fruit d'une multiplicité savamment orchestrée, l'écrivain dévoile ses états d'âme stylistiques dans l'épistolaire - cet intertexte de l'Oeuvre. .

2.1 - L'analyse du réalisme

La réalité ne se plie point à l'idéal, mais le confirme. (3 - FLAUBERT, G., *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*. - Edition augmentée de variantes, de notes d'après les manuscrits, versions et scénarios de l'auteur et de reproductions en fac-similé de pages d'ébauche et définitives de ses oeuvres. Paris : Louis Conard, MDCCCXXXIII. - 18 vol. Neuvième série, 466 pp. Lettre de Flaubert à sa nièce Caroline, 2 mai 1880, t. 9, p. 33)

A distance de Duranty et de Champfleury - défenseurs d'une littérature analytique, populaire et dépourvue de travail formel⁹ - Flaubert confie à la Muse qu'il cherche avant tout à « Bien écrire *le médiocre* »¹⁰. Comme le remarque P. Bourdieu¹¹, l'écrivain se voue par son projet à décevoir les littérateurs moralistes ou socialistes. Son « réalisme » s'enracine dans le milieu médical de son enfance. L'esthéticien y est marqué au fer rouge de la science, de l'objectivité et du déterminisme. « Le romantisme de Flaubert et son réalisme obéissent l'un et l'autre à sa conception esthétique, laquelle, de très bonne heure, se règle elle-même sur sa philosophie »¹² corrobore R. Dumesnil. Ce souci réaliste ne fait que croître au cours de sa vie et de son oeuvre. Il n'est pas affaire de hasard mais de principes stricts, d'influences et d'ambitions exposés dans les lettres à l'amante et à l'amie.

L'étude du sujet se base aux yeux de l'épistolier sur une solide recherche documentaire et une observation attentive des faits. « Le réaliste est celui qui ne se préoccupe que du fait brutal sans

⁹(266 - DURANTY, L.-E.-E., *Réalisme*. N° 1, 10 juillet 1856. Paris : DURANTY, L.-E.-E.)

¹⁰(1 - C., 12 septembre 1853, *Corr. II*, p. 429)

¹¹(98 - BOURDIEU, P., *Les règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992. - 480 p.)

¹²(112 - DUMESNIL, R., *La vocation de G. Flaubert*, op. cit., p. 203)

en comprendre l'importance relative et sans en noter les répercussions »¹³ constate Maupassant. L'objectif du réaliste est l'enseignement moral. Après avoir lu *Graziella*, Flaubert écrit à Colet : « Lamartine n'a pas ce coup d'oeil médical de la vie, cette vue du Vrai enfin qui est le seul moyen d'arriver à de grands moyens d'émotion »¹⁴. Ce même « vrai » salué au contraire dans la *Marianne* de Sand¹⁵. L'exercice du doute et la suspension du jugement sont les modalités principales de ce scepticisme littéraire. Le doute est garant de l'élévation de la littérature au rang de science. Il permet d'atteindre au Vrai, précise-t-il à Colet :

Au milieu de toutes les faiblesses de la morale et de l'esprit, puisque tous chancellent comme des gens épuisés, puisqu'il y a dans l'atmosphère des coeurs un brouillard épais empêchant de distinguer les lignes droites, aimons le Vrai avec l'enthousiasme qu'on a pour le fantastique, et à mesure que les autres baisseront, nous monterons¹⁶.

. Le « réalisme » est le mètre-étalon des appréciations et des jugements de Flaubert. Ses conseils de lecture y font référence. Le 15 janvier 1861, il recommande une « histoire véritable » à Leroyer de Chantepie¹⁷.

Ce postulat créatif implique une expérimentation du langage et du style. Flaubert rapproche la prose de la poésie, la fiction de la réalité. Il conçoit le « réalisme » comme un foyer d'évasion esthétique et soutient à Colet :

Je suis loin d'être l'homme de la nature, qui se lève au soleil, s'endort comme les poules, boit l'eau des torrents, etc. Il me faut une vie factice et des milieux en tout extraordinaires. Ce n'est point un vice d'esprit, mais toute une constitution de l'homme. Reste à savoir, après tout, si ce que l'on appelle le factice n'est pas une autre nature. L'anormalité est aussi légitime que la règle¹⁸.

. Cette refonte de la réalité procède selon L. Czyba d'un désir de mythification. Aussi remarque-t-elle :

... le langage de l'écrivain n'a-t-il pas à charge de représenter mais de signifier le réel. Par le discours qu'il tient sur la réalité qui l'entoure, par l'image qu'il impose d'elle, l'écrivain est un fabricant de mythes. Le mythe donne de la réalité une image modelée par les demandes, les désirs, les peurs de celui, de ceux qui le fabriquent. Il a une fonction de compensation, de défense... Il ne cache pas la réalité, il l'infléchit et transforme l'histoire en nature : parce qu'il

¹³(11 - FLAUBERT, G., *Lettres de G. Flaubert à George Sand*. - Précédées d'une étude par Guy de MAUPASSANT. Paris : G. Charpentier, 1889. - 289 p. - p. 15)

¹⁴(1 - C., 24 avril 1852, *Corr.* II, p. 78)

¹⁵(8 - FLAUBERT, G., *Oeuvres complètes*. - Edition nouvelle établie d'après les manuscrits inédits de Flaubert par la Société des Etudes littéraires françaises contenant les scénarios et plans des divers romans, la collection complète des Carnets, les notes et documents de Flaubert avec des notices historiques et critiques, et illustrée d'images contemporaines). Paris : Club de l'Honnête Homme, 1971-1975. - 16 vol. - 615 pp. Lettre à Sand, 18 février 1876. - t.15, p. 437)

¹⁶(1 - C., 16 novembre 1852, *Corr.* II, p. 177)

¹⁷(1 - L.d.C., 15 janvier 1861, *Corr.* III, p. 137)

¹⁸(1 - C., 26 octobre 1852, *Corr.* II, p. 173)

se réfère sans cesse à une tradition, à une culture, il opère le transport de l'objet historique sur des plans de réalité où il est soumis par la parole à des lois anhistoriques et réalise des opérations de camouflage, de confusion et de dérobade... Ce sont les inflexions, les transformations que les mythes font subir au réel qui signifient l'idéologie du groupe social qui les engendre¹⁹.

Flaubert n'enferme pas sa méthode de composition dans une école. L'oeuvre n'existe qu'en elle-même et pour elle-même. Le « réalisme » suscitera pourtant des émules, précise R. Dumesnil :

Elle (la *Correspondance* de Flaubert) est, de surcroît, un des documents historiques les plus curieux que nous ait laissés le XIXe Siècle. Activement mêlé au mouvement spirituel de son temps, Flaubert n'est pas seulement un témoin qui constate, réfléchit et enregistre. Il est un des chefs de file de sa génération et de celle qui suit²⁰.

L'écrivain veut vivre le « réalisme » au quotidien. Aussi incite-t-il ses correspondantes à savourer le vrai jusque dans l'innommable. C'est du moins ce qu'il explique à Colet :

Quand on a son modèle net, devant les yeux, on écrit toujours bien, et où donc le vrai est-il plus clairement visible que dans ces belles expositions de la misère humaine ? Elles ont quelque chose de si cru que cela donne à l'esprit des appétits de cannibale. Il se précipite dessus pour les dévorer, se les assimiler. Avec quelles rêveries je suis resté souvent dans un lit de putain, regardant les éraillures de sa couche !²¹

A Leroyer de Chantepie, il rapporte combien l'écriture de *Salammbô* exige un considérable travail de documentation : « Savez-vous ce qui présentement m'occupe ! les maladies des serpents (toujours pour *Carthage*). Je vais aujourd'hui même écrire à Tunis à ce sujet. Quand on veut faire vrai, il en coûte ! »²². Flaubert n'est pourtant pas sans manifester avec clairvoyance les limites du « réalisme » : l'excès de vérité est parfois insupportable au lecteur. Il relativise pour son amie les effets de lecture de *L'Education sentimentale* :

Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de moeurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération; « sentimentale » serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion, mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel que je l'ai conçu, est je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement²³.

Toutes correspondances confondues, Flaubert lie étroitement la lassitude existentielle à l'ennui littéraire.

¹⁹(107 - CZYBA, L., *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983. - 412 p. - p. 319)

²⁰(12 - FLAUBERT, G., *Lettres choisies de G. Flaubert*. - Recueillies et préfacées par René DUMESNIL, Paris : J. Et R. Wittmann, 1947. - 155 p. - p. 1)

²¹(1 - C., 7 juillet 1853, *Corr.* II, p. 377)

²²(1 - L.d.C., 26 décembre 1858, *Corr.* II, p. 846)

²³(1 - L.d.C., 6 octobre 1864, *Corr.* III, p. 409)

Esprit désabusé, il est atteint par un pessimisme dévorant. Son attention au détail, ses recherches scientifiques et son doute méthodique, sa prédilection pour le factice et sa propension à la mythification expliquent son incapacité à considérer l'homme et la vie autrement que dans leur laideur et bêtise intrinsèques. Sa conceptualisation épistolaire de l'écriture romanesque met ainsi en oeuvre un désaveu des passions, une réflexion sur les fondements de la vérité romanesque, le travail du document et la recherche de l'objectivité.

*

La vérité est un substantif d'essence religieuse désignant une « opinion conforme au réel » ou plus généralement « la conformité de l'idée avec son objet, d'un récit avec un fait, et de ce qu'on dit avec ce qu'on pense »²⁴. Ces acceptions sont au coeur des dogmes littéraires de l'écrivain - mystique de l'Art, de l'idée et du fait.

Telle est la condition humaine : ne pouvoir se rapporter qu'à des choses qui nous détournent d'autres choses et, plus gravement, être, en tout, présent à soi, et dans cette présence, n'avoir chaque chose que devant soi, séparé d'elle par ce vis-à-vis et séparé de soi par cette interposition de soi-même²⁵.

observe Blanchot. Chez Flaubert, la mission créatrice - ses implicites esthétiques et ses incidences relationnelles - font écho à cet état des lieux.

Face à la difficulté de décrire la violence de la réalité, l'écrivain fait la promotion de la minutie dans l'analyse du sujet. « La vérité est tout autant dans les demi-teintes que dans les tons tranchés »²⁶ précise-t-il à Colet. Transparente, l'écriture du réel doit accompagner une réflexion sur la moralité. Elle ne saurait tendre à une conclusion. Oeil ouvert sur la vie et contemplatif fervent, Flaubert ambitionne d'écrire comme il sent, à savoir tel qu'il pense que les faits existent. « Je sais voir et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, parce qu'ils se fourrent le nez dessus »²⁷ déclare-t-il à sa maîtresse. L'épistolier établit une différence entre réalité littéraire et matérielle. Il envisage l'une comme l'illusion référentielle de l'autre. La réalité littéraire est l'interprète d'une émotion et - comme en témoigne *Madame Bovary* - la rencontre difficile du vulgaire et du lyrisme. « La première qualité de l'art et son but est l'*illusion*. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur »²⁸ stipule

²⁴(291 - REY, A., sous la direction de, *Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : édition Dictionnaires Le Robert, 1995. - 2 Vol., 1156 p. (t. 1), 2383 p. (T.2). - t. 2, p. 2234)

²⁵(294 - BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. - 379 p. - p. 172. - (Collection Idées))

²⁶(1 - C., 11 décembre 1846, *Corr.* I, p. 415)

²⁷(1 - C., 16 janvier 1852, *Corr.* I, p. 30)

²⁸(1 - C., 16 septembre 1853, *Corr.* II, p. 433)

Flaubert à Colet. Chaque idée représente pour lui un fait et un événement qu'il importe d'analyser dans différentes perspectives par l'exercice du doute méthodique.

L'écrivain a conscience de l'inadéquation de son projet littéraire avec les attentes grossières du public. Par un mépris protecteur, il déclare à la Muse : « Ce qu'il y a de meilleur dans l'Art échappera toujours aux natures médiocres, c'est-à-dire aux trois quarts et demi du genre humain. Pourquoi dès lors dénaturer la vérité au profit de la bassesse ? »²⁹. La représentation de la vérité est un programme littéraire s'appuyant sur un protocole de travail particulier : une démarche de renseignement puis le traitement de l'information.

*

La collecte d'écrits servant de preuve et de base de données est une activité fondatrice de l'écriture romanesque. « ... au moment d'écrire, le texte de l'oeuvre ne pourra s'élaborer que par la capacité du style à intégrer aussi bien le renseignement topographique ou historique attesté que n'importe quel détail, véridique ou imaginé, que l'écrivain a retenu dans les filets de l'attention flottante »³⁰ observe P.-M. de Biasi. Ces documents peuvent être envisagés après C. Gothot-Mersch comme des « symboles polyvalents entre lesquels peut circuler le sens »³¹ : les symboles d'une esthétique et d'une Oeuvre.

Sélection, rassemblement, confrontation et amendement du document relèvent d'une stratégie littéraire. Il y a dans la faveur de l'écrivain pour les documents un souci forcené de précision référentielle, un besoin d'apprendre ce qu'il ignore (*Madame Bovary*), le souci de découvrir des périodes inconnues (*Salammbô*), la nécessité de procéder à des exercices préparatoires (*L'Education sentimentale*) plus que la carence d'inventivité mise en avant par P.-M. de Biasi :

Jusqu'à *Madame Bovary*, Flaubert garde une conception relativement traditionnelle et « négative » ou « compensatoire » de la documentation. Les notes sont conçues non seulement comme une façon de combler un besoin ponctuel d'information, mais surtout comme une manière de suppléer une lacune beaucoup plus profonde : celle de la conception et de la créativité. On accumule les connaissances faute d'avoir l'énergie de s'en passer en créant par les seules ressources du génie³².

²⁹(1 - C., 17 mai 1853, *Corr.* II, p. 328)

³⁰(95 - BIASI, P.-M. de, *Flaubert - Les secrets de l'«homme-plume»*. Paris : Hachette, 1995. - 122 p. - p. 21)

³¹(GOTHOT-MERSCH, C., « Conclusion » In 103 - CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL (Cerisy-la-Salle, Manche), *La production du sens chez Flaubert*. Direction, GOTHOT-MERSCH, C.; Communications, BEM, J., BROMBERT, V., DEBRAY-GENETTE, R., DUCHET, C. (...). Paris : Union Générale d'éditions, 1975. - 439 p. - p. 434)

³²(BIASI, P.-M. de, « L'esthétique référentielle - Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert » In 123 - LECERCLE, F. - MESSINA, S., *Flaubert, l'Autre - pour Jean Bruneau*. Textes réunis par F. LECERCLE et S. MESSINA. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989. - 186 p. - p. 18)

Perfectionniste, Flaubert préfère ne rien écrire que de débiter une oeuvre imprécise. Le document ne « supplée » pas chez lui à une « lacune », il signe au contraire son exigence.

Aux prémices de *Madame Bovary*, soucieux de s'informer sur la psychologie féminine, l'épistolier discrédite ses lectures. Il confie à Colet son opinion défavorable sur *Les jeunes femmes* de Jean-Nicolas Bouilly.

Voilà deux jours que je tâche d'entrer dans des *rêves de jeunes filles* et que je navigue pour cela dans les océans laiteux de la littérature à castels, troubadours à toques de velours à plumes blanches. Fais-moi penser à te parler de cela. Tu peux me donner là-dessus des détails précis qui me manquent³³.

Afin de composer la trame du drame d'Hippolyte, l'écrivain procède à une recherche médicale active. Il fait part à la Muse de son étonnement et de son intense travail de notes :

J'ai hier passé toute ma soirée à me livrer à une chirurgie furieuse. J'étudie la théorie des pieds bots. J'ai dévoré en trois heures tout un volume de cette intéressante littérature et pris des notes. Il y avait là de bien belles phrases : « Le sein de la mère est un sanctuaire impénétrable et mystérieux où », etc.³⁴.

Flaubert rend souvent compte de sa difficulté à transformer le document en texte - précisant à la poétesse : « Cela n'est pas facile, que de rendre littéraires et *gais* des détails techniques, tout en les gardant précis »³⁵. L'intégration de ce matériau dans le projet romanesque, sa refonte stylistique dans l'oeuvre, lui apportent peines et souffrances. « Outre les difficultés d'exécution qui sont effroyables, il me faut apprendre un tas de choses que j'ignore »³⁶ poursuit-il avec Sand.

Dans les lettres au « Chère Maître », cette difficulté dans le retraitement des informations débouche quelquefois sur une profonde crise d'écriture. Le 13 avril 1867, l'épistolier médite sur l'impasse de *L'Education sentimentale* : « Le roman ne marche pas du tout. Je suis plongé dans la lecture des journaux de 48 »³⁷. Le 15 avril 1876, en plein coeur de *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert traverse une semblable dépression :

Je suis arrêté faute de documents et j'avance si peu dans ma besogne que c'est lamentable ! Heureux ceux qui ne sont pas affligés par la folie de la perfection ! J'en comprends toute la vanité, mais je ne peux m'en guérir. Les belles choses se font plus naturellement. Ce n'est pas ma faute ! j'ai, en fait de style, la sensibilité exaspérée³⁸.

³³(1 - C., 1er mars 1852, *Corr.* II, p. 56)

³⁴(1 - C., 7 avril 1854, *Corr.* II, p. 544)

³⁵(1 - C., 18 avril 1854, *Corr.* II, p. 55)

³⁶(1 - S., 2 décembre 1874, *Corr.* IV, p. 893)

³⁷(1 - S., 13 avril 1867, *Corr.* III, p. 630)

³⁸(8 - FLAUBERT, G., *Oeuvres complètes, op. cit.*, Lettre à Sand, 15 avril 1876, t.15, p. 448)

Paradoxalement, ces excès ou déficits ne grèvent pas son énergie. Ils accentuent son travail documentaire. En fait, Flaubert « redynamise » ses compétences fictionnelles en se confrontant à des textes « réalistes » : « J'ai passé huit jours à Paris, à la recherche de renseignements assommants (7 à 9 heures de fiacre tous les jours, ce qui est un joli moyen de faire fortune avec la Littérature. Enfin ! »³⁹. La lecture documentaire lui permet de se placer au coeur de son sujet, de s'en imprégner pour mieux se l'approprier et le transformer. En 1872, l'écrivain prépare *La Tentation de Saint Antoine*. Il évolue dans le monde des bestiaires médiévaux - « belluaires » dans son lexique - afin d'acquérir des connaissances :

Dans la journée je m'amuse à feuilleter des belluaires du Moyen Âge, à chercher dans les « Auteurs » tout ce qu'il y a de plus baroque comme animaux. Je suis au milieu des monstres fantastiques. Quand j'aurai, à peu près, épuisé la matière, j'irai au *Museum* rêvasser devant les monstres réels. - Et puis les recherches pour le bon *Saint Antoine* seront finies !⁴⁰

L'ébauche du versant mystique de son oeuvre lui apporte ces occasions de dépaysement. Il fédère ses découvertes documentaires autour de son projet littéraire :

J'ai repris ma vieille toquade de *Saint Antoine*. J'ai relu mes notes, je refais un nouveau plan, et je dévore les *Mémoires ecclésiastiques* de Le Nain de Tillemont. J'espère parvenir à trouver un lien logique (et partant un intérêt dramatique) entre les différentes hallucinations du Saint. Ce milieu extravagant me plaît. Et je m'y plonge. Voilà⁴¹.

L'éventail de ses lectures est des plus larges. Esprit disciplinaire, il porte un vif intérêt aux sciences de l'homme et de la nature : « Je lis de la médecine, de la métaphysique, de la politique, de tout »⁴². Cette soif d'érudition l'engage à voyager. L'écrivain vient à Paris pour consulter des fonds spécialisés ou des ouvrages rares lui faisant défaut en Normandie. Aussi en profite-t-il pour rendre visite à son amie : « Comme villégiature, j'irai à Paris, au mois d'août, faire quelques recherches dont j'ai besoin »⁴³. En regard des prémices de *Bouvard et Pécuchet*, il évoque son intense fréquentation des bibliothèques et son activité de recherche : « Présentement, je passe mes jours à la bibliothèque, où j'amasse des notes »⁴⁴.

Cette pratique de la note est partie prenante du goût de Flaubert pour le document. Etymologiquement, elle permet d'apprendre et de connaître, depuis les paysages de Carthage (*Salammbô*) jusqu'à l'agriculture, le jardinage ou la chimie (*Bouvard et Pécuchet*) en passant par la médecine (*Madame Bovary*). La note divertit sans nuire à l'écriture romanesque, apporte un savoir

³⁹(1 - S., 2 février 1869, *Corr. IV*, p. 14)

⁴⁰(1 - S., 26 février 1872, *Corr. IV*, p. 487)

⁴¹(1 - S., 24 juin 1869, *Corr. IV*, p. 60)

⁴²(1 - S., 28 octobre 1872, *Corr. IV*, p. 600)

⁴³(1 - S., 20 juillet 1873, *Corr. IV*, p. 687)

de référence, inaugure l'analyse d'un sujet et la construction d'une oeuvre. Elle est la force vive de l'objectivité.

*

L'objectivité est théorisée par Flaubert comme ce qui existe indépendamment des représentations personnelles de l'esprit. L'écrivain fait de la littérature un objet de pensée valable pour tous par sa conformité au réel. Aussi s'oppose-t-il à l'expression littéraire de la passion. En 1852, il prêche à Colet les vertus de l'impersonnalité :

La passion ne fait pas les vers. - Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible. J'ai toujours pêché par là, moi; c'est que je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait. - A la place de Saint-Antoine, par exemple, c'est moi qui y suis. La tentation a été pour moi et non pour le lecteur. - *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* (comme elle est *toujours*, en elle-même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté *de se la faire sentir*. Cette faculté n'est autre que le génie⁴⁵.

Plusieurs concepts sous-tendent cette doctrine esthétique dans les lettres à l'amante et à l'amie.

L'écrivain place l'esprit au-dessus de la subjectivité. Afin d'atteindre à une finalité d'enseignement moral, l'art doit montrer et ne pas prouver. «La littérature prendra de plus en plus les allures de la science; elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus »⁴⁶ précise-t-il à Colet. L'art doit être tourné vers les autres et non vers soi. Il n'a pas de vocation utilitaire. C'est pourquoi Flaubert privilégie l'impersonnalité shakespearienne au lyrisme byronien. L'oeuvre doit rester à distance de la sensibilité de l'écrivain. Aussi s'agit-il de comprendre et de ressentir intimement son sujet tout en restant étranger à lui. L'Histoire - observation attentive de faits et jugement objectif - offre un modèle de pensée et d'analyse. L'épistolier assimile l'artiste au démiurge. Il opère un rapprochement entre Création et création romanesque. «L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part »⁴⁷ précise-t-il à la Muse. Ce leitmotiv est scandé à Leroyer de Chantepie : «C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas »⁴⁸. *Salammbô* représente le point culminant de cette recherche d'un art pur où l'observation s'efface derrière l'objectivité. L'art doit

⁴⁴(1 - S., 1er mai 1874, *Corr.* IV, p. 794)

⁴⁵(1 - C., 6 juillet 1852, *Corr.* II, p. 128)

⁴⁶(1 - C., 6 avril 1853, *Corr.* II, p. 296)

⁴⁷(1 - C., 9 décembre 1852, *Corr.* II, p. 204)

⁴⁸(1 - L.d.C., 18 mars 1857, *Corr.* II, p. 691)

tendre à l'expression de la plus grande généralité possible. Flaubert s'insurge contre les critiques considérant *Madame Bovary* comme une oeuvre à clefs. « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre »⁴⁹ assure-t-il à Leroyer de Chantepie. Comme le remarque P.-M. de Biasi, les innovations esthétiques de ce roman l'opposent au récit personnel - et par conséquent à une écriture balzacienne ponctuée de réflexions d'auteur :

La technique du récit impersonnel, la composition complexe en scènes polyphoniques, le traitement des dialogues en style indirect libre, l'effacement intermittent de l'humain devant un nouvel empire de l'objet, un usage inédit des temps narratifs qui immobilisent la représentation dans une sorte d'extraordinaire dilatation des durées, une prose romanesque sans précédent par ses qualités d'évocation musicale, tous ces aspects font de *Madame Bovary* le premier exemple de roman post-balzacien⁵⁰.

Cet idéal de neutralité dépasse de beaucoup le simple cadre de l'esthétique littéraire. Il relève d'un absolu ontologique. La féminité de l'écrivain, sa désexualisation de la femme, son rêve de l'androgynie sont des avatars de ce désir. La recherche sur soi et sur la correspondante se trouve intimement liée à une remise en question de l'écriture et de ses éléments constitutifs.

2.2 - Les recherches formelles

Une phrase est viable, disait-il, quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne lorsqu'elle peut être lue tout haut. Les phrases mal écrites, écrivait-il dans la préface des *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du coeur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. (11 - FLAUBERT, G., *Lettres de G. Flaubert à George Sand*. - Précédées d'une étude par Guy de MAUPASSANT. Paris : G. Charpentier, 1889. - 289 p. - p. LXIV)

En littérature, la forme est une réalisation concrète du langage répondant à des stratégies d'écriture spécifiques. Apparence sensible d'une pensée et structure de création, c'est une combinaison de mots, une somme d'opérations grammaticales, un arrangement stylistique. Bien avant

⁴⁹(*Ibid.*)

⁵⁰(293 - BIASI, P.-M. de, BODY, J., HINCKER, F., *L'histoire*. Paris : Belin, 1989. - 255 p. - pp. 65-66)

les Gestalttheorie du vingtième siècle, Flaubert conceptualise dans l'épistolaire la forme de son Oeuvre, les unités du récit et les procédés littéraires.

*

Le modèle du récit - tel qu'il est défini dans les travaux de Labov et Waletzky - est composé des catégories suivantes :

- un résumé d'une ou deux propositions donnant le contenu général de l'histoire, le thème (« c'est l'histoire d'un homme qui... »).
- Un cadre, c'est-à-dire des indications sur le moment, le lieu, les protagonistes, la situation générale.
- Le développement narratif proprement dit : la complication, qui introduit une rupture dans le déroulement normal des faits.
- L'évaluation : commentaires du narrateur présentant ses réactions aux événements (« c'était terrible »), décrivant les sentiments qu'il a éprouvés...
- La chute, ou résolution, signalant que l'histoire est finie; l'auditeur n'a alors plus lieu de demander : « mais alors, pourquoi tu me racontes ça ? »⁵¹

Dans la *Correspondance*, ces éléments sont au coeur d'une réflexion sur les notions de phrase, de chapitre et de composition d'ensemble.

« Découvrir à toutes les phrases des mots à changer, des consonances à enlever, etc. ! est un travail aride, long et très humiliant au fond. C'est là que les bonnes petites mortifications intérieures vous arrivent »⁵² fait observer Flaubert à Colet. Arrangement de mots et ensemble de propositions formant une unité d'expression, la phrase est l'élément premier du récit à être manipulé et transformé. L'écrivain se préoccupe aussi bien de son style que de celui de sa correspondante. Corrigé un passage de *La Paysanne*, il fait part à sa maîtresse de son penchant pour la phrase fluide en critiquant son utilisation du comparatif :

Dans ce premier mouvement nous avons trois *comme*, ce qui donne un peu de monotonie à la tournure de la phrase : *comme après la moisson, comme un charnier et comme un berceau* (celui-là indispensable). Pourquoi ne pas supprimer le *comme* après la moisson, et dire que c'était après la moisson en effet, sans ton *comme* qui est lourd et fait tomber la phrase dès le second vers. Le commencement par là y perd de l'ampleur, les *sujets* y sont trop fréquents et ça coupe trop : 1° *c'était...* 2° *tout...* 3° *embrasé...* 4° *Le ciel...* 5° *de grands rochers...* Il faut laisser tout cela tel que c'est, *mais en pallier le défaut* par le retranchement du *comme* (qui du reste est négligé)⁵³.

⁵¹(272 - COIRIER, P., GAONACH, D., PASSERAULT, J.-M., *Psycho-linguistique textuelle - Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*. Paris : Armand Colin, 1996. - 297 p. - p. 74)

⁵²(1 - C., 26 juillet 1852, *Corr.* II, p. 139)

⁵³(1 - C., 28 novembre 1852, *Corr.* II, p. 180)

L'épistolier tente de la convertir à ce culte obsessionnel de la forme et du réexamen critique : « Je veux (et j'y arriverai) te voir t'enthousiasmer d'une coupe, d'une période, d'un rejet, de la forme en elle-même, enfin, abstraction faite du sujet, comme tu t'enthousiasmais autrefois pour le sentiment, pour le coeur, pour les passions »⁵⁴. Inquisiteur syntaxique, il dresse dans la souffrance des inventaires acharnés de ces scories textuelles. « Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser; mes phrases en grouillent »⁵⁵ déplore-t-il. L'épistolier veut convertir l'amour de la Muse en amour de l'Art. C'est pourquoi la recherche d'une phrase et la quête de perfection formelle suffisent souvent à différer une entrevue prévue de longue date : « Nous nous verrons dans quinze jours au plus tard. Je veux seulement écrire encore trois pages, au plus, en finir cinq que j'écris depuis l'autre semaine, et trouver quatre ou cinq phrases que je cherche depuis bientôt un mois »⁵⁶. Cet idéal de la phrase participe d'un absolu de la prose : « La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie »⁵⁷. Aussi cette conceptualisation interroge-t-elle des unités textuelles plus vastes que la phrase.

L'écrivain définit précisément l'architecture d'une oeuvre avant de commencer à l'écrire. Il a une vision précise aussi bien de la distribution de ses parties que de sa conception d'ensemble. Attention de détail et attention globale sont deux mouvements majeurs de son approche. Le texte est mesuré, planifié, découpé. Y compris dans ses travaux collectifs.

L'écriture avec Du Camp de *Par les champs et par les grèves*, récit de leur voyage en Bretagne, est l'occasion de fragmenter le texte en chapitres envisagés comme autant d'espaces d'expression personnels. « Ce livre aura XII chapitres. J'écris tous les chapitres impairs, 1, 3, etc. M(axime) tous les pairs »⁵⁸ confie-t-il à Colet. Flaubert éprouve des difficultés à fédérer les éléments du texte à l'intérieur de ces chapitres, et à assurer entre eux des transitions harmonieuses :

La difficulté de ce livre consistait dans les transitions et à faire un tout d'une foule de choses disparates. - Il m'a donné beaucoup de mal. - C'est la première chose que j'aie écrite péniblement (je ne sais où cette difficulté de trouver le mot s'arrêtera; je ne suis pas un inspiré, tant s'en faut)⁵⁹.

Le travail sur le chapitre et l'emboîtement logique de ses parties est partie prenante d'une réflexion sur l'ensemble de l'oeuvre. L'épistolier remarque eu égard à *L'Education sentimentale* :

⁵⁴(1 - C., 13 septembre 1852, *Corr.* II, p. 157.)

⁵⁵(1 - C., 26 juillet 1852, *Corr.* II, p. 218)

⁵⁶(1 - C., 26 avril 1853, *Corr.* II, p. 315)

⁵⁷(1 - C., 2 juillet 1853, *Corr.* II, p. 373)

⁵⁸(1 - C., octobre 1847, *Corr.* I, p. 475)

... il faudrait refaire deux ou trois chapitres et, ce qui me paraît le plus difficile de tout, écrire un chapitre qui manque, où l'on montrerait comment fatalement le même tronc a dû se bifurquer, c'est-à-dire pourquoi telle action a amené ce résultat dans ce personnage plutôt que telle autre⁶⁰.

La théorisation de l'écriture intervient à tous les niveaux dans la *Correspondance*. Le chapitre fédère des paragraphes rassemblant eux-mêmes des phrases gouvernées par des mots. L'heureuse mise en relation de ces constituants est la première préoccupation de Flaubert.

*

L'écrivain se « ronge de plans »⁶¹ à chaque étape de son travail. Cet esprit de système opère à l'échelle de son existence. « Médite bien le plan de ton drame; tout est là, dans la conception. Si le plan est bon, je te réponds du reste ... J'ai des plans d'oeuvres pour jusqu'au bout de ma vie, et s'il m'arrive quelquefois des moments âcres qui me font presque crier de rage, tant je sens mon impuissance et ma faiblesse, il y en a d'autres aussi où j'ai peine à me contenir de joie »⁶² affirme-t-il à Colet. Cette emprise du plan conditionne sa relation amoureuse. Au rôle de l'amant, il préfère toujours celui de correcteur.

Ton histoire de forçat m'a ému jusqu'à la moelle des os. - Et hier, toute la journée, j'y ai rêvé avec une telle intensité que j'ai repassé pas à pas par toute sa vie. Peut-être l'ai-je reconstruite telle qu'elle s'est passée ? (ainsi qu'il m'est arrivé de tomber juste en écrivant un chapitre *d'entregent*, comme on disait jadis, dialogues et poses, et avec une fidélité si exacte, quoique je n'avais rien vu de pareil, qu'un ami a failli s'en évanouir à la lecture, car il se trouvait que c'était son histoire)⁶³.

confie-t-il à sa maîtresse.

En janvier 1853, Flaubert conseille à la Muse de faire un plan très détaillé du drame sur lequel elle travaille : « Quand il sera bien arrêté, marche, et sois sûre du reste »⁶⁴. Pragmatique, il réitère ce conseil : « Tâche de te bien porter et m'apporter ce que tu as fait du plan de ton drame »⁶⁵. Cette volonté de planification textuelle participe de l'ambition de réorganiser la femme dans son entier. En littérature, si Flaubert apparaît hanté à ce point par le plan, c'est qu'il demeure meurtri par les défauts de construction qu'il a pu constater dans l'*Education sentimentale* (1845) et *La Tentation de Saint-Antoine* (1849). Il explique la faiblesse de ces deux oeuvres par une déficience.

⁵⁹(1 - C., 3 avril 1852, *Corr.* II, p. 66)

⁶⁰(1 - C., 16 janvier 1852, *Corr.* II, p. 30)

⁶¹(1 - C., 7 septembre 1853, *Corr.* II, p. 428)

⁶²(1 - C., 27 mars 1853, *Corr.* II, pp. 286-287)

⁶³(1 - C., 14 juillet 1847, *Corr.* I, p. 461)

⁶⁴(1 - C., 3 janvier 1853, *Corr.* II, p. 229)

Le plan est père de la conception médite-t-il. Il véhicule la couleur dominante du texte. Le projet littéraire s'agrège autour de lui et en lui. « L'unité, l'unité, tout est là »⁶⁶ soutient-il à Colet. Y. Leclerc constate l'importance du travail de Flaubert sur les plans et scénari de *Madame Bovary* : « Le plan est (...) pensé comme une totalité virtuelle assignant une place et un sens à chacune de ses parties, à chacun de ses signes à venir, jusqu'aux signes de ponctuation »⁶⁷. Le critique distingue cinq types de documents de synthèse dans le manuscrit : « le plan, le scénario, le résumé, la note et l'esquisse. Flaubert utilise indistinctement les mots de « plans » et « scénarios » et il est souvent difficile de faire la différence »⁶⁸. Ce travail du plan est une épreuve intellectuelle et physique infiniment répétitive. « Je suis très fatigué ce soir. (Voilà deux jours que je fais *du plan*, car enfin, Dieu merci, mes comices sont faits, ou du moins ils passeront pour tels, jusqu'à nouvelle révision.) »⁶⁹ stipule l'écrivain à la Muse.

Flaubert est un écrivain en quête de simplicité⁷⁰. Dans *Madame Bovary*, cette économie est synonyme de scrupuleux principes de composition. Le moindre écart suscite une kyrielle de corrections, d'amendements et de remaniements déchirant sa vie entre élans frénétiques et constats d'impuissance⁷¹. Le plan est déterminant dans sa grille de lecture. Dans une lettre à Colet, ayant achevé la lecture du sixième volume de la *Révolution*, il sanctionne Michelet par ces remarques lapidaires : « point de plan, point d'art »⁷². Le plan est au centre de la conception d'ensemble de son oeuvre romanesque. Il est le dessin directeur de sa pensée et la projection logique de son esthétique. Son exécution nécessite d'adopter certains dispositifs stylistiques.

*

Les procédés littéraires sont un ensemble d'éléments textuels signifiants instaurant une certaine représentation du monde. Ces figures ont souvent voix au chapitre dans les lettres à Colet. « Harassé de style et de combinaisons échouées »⁷³, l'épistolier témoigne de sa conscience aiguë des formes du langage en réfléchissant sur le verbe, la description et le point de vue.

⁶⁵(1 - C., 26 avril 1853, *Corr.* II, p. 315)

⁶⁶(1 - C., 14 octobre 1846, *Corr.* I, p. 389)

⁶⁷(125 - LECLERC, Y., *La Spirale et le Monument - Essai sur BOUVARD ET PECUCHET de G. Flaubert*, Paris : SEDES, 1988. - 189 p. - p. 9)

⁶⁸(*Ibid.*)

⁶⁹(1 - C., 9 décembre 1853, *Corr.* II, p. 476)

⁷⁰(1 - C., 20 septembre 1851, *Corr.* II, p. 5)

⁷¹(1 - C., 24 avril 1852, *Corr.* II, p. 75)

⁷²(1 - C., 12 septembre 1853, *Corr.* II, p. 430)

⁷³(1 - C., 19 février 1854, *Corr.* II, pp. 522-523)

Le verbe signifie étymologiquement la parole divine. Il désigne Dieu par métonymie. Ce sens est à l'honneur dans l'épistolaire. Il relève d'une certaine mystique de l'art et de la vie intellectuelle. A un Dieu-raison du monde, Flaubert substitue un écrivain-raison de l'oeuvre. Le verbe est une expression de la pensée. Il est action et devenir permanent. Voilà pourquoi l'homme de lettres attache autant d'importance à son sens dans ses réflexions romanesques.

Flaubert est le premier correcteur des écrits de Colet. Il dispense sans compter ses observations concernant des impropriétés ou des contre-sens. Le 26 octobre 1852, il la sanctionne en regard de deux vers⁷⁴ :

De suite, pendant que j'y pense (car depuis trois jours j'ai peur de l'oublier), ma petite dissertation grammaticale à propos de *saisir*. Il y a deux verbes : *saisir* signifie prendre tout d'un coup, empoigner, et *se saisir de* veut dire s'emparer, se rendre maître. Dans l'exemple que tu me cites « le renard s'en saisit », ça veut dire le renard s'en empare, en fait son profit; il y a donc avec le pronom, tout ensemble, idée d'accaparement et de vitesse (ainsi avec le pronom le verbe comporterait toujours une idée d'utilité ultérieure). Mais *saisir* s'emploie tout seul pour dire prendre. Ex(emple) : « Saisissez-vous *de* cette anguille-là; je ne peux la saisir, elle me glisse des mains. » Je ne me rappelle point tes deux vers, chère muse; mais il y a, il me semble, quelque chose comme cette tournure : « se saisissait des brins de paille... », ce qui est lent d'ailleurs et impropre, comme tu vois⁷⁵.

Contrôler le verbe, exercer une autorité stylistique confinent chez lui à cantonner l'amante dans la passivité - attribut de la femme à ses yeux. Il réitère fréquemment ce type d'observation à visée réformatrice. « Plomber » signifie selon *Le Robert* « « garnir, revêtir, de plomb » et, dans un style plus soutenu, « donner la couleur de plomb à (qqch.) (V.1200) (...) Ultérieurement, l'argot s'est emparé du mot pour « transmettre une maladie vénérienne à (qqn) » (1858) »⁷⁶. Ces acceptions sont connues de Flaubert, mais pas de Colet. Dans *La Paysanne*, la Muse emploie ce verbe à contresens. L'épistolier ne manque pas de le lui faire remarquer :

Et le soleil plombait ses cheveux blancs

Mauvais; on ne dit plomber, métaphoriquement, qu'au prétérit : teint plombé pour couleur de plomb, livide, et si tu l'emploies dans ce sens, c'est alors un verbe neutre, et il y a faute évidente de français, les v(erbes) neutres n'ayant pas de régime. - *C'est une faute de français, sois-en sûre. Outre que le mot ne fait aucune image, et est de mauvais style - (pourquoi pas chauffer ???)*⁷⁷.

En dépit du bon sens, Colet s'enlise dans son erreur. Elle refuse cette critique démiurgique. En restant attaché au sens qu'elle prête à «Plomber », elle refuse le Verbe : expression de la pensée

⁷⁴(*La Paysanne*)

⁷⁵(1 - C., 26 octobre 1852, *Corr.* II, p. 178)

⁷⁶(291 - REY, A., (sous la direction de), *Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t. 2, p. 1550)

⁷⁷(1 - C., 28 novembre 1852, *Corr.* II, p. 183)

masculine et intrusion stylistique. « Je répète encore une fois que douleur d'airain qui *mène* au cimetière est stupide, comme le soleil *qui plombe*, etc. maintenant garde-les si ça te fait plaisir. Il ne manquera pas de gens qui trouveront cela charmant. »⁷⁸ réitère Flaubert. Mais rien ne semble en mesure d'infléchir la volonté de Colet. Une dernière fois, il lui fait part du sens précis de « Plomber » : « *Plomber*, dans le sens que tu lui donnes, ne s'emploie, selon le dict(ionnaire) de l'Académie, qu'au participe passé : *teint plombé*, pour dire livide, c'est-à-dire vert et noir, couleur de plomb. - Sois sûre que ce n'est pas pur de dire : le soleil plombait ses cheveux »⁷⁹. Aussi justes soient-elles d'un point de vue formel, ces réflexions méconnaissent la latitude poétique du langage. Peut-être l'écrivain assimile-t-il l'écriture poétique à son esthétique réaliste. Ce n'est pas sans raison s'il attache autant d'importance à l'exactitude descriptive.

La description est une représentation littéraire des choses et des êtres. Flaubert est l'écrivain de l'observation attentive des faits. Il souhaite rendre compte d'un motif avec fidélité. La description met en jeu son rapport au réel.

Anatomiste, l'homme de lettres privilégie l'exploitation des détails relatifs à son sujet d'étude. Il recherche un style reflétant la vie telle qu'elle est et non telle qu'il se la représente. « Les exhalaisons d'âme, le lyrisme, les descriptions, je veux de tout cela en style. Ailleurs, c'est une prostitution de l'art et du sentiment même »⁸⁰ précise-t-il. De la personnalité féminine de son jeune ami Eugène Crépet, Flaubert livre une description économe et non poétique : « Physiquement, c'est un grand diable assez laid; mais je le crois une nature fort tendre, féminine et, en somme, un pauvre cœur assez souffrant, un esprit sans direction, une vie sans but »⁸¹. La cooccurrence de l'épithète « féminine » avec des attributs négatifs - « cœur assez souffrant », « esprit sans direction », « vie sans but » - est significative des préjugés de Flaubert sur la femme.

L'écrivain développe dans l'épistolaire une véritable analyse de son travail entrepris en amont et en aval de *Madame Bovary*. Il veut décrire par le récit, entend conférer une voix propre à la banalité, traduire la vulgarité sans artifices. Il constate les complications inhérentes à cette entreprise :

Je ne fais autre chose que de doser de la merde. - A la fin de la semaine prochaine, j'espère être au milieu de mes comices. - Ce sera ou ignoble, ou fort beau. L'envergure surtout m'en plaît. Mais ce n'est point facile à décrocher. Voilà trois fois que B(ouilhet) me fait refaire un

⁷⁸(1 - C., 19 décembre 1852, *Corr.* II, p. 211)

⁷⁹(1 - C., 12 janvier 1853, *Corr.* II, p. 234)

⁸⁰(1 - C., 6 juillet 1852, *Corr.* II, p. 128)

⁸¹(1 - C., 5 mars 1853, *Corr.* II, p. 256)

paragraphe (lequel n'est point encore venu. Il s'agit de décrire l'effet d'un homme qui allume des lampions. - Il faut que ça fasse rire et jusqu'à présent c'est très froid)⁸².

La description par le dialogue ne le satisfait pas davantage. Il n'a pas de mots assez cinglants pour exprimer son exigence mimétique :

Quelle difficulté que le dialogue, quand on veut surtout que le dialogue ait du *caractère* ! Peindre par le dialogue et qu'il n'en soit pas moins vif, précis et toujours distingué en restant même banal, cela est monstrueux et je ne sache personne qui l'ait fait dans un livre. Il faut écrire les dialogues dans le style de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée. (...) Dans ce moment-ci, par exemple, je viens de montrer, dans un dialogue qui roule sur la pluie et le beau temps, un particulier qui doit être à la fois bon enfant, commun, un peu canaille et prétentieux ! Et à travers tout cela, il faut qu'on voie qu'il *pousse sa pointe*⁸³.

Cet extrémisme descriptif le mène parfois aux frontières de la déraison. Rêvant de descriptions fantastiques, il imagine l'écriture prochaine d'un conte oriental : « Je suis dévoré maintenant par un besoin de métamorphoses. Je voudrais écrire tout ce que je vois, non tel qu'il est, mais transfiguré. La narration exacte du fait réel le plus magnifique me serait impossible. Il me faudrait le *broder encore* »⁸⁴.

La description est la pierre de touche de l'esthétique flaubertienne. Elle est assimilée à une grande musique romanesque :

Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre (*Madame Bovary*), ce sera là. *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs. Il y a du soleil sur tout cela, et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets⁸⁵.

Défi considérable, la description ne s'accomplit pas sans torture. Elle ne résume pas pour autant à elle seule le difficile rapport de l'écrivain avec les procédés littéraires. L'épistolier s'interroge aussi sur le concept de point de vue.

Ce travail du point de vue est un moyen de parvenir à l'exactitude. « Ce livre (*Madame Bovary*), qui n'est qu'en style, a pour danger continu le style même. La phrase me grise et je perds de vue l'idée »⁸⁶ confie-t-il. Le point de vue interroge aussi bien l'orientation critique de l'écrivain que la prise de position du lecteur. Dans la perspective de la réception, le point de vue confine à la

⁸²(1 - C., 21 septembre 1853, *Corr.* II, p. 434)

⁸³(1 - C., 30 septembre 1853, *Corr.* II, pp. 444-445)

⁸⁴(1 - C., 26 août 1853, *Corr.* II, p. 416)

⁸⁵(1 - C., 12 octobre 1853, *Corr.* II, p. 449)

⁸⁶(1 - C., 23 janvier 1854, *Corr.* II, p. 514)

perception d'une moralité. Cette idée intéresse les questions épistolaires, littéraires mais aussi relationnelles.

Flaubert réfute souvent les points de vue de la Muse. A commencer lorsque ceux-ci portent atteinte à son image. Rendez-vous hôteliers, goût de l'écrivain pour les filles, la poétesse s'assimile à une prostituée :

Ce qui me heurte en toi, veux-tu le savoir ? c'est ta rage encore une fois de te comparer à une fille, de parler sans cesse de pureté et de moralité, de mépris pour les sens. Qu'est-ce que tout cela me fait ? - J'estime autant un forçat que moi, autant les vierges que les catins⁸⁷.

En esthétique, le point de vue est un principe assujéti à l'idée de but. La pénétration de l'objectif est le ferment de l'illusion réaliste. La ferme adoption d'un point de vue est un principe directeur garantissant le relief futur de l'oeuvre, son pouvoir de conviction, sa crédibilité. Elle sert la compréhension intérieure d'une réalité extérieure. Ainsi en est-il de cette lecture des bottes :

Est-ce que la seule vue d'une vieille paire de bottes n'a pas quelque chose de profondément triste et d'une mélancolie amère ! Quand on pense à tous les pas qu'on a faits là-dedans pour aller on ne sait plus où, à toutes les herbes qu'on a foulées, à toutes les boues qu'on a recueillies... le cuir crevé qui bâille a l'air de vous dire : «...après, imbécile, achètes-en d'autres, de vernies, de luisantes, de craquantes, elles en viendront là comme moi, comme toi un jour, quand tu auras sali beaucoup de tiges et sué dans beaucoup d'empeignes »⁸⁸.

Le point de vue interroge également les impressions de lecture de Flaubert. Le 3 juin 1874, l'écrivain rend compte de son adhésion fictionnelle à un épisode de *Ma soeur Jeanne*, un roman de Sand : « Comme c'est vrai, cet amour de jeune homme pour une femme qu'on n'a pas encore vue ! et sa course haletante pour tâcher de la voir »⁸⁹. Le point de vue flaubertien est un procédé de réflexion avant d'être une technique littéraire. Il est la table d'orientation d'une idée de la vie et d'un projet stylistique.

⁸⁷(1 - C., 21 janvier 1847, *Corr.* I, p. 431)

⁸⁸(1 - C., 13 décembre 1846, *Corr.* I, p. 418)

⁸⁹(1 - S., 3 juin 1874, *Corr.* IV, p. 804)

2.3 - L'idée de style

Entendez-vous la Loire monter, ou qui monte (cette observation ne me serait peut-être pas venue si c'eût été mieux ponctué ???) (1 - C., Fin février 1852, *Corr.* II, p. 53)

Le style, c'est une manière personnelle d'écrire, une façon de refléter avec authenticité sa pensée en utilisant des outils spécifiques, un moyen de toucher le lecteur par une mise en forme. «Le style, c'est la vie ! C'est le sang même de la pensée !»⁹⁰, « il n'y a pas en littérature de bonnes intentions : le style est tout »⁹¹, déclare Flaubert à Colet.

L'écrivain assigne au style différentes missions. Fluide ordonnant le langage, mécanisme savant de combinaisons phrastiques, il intéresse la tournure particulière d'une scène - les comices dans *Madame Bovary* - comme l'aspect général de l'oeuvre. Flaubert cultive cette alchimie littéraire, cette « chimie du style »⁹². Dans les lettres à Colet, Leroyer de Chantepie et Sand, le style est à la littérature ce que l'art plastique est à la sculpture, et la justesse du diagnostic à la médecine. Il offre une structure et apporte une vitalité. Mais le problème auquel doit faire face l'écrivain est l'écart inévitable existant entre la pensée et le lexique, la différence fondamentale séparant l'idée du mot. Le travail du style répond chez lui d'un désir de crédibiliser la représentation en manipulant le réel.

L'idée de style prend forme dans la *Correspondance* à travers un réexamen continu des moyens d'expression. «On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fantastique et dévouée»⁹³ assène Flaubert à Colet. Ce concept est un leitmotiv des lettres à l'amante. Le 18 décembre 1853, l'épistolier médite sur la persévérance littéraire : «La continuité constitue le style, comme la Constance fait la Vertu»⁹⁴. Absolu inatteignable, le style le laisse dans l'insatisfaction de ce qu'il produit. En 1851, de retour d'Orient, l'écrivain commence *Madame Bovary*. Il fait part à sa maîtresse de l'exigence de simplicité sur laquelle achoppe sa démarche stylistique : «J'ai commencé hier au soir mon roman. J'entrevois maintenant des difficultés de style

⁹⁰(1 - C., 2 septembre 1853, *Corr.* II, p. 427)

⁹¹(1 - C., 15 janvier 1854, *Corr.* II, p. 507)

⁹²(1 - C., 6 juin 1853, *Corr.* II, p. 346)

⁹³(1 - C., 14-15 août 1846, *Corr.* III, p. 303)

⁹⁴(1 - C., 18 décembre 1853, *Corr.* II, p. 481)

qui m'épouvantent. Ce n'est pas une petite affaire que d'être simple »⁹⁵. En 1853, le chercheur place toujours sa quête esthétique sur l'autel du sacrifice : « La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde »⁹⁶. Aussi l'idée de style intéresse-t-elle chez lui les problématiques de la prose poétique et de l'objectivité scientifique.

*

La poésie est omniprésente, remarque Flaubert. Elle est affaire d'observation et de transfiguration du réel, « le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »⁹⁷. Matière première du style, la forme poétique naît d'un sentiment. « Je m'en vais relire ainsi *tout mon français* et préparer de longue main mon *Histoire du sentiment poétique en France* »⁹⁸ confie l'épistolier à Colet.

Plus près de l'oeuvre romanesque, Flaubert nourrit des sentiments hostiles quant à l'écriture de *Madame Bovary*. L'opposition entre la vulgarité du sujet et les effets de style lui paraît trop considérable. Pourtant, en dépit de la difficulté de son entreprise - transformer l'ordinaire en Beauté, il confie à la Muse combien la réussite formelle de l'ouvrage réside dans la réunion poétique d'un motif commun à une écriture hautement stylisée. Il cherche pour ce faire à conférer à la prose le rythme du vers. Il veut dépeindre la vie ordinaire sur le mode de l'épopée :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière. La prose est née d'hier, voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s'en faut⁹⁹.

Le rythme et la musique constituent deux données fondamentales dans l'écriture de Flaubert. La sonorité de la phrase est affaire de rapports d'intensité et de quantité entre les temps de la mesure phrastique et les éléments mélodiques du lexique, les allitérations, les assonances. L'écrivain déplore l'incessante dérobade de cet objectif. Multiples sont ses complications lorsqu'il entend conférer rythme et beauté au trivial. « *Bovary* m'ennuie. (...) le style, la composition, les personnages et *l'effet*

⁹⁵(1 - C., 26 juillet 1851, *Corr.* II, p. 4)

⁹⁶(1 - C., 16 septembre 1853, *Corr.* II, p. 431)

⁹⁷(1 - C., 16 janvier 1852, *Corr.* I, p. 31)

⁹⁸(1 - C., 12 octobre 1853, *Corr.* II, p. 450)

⁹⁹(1 - C., 24 avril 1852, *Corr.* II, p. 79)

sensible sont loin de ma manière naturelle »¹⁰⁰ observe-t-il. Ce n'est pourtant pas un manque d'ambition qui porte préjudice à cette envie de faire « rugir (...) un style (...) qui pourra (...) dominer la voix des perroquets et des cigales »¹⁰¹. Mais les récifs sont si nombreux :

Quelle chienne de chose que la prose ! Ca n'est jamais fini; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu'on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition (il y a une chose dont je suis sûr, c'est que personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi; mais quant à l'exécution, que de faiblesses, que de faiblesses mon Dieu !)¹⁰².

L'écrivain affectionne les tournures expressives. Guidé par un constant souci de précision référentielle, il pratique la métaphore avec brio. Ce goût de l'image participe d'un idéal viril de la littérature. « bander, tout est là ! C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. Elle est là toute nue et en liberté »¹⁰³ résume-t-il. Ce panégyrique du priapisme poétique est filé tout au long de la *Correspondance*. Il signe le caractère dominateur d'une esthétique : « J'aime les oeuvres qui sentent la sueur, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus »¹⁰⁴. Corrigeant les *Fantômes* de Colet, Flaubert invite son amie à trouver dans l'énergie et la violence un effet de premier ordre : « Il ne faut pas rêver, en vers. Mais donner des coups de poing »¹⁰⁵. L'écrivain tente de bannir de la littérature cette faiblesse, cette mièvrerie qu'il attribue à la féminité. Ses préceptes reposent sur une croyance en deux grandes formes littéraires : la description objective et l'analyse psychologique à caractère moral. Celles-là mêmes qui, par leurs exigences réalistes, placent *Madame Bovary* dans l'impasse littéraire -

Je suis navré d'ennui et humilié d'impuissance. Le fond de mes *comices* est à refaire, c'est-à-dire tout mon dialogue d'amour dont je ne suis qu'à la moitié. Les idées me manquent. J'ai beau me creuser la tête, le coeur et les sens, il n'en jaillit rien. J'ai passé aujourd'hui toute la journée, et jusqu'à maintenant, à me vautrer à toutes les places de mon cabinet, sans pouvoir non seulement écrire *une* ligne, mais trouver une pensée, un mouvement ! Vide, vide complet¹⁰⁶.

Ce bilan sans appel sur le travail prosodique du dialogue amoureux rend compte d'un extraordinaire défi d'illusion réaliste - et de son impossible réalisation. « Il faut que je change de manière d'écrire si je veux continuer à vivre, et de cette façon de style si je veux rendre ce livre

¹⁰⁰(1 - C., 13 juin 1852, *Corr.* II, p. 104)

¹⁰¹(1 - C., 19 juin 1852, *Corr.* II, p. 110)

¹⁰²(1 - C., 22 juillet 1852, *Corr.* II, p. 135)

¹⁰³(1 - C., 15 juillet 1853, *Corr.* II, p. 385)

¹⁰⁴(1 - C., 26 août 1853, *Corr.* II, p. 418)

¹⁰⁵(1 - C., 1er septembre 1852, *Corr.* II, p. 146)

¹⁰⁶(1 - C., 17 octobre 1853, *Corr.* II, p. 452)

lisible »¹⁰⁷ se lamente Flaubert. Mais ce douloureux rapport avec le style romanesque ne se résume pas à la tentative de faire correspondre l'idée et la poésie. Il est également partie prenante d'une ambition scientifique.

*

La précision implique en écriture le choix adéquat d'un procédé littéraire, d'un vocabulaire, d'une forme syntaxique, ou encore d'un temps verbal en fonction de la durée interne de l'action ou de l'état représentés. L'intelligence de la réunion de ces éléments sert la constitution du lien logique des propositions, des paragraphes ou des chapitres. Flaubert entretient une relation difficile avec cette idée de la précision littéraire. Écrivain, il la poursuit dans l'écriture. Esthète, il souhaite l'élever au rang de science.

Le thème de la précision scientifique le hante jusque dans son écriture épistolaire. Corrigeant *Cécile*, il réprovoque l'imprécision du style de Leroyer de Chantepie : « Mais je blâme souvent le *lâche* du style, des expressions toutes faites, comme les *notabilités* de la société (page 85) »¹⁰⁸. La précision scientifique est affaire de choix lexical. Aussi s'interroge-t-il souvent sur cette question quand il conseille Colet. En regard du poème *Hugo*, il incite sa maîtresse à davantage de concision : « Médite donc avant d'écrire et attache-toi au *mot*. Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots. C'est la précision qui fait la force. Il en est de style comme en musique : ce qu'il y a de plus beau et de plus rare c'est la pureté du son »¹⁰⁹.

Le caractère scientifique de la prose est abondamment théorisé. « Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base »¹¹⁰ stipule Flaubert à la Muse. Développant ce credo de lettre en lettre, l'écrivain dévoile le fil directeur de sa démarche : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide »¹¹¹. Il désire appliquer cet idéal scientifique à une étude pluridisciplinaire sur l'homme - une réflexion englobant l'art et la religion. « Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense »¹¹² estime-t-il. Cette pensée le poursuit des années durant. Le 12 décembre 1857, il exprime à Leroyer de Chantepie son espoir de voir naître un nouvel

¹⁰⁷(1 - C., 19 février 1854, *Corr.* II, p. 522)

¹⁰⁸(1 - L.d.C, 18 mai 1857, *Corr.* II, p. 719)

¹⁰⁹(1 - C., 22 juillet 1852, *Corr.* II, p. 137)

¹¹⁰(1 - C., 24 avril 1852, *Corr.* II, p. 76)

¹¹¹(1 - C., 22 juillet 1853, *Corr.* II, p. 388)

¹¹²(1 - C., 12 octobre 1853, *Corr.* II, p. 451)

ordre intellectuel : « Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité »¹¹³. Mais l'écrivain ne caresse pas cette chimère sans se blesser. Il sait combien la description réaliste de la Beauté est une gageure.

Flaubert est plus que conscient de la délicatesse, voire de l'impossibilité, de parvenir à cette exactitude. « La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon »¹¹⁴ précise-t-il à Leroyer de Chantepie. Dans *La Tentation de Saint-Antoine*, il souffre du manque de lien logique entre les hallucinations du Saint. Dans *L'Education sentimentale*, il déplore les faiblesses d'enchaînement entre cause et effet.

De la micro à la macrostructure, l'écrivain met en question et en débat l'écriture du réel. Il trouve dans la lettre à l'amante et à l'amie un espace qui, contrairement à un essai critique publié - tel le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, lui permet de préciser son esthétique de façon confidentielle et non polémique. Il est troublant de voir combien ses problèmes avec la femme - et avec Colet en particulier - se révèlent être les mêmes que ceux rencontrés avec le style. L'excès de réalisme, le souci d'objectivité, l'impératif d'honnêteté, le clivage entre la fréquentation d'un sujet commun et son idéal personnel - Colet VS idéal androgyne, *Madame Bovary* VS absolu esthétique. Peut-être doit-on les considérer comme les prédicats d'une même difficulté à être et à interagir ? La littérature est pour Flaubert un exutoire. « Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'idée »¹¹⁵ soutient-il à Colet. Voilà pourquoi il transforme volontairement l'épistolaire en lieu de questionnement sur l'Oeuvre.

¹¹³(1 - L.d.C, 12 décembre 1857, *Corr.* II, p. 786)

¹¹⁴(1 - L.d.C, 18 mars 1857, *Corr.* II, p. 691)

¹¹⁵(1 - C., 13 décembre 1846, *Corr.* I, p. 418)

3. Écriture intime et écriture de l'Oeuvre

Pour moi je ne sais pas comment font pour vivre les gens qui ne sont pas, du matin au soir, dans un état esthétique ... (1 - C., 3 octobre 1846, *Corr.* I, pp. 372- 373)

Flaubert emploie l'épistolaire pour rapporter son expérience d'écrivain, confier ses sentiments littéraires, réfléchir, élaborer et développer ses théories artistiques. La lettre l'affranchit de la pesanteur de sa solitude d'écriture. Elle éclaire et exorcise ses inquiétudes. Aux heures noires du deuil de Madame Flaubert, l'épistolier écrit à Leroyer de Chantepie : « j'achève *Saint Antoine*. C'est l'oeuvre de toute ma vie, puisque la première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Breughel et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes »¹. Entre partage des idées et expression d'un projet créatif, la *Correspondance* représente ses personnages féminins et son pessimisme.

3.1 - Les représentations féminines

Malgré mon amour, il ne m'est pas possible de pénétrer ton essence. Je voudrais me couvrir d'une robe peinte, comme la tienne. J'envie tes seins gonflés de lait, la longueur de tes cheveux, tes vastes flancs d'où sortent les êtres. Que ne suis-je toi ? Que ne suis-je femme ! - Non, jamais ! Va-t'en ! Ma virilité me fait horreur ! Avec une pierre tranchante il s'émascule, puis se met à courir furieux, en levant dans l'air son membre coupé. (30 - FLAUBERT, G., *La tentation de Saint-Antoine (1874)*. Introduction, notes et variantes par Edouard MAYNIAL. Paris : Classiques Garnier, 1954. - 313 p. - p. 190)

L'entreprise littéraire de l'écrivain n'est pas étrangère aux grands combats féministes de son siècle. Certaines idées ont sans doute marqué son esprit - et présidé à sa conception épistolaire et romanesque de la femme. Les premières années de la correspondance avec Colet sont ancrées dans une prise de conscience du cloisonnement sexuel et de l'androcentrisme social. M.-C. Grassi dresse une perspective historique de cette mobilisation idéologique :

¹(1 - L.d.C, 5 juin 1872, *Corr.* IV, p. 531)

Jusqu'en 1850, les femmes militantes vont espérer l'appui des hommes. Mis à part la forme particulière de combat solitaire qu'incarne le féminisme littéraire, et qui peut-être représentée par Sand, les femmes engagées tiennent un discours de revendications politiques et sociales en liaison directe avec les divers mouvements de pensée qui parcourent le siècle².

Et l'auteur de distinguer deux tendances dans cet activisme. D'une part, « un féminisme bourgeois, conservateur, qui pense que la condition de la femme ne pourra être modifiée que dans la légalité » - combat contre le code civil et pour le rétablissement du divorce, droit acquis à la Révolution et supprimé en 1816 par les conservateurs qui le considéraient comme une dérive démocrate -; et d'autre part, « à côté de ce féminisme modéré, se situe un féminisme ardent incarné par Flora Tristan, Eugénie Niboyet, Jeanne Deroin ». D'après M.-C. Grassi, « toutes les démarches faites par les femmes seront victimes, soit des utopies saint-simoniennes ou fouriéristes, soit du rejet pur et simple du socialisme naissant (« Le socialisme doit se dégager de toute solidarité avec les féministes », écrit Proudhon.) »³. L'historienne conclut ce panorama de l'activisme féministe par l'évocation circonstanciée d'un « patriotisme de la femme bourgeoise » qui, contemporain des événements de 1848 et conscient des faillites passées des luttes féminines, s'inscrit dans la lignée des doctrines de la baronne Staffé. Ce mouvement stigmatise le désir féministe d'échapper à un destin domestique et d'assimiler sa condition à celle de l'homme. Cette prise de position explique pourquoi la femme continue d'être perçue au dix-neuvième siècle comme une sous-espèce à l'âme servile et à la bonté naturelle. Cette représentation est plus ou moins mise à mal dans la *Correspondance*. Le 12 août 1846, Flaubert invite sa maîtresse à s'ouvrir sur autrui et à dispenser généreusement sa féminité. Ce faisant, il la transforme en contre-modèle social :

Ô , Je vais te dire un mot dur, et pourtant il part de la plus immense sympathie, de la plus intime pitié. Si jamais vient à t'aimer un pauvre enfant qui te trouve belle, un enfant comme je l'étais, timide, doux, tremblant, qui ai(t) peur de toi et qui te cherche, qui t'évite, et qui te poursuit, sois bonne pour lui, ne le repousse pas, donne-lui seulement ta main à baiser. Il en mourra d'ivresse. Perds ton mouchoir, il le prendra et il couchera avec, il se roulera dessus en pleurant⁴.

Dans les romans, la subversivité de ses discours sur la femme est des plus véhémentes. Différents concepts se dissimulent derrière cette fiction.

Le nombre et l'importance considérables des personnages féminins dans l'Oeuvre de Flaubert peuvent s'expliquer par ce paradoxe : l'engagement épistolaire et le désengagement

²(GRASSI, M.-C., « *Le savoir - vivre au féminin* » In 202 - MONTANDON, A., *Du goût, de la conversation et des femmes*. Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines. Association des publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand : 1994. - 232 p. - p. 230. - (Collection Littératures))

³(*Ibid.*, p. 230)

physique avec la femme. Les expériences sulfureuses de *La tentation de Saint-Antoine*, les itinéraires sexuels et amoureux de *L'Education sentimentale* et de *Madame Bovary* témoignent d'une esthétique des plus singulières. Dans la lettre, les représentations de la femme - et en premier lieu les figures d'Emma, de Madame Arnoux et de Salammbô - mettent en question ces conceptions.

*

La femme flaubertienne a une essence existentielle, épistolaire et littéraire. Elle est un sujet de préoccupation individuel et collectif, une donnée familiale et amoureuse, amicale et sociale. Du rapport à la mère à la liaison avec Colet, des relations avec Leroyer de Chantepie et Sand à une conception globale de la différence des sexes, une même ligne de pensée affleure : la critique de la femme et de la féminité par la stigmatisation de ses attributs physiques et intellectuels, affectifs et moraux - « C'est une chose étrange et curieuse à la fois, pour un homme de bon sens, l'art que les femmes déploient pour vous forcer à les tromper; elles vous rendent hypocrites malgré vous. Et puis elles vous accusent d'avoir menti, de les avoir trahies »⁵ fait remarquer l'écrivain à Colet - et la promotion de l'idée de virilité. Cette dégradation s'enracine dans une « pathologisation » issue des Lumières. Foucault identifie ce mouvement de pensée. Il définit l'hystérisation du corps féminin comme un des quatre axes essentiels présidant dès le dix-huitième siècle à la mise en place d'un pouvoir et d'un savoir sur ce sexe :

hystérisation du corps de la femme : triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé - qualifié et disqualifié - comme corps intégralement saturé de sexualité; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l'espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir, par une responsabilité biogenico-morale qui dure tout au long de l'éducation) : la Mère, avec son image en négatif qui est la « femme nerveuse », constitue la forme la plus visible de cette hystérisation⁶.

M.-C. Grassi explique quant à elle cette dévalorisation accentuée de la féminité par la promotion des valeurs bourgeoises et une réponse apeurée aux discours féministes.

Pour comprendre ce discours qui, à l'égard de la femme, idéalise et pousse à l'extrême le comportement séculaire de l'homme policé, il convient de le replacer, dans une double

⁴(1 - C., 12 août 1846, *Corr.* I, p. 296)

⁵(1 - C., 30 septembre 1846, *Corr.* I, p. 368)

⁶(199 - FOUCAULT, M., *Histoire de la sexualité*, 1, *La volonté de savoir*, 2, *L'usage des plaisirs*. 3, *Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1976. - 3 vol. - t. 1, p. 137)

perspective, continuité du discours masculin, et réponse bourgeoise. Il s'inscrit dans un siècle où s'affrontent et se conjuguent divers discours féminins progressistes sur fond social rétrograde en ce qui concerne les droits de la femme. Le siècle s'ouvre en effet sous le signe du Code Civil, de la restauration de l'ordre moral et familial régie par des hommes soucieux de conserver un pouvoir chèrement obtenu. Les faibles acquis des Lumières et de la Révolution en matière juridique sont rapidement balayés. Canaliser et domestiquer la femme, sera pour l'homme travailler à la consolidation de son propre pouvoir⁷.

Cette hystérisation et cette canalisation physique et intellectuelle de la femme sont omniprésentes chez Flaubert. Entre correspondance et roman, elles génèrent un large faisceau de stéréotypes.

*

L'hystérisation épistolaire de la féminité interroge trois niveaux d'analyse : la jalousie et la possessivité, la sexualisation et la dégradation, le cantonnement dans la maternité et la domesticité.

Aux yeux de l'écrivain, le sentiment d'exclusivité est un des premiers attributs du sexe faible. Aussi caractérise-t-il la jalousie par des débordements nerveux et verbaux, des crises subites portant préjudice à l'équilibre relationnel. Il en fait une variante de l'hystérie. Le 27 février 1847, il démolit la psychologie de Colet en étayant cette théorie d'exemples diffamants :

Tu ne pourras pas me nier qu'au fond de l'âme tu ne détestes cordialement ce cher frère Du Camp. C'est là la règle, il n'y a pas de femme ni de maîtresse qui aime l'ami de son amant. Elles en ont peur, ou elles en sont jalouses. J'en ai connu qui étaient jalouses d'un chien, d'autres d'une pipe. Tout le temps qu'on donnait ailleurs paraissait leur être volé. J'en ai vu (et d'intelligentes hélas !) s'irriter de l'enthousiasme qu'on montrait pour un livre ou un tableau⁸.

La jalousie féminine ne connaît pas de limites remarque Flaubert. S'exprimant sur la réaction de Colet en regard d'un article d'Enault, il voit dans les relations entre femmes un dangereux facteur de dissension. « C'est bête et folâtre, voilà tout. Les petites femminotteries comme « femme sensible », « plus jeune », etc., qui t'ont indignée, viennent de la Edma, laquelle est jalouse de toi sous tous les rapports »⁹ estime-t-il sarcastique.

L'épistolier lutte contre ce sentiment d'exclusivité affiché par Colet. Pour ce faire, il met en avant la singularité de sa maîtresse : « Les femmes ne veulent le partage de rien, et qui n'est pas à elles, complètement, est *contre* elles. Tu as tout ce qu'il faut pour te faire détester de ce sexe : beauté, esprit, franchise, etc. Pourquoi donc prends-tu toujours sa défense ? Il faut être du côté des forts ? »¹⁰. Parallèlement à ce désaveu, Flaubert analyse l'hystérie sexuelle féminine.

⁷(202 - MONTANDON, A., *Du goût, de la conversation et des femmes*, op. cit, pp. 229-230)

⁸(1 - C., 27 février 1847, *Corr. I*, p. 441)

⁹(1 - C., 25 juin 1853, *Corr. II*, p. 364)

¹⁰(1 - C., 10 octobre 1846, *Corr. I*, p. 383)

La femme est un sujet désirant et un lieu de concupiscence. Asservie au pouvoir masculin, elle fascine l'épistolier. Aussi est-elle déclinée dans la *Correspondance* en une série de types dégradants : la femme entretenue, la femme libidineuse, la prostituée.

Les émois adolescents de l'écrivain sont portés à la connaissance de Colet dès 1846. L'image de la courtisane est au coeur de ce rapport naissant. Nostalgique, Flaubert s'exclame : « Je me souviens qu'autrefois c'était plein de femmes en toilette. Il venait des actrices et des femmes entretenues titrées. Elles se tenaient en haut dans les galeries. Comme on était fier quand elles vous regardaient ! »¹¹. Fréquemment à l'honneur, cette évocation de la courtisane est de nature empirique ou encore historique.

Dans les pays où toute culture intellectuelle est nulle, elle (la femme) n'existe pas (car c'est une oeuvre d'art, au sens humanitaire; est-ce pour cela que toutes les grandes idées générales se sont symbolisées au féminin ?). Quelles femmes c'étaient que les courtisanes grecques ! mais quel art c'était que l'art grec ! Que devait être une créature élevée pour contribuer aux plaisirs *complets* d'un Platon ou d'un Phidias ?¹²

s'extasie-t-il.

La courtisane est la seconde catégorie féminine de sa terminologie pathologique. Elle représente un type intermédiaire entre la femme entretenue et la prostituée. Telle Edma Roger des Genettes qui, selon Flaubert, « a décidément une boule de vieille garce fort excitante »¹³, la femme voluptueuse de la *Correspondance* annonce celle de *Bouvard et Pécuchet* qui, « si elle y tient, possède trois hommes : le mari, l'amant et le géniteur »¹⁴. L'esprit porté sur l'ironie sexuelle, l'écrivain aime à déceler dans une physionomie féminine des prédispositions aux plaisirs charnels, et à s'en réjouir épistolièrement. Ainsi en est-il d'une dénommée Lageolais dont il pressent la sensualité lascive : « A propos de phallus, ce bon Babinet et Lageolais m'intéressent infiniment. - Elle a un grand air de corruption, cette fille. Ce doit être une *femme à passions*. Tu te feras expliquer ce mot par B(ouilhet) »¹⁵.

Les attributs sensuels de la femme hédoniste trouvent des échos sensibles dans l'oeuvre romanesque. Cette féminité est « bouche aux dents fraîches (...) épaules blanches (...) onde de cheveux noirs (...) genoux (...) bras (...) seins nus (...) sueur de femme (...) »¹⁶ dans *Smarh* et « mollesse dans les yeux

¹¹(1 - C., 12 août 1846, *Corr.* I, p. 295)

¹²(1 - C., 27 mars 1853, *Corr.* II, pp. 284-285)

¹³(1 - C., 19 février 1854, *Corr.* II, p. 522)

¹⁴(33 - FLAUBERT, G., *Bouvard et Pécuchet (Dictionnaire des idées reçues)*. Paris : Garnier-Flammarion, 1966. - 378 p. - p. 198)

¹⁵(1 - C., 25 mars 1854, *Corr.* II, p. 542)

¹⁶(FLAUBERT, G., *Smarh* in 18 - FLAUBERT, G., *Oeuvres de jeunesse inédites*. Paris : Conard, 1910. - 2 vol. - t. 2, p. 69)

» et « teint de camélia »¹⁷ dans *L'Education sentimentale*. Cette sexualisation intervient aussi dans l'écriture épistolaire. Elle est parfois réduite - comme c'est le cas de cette anecdote au sujet de Mme de Voisins - à l'emploi d'une épithète assortie d'une ponctuation suspensive. « C'est une drôle de petite bonne femme, qui, j'en suis sûr, en a beaucoup dans son sac. Je me rappelle parfaitement que Sainte-Beuve m'avait conté sur elle des anecdotes ... piquantes »¹⁸ plaisante l'écrivain à l'attention de Leroyer de Chantepie. La représentation de la femme voluptueuse le poursuit jusque dans ses lectures. Sa délectation littéraire est souvent subordonnée à un rapport sexuel vécu par procuration. « Je lis maintenant un livre latin du temps de Louis XIV, qui est d'une gaillardise profonde. Il y a des femmes qui *s'instruisent*, et des séances où les sexes sont entremêlés. C'est charmant ! Je ris tout seul, comme une compagnie de vagins altérés devant un régiment de phallus »¹⁹ écrit-il à la Muse. Cette évocation d'une sexualité imaginaire s'infléchit parfois dans des codifications plus subtiles faisant appel à l'érudition de la correspondante. Ces jeux référentiels sont particulièrement présents dans les lettres à Sand. Le 31 mai 1873, un rapport sexuel est inscrit en filigrane de cette clôture épistolaire : « CRUCHARD, ami de *Chalumeau* (notez ce nom-là). C'est (une) histoire gigantesque, mais qui demande qu'on se piète pour la raconter convenablement »²⁰. Selon J. Bruneau, Chalumeau est un vicaire ayant été surpris dans un cimetière en plein ébat avec deux jeunes filles²¹.

Ces représentations de femmes aux libres instincts fécondent l'écriture épistolaire et romanesque. Le lexique n'échappe pas à cette emprise. Au sujet du monde littéraire, l'écrivain affirme à Colet : « à force de jouer du violon sur son coeur, les cordes s'en détendent. Les gens de lettres sont des putains qui finissent par ne plus jouir. Ils traitent l'art, comme celles-ci les hommes, lui sourient tant qu'ils peuvent, mais ne l'aiment plus »²². Cet usage in praesentia de la métaphore de la putain assimile une vision dégradée du féminin à une perception néfaste des écrivains. Un regard sur *Smarh* permet d'étayer cette idée par un registre d'image non plus sexuel mais gériatrique. La représentation négative du monde y est intimement liée à un portrait-charge de la femme âgée :

La vie deviendrait ennuyeuse et bête comme une vieille femme. Mourir ? mais où en seraient les ménages qui sont garants de la foi conjugale ? Ah ! je me fâche à cette horrible idée

¹⁷(31 - FLAUBERT, G., *L'Education sentimentale* (1869). Edition de René DUMESNIL. Paris : Les Belles Lettres, 1942. - 2 vol. - t. 1, p. 113)

¹⁸(1 - L.d.C., 1er juillet 1872, *Corr.* IV, p. 543)

¹⁹(1 - C., 25 mars 1854, *Corr.* II, p. 542)

²⁰(1 - S., 31 mai 1873, *Corr.* IV, p. 670)

²¹(1 - Notes et variantes, Note 1, *Corr.* IV, p. 1321)

²²(1 - C., 13 juin 1852, *Corr.* II, p. 105)

d'anarchie sociale, la morale publique, les mœurs, les institutions philanthropiques, les vertus, les systèmes, les théories, songez-y, si je mourais, tout cela mourrait aussi²³.

L'image emblématique de la vieille femme porteuse de tous les défauts est filée dans l'Oeuvre. En séjour à Bayonne, l'écrivain ironise dans *Voyages* sur une figure de baigneuse :

Nous étions descendus sur la grève à peu près déserte pour lors; l'heure des bains et des baigneuses surtout était passée, première contrariété pour moi qui comptais voir beaucoup de naïades. Une vieille petite femme, dont les cheveux blancs encadraient un visage ridé, recueilli sous une capote de toile cirée, s'avancait à la mer pour y ramollir sa vieille peau; une vaste blouse jaune qui l'enveloppait et qui flottait sur ses membres la faisait ressembler à un caniche qui sortirait d'un bol de café au lait²⁴.

Dans *La tentation de Saint-Antoine*, l'allégorisation de l'Avarice par identification à une vieille femme participe de cette vindicte²⁵. Cette prédilection métaphorique manifeste l'importance de sa mère dans son imaginaire. A l'heure du départ pour l'Orient, il livre dans ses notes ce récit d'adieux :

Enfin je suis parti. Ma mère était assise dans un fauteuil, en face la cheminée; comme je la caressais et lui parlais, je l'ai baisée sur le front, me suis élancé sur la porte, ai saisi mon chapeau dans la salle à manger et suis sorti. Quel cri elle a poussé, quand j'ai fermé la porte du salon ! Il m'a rappelé celui que je lui ai entendu pousser à la mort de mon père, quand elle lui a pris la main. (...) De Nogent à Paris, quel voyage ! J'ai fermé les glaces (j'étais seul), ai mis mon mouchoir sur la bouche et me suis mis à pleurer. (...) A Montereau (...) Ma tristesse a pris une autre forme : j'ai eu l'idée de revenir (à toutes les stations j'hésitais à descendre, la peur d'être un lâche me retenait) et je me figurais la voix d'Eugénie criant : « Madame, c'est M. Gustave ! » Ce plaisir immense, je pouvais le lui faire tout de suite, il ne tenait qu'à moi, et je me berçais de cette idée; j'étais brisé, je m'y délassais²⁶.

En regard de cet aveu, les relations difficiles de l'épistolier avec la femme amoureuse s'expliquent d'elles-mêmes.

Le cantonnement de la femme dans la maternité et la domesticité est un leitmotiv flaubertien. Enfant et mère, la femme est représentée comme un éternel mineur, un être faible et vulnérable, une créature manipulée par le pouvoir masculin, un esprit simple, d'intelligence pratique, mais non théorique.

L'épistolier a une perception infantilisante de Colet. Il se présente à elle comme un être de raison. Et la représente simultanément comme une personnalité illusoire. Les 4-5 août 1846, il souligne la naïveté féminine, antithèse de sa vieillesse intérieure. Une série d'attributs - « enfant (...)

²³(FLAUBERT, G., *Smarrh* in 18 - FLAUBERT, G., *Oeuvres de jeunesse inédites, op. cit.*, t. 2, p. 79)

²⁴(21 - FLAUBERT, G., *Voyages*. Texte établi et présenté par René DUMESNIL. Paris : Société Les Belles Lettres, 1948. - 2 vol. - t. 1, p. 17)

²⁵(29 - FLAUBERT, G., *Oeuvres complètes (La tentation de Saint-Antoine (1856), La tentation de Saint-Antoine, (1874)*. Paris : Conard, 1910. - t. 4, p. 514)

²⁶(*Ibid.*, t. 2, pp. 10-12)

fraîche (...) neuve » - et une propriété - « candeur » - sont mobilisés au sein d'une triple construction présentative : « C'est toi qui es enfant, c'est toi qui es fraîche et neuve, toi dont la candeur me fait rougir »²⁷. Cette désignation infantilissante n'est pas liée à une différence d'âge à la défaveur de Colet. En 1846, Flaubert n'est âgé que de vingt-cinq ans. La Muse est de plusieurs années son aînée. Cette différenciation se fonde dans la perception qu'il a de son extraordinaire maturité - et par conséquent de sa supériorité. « Tu crois que tu m'aimeras toujours, enfant »²⁸ poursuit-il dans cette même lettre en prenant soin de détacher le prédicat « enfant ». Le 11 août, il franchit une autre étape dans la commisération. L'emploi de l'impératif « Va » combiné à la négation limitée « ne ... plus » exprime une concession gracieuse consentie à la femme malheureuse : « Va, je ne te tourmenterai plus; je te toucherai doucement comme un enfant qu'on a peur de blesser, je rentrerai en dedans de moi les pointes qui en sortent »²⁹. L'écrivain infantilise la femme à outrance. Ici et là, son rapport avec la Muse confine à la relation au nourrisson. «... je voudrais pouvoir te faire parvenir une mélodie langoureuse pour te charmer comme on fait aux enfants qu'on endort »³⁰ déclare-t-il plus paternel que jamais. Le 7 novembre 1847, il formule une analogie explicite entre sa maîtresse et sa petite nièce : « Ma mère me retire sa petite quand j'y touche, car je la fais crier, et elle est comme toi, elle veut venir près de moi et m'appelle »³¹.

Dans les lettres à Colet, cette infantilisation se caractérise de plus par l'attribution de traits psychologiques propres à la jeunesse - à l'image de la naïveté : « Les femmes, d'ailleurs, sont si naïves, même dans leurs grimaces, on prend si bien son rôle au sérieux, on s'incorpore si naturellement au type que l'on s'est fait ! »³². Elle se manifeste aussi par une conception de la femme-mère. Appréciant la beauté d'une phrase extraite de ses recherches documentaires sur les pieds bots, l'épistolier médite : « Le sein de la mère est un sanctuaire impénétrable et mystérieux où » ... »³³. Ecrivant *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, il confie à Sand : « J'écris maintenant une petite niaiserie dont la mère pourra permettre le lecture à sa fille »³⁴. Flaubert place le motif de la femme-mère au centre de ses préoccupations relationnelles. Puéricultrice ou domestique, la femme a un talent naturel pour servir l'homme ironise-t-il :

²⁷(1 - C., 4-5 août 1846, *Corr. I*, p. 275)

²⁸(*Ibid.*, p. 276)

²⁹(1 - C., 11 août 1846, *Corr. I*, p. 288)

³⁰(1 - C., 21 octobre 1846, *Corr. I*, p. 393)

³¹(1 - C., 7 novembre 1847, *Corr. I*, p. 482)

³²(1 - C., 19 septembre 1852, *Corr. II*, p. 158)

³³(1 - C., 7 avril 1854, *Corr. II*, p. 544)

³⁴(1 - S., Fin décembre 1875, *Corr. IV*, p. 1001)

Je te remercie, ma pauvre bonne, de ton offre de café. Il me serait tout à fait inutile. Tu m'aimes tant que tu voudrais me nourrir et me vêtir ! Que je t'aime de toutes ces idées drôles et si naturelles pourtant ! Tu me combles de prévenances, de soins. Il n'y a que les femmes pour tout cela. Et peut-être parmi les femmes il n'y a que toi³⁵.

« Il n'était point pur du péché, puisqu'il naquit de la femme »³⁶ écrit-il dans *La Tentation de Saint-Antoine*. Cette assertion résume l'essence de son idéologie de la femme corruptrice. *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, *L'Education sentimentale*, une perception sadique et une imagerie dégradée dominant dans ces oeuvres. La représentation de la femme adultère et de la prostituée est filée avec une énergie grandissante. Flaubert ternit une traditionnelle image de pureté. Il dévoie des attributs, s'ingénie à transformer la Madone en Desdémone. Ces représentations interagissent avec celles de ses lettres. Le 7 mars 1847, il déclare à Colet au sujet de Pradier : « cette femme-là me semble le type de la femme avec tous ses instincts, un orchestre de sentiments femelles »³⁷. L'aboutissement de cette vision est sans doute à trouver dans la construction du personnage d'Emma Bovary.

Il n'est de faute ou de perversité que l'écrivain n'attribue à la femme, et ce jusqu'au mobile des vols commis par son domestique : « Mon serviteur avait une maîtresse ! (...) Ô les femmes ! exemple de moralité à citer aux enfants »³⁸. L'interpénétration des ces a priori explique son rapport dégradé avec l'autre sexe. Epistolier ou romancier, il grossit et déforme son comportement par l'hystérie et la lubricité, rabaisse son intelligence par la naïveté et l'infantilité, altère ses capacités par l'enfermement dans la maternité et l'instinct de protection. Il procède en cela à une canalisation physique et intellectuelle.

*

La femme flaubertienne est à la fois un objet - extraordinaire ou commun - et un être dénué d'intelligence. Ces images ne sont pas sans incidences sur la relation de l'épistolier à l'amante et à l'amie.

Le goût de Flaubert pour la femme-objet de beauté se fonde dans un amour de la forme pure, une recherche constante de la perfection et une réification ainsi définie par Lévinas : « Faire souffrir, ce n'est pas réduire autrui au rang d'objet, mais au contraire le maintenir superbement dans sa subjectivité. Il faut que dans la souffrance le sujet sache sa réification, mais pour cela il faut

³⁵(1 - C., 10 octobre 1846, *Corr. I*, p. 383)

³⁶(29 - FLAUBERT, G., *Oeuvres complètes (La tentation de Saint-Antoine (1856), La tentation de Saint-Antoine, (1874), op. cit.*, t. 4, p. 570)

³⁷(1 - C., 7 mars 1847, *Corr. I*, p. 445)

précisément que le sujet demeure sujet »³⁹ Littéraire ou non, Colet ou héroïne, la femme-objet de beauté souligne la primauté de l'instinct sexuel dans l'imaginaire relationnel de l'écrivain.

Vous prétendez que je vous traite comme *une femme de dernier rang*. Je ne sais pas ce que c'est qu'une femme de dernier rang ni du premier rang ni du second rang. Elles sont entre elles relativement inférieures ou supérieures par leur beauté ! et l'attraction qu'elles exercent sur nous⁴⁰

confesse Flaubert à sa maîtresse. La femme-objet de beauté a voix au chapitre dans l'oeuvre romanesque. Dans *L'Education sentimentale*, le corps féminin est souvent présenté « comme un bijou dans un coffret », telle Madame Dambreuse dans son coupé, Roques dans son jardin, Madame Arnoux dans un appartement vu du trottoir⁴¹. Dans *Smarh*, l'écrivain décrit avec sagacité la psychologie de l'homme propriétaire de son épouse :

... il était fier (le mari) de faire briller sa femme et de montrer ses diamants; il pouvait se dire, en regardant les hommes lui presser la taille demi-nue, en faisant le plus gracieux sourire qu'il leur était possible : « cette femme est à moi; vous avez le sourire, moi j'ai le baiser; vous avez la main gantée, le pied chaussé, le sein voilé, et moi j'ai la main nue, le pied nu, le sein découvert. A moi ces voluptés que vous rêvez sur elle, à moi cette beauté qui brille, ces yeux qui regardent, ces diamants qui reluisent; à moi tous les trésors que vous convoitez ! Ainsi l'orgueil s'était placé dans cet amour et le remplissait tout entier⁴².

Dans *La première éducation sentimentale*, il dévoile la sexualisation inévitable du rapport entre homme et femme : « Henry se sentait fier et fort comme le premier homme qui a enlevé une femme, qui l'a saisie dans ses bras et qui l'a entraînée dans sa tanière »⁴³. Mais la femme flaubertienne n'est pas seulement réduite à l'idée de bijou, de faire-valoir ou de trophée. Elle est aussi un objet quelconque.

Pour les personnages de l'écrivain, la fréquentation d'une femme est une nécessité sexuelle et une obligation sociale. « ... une heure arrive où chacun prend sa bouteille, choisit sa femme et s'enfuit chez lui, puis d'autres viennent boire aux mêmes illusions et se griser des mêmes espérances »⁴⁴ écrit Flaubert dans *La première éducation sentimentale*. La femme est ici moins qu'un objet et plus qu'un devoir : c'est une fatalité. Dans *La tentation de Saint-Antoine*, elle est rapprochée de la

³⁸(1 - C., 25 mars 1854, *Corr.* II, p. 542)

³⁹(310 - LEVINAS, E., *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie Générale Française, 1971. - 343 p. - p. 267. - (Collection Biblio Essais, Le Livre de poche))

⁴⁰(1 - C., Fin décembre 1846, *Corr.* I, p. 423)

⁴¹(RAIMOND, M., « *Le corps féminin dans L'Education sentimentale* » *In* 144 - UNIVERSITE DE PARIS X - INSTITUT DE FRANCAIS, *Flaubert, la femme, la ville*. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X, (26 novembre 1980). Paris : PUF, 1983. - 173 p. - p. 26)

⁴²(FLAUBERT, G., *Smarh* *In* 18 - FLAUBERT, G., *Oeuvres de jeunesse inédites, op. cit.*, t. 2, p. 73)

⁴³(23 - FLAUBERT, G., *La première éducation sentimentale (1845)*. Edition de F.R BASTIDE. Paris : édition du Seuil, 1963. - p. 174)

⁴⁴(*Ibid.*, p. 252)

statue, objet trivial s'il en est : « Aimer une femme, passe encore, mais une statue, quelle sottise ! »⁴⁵.

Chez Flaubert, l'idée de la femme-objet est en fait étroitement liée à celle de la femme idiote.

La femme inintelligente est une variante de la femme sous-être ou être faible. Dans les lettres à Colet, l'épistolier procède à sa critique forcenée afin de flatter et de minorer ses exigences : « Si je te jugeais légère et niaise comme les autres femmes je te paierais de mots, de promesses, de serments »⁴⁶. « ... tu es trop bonne, trop douce, trop dévouée pour être comme les autres femmes qui sont si égoïstes, si âpres de l'homme qu'elles aiment »⁴⁷ poursuit-il afin de contrer ses manifestations de jalousie. Flaubert surévalue fréquemment l'amante à des fins de séduction. « Je voudrais te voir écraser les autres, comme tu les écrases dans mon cœur quand je te compare à elles »⁴⁸ lui précise-t-il. Par ces assertions laudatives, il érige des barrières comportementales et essaie de prévenir des débordements.

La dévalorisation de l'ancienne maîtresse auprès de la nouvelle est le moyen de s'attirer un essaim de faveurs amoureuses. Flaubert use de ce procédé relationnel avec un brio consommé :

Cette créature-là (Madame Foucaud) n'avait pas pour elle, une très grande intelligence, mais ce n'était pas là ce que je lui demandais. Je me rappellerai toujours qu'elle m'écrivit un jour automate « ottomate », ce qui excita beaucoup, beaucoup mon hilarité (expression parlementaire). A part les moments purement mythologiques, je n'avais rien à lui dire. Au bout de 8 jours que nous eussions vécu ensemble, j'en aurais été assommé. Tout le monde n'est pas toi⁴⁹.

Après quelques années de correspondance, l'écrivain est passé maître dans l'art de conforter la vanité féminine. Il déploie des trésors d'intensifs et de superlatifs pour calmer la Muse : « Tu es une très belle femme, mais meilleur poète encore, crois-moi. Je saurais où en aller trouver, qui aient la taille plus mince, mais je n'en connais pas d'un esprit plus haut, quand toutefois le cul, que j'aime entre parenthèses, ne le fait pas décheoir »⁵⁰. Une dichotomie explicite est ici réalisée entre des qualités physiques et intellectuelles. Mais peut-être Colet n'a-t-elle pas toujours été dupe de ces propos. Il n'est qu'à considérer cette observation sur sa réserve : « Et quand je traite les femmes de haut, tu protestes en ton cœur contre cette insolence. Il te semble que c'est injuste. A coup sûr, si je t'y comptais ! »⁵¹.

⁴⁵(30 - FLAUBERT, G., *La tentation de Saint-Antoine (1874)*. Introduction, notes et variantes par Edouard MAYNIAL. Paris : Classiques Garnier, 1954. - 313 p. - p. 145)

⁴⁶(1 - C., 4-5 août 1846, *Corr. I*, p. 279)

⁴⁷(1 - C., 12 septembre 1846, *Corr. I*, p. 336)

⁴⁸(1 - C., 17 septembre 1846, *Corr. I*, p. 346)

⁴⁹(1 - C., 4 octobre 1846, *Corr. I*, p. 374)

⁵⁰(1 - C., 1er septembre 1852, *Corr. II*, p. 144)

⁵¹(1 - C., 26 août 1853, *Corr. II*, p. 422)

La représentation de la femme idiote repose en outre sur des dénominations animales éclairant l'étendue de son intelligence. L'écrivain estime que Mme Stowe, l'auteur de *La case de l'Oncle Tom*, devait être une très fastidieuse volaille⁵². De la denrée alimentaire, cette représentation animale glisse ici et là dans le registre culinaire. Au sujet de Mme Biard (alias Léonie Thévenot d'Aunet), Flaubert affirme : « Ce ne doit pas être un mets de haute cuisine »⁵³. Oscillant entre la volaille et le mets, la femme ne se voit pas pourvue d'un esprit critique de premier ordre. Le meilleur moyen pour l'écrivain de stigmatiser un livre est d'ailleurs de lui attribuer un lectorat féminin. Dépréciant *La vie de Jésus* de Renan, il déclare à Leroyer de Chantepie : « à cause même de sa forme facile, le monde des femmes et des légers lecteurs s'y est pris »⁵⁴. Cette dévalorisation par la féminisation est récurrente. En regard de l'archaïsme de l'Académie française, Flaubert remarque : « N'ayant (L'Académie française) donc plus rien à faire et sentant les choses de sa compétence lui échapper, elle s'est réfugiée dans la Vertu, comme font les vieilles femmes dans la dévotion »⁵⁵.

Cette représentation de la femme idiote draine nombre de préjugés personnels sur la féminité et de croyances assimilées à des vérités générales. Plus pragmatique que jamais, l'épistolier met en avant des idées reçues :

... permets-moi de t'envoyer l'axiome suivant : *Les femmes se défient trop des hommes en général et pas assez en particulier* (pénètre-toi de cette vérité). Elles nous jugent comme des monstres, mais au milieu des monstres il y a un ange (*un coeur d'élite*, etc.). Nous ne sommes ni monstres ni anges⁵⁶.

Canalisation physique et intellectuelle, cet ensemble de représentations dégradantes le prédispose à des relations féminines où la mise à distance, l'analyse psychologique et le détachement affectif sont privilégiés. Pradier - épouse du sculpteur, dont il était peut-être l'amant dès mars 1847 - suscite sa réflexion (plus ou moins sincère ?) sur la nécessité d'éloigner la femme pour mieux la disséquer psychologiquement :

Si cette femme m'avait dit quelque chose aux sens, ou au coeur, ou à l'esprit (...) bref si je l'avais aimé(e) j'aurais essayé de l'avoir, je le confesse. - N'en ayant jamais eu l'idée même dans le temps où je la voyais plusieurs fois par semaine, maintenant comme jadis il n'existe entre nous qu'un rapport d'amitié assez vague et une familiarité assez amusante. C'est une créature que j'aime à voir, encore plus de loin que de près, car de près tout perd et se rétrécit. Je me suis gardé de vouloir être autre chose auprès d'elle qu'un analyste. Car si « j'avais été serrée dans ses bras » je ne l'aurais plus jugée⁵⁷.

⁵²(1 - C., 14 mars 1853, *Corr.* II, p. 273)

⁵³(1 - C., 21 mai 1853, *Corr.* II, p. 330)

⁵⁴(1 - L.d.C., 23 octobre 1863, *Corr.* III, p. 352)

⁵⁵(1 - C., 29 mai 1852, *Corr.* II, p. 97)

⁵⁶(1 - C., 1er-2 octobre 1852, *Corr.* II, p. 168)

⁵⁷(1 - C., 7 mars 1847, *Corr.* I, p. 445)

Cette distanciation ne fait que croître avec les années. Elle s'accroît définitivement après le décès de Madame Flaubert - « L'être humain (y compris l'éternel féminin) m'amuse de moins en moins »⁵⁸. Mais soucieux d'analyse ou non, la peur d'aimer un être versatile est pour beaucoup dans cette défiance. Cette appréhension est créatrice d'un mythe romanesque. « On adore telle femme qui commence à vous aimer, qui vous adorera quand vous ne l'aimerez plus, et qui sera lassée de vous quand vous reviendrez à elle »⁵⁹ médite l'écrivain dans *La première éducation sentimentale*. De cette désillusion relationnelle naît l'idée du refuge nécessaire dans une sexualité « désaffectivée » et une poursuite anonyme du plaisir. « Faites l'amour à droite, à gauche, courez la catin, aimez la femme mariée ou la grisette, tout est bien, tout est bon, mais pas de sentiment surtout, pas de bêtises, morbleu ! »⁶⁰ recommande-t-il dans le même roman. L'homme de lettres s'étonne fréquemment de la capacité de ses semblables à associer leur destin à celui d'une femme. A commencer dans *La Tentation de Saint-Antoine* : « Comment les autres hommes peuvent-ils parvenir à leur salut avec leur femme, leur métier, tous les tracassés de la vie ? »⁶¹. Comme l'observe L. Czyba, il faut appréhender ses mythes littéraires en fonction des stéréotypes culturels contemporains :

... fonction subversive des utopies saint-simoniennes et fouriéristes, la première remettant en cause les fondements familiaux de la société établis par le Code Napoléon, propriété et mariage monogamique, la seconde substituant, à l'argent, l'amour comme pivot de la société idéale et opposant un scepticisme relativiste au dogmatisme absolu et intransigent de la morale conjugale et familiale contemporaine; sens symbolique (et limites) de la révolte sandienne; ambiguïtés de la mythologie féminine dans *La Comédie humaine*, mythologie fondatrice, étant donné l'influence des modèles socio-littéraires balzaciques sur toute l'écriture romanesque contemporaine et ultérieure; question des femmes posée et éludée au moment de la Révolution de 1848; espoirs féministes avortés et réaction contre les revendications des femmes dès juin 1848, la forme la plus insidieuse de cette réaction ayant consisté à enrober, à dissimuler l'idéologie dans une représentation satirique, sinon grotesque, de ses revendications. A la misogynie de Proudhon qui me paraît typique du Second Empire, puisqu'on la retrouve, aux nuances près, aussi bien chez Taine, Maxime Du Camp, les Goncourt... et Flaubert, j'opposerais volontiers les ambiguïtés de Michelet, tandis que l'article Femme du Grand Dictionnaire universel de Pierre Larousse figure la projection-bilan de cette idéologie au début de la Troisième République en 1872⁶².

Un lien existe de fait chez Flaubert entre les mécanismes de représentation romanesque de la femme et le mythe épistolaire d'une féminité dégradée.

⁵⁸(1 - S., 29 avril 1872, *Corr.* IV, p. 521)

⁵⁹(23 - FLAUBERT, G., *La première éducation sentimentale* (1845), *op. cit.*, p. 205)

⁶⁰(*Ibid.*, p. 52)

⁶¹(30 - FLAUBERT, G., *La tentation de Saint-Antoine* (1874), *op. cit.*, t. 4, p. 571)

⁶²(107 - CZYBA, L., *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1983. - 412 p. - pp. 15-16)

Les espaces de la lettre et de l'Oeuvre se fécondent l'un l'autre. Les romans de l'écrivain se construisent et s'ordonnent dans l'entretien avec l'amante et l'amie. Plus qu'un réservoir de réflexions et de fantasmes littéraires, la *Correspondance* est un terrain d'entraînement esthétique. Elle est un lieu de mise au point préfigurant l'idiosyncrasie des personnages de Flaubert, et tout particulièrement celle de ses figures féminines.

*

De septembre 1851 jusqu'en avril 1856, l'écrivain se sacrifie corps et âme à Emma, son héroïne. *Madame Bovary* dévoile le cadre et les conditions de vie de la femme au temps de la Monarchie de juillet et du Second Empire. La femme exclue et recluse dans la fatalité millénaire de sa faiblesse a voix au chapitre dans ce roman où le mariage est synonyme de lèpre psychique et de marchandage matériel. La relation entre homme et femme n'y est que silences et insatisfactions partagés, différends et dissentiments à l'unisson du couple. La seule ouverture significative du personnage est d'ordre fictionnelle. Le livre est l'espace de l'évasion féminine et le ferment de son imaginaire amoureux. Emma est incapable de se résoudre à la vie réelle : elle trouve refuge dans la rêverie d'une vie vécue par procuration. C'est pourquoi *Madame Bovary* a une histoire et des motivations particulières.

Emma est ébauchée d'oeuvre en oeuvre. Les *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, et *L'Education sentimentale* de 1845 livrent des indices sur l'héroïne. La *Correspondance* dévoile que le personnage est initialement pensé d'après un type de femme ressemblant singulièrement à Leroyer de Chantepie - vieille fille de province neurasthénique, névrosée et psychotique que l'écrivain ne connaît pas encore mais semble prédestiné à rencontrer. L'amateur de vérité générale veut élargir cette personnalité à un « standard » féminin dégradé et vain - très proche en somme de ce qu'est Colet. Il défend à Leroyer de Chantepie de se comparer à Emma avant de l'éclairer sur l'historique psychologique de son héroïne :

... la Bovary (...) c'est une nature quelque peu perverse, une femme de fausse poésie et de faux sentiments. Mais l'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée*. J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysages et personnages assez noirs), la couleur enfin. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage⁶³.

⁶³(1 - L.d.C., 30 mars 1857, *Corr.* II, p. 697)

Emma porte en elle les faiblesses de la Muse : le sentimentalisme outrancier et le souci de poétisation. Elle est l'image de la femme se libérant du carcan social pour renouer avec ce dont on l'avait privée : ses sens. Ses pulsions sont iconoclastes. Elles brisent l'ordre matrimonial et androcentré issu du Code Napoléon. A travers elles, Flaubert met en cause les contradictions de la société. L. Czyba analyse les présupposés de cette outrageante sensualité :

Comme les oeuvres de jeunesse, Madame Bovary donne à lire l'importance du regard tiers, le figure triangulaire du désir : voyeurisme sado-masochiste de Charles fasciné par son rival, puissance érotique du fantasme de l'adultère féminin (« amour d'actrice » de Charles pour Emma morte), tel que le diffusent la littérature, le feuilleton, le théâtre et parfois la peinture du Second Empire; la volupté, indissociable de la férocité et de la violence déchaînée, est connotée par la mort : moyen de rendre tragique l'aventure, de surprendre le lecteur par l'émotion que provoque ce tragique, de faciliter l'illusion du vrai grâce à la sanction de la mort⁶⁴.

Le personnage d'Emma Bovary est la synthèse parfaite de la conception de la femme exposée dans la *Correspondance* : fascination de la libre sexualité de Colet - épouse et mère de famille - plaisir d'évoquer les tiers-amants de la Muse (Musset, Cousin...), promotion de l'adultère féminin, tendance sadomasochiste à entretenir une liaison difficile et souffrante. C. Gothot-Mersch⁶⁵ conteste cette filiation. Elle ne perçoit que de faibles ressemblances entre Emma et Colet : le mépris du mari et l'amour sporadique pour son enfant, le conception romantique de l'amour et de la permanence des sentiments (Emma/Rodolphe, Louise/Gustave), le désir de fuir avec son amant et - empruntant l'hypothèse à H. Frejlich⁶⁶ - une correspondance possible entre le désir de Colet de passer une nuit sous un kiosque de Croisset, et les réunions intimes de Rodolphe et Emma sous la tonnelle de Yonville. Emma fait pourtant la synthèse de l'expérience relationnelle de Flaubert avec la Muse et de ses fantasmes personnels d'une autre féminité.

Les attributs identitaires de l'héroïne sont à un tel point intériorisés par l'écrivain - il les ressent et les dissèque si intimement - qu'il parvient à s'identifier à elle. A Colet, Flaubert confie combien Emma est sa « petite femme »⁶⁷. Il prête nombre de ses traits de caractère à son personnage. L'ennui dévorant en regard de la vie, les rêves d'ailleurs, l'envie d'être autre, le rejet des valeurs religieuses sont communs au créateur et à sa créature. Emma symbolise les effets de l'éducation bourgeoise (celle-là même que Flaubert a reçue), l'impasse du mariage arrangé (ce à quoi il se refuse), la perception antithétique de l'adultère perçu tout à la fois comme péché et

⁶⁴(107 - CZYBA, L., *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, op. cit., p. 114)

⁶⁵(119 - GOTHOT-MERSCH, C., *La genèse de Madame Bovary*. Paris : José Corti, 1966. - 302 p)

⁶⁶(239 - FREJLICH, H., *Les amants de Mantes*. Paris : S.F.E.L.T, 1936)

⁶⁷(1 - C., 10 avril 1853, *Corr.* II, p. 304)

remédiation à l'aliénation religieuse. M. Hermine rappelle la définition du bovarysme donnée par J. de Gaultier en 1902, à savoir « le pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est » et par suite, « de se faire une personnalité fictive, de jouer un rôle qu'il s'attache à soutenir malgré sa vraie nature et malgré les faits »⁶⁸. Le destin de l'héroïne est fatal. Elle perd la vie pour avoir été à l'encontre de l'ordre établi. M. Hermine envisage cette fin programmée au niveau même de son prénom :

Emma, elle aima et cela la tua. Flaubert ne lui fit pas de cadeau en la prénommant. Son avenir est un passé, le propre même des illusions perdues. La mort est sa fin. «*Emma mourut d'amour...* » Flaubert joua, pour se faire pardonner, sur les mots qui fondent dans la bouche comme une écholalie enfantine⁶⁹.

Madame Bovary a un contenu moral. L'infraction au code bourgeois du mariage et de la famille met la femme au banc de la vie. La force de l'idée reçue provoque sa faillite.

Emma meurt de ne pas avoir pas été à l'image de la femme de Homais - dont Flaubert livre le parfait profil : « Quant à la femme du pharmacien, c'était la meilleure épouse de Normandie, douce comme un mouton, chérissant ses enfants, son père, sa mère, ses cousins, pleurant aux maux d'autrui, laissant tout aller dans son ménage, et détestant les corsets »⁷⁰. Moins convoquée dans la lettre à l'amante et à l'amie, Madame Arnoux apporte pourtant des renseignements déterminants sur l'imagerie féminine de Flaubert.

*

L'Education sentimentale débute en 1840 et s'achève en décembre 1851, si l'on excepte l'aparté chronologique de la dernière rencontre entre Frédéric et Marie Arnoux à la fin du mois de mars 1867. Le roman, écrit en 1869, place la femme au centre d'un champ de pouvoirs et de contre-pouvoirs financiers où l'homme règne en maître. Il est à la fois ancré dans la réalité sociale du siècle et dans une certaine représentation de la femme propre à la mythologie personnelle de l'écrivain. .

Dans *L'Education sentimentale*, la richesse du sexe « fort » assure la conquête du sexe « faible » - et ce quel que soit le statut matrimonial ou adultère de la relation entretenue entre l'un et l'autre. A l'image de *Madame Bovary*, Flaubert affronte dans ce roman un fait de société. Les

⁶⁸(121 - HERMINE, M., *Destins de femmes Désir d'absolu - Essai sur Madame Bovary et Thérèse de Lisieux*. Paris : Beauchesne, 1997. - 292 p. - p. 1. - (Collection Cultures et Christianisme))

⁶⁹(*Ibid.*, p. 75)

⁷⁰(24 - FLAUBERT, G., *Madame Bovary*. Edition de René DUMESNIL. Paris : Les Belles Lettres, 1945. - 2 vol. - t. 2, p. 109)

aspirations du jeune étudiant désargenté incarné par le héros achoppent contre la réalité sociale d'une femme changeante. L. Czyba remonte aux origines de cette situation :

Le culte de la femme-mère, le mythe de la virginité, l'idéalisation romantique de la femme-ange ont fait de la prostitution une nécessité sociale. L'érotisme est devenu une spécialité par suite de la densification des sentiments familiaux, de l'assujettissement et de la réduction de la sexualité à la procréation dans la conjugalité et l'intimité bourgeoises⁷¹.

La fragilité de l'homme romanesque naît sans doute de la découverte de cette complexité féminine.

Les attributs féminins du personnage relèvent de cette problématique : « Quand il ôtait sa casquette, on apercevait un visage presque féminin avec un nez extrêmement pointu »⁷². Lévinas explique cette féminisation par les implications psychologiques du rapport sexuel :

La volupté transfigure le sujet lui-même qui tient dès lors son identité non pas de son initiative de pouvoir, mais de la passivité de l'amour reçu. Il est passion et trouble, initiation constante à un mystère, plutôt qu'initiative. (...) Le sujet dans la volupté se retrouve comme le soi (ce qui ne veut dire l'objet ou le thème) d'un autre et non pas seulement comme le soi de soi-même. (...) le trouble du sujet ne s'assume pas par sa maîtrise de sujet, mais est son attendrissement, son effémination⁷³.

Cette idée de l'effémination comme atout relationnel, condition et effet de la séduction est développée par Jankélévitch :

C'est cela, plaire : persuader la cause entreprenante pour que spontanément elle entreprenne; induire à distance l'initiative prévenante. Ainsi s'opère ce qu'on pourrait appeler la quiddification de la Quoddité : efféminé par son Eve charmeuse, pétrifié par ses méduses, le commencement s'abandonne à la continuation⁷⁴.

La féminisation naturelle ou subite, induite ou déduite de l'homme est une des composantes psychologiques des personnages masculins de Flaubert.

Dans *L'Education sentimentale*, la femme est divisée en deux schémas hostiles : la femme idéal d'amour pur et désintéressé, et la maîtresse voluptueuse et vénale. Cette distribution antagoniste des rôles féminins entre dans la continuité des images contrastées de la femme dans les écrits de jeunesse. A la femme qui est assimilée à « une voix douce faisant mourir d'extases »⁷⁵ dans *Smarh*, à un rêve de bonheur⁷⁶ et à une « joie qui s'éveille et comme une chanson intérieure qui part tout à coup »⁷⁷ dans *La première éducation sentimentale* correspond une idée de la femme

⁷¹(107 - CZYBA, L., *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, op. cit.,p. 114)

⁷²(31 - FLAUBERT, G., *L'Education sentimentale* (1869), op. cit., t. 1, p. 121)

⁷³(310 - LEVINAS, E., *Totalité et infini - Essai sur l'extériorité*, op. cit. - pp. 302-303)

⁷⁴(309 - JANKELEVITCH, V., *Les vertus et l'amour (Traité des vertus II)*. Paris : Flammarion, 1986. - 402 p. - p.162)

⁷⁵(FLAUBERT, G., *Smarh* in 18 - FLAUBERT, G., *Oeuvres de jeunesse inédites*, op. cit.,t. 2, p. 112)

⁷⁶(23 - FLAUBERT, G., *La première éducation sentimentale* (1845), op. cit.,p. 153)

⁷⁷(*Ibid.*, p. 136.)

comme organe du plaisir⁷⁸. Ces images traduisent les rapports existant entre la figure d'Emma et de Colet. Elles relèvent d'une esthétique de l'im-parfait précisée à la Muse : « ma nature (...) incomplète d'elle-même, cherche toujours l'incomplet »⁷⁹. En creux de cette assertion; l'écrivain constate son incapacité à synthétiser ses attentes en une seule et même figure féminine. Sa personnalité le prédispose à l'opposition des stéréotypes : femme honnête VS femme dégradée, sainte VS courtisane.

Dans *L'Education sentimentale*, Madame Arnoux est une icône ne trouvant véritablement un sens que dans la confrontation avec Rosanette, femme réifiée par la sexualité masculine. Le personnage de *Salammbô* poursuit ce fantasme antithétique en accentuant davantage la perversion d'une femme objet d'érotisme et victime de l'autorité masculine.

*

Ecrire *Salammbô* permet à Flaubert de s'échapper dans un imaginaire oriental cristallisant des valeurs anciennes et étrangères. A distance d'une femme - « chose impossible », « abîme » attirant et faisant peur⁸⁰, il part à la rencontre de l'Histoire. Le cadre géographique du grand roman oriental est un creuset de désirs et de rêves, le lieu de scènes violentes où la femme est mise à mal et à mâle. Dans *A rebours*, Huysmans médite sur cette aventure créative :

Lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle (...). Chez Flaubert, c'étaient des tableaux solennels et immenses, des pompes grandioses dans le cadre barbare et splendide desquels gravitaient des créatures palpitantes et délicates, mystérieuses et hautaines, des femmes pourvues, dans la perfection de leur beauté, d'âmes en souffrance, au fond desquelles il discernait d'affreux détraquements, de folles aspirations, désolées qu'elles étaient déjà par la menaçante médiocrité des plaisirs qui pouvaient naître. Tout le tempérament du grand artiste éclatait en ces incomparables pages de *La Tentation de Saint-Antoine* et de *Salammbô* où, loin de notre vie mesquine, il évoquait les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques, leurs démences oisives, leurs férocités commandées par ce lourd ennui qui découle, avant même qu'on les ait épuisées, de l'opulence et de la prière⁸¹.

Depuis *L'Education sentimentale* (1845) et *Par les champs et par les grèves*, Flaubert est fasciné par la légende de Cléopâtre. Excessive et répressive, elle est l'archétype de la femme fatale. Aussi préfigure-t-elle le personnage de *Salammbô*.

⁷⁸(*Ibid.*, p.145.)

⁷⁹(1 - C., 4-5 août 1846, *Corr.* I, p. 279)

⁸⁰(1 - L.d.C, 18 décembre 1859, *Corr.* III, p. 65)

⁸¹(261 - HUYSMANS, G.-C. dit J.-K., *A rebours*. Paris : Union Générale d'éditions, 1975. - pp. 279-281. - (collection 10/18))

Femme corrompue, Salammbô est mise à l'épreuve du sadisme de Flaubert. Ce n'est pas sans raison si l'oeuvre du Marquis nourrit son imaginaire dans les années 1858-1860. Salammbô est la femme sur laquelle se concentrent tous ses fantasmes gynophobes et misogynes. L. Czyba remarque combien :

Le mythe de la passivité, de la femme orientale, esclave dépourvue d'existence propre parce qu'entièrement soumise au pouvoir masculin, constitue un fantasme favori de Flaubert car il est propre à conjurer la peur qu'inspire la toute-puissance de la séduction féminine. (...) L'Orient inventé permet au romancier de projeter géographiquement, de déplacer métaphoriquement et d'amplifier l'écart, c'est-à-dire la corrélation entre la femme sacrée, hypostasiée, et la femme prostituée, séductrice et destructrice⁸².

Princesse de Carthage, Salammbô personnifie la luxure et la corruption, la prostitution et la ruine de l'homme.

Freud cerne le paradoxe de la sexualité masculine à l'origine de ces penchants :

Dans la vie amoureuse normale, la valeur de la femme est déterminée par son intégrité sexuelle et rabaissée au fur et à mesure qu'on se rapproche de ce qui caractérise la putain. Or ce sont des femmes ainsi caractérisées que les hommes du type qui nous occupe, traitent comme des objets d'amour *de la plus haute valeur*⁸³.

Ces orientations sexuelles de la féminité sont sanctionnées dans le roman par un pouvoir masculin agressif et patriarcal. L'écrivain célèbre les pouvoirs de la cruauté. Sans doute est-ce la concrétisation de cette disposition relationnelle exposée à Colet : « Tu me reproches sans cesse que je pose, que je suis théâtral, que j'ai de l'orgueil, que je me pavane de mes tristesses comme un matamore de ses cicatrices. Selon toi je te chagrine à plaisir, faisant semblant de pleurer pour voir couler tes larmes »⁸⁴. De ce goût de la souffrance naît un attrait pour la perversion. R.-J. Stoller dévoile les motivations implicites de cette orientation sexuelle :

... dans la perversion, le *désir* de pêcher est essentiel pour être excité. Et qu'est exactement ce péché ? C'est le même que pour tous les péchés : le désir de faire souffrir, de faire mal à, d'être cruel envers, de dégrader, d'*humilier* quelqu'un (y compris, à un niveau moindre de conscience, le désir de faire mal à soi-même). Dans le cas de la perversion, la personne à qui faire mal (outre soi-même - mais cela n'est pas souvent perçu), c'est l'objet sexuel. (...). La *perversion*, forme érotique de la haine, est un fantasme, habituellement agi, mais occasionnellement limité à une rêverie (...) Par *hostilité* j'entends un état dans lequel on désire faire mal à un objet (...) L'hostilité dans la perversion prend la forme d'un fantasme de vengeance caché dans les actions qui constituent la perversion et sert à transformer le traumatisme de l'enfance en triomphe de l'adulte⁸⁵.

⁸²(107 -- CZYBA, L., *Mythe et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert, op. cit.*, p. 114)

⁸³(218 - FREUD, S., *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1969. - 159 p. - p. 49)

⁸⁴(1 - C., 30 août 1846, *Corr.* I, p. 318)

⁸⁵(221 - STOLLER, R.-J., *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*. Paris : PUF, 1989. - 284 p. - (Collection Le Fil Rouge). - p. 24)

Le motif épistolaire de la douleur amoureuse inaugure le mythe romanesque du mal. Le profil psychologique de l'écrivain prépare celui de ses personnages. Salammbô est un personnage marqué au fer rouge de la libido flaubertienne.

Entre le 18 mars 1857⁸⁶ et le 18 janvier 1862, les lettres à Leroyer de Chantepie mettent en lumière l'écriture de ce roman : le parcours créatif, les difficultés de rédaction, le résultat final. Elles se limitent à des remarques formelles et ne mettent pas la correspondante dans la confiance de la représentation iconoclaste d'une héroïne dégradée. Peut-être l'écrivain jugeait-il son amie peu à même de comprendre son projet littéraire et d'apprécier ces images d'une femme orientale étrangère à sa personnalité.

Toutes figures féminines et toutes écritures confondues, de Madame Bovary à Salammbô en passant par Madame Arnoux, de l'intime au romanesque, le regard porté sur la femme est parfaitement linéaire. Les attributs négatifs - futilité et malveillance, instinct de corruption et hystérie - dévolus à la féminité dans les lettres à Colet, Leroyer de Chantepie et Sand se révèlent constitutifs de mythes romanesques traduisant l'enfermement bipolaire de l'héroïne dans les symboles de l'ange et de la mère - Madame Arnoux - et dans ceux de la maîtresse et de la prostituée - Emma Bovary, Salammbô. Est-ce à dire que Flaubert a une vision foncièrement négative de la femme et de la vie ?

3.2 - Logique du pessimisme

⁸⁶(18 mai, 2 juillet, 4 novembre, 12 décembre 1857 - 23 janvier, 1er mars, 6 avril, 11 juillet, 4 septembre, 26 décembre 1858 - 18 février 1859, 30 mars 1860, 15 janvier 1861)

Il reste à faire le négatif, le positif nous est déjà donné.
(270 - KAFKA, F., *Troisième convoi*, 1945, n° 1. Numéro 1. - p.1)

Ennui généralisé et sentiment tragique de la vie minent l'état d'esprit de Flaubert. Remontant aux sources de ses traumas, M. Robert associe les premières manifestations de son pessimisme à sa rencontre avec Elisa Schlésinger. La critique voit dans ce rapport impossible l'adjuvant de sa détresse :

Le couple Schlésinger n'est donc pas responsable de cette vision du monde si précocement désespérée, il contribue seulement à la fortifier, dans la mesure où, en tant que substitut d'un couple de parents, il renvoie l'adolescent à peine formé à la place humiliante de l'enfant exclu - rejeté de la chambre conjugale et par là même de la vie - qui était la sienne voilà seulement quelques années⁸⁷.

Cet ennui contamine les supports et les procédés stylistiques de l'écrivain. Rétrospective, la lettre se prête à la formulation des regrets et des constats amers.

En pariant sur l'image, l'épistolier se fait expérience de la défiguration et de la perte, commerce d'absences. C'est pourquoi on pourrait dire ainsi que les correspondances représentent souvent une initiation à une position de deuil (autant de soi que de l'autre). Ou encore, elles permettent de maintenir une telle position au-delà de tout deuil «réel». (...) L'imaginaire épistolier procède souvent d'une imagerie funéraire⁸⁸.

remarque V. Kaufmann. Agé de seulement vingt-cinq ans, aux prémices de sa relation avec Colet, l'épistolier fait déjà preuve d'une morale de la résignation. Il se refuse à toute proximité amoureuse durable. Par son pessimisme pragmatique, il installe de lui-même ses relations féminines dans l'agonie et la faillite, la séparation et sa remédiation épistolaire. « Quand nous nous redirons adieu ce sera encore pour une absence plus longue. - Il faudra nous y faire et accepter cela comme une infirmité de notre pauvre amour impossible à éviter. Nous nous écrirons »⁸⁹ stipule-t-il à sa maîtresse.

Les différents actants de ce pessimisme sont présents aussi bien dans la *Correspondance* que dans l'Oeuvre. A partir de la classification des protagonistes du récit de Greimas⁹⁰, l'analyse des sujets et objets, destinateurs et destinataires, opposants et adjuvants témoigne de la perméabilité des registres d'écriture intime et romanesque de Flaubert.

*

⁸⁷(302 - ROBERT, M., *En haine du roman*. Paris : Baland, 1982. - 122 p. - p. 27)

⁸⁸(40 - KAUFMANN, V., *L'équivoque épistolaire*. Paris : Editions de Minuit, 1990. - 200 p. - pp. 129-130)

⁸⁹(1 - C., 2 septembre 1846, *Corr.* I, p. 325)

⁹⁰(276 - GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale*. Paris : Larousse, 1966)

Les motifs de dépit, de nostalgie et de critique sont nombreux dans les lettres de l'écrivain. Existentiel et littéraire, ce malaise constitue un actant d'une importance considérable. Il s'exprime à travers un réseau d'images mettant en scène des paysages intérieurs. De la femme à soi, de l'ami(e) à l'art, il n'y a pas de place pour l'espoir et la joie de vivre dans ce procès-verbal d'une conscience souffrante.

En général ou en particulier, Flaubert a une perception dégoûtée de l'individu. La première cible de sa vindicte épistolaire : c'est lui-même. Il ne trouve pas de mots assez forts pour rendre compte à Colet de sa pourriture psychique :

J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, âcre et incessant qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à la faire crever. Il reparaît à propos de tout, comme les charognes boursoufflées des chiens qui reviennent à fleur d'eau malgré les pierres qu'on leur a attachées au cou pour les noyer⁹¹.

Cette introspection métaphorique ouvre l'épistolaire sur la mise en question de la femme et de la féminité. Flaubert a le sentiment d'être aliéné tant dans son rapport à sa mère que dans celui à l'amante. L'imperméabilité de ses relations, leur difficile cohabitation, leur incessante rivalité l'installent dans un douloureux dilemme. S'assimilant à un corps d'animal entravé, il écrit à la Muse : « Les deux femmes que j'aime le mieux ont passé dans mon coeur un mors à double guide par lequel elles me tiennent. Elles me tirent alternativement par l'amour et par la douleur »⁹². Cette métaphorisation permanente relève d'un goût forcené pour la justesse de l'analyse psychologique et le rendu réaliste de la description. S. Ferrieres-Pestureau explique le recours à l'image par un souci de révélation :

Un tel plaisir pourrait être comparé à ce que Freud définit dans les trois essais de 1905 comme « plaisir préliminaire » dans la mesure où il crée une sensation de plaisir mais en même temps accroît la tension, l'excitation ainsi produite entretenant le processus métaphorique. Ce plaisir « esthétique », au sens de « propice à l'excitation », provient d'une épargne de travail psychique liée à la levée de l'inhibition provoquant l'effet de surprise car la métaphore transporte ce qu'elle ignore et la met sous les yeux. Elle présente le caractère d'une mise en évidence⁹³.

D'une peinture dégradée de soi à la représentation de la servitude, l'ennui de Flaubert se déploie en un cortège de macabres représentations du pessimisme relationnel et créatif.

⁹¹(1 - C., 20 décembre 1846, *Corr.* I, p. 420)

⁹²(1 - C., 23 août 1846, *Corr.* I, p. 309)

⁹³(217 - FERRIERES-PESTUREAU, S., *La métaphore en psychanalyse*. Paris : L'Harmattan, 1994. - 207 p. - p. 127)

La relation amicale est subordonnée chez l'épistolier à l'assentiment et au partage. L'amitié de Bouilhet illustre cette attente. Les écrivains font preuve d'un esprit critique où le grotesque tragique a ses lettres de noblesse :

B(ouilhet) et moi, nous avons passé toute notre soirée de dimanche à nous faire des tableaux anticipés de notre décrépitude. Nous nous voyions vieux, misérables, à l'hospice des incurables, balayant les rues et, dans nos habits tachés, parlant du temps d'aujourd'hui et de notre promenade à la Roche-Guyon. Nous nous sommes d'abord fait rire, puis presque pleurer. Cela a duré *quatre* heures de suite. - Il n'y a que des hommes aussi placidement funèbres que nous le sommes, pour s'amuser à de telles horreurs⁹⁴.

Cette délectation morbide témoigne de l'importance de la dégradation charnelle et mentale dans l'imaginaire flaubertien. Aussi cette réflexion de Blanchot aurait-elle séduit l'épistolier :

... Il ne doit pas seulement y avoir mort pour moi au tout dernier moment, mais mort dès que je vis et dans l'intimité et la profondeur de la vie. La mort ferait donc partie de l'existence, elle vivrait de ma vie, dans le plus intérieur. Elle serait faite de moi et, peut-être, pour moi, comme un enfant est l'enfant de sa mère⁹⁵.

La représentation tragique de l'avenir met en jeu le sort même de l'oeuvre littéraire. L'écrivain comprend les menaces de la société sur l'entreprise réaliste. Résultat d'un impossible génocide, le suicide est esquissé pour l'amante :

Il y a des jours où l'idée de tout ce mal qui s'attaque aux bons m'exaspère. La haine que je vois partout, portée à la poésie, à l'Art pur, cette négation complexe du Vrai me donne des envies de suicide. On voudrait crever, puisqu'on ne peut faire crever les autres, et tout suicide est peut-être un assassinat rentré⁹⁶.

Le moi, la femme, l'ami(e) et l'Art sont les sujets majeurs des lettres à Colet, Leroyer de Chantepie et Sand. Comme les objets du pessimisme, ils jouent un rôle essentiel dans l'action épistolaire.

*

L'épistolier érige la déchéance au rang de complément d'objet du corps et de la vie. A l'horizon des mots, la finitude comme les conventions sociales noircissent le ciel de l'écriture à l'amante et à l'amie.

La corruption de la chair hante l'écrivain. Le spectacle quotidien de sa mère est sans doute à l'origine de cette obsession. Toujours est-il que la déliquescence et la maladie sont les dénominateurs

⁹⁴(1 - C., 16 novembre 1852, *Corr.* II, pp. 177-178)

⁹⁵(294 - BLANCHOT, M., *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955. - 379 p. - p. 172. - (Collection Idées))

⁹⁶(1 - C., 20 juin 1853, *Corr.* II, p. 357)

communs de sa réflexion sur le vieillissement. Leur évocation est un moyen de dégoûter la Muse de sa personne :

Comme si ce n'était pas assez de toutes les pourritures et de toutes les infections qui ont précédé notre naissance et qui nous reprendront à notre mort, nous ne sommes pendant notre vie que corruptions et putréfactions successives, alternatives, envahissantes l'une sur l'autre. Aujourd'hui on perd une dent, demain un cheveu, une plaie s'ouvre, un abcès se forme, on vous met des vésicatoires ou on vous pose des sétons. Qu'on ajoute à cela les cors aux pieds, les mauvaises odeurs naturelles, les sécrétions de toute espèce et de toute saveur, ça ne laisse pas que de faire un tableau fort excitant de la personne humaine⁹⁷.

Flaubert développe l'objet de ce portrait-charge. Il se représente prématurément vieilli et dégradé, psychotique et à tendance suicidaire :

C'est un sot cadeau que je t'ai fait que de te procurer ma connaissance. J'ai passé l'âge où l'on aime comme tu voudrais. Je ne sais pas pourquoi j'ai cédé cette fois-là; tu m'as attiré, moi qui me méfie tant des choses qui attirent. Sous mon enveloppe de jeunesse gît une vieillesse singulière. Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y replonge m'épouvante. Je ne voudrais être jamais né ou mourir⁹⁸.

Cet aveu traduit son désengagement vis-à-vis d'une femme dérangeante⁹⁹. La lucidité de Flaubert sur son pessimisme ne concerne pas seulement la question de la finitude. Elle sonde aussi les conventions dans lesquelles l'art est enfermé.

Idéaliste, l'épistolier veut affranchir la création de toute contingence. Il croit en l'existence autonome de la pensée, ressent avec malaise la publication d'une oeuvre, refuse la compromission de l'Idée avec le mercantilisme. En regard de *Melaenis* de Bouilhet, il observe :

Aujourd'hui je me sens noyé dans des flots d'amertume. L'arrivée des exemplaires de *Melaenis* m'a fait un effet de tristesse. Nous avons passé hier tout notre après-midi, sombres comme la plaque de la cheminée. Ça nous causait une impression de prostitution, d'abandon, d'adieu¹⁰⁰.

Esthète, Flaubert n'est pas moins pessimiste. Il dénonce la fascination du vulgaire pour la règle : « La médiocrité chérit la Règle; moi je la hais. Je me sens contre elle et contre toute restriction, corporation, caste, hiérarchie, niveau, troupeau, une exécration qui m'emplit l'âme, et c'est par ce côté-là peut-être que je comprends le martyr »¹⁰¹. Cette ire jette un discrédit sur la laideur et la bêtise. Ces objets sont les supports d'un questionnement sans appel sur l'homme, son existence, ses

⁹⁷(1 - C., 13 décembre 1846, *Corr.* I, p. 418)

⁹⁸(1 - C., 20 décembre 1846, *Corr.* I, p. 420)

⁹⁹(Voir la discorde naissante dans les lettres des 25, 29 octobre et 13 novembre 1846 (1 - C., 13 novembre 1846, *Corr.* I, pp. 399-405)

¹⁰⁰(1 - C., 3 novembre 1851, *Corr.* II, p. 15)

¹⁰¹(1 - C., 7 septembre 1853, *Corr.* II, p. 428)

contraintes. Au coeur de cette thématique catastrophiste, les destinataires du pessimisme sont pléthore.

*

Dans la *Correspondance*, les forces directrices du discours sont l'être humain et - pour reprendre la définition d'A. Finkielkraut - « cette oeuvre, ce poids, cette charge, cette entreprise impossible à désertier : l'existence »¹⁰². L'examen intro et « extraspectif » auquel se livre incessamment l'écrivain sur la vie - passée, présente, future - constitue le moteur essentiel de son écriture à l'amante et à l'amie. Des débuts de Flaubert à sa maturité, l'espace épistolaire s'initie et se développe, progresse et fait sens dans l'analyse.

Le moi de l'écrivain est une matière textuelle dynamique, un actant aux personnifications multiples. Flaubert le désigne à Sand tel un « coco » éreinté grevant son travail de mille obstacles :

Mon *Moi* m'assomme, pour le quart d'heure. Comme ce coco-là me pèse sur les épaules par moments ! Il écrit trop lentement ! Et ne pose pas le moins du monde quand il se plaint de son travail. Quel pensum ! et quelle diable d'idée d'avoir été chercher un sujet pareil ! Vous devriez bien me donner une recette pour aller plus vite; et vous vous plaignez de chercher fortune ! Vous ?¹⁰³

L'autre moi de l'écrivain - sa mère - est une figure épistolaire de premier ordre. Madame Flaubert est la balise et le repoussoir de sa sociabilité :

Ma mère a été hier et avant-hier dans un état affreux. Elle avait des hallucinations funèbres. J'ai passé mon temps auprès d'elle. Tu ne sais pas ce que c'est que le fardeau d'un tel désespoir à porter seul. Souviens-toi de cette ligne si jamais tu te trouves la plus malheureuse de toutes les femmes. Il y (en) a une qui l'est plus qu'on ne peut l'être, le degré au-dessus est la mort ou la folie furieuse¹⁰⁴.

L'intimité de la psychose maternelle est liée à celle de Flaubert. Il est aujourd'hui scientifiquement prouvé que certaines déficiences nerveuses sont héréditaires, et qui plus est transmises à l'enfant par sa mère. Tel semble être le cas de l'écrivain avec ce pessimisme extrême caractéristique des tempéraments dépressifs.

Ce n'est pas sans raison si la question de l'éducation le préoccupe. La prise de conscience de la déchéance est une donnée dynamique de son écriture. Dans les lettres à Sand, il développe à partir d'elle un discours sur l'acceptation de la mort :

« Ne montrer aux petits que le doux et le bon de la vie, jusqu'au moment où la raison peut les aider à accepter ou à combattre le mauvais. » Tel n'est pas mon avis. - Car il doit se

¹⁰²(214 - FINKIELKRAUT, A., *La sagesse de l'amour*. Paris : Gallimard, 1984. - p. 19)

¹⁰³(1 - S., 23 janvier 1867, *Corr.* III, p. 598)

¹⁰⁴(1 - C., 8-9 août 1846, *Corr.* I, p. 281)

produire alors dans leur coeur quelque chose d'affreux, un désenchantement infini. Et puis, comment la raison pourrait-elle se former, si elle ne s'applique pas (ou si (on) ne l'applique pas journallement) à distinguer le bien du mal ? La vie doit être une éducation incessante. Il faut tout apprendre, depuis Parler jusqu'à Mourir¹⁰⁵.

Les modes de contestation existentielle fascinent Flaubert. Le suicide devient un ressort thématique fondamental :

C'est une belle histoire, n'est-ce pas, que celle de Mlle d'Hauterive ? Ce suicide d'amoureux pour fuir la misère doit inspirer de belles phrases morales à Prudhomme. Moi, je le comprends. Ce n'est pas américain ce qu'ils ont fait, mais comme c'est latin et antique ! Ils n'étaient pas forts, mais peut-être très délicats ?¹⁰⁶.

L'enthousiasme de l'écrivain en regard du suicide de ce jeune couple rend compte de l'importance des destinateurs tragiques dans son écriture épistolaire. Mais quels sont les bénéficiaires de ce pessimisme ?

*

Les ayant cause du négativisme de Flaubert sont limités. Ils concernent la sphère privée et la collectivité - ses proches et la société.

La fascination de l'épistolier pour la mort intéresse en premier lieu le sort de ses intimes. Fossoyeur, il essaime un dessein fatal dans l'épistolaire. « Quand on a un peu d'humanité on ne peut pas s'empêcher de souhaiter la mort à ceux qu'on aime; et on dira que j'ai le coeur dur »¹⁰⁷ certifie-t-il à l'amante. Il associe souvent cette inclination funèbre à l'envie lancinante de voir sa mère disparaître. La négation de cette figure de socialisation est partie prenante de sa contestation de la société.

La communauté est un des ennemis majeurs de Flaubert. L'exploitation du motif de la médiocrité est centrée sur ses attributs - tous plus désastreux les uns que les autres. Après avoir dressé à Colet le portrait coloré et dysphorique de M. Cordier - ancien sous-préfet de Pont-L'Evêque - l'écrivain s'insurge :

Voilà la race commune des gens qui sont à *la tête de la société*. Dans quel gâchis nous pataugeons ! Quel niveau ! Quelle anarchie ! La médiocrité se couvre d'intelligence. Il y a des recettes pour tout, des mobiliers voulus et qui disent : « Mon maître aime les arts. Ici on a l'âme sensible. Vous êtes un homme grave ! » Et quels discours ! quel langage ! quel commun ! Où aller vivre, miséricorde ! Saint Polycarpe avait coutume de répéter, en se bouchant les oreilles et s'enfuyant du lieu où il était : « Dans quel siècle, mon Dieu ! m'avez-

¹⁰⁵(1 - S., 23 février 1869, *Corr.* IV, p. 24)

¹⁰⁶(1 - S., 21 mai 1870, *Corr.* IV, p. 191)

¹⁰⁷(1 - C., 15 février 1847, *Corr.* I, p. 439)

vous fait naître ! » Je deviens comme Saint Polycarpe. La bêtise de tout ce qui m'entoure s'ajoute à la tristesse de ce que je rêve. Peu de gaieté, en somme¹⁰⁸.

Du personnel à l'impersonnel, cet appétit de destruction ne connaît pas de limites. Les destinataires de son pessimisme sont sacrifiés sur l'autel de son écriture. L'espace épistolaire devient un théâtre de cruauté. Existe-t-il seulement des alternatives à cette hostilité active ?

*

Du propre aveu de l'écrivain, les parenthèses heureuses sont par nature éphémères. La souffrance de Flaubert est à la durée ce que sa réjouissance est à l'instant. Son optimisme est à court terme : il cristallise une émotion plus qu'une succession de périodes. Une illusion de bonheur y prend sa source - entraînant dans son sillage une cohorte de regrets et de frustrations, d'atermoiements et de mélancolies. Ses motifs de résistance à l'ennui et au négativisme sont d'ordre contemplatif ou affectif, littéraire ou épistolaire.

L'écrivain se plaint de sa tristesse congénitale. Il esquisse à ses correspondantes ses rares moments de bonheur. La nature lui apporte un réconfort manifeste. Il aime à s'y promener sans pour autant y pratiquer des activités sportives. Sa mère, trop inquiète, l'a obligé de longue date à arrêter la pratique du canoë. Flaubert profite avant tout de la campagne lorsqu'il voyage. L'observation de la mer, de la flore et des élevages l'éloigne un moment de la littérature. Mais ce plaisir est momentané. Il en est de la nature ce qu'il en est avec une femme : elle est porteuse de tristesse lorsqu'on la quitte. Après un séjour sur la côte normande, l'écrivain déclare à Colet :

Je commence... à savourer avec simplicité les spectacles que je vois. Au commencement j'étais ahuri; puis j'ai été triste, je m'ennuyais. A peine si je m'y fais qu'il faut partir. Je marche beaucoup, je m'éreinte avec délices. Moi qui ne peux souffrir la pluie, j'ai été tantôt trempé jusqu'aux os, sans presque m'en apercevoir. Et quand je m'en irai d'ici, je serai chagrin¹⁰⁹.

Sexuellement, le premier opposant au pessimisme est l'amour. Il permet de braver les aléas relationnels. L'écrivain en fait un vaccin contre l'impuissance :

Quel pauvre amant je fais ! n'est-ce pas ! - Sais-tu que ce qui m'est arrivé avec toi ne m'est jamais arrivé ? J'étais si brisé depuis trois jours et tendu comme la corde d'un violoncelle. Si j'avais été homme à estimer beaucoup ma personne j'aurais été amèrement vexé. Je l'étais pour toi. Je craignais de ta part des suppositions odieuses pour toi, d'autres peut-être auraient cru que je les outrageais, elles m'auraient jugé froid, dégoûté ou usé. Je t'ai su gré de cette intelligence spontanée qui ne s'étonnait de rien quand moi je m'étonnais de cela

¹⁰⁸(1 - C., 20 août 1853, *Corr.* II, p. 407)

¹⁰⁹(1 - C., 26 août 1853, *Corr.* II, p. 415)

comme d'une monstruosité inouïe. Il fallait donc que je t'aimasse, et fort, puisque j'ai éprouvé le contraire de ce que j'avais été à l'abord de toutes les autres, n'importe lesquelles¹¹⁰.

En marge de ces vecteurs de « mieux-être » dans le rapport à soi et à la femme, Flaubert identifie plusieurs opposants à son pessimisme créatif.

La détermination est l'ennemie de l'enfermement apathique. Le credo littéraire de Flaubert légitime sa ténacité et son acharnement à concevoir une Oeuvre : « A force de volonté j'ai fini par prendre l'habitude du travail mais quand je l'ai interrompu, tout mon embêtement revient à fleur d'eau, comme une charogne boursouflée, étalant son ventre vert, et empestant l'air qu'on respire »¹¹¹. L'antithèse entre l'état d'esprit de l'écrivain selon qu'il est dans son oeuvre ou hors de la littérature est violemment marquée par l'image récurrente du cadavre d'animal. L'épistolaire apparaît dès lors comme un garde-fou. Flaubert s'inquiète des étranges correspondances s'établissant entre ses rêves et des faits réels. Il fait part à sa maîtresse des états limites dans lesquels le plonge sa vision funèbre de l'existence : « Oh ! comme on se sent près de la folie quelquefois, moi surtout ! Tu sais mon influence sur les fous et comme ils m'aiment ! Je t'assure que j'ai peur maintenant. Pourtant, en me mettant à ma table pour t'écrire, la vue du papier blanc m'a calmé »¹¹². Il témoigne ici combien la lettre et la relation féminine sont garants de sa santé mentale.

Naturel, affectif ou littéraire, l'opposant au pessimisme joue un rôle non négligeable dans la *Correspondance*. Repoussoir de la dépression et de la déraison, il permet de relativiser une fragilité nerveuse à la lumière d'éléments apaisants. En contrepoint de ces agents optimistes, certains facteurs grèvent pourtant l'état d'esprit de l'écrivain.

*

Les auxiliaires du négativisme occupent une place déterminante dans les lettres à l'amante et à l'amie. L'expérience de la souffrance morale et physique est pour l'épistolier une réalité sociale et littéraire.

La relation amoureuse est un lieu conflictuel où interagissent des notions confortant souvent le pessimisme de Flaubert. La réflexion en est une. Et peut-être est-ce pour cela que l'écrivain envie les simples d'esprit. « Penser c'est le moyen de souffrir. Laissons-nous aller au vent de notre coeur tant qu'il enflera la voile. Qu'il nous pousse comme il lui plaira et quant aux écueils... ma foi tant pis, nous

¹¹⁰(1 - C., 13 août 1846, *Corr.* I, p. 300)

¹¹¹(1 - C., 2 décembre 1846, *Corr.* I, p. 410)

¹¹²(1 - C., 27 décembre 1852, *Corr.* II, p. 219)

verrons »¹¹³ écrit-il à sa maîtresse. L'épistolier a une configuration mentale paradoxale : l'impression positive est aussitôt suivie chez lui d'une plongée dans les ténèbres.

Depuis que nous nous sommes dit que nous nous aimions tu te demandes d'où vient ma réserve à ajouter « pour toujours ». Pourquoi ? C'est que je devine l'avenir, moi. C'est que sans cesse l'antithèse se dresse devant mes yeux. Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard ni un berceau sans songer à une tombe. La contemplation d'une femme nue me fait rêver à son squelette. C'est ce qui fait que les spectacles joyeux me rendent triste et que les spectacles tristes m'affectent¹¹⁴.

poursuit-il dans la même lettre en employant des images exprimant sa bipartition psychique. La représentation même des retrouvailles se voit toujours précédée d'une perspective de séparation. Le 12 août 1846, il a recours aux antonymes « joie » VS « peine » :

J'arriverai à 4 heures à Paris (...) Je me sens déjà montant ton escalier, j'entends le bruit de la sonnette... Madame y est-elle ? - Entrez. - Ah, je les savoure d'avance, ces 24 heures-là. mais pourquoi faut-il que toute joie m'apporte une peine ? Je pense déjà à notre séparation, à ta tristesse¹¹⁵.

Ici comme ailleurs, l'antithèse est un adjuvant du pessimisme et un ressort fondamental de l'action épistolaire.

Sur la question des rapports familiaux, l'auxiliaire le plus négatif qui soit aux yeux de l'écrivain demeure l'amour porté par ses proches. Flaubert y voit un facteur de corruption. Il se plaît à en envisager les écueils possibles lors d'une indisposition passagère de sa nièce :

Tout ici va mal, ma nièce est malade. Elle vomit, comme son grand-père, comme sa mère. Elle suivra peut-être le même chemin qu'eux; je m'y attends. Cet enfant ne vivra pas vieux, je crois. Elle a été entourée à son berceau de trop de larmes et de trop de baisers désespérés. - Cela porte malheur aux gens que de trop les aimer¹¹⁶.

Conséquence logique de la maladie, la mort rôde dans la *Correspondance*. Elle n'est jamais une surprise tant l'habitude de penser à une fin structure la pensée de Flaubert. Cette ultime étape de la dégradation n'est pas sans accentuer les dérèglements nerveux de l'écrivain. Il fait part à Colet de sa réaction à l'annonce de la mort de son oncle François Parain :

Cette mort, je m'y attendais. Elle me fera plus de peine plus tard, je me connais. Il faut que les choses s'incrument en moi. Elle a seulement ajouté à la prodigieuse irritabilité que j'ai maintenant et que je ferais bien de calmer, du reste, car elle me déborde quelquefois. Mais (c'est) cette rosse de *Bovary* qui en est cause. Ce sujet bourgeois me dégoûte (...). En voilà encore un de parti ! Ce pauvre père Parain, je le vois maintenant dans son suaire comme si

¹¹³ (1 - C., 4-5 août 1846, *Corr.* I, p. 273)

¹¹⁴ (*Ibid.*, p. 275)

¹¹⁵ (1 - C., 12 août 1846, *Corr.* I, p. 295)

¹¹⁶ (1 - C., 24 septembre 1846, *Corr.* I, p. 361)

j'avais le cercueil, où il pourrit, sur ma table, devant mes yeux. L'idée des asticots qui lui mangent les joues ne me quitte pas¹¹⁷.

Les rapports sociaux de Flaubert sont frappés du sceau de cette amertume. Le motif de la dévoration animale y prédomine de façon aussi déterminante que dans le registre familial. Pourtant intraitable, l'épistolier critique son manque de dureté. « Tu vas croire que je suis dur. Je voudrais l'être. Tous ceux qui m'abordent s'en trouveraient mieux et moi aussi dont le coeur a été mangé comme l'est à l'automne l'herbe des prés par tous les moutons qui ont passé dessus »¹¹⁸ certifie-t-il. En écriture, ce pessimisme trouve des engrais très actifs dans la vieillesse et la disparition de ses proches. Son activité romanesque n'est jamais aussi affaiblie que dans cette expérience de la finitude. L'épistolier rapporte malgré tout à Leroyer de Chantepie sa volonté d'entreprendre *L'Education sentimentale*. Pour ce faire, il a recours à des images de la fatigue musculaire et de l'essoufflement :

Au mois de septembre dernier je me suis mis, après beaucoup d'hésitations, à un grand roman qui va me demander des années et dont le sujet ne me plaît guère. J'ai devant moi une montagne à gravir, et je me sens les jarrets fatigués et la poitrine étroite. Je vieillis. Je perds l'enthousiasme et la confiance en moi-même, qualité sans laquelle on ne fait rien de bon¹¹⁹.

La décrépitude de Madame Flaubert accroît la morosité de l'écrivain. Cette femme constitue le pivot central de ses malheurs - depuis la naissance jusqu'à la mort - en passant par l'accomplissement de son Oeuvre. « Ma mère ne contribue pas à me rendre gai. Elle s'affaiblit, s'aigrit, s'attriste et m'attriste. - C'est pour la distraire un peu que je la mène à l'Exposition »¹²⁰ précise-t-il à Sand.

Tous les amis que j'y avais (à Paris) sont morts ou disparus. Je n'ai plus de centre. La littérature me semble une chose vaine et inutile. Serais-je jamais en état d'en refaire ? Il m'est impossible de m'occuper à quoi que ce soit ! Je passe mes jours dans une oisiveté sombre et dévorante. Ma nièce Caroline est à Londres. Ma mère vieillit d'heure en heure !¹²¹

se lamente-t-il comme en écho. Ses difficultés littéraires s'amplifient à l'occasion des deuils. Il relate au « Chère Maître » les morts de Gavarni et de Cormenin en ayant recours à un effet de série dysphorique des plus significatifs - « noire », « noyé », « fuir », « rien », « mal », « morts » :

D'où cela vient-il, les accès d'humeur noire qui vous envahissent par moments ? Cela monte comme une marée, on se sent noyé, il faut fuir. Moi je me couche sur le dos. Je ne fais rien et le flot passe. Mon roman va très mal pour le quart d'heure. Ajoutez à cela des morts que j'ai apprises : celle de Cormenin (un ami de vingt-cinq ans), celle de Gavarni, et puis tout le reste; enfin ! ça se passera¹²².

¹¹⁷(1 - C., 12 septembre 1853, *Corr.* II, pp. 428-429)

¹¹⁸(1 - C., 4-5 août 1846, *Corr.* I, p. 275)

¹¹⁹(1 - L.d.C, 11 mai 1865, *Corr.* III, p. 438)

¹²⁰(1 - S., 27 juillet 1867, *Corr.* III, p. 668)

¹²¹(1 - S., 27 novembre 1870, *Corr.* IV, p. 265)

¹²²(1 - S., 27 novembre 1866, *Corr.* III, p. 566)

La détérioration et la mort constituent les adjuvants essentiels du pessimisme de Flaubert. Ils nourrissent ses examens de conscience et ses analyses. Par leur énergie négative, ils structurent ses angoisses prévisionnelles comme ses bilans d'activité.

D'un point de vue critique, l'application des paradigmes actanciels aux lettres à Colet, Leroyer de Chantepie et Sand n'entraîne pas de cloisonnements prononcés. Les motifs - ces entités occupant une place dans le récit et jouant un rôle dans l'action - assument plusieurs fonctions. Cette analyse permet cependant d'éclairer la permutabilité et l'omniscience des acteurs, physiques ou conceptuels, du pessimisme flaubertien. En résumé, l'écrivain (sujet pessimiste) s'entretient de façon privilégiée avec ses correspondantes de motifs de tristesse (objet de pessimisme : l'être humain). Sa réflexion convoque des entités aliénantes (destinateur du pessimisme : la vie) qui interrogent des notions dégradées (destinataire du pessimisme : l'humanité). Flaubert fait état de forces positives intervenant dans ce rapport désastreux à l'existence (opposant au pessimisme : l'amour de la femme) tout en mentionnant les bras armés du négativisme (adjuvant du pessimisme : la dégradation relationnelle et physique). Le pessimisme apparaît dans la *Correspondance* comme le fer de lance d'une esthétique de la désillusion.

L'écrivain voit dans ce « mal du siècle » la substance même du corps et de la vie. Sa sociabilité est affectée par un malheur contagieux dont il fait part à l'amante :

Mais je veux dire qu'il me semble que toi aussi, tu as de la tristesse au coeur, et de cette profonde qui ne vient de rien et qui tenant à la substance même de l'existence est d'autant plus grande que celle-ci est plus remuée. Je t'en avais avertie, ma misère est contagieuse. J'ai la gale ! Malheur à qui me touche ! Oh ! ce que tu m'as écrit ce matin est lamentable et douloureux. Je me suis imaginé ta pauvre figure triste en songeant à moi, triste à cause de moi¹²³.

Flaubert fait peser sa négativité sur son rapport aux mots et aux choses, à autrui et au monde. Son ennui envahit ses registres de pensée et l'ensemble de ses activités. Il est l'objet de ses fascinations, un inépuisable réservoir d'images et de sens. L'écrivain contemple avec une ironie mêlée d'amertume cette disposition morale et intellectuelle. Il demeure persuadé d'être un jour enterré avec cet embêtement au coeur. L'ennui est la condition et le résultat de sa dégradation critique et de son désaveu relationnel. Sa mélancolie se nourrit de la contemplation des éléments mourants ou obsolètes l'entourant, ou mieux encore du souvenir de leur disparition. Il s'en inquiète, ce qui installe une douleur circulaire dans son écriture. Par son humeur noire et ses nausées, il projette son pessimisme sur sa correspondante. Ce qui ne fait que redoubler ses sentiments hostiles. Les 8-9 août

¹²³(1 - C., 13 août 1846, *Corr.* I, p. 298)

1846, il soutient à sa maîtresse : « Tu es venue du bout de ton doigt remuer tout cela. La vieille lie a rebouilli, le lac de mon coeur a tressailli. Mais c'est pour l'océan que la tempête est faite ! - Des étangs, quand on les trouble, il ne s'exhale que des odeurs malsaines »¹²⁴. Insatisfait, [*1]l'écrivain veut posséder ce qui se dérobe à lui, mais constate son incapacité à en profiter sitôt qu'il l'a obtenu. Il ne croit en rien, et jalonne pour cela sa pensée d'antithèses - sans cesse niées les unes après les autres. Cette philosophie de la dégradation est liée à une contradiction. « A peine nés, la pourriture commence sur vous, de sorte que toute la vie n'est qu'un long combat qu'elle nous livre, et toujours de plus en plus triomphant de sa part jusqu'à la conclusion, la mort »¹²⁵ écrit-il à Colet. Ce sentiment de la gangrène universelle nourrit son refus d'aimer et de s'investir pleinement avec une femme. Sa peur de la paternité est la conséquence logique de ce désengagement. Il s'ennuie de tout et hait les habitudes. Sa convocation métaphorique de la mort est motivée par son ambition ataraxique. Il n'entend pas vivre la vie mais s'en évader par l'écriture ou le voyage. La disparition des êtres chers entérine définitivement ses inclinations, à l'image de la politique - envisagée comme une somme d'inepties - ou encore la guerre - vécue comme une négation radicale de l'homme. Blanchot observe sur cette dissolution :

Les plus proches ne disent que ce qui leur fut proche, non le lointain qui s'affirma en cette proximité, et le lointain cesse dès que cesse la présence. C'est vainement que nous prétendons maintenir, par nos paroles, par nos écrits, ce qui s'absente; vainement, que nous lui offrons l'attrait de nos souvenirs et une sorte de figure encore, le bonheur de demeurer au jour, la vie prolongée d'une apparence véridique. Nous ne cherchons qu'à combler un vide, nous ne supportons pas la douleur : l'affirmation de ce vide. Qui accepterait d'en accueillir l'insignifiance, insignifiance si démesurée que nous n'avons pas de mémoire capable de la contenir et qu'il nous faudrait nous-mêmes déjà glisser à l'oubli pour la porter, le temps de ce glissement, jusqu'à l'énigme qu'elle représente ? Tout ce que nous disons ne tend qu'à voiler l'unique affirmation : que tout doit s'effacer et que nous ne pouvons rester fidèles qu'en veillant sur ce mouvement qui s'efface, auquel quelque chose en nous qui rejette tout souvenir appartient déjà¹²⁶.

La correspondance de l'écrivain à l'amie et à l'amante est vibrante de détresse. Les difficultés et la faillite signent la relation avec Colet. Celle avec Leroyer de Chantepie confronte deux âmes souffrantes. L'amitié avec Sand exprime un dégoût idéologique et un malaise existentiel. Espace de réflexion théorique, l'épistolaire est orienté vers le constat amer : la finalité réaliste, les recherches formelles, l'idée de style sont davantage pour Flaubert des occasions de torture mentale que des récréations. De l'écriture de la lettre à celle de l'Oeuvre, une concaténation de motifs épistolaires

¹²⁴(1 - C., 8-9 août 1846, *Corr.* I, p. 281)

¹²⁵(1 - C., 31 mars 1853, *Corr.* II, p. 289)

¹²⁶(192 - BLANCHOT, M., *L'amitié*. Paris : Gallimard, 1971. - 330 p. - p. 326. - (N.R.F))

plus ou moins tragiques élaborent des mythes littéraires qui sont autant d'images des grands malheurs vécus par l'écrivain dans son rapport à la bêtise, à la bourgeoisie et à la femme. Cet ensemble de pensées funèbres est agrégé dans le roman par la création de personnages emblématiques d'un désaveu global de l'humanité et, dans la lettre, par l'avènement d'un pessimisme dévorant.

L'écriture flaubertienne est une réaction à l'horreur de la vie. Epistolaire, elle a une valeur de catharsis et de conceptualisation. Romanesque, elle acquiert une dimension de représentation et de mise en accusation. La *Correspondance* est riche de ces enjeux multiples assignés à la lettre et à l'Oeuvre.

