

FLAUBERT

Gustave FLAUBERT

Rouen 1821 – Croisset (act. Seine-Maritime) 1880

« [Le style de Flaubert] est fait d'images justes et d'images superbes. C'est la vérité habillée par un poète. [...] Un poète changé en naturaliste, Homère devenu Cuvier, reconstruisant les êtres avec des fragments d'os, au lieu de les évoquer et de les créer de toutes pièces ; tel est Gustave Flaubert, l'esprit double qui a produit des œuvres d'une réalité à la fois si minutieuse et si épique. »

Émile ZOLA, *CŒuvres critiques*, t. II, 1881.

« Je n'ai pour Flaubert, je m'empresse de le déclarer, aucune admiration. S'il est une œuvre qui relève de la littérature la plus creuse, où le fatras des mots sonores dissimule la vacuité de la pensée et la cadence redondante des phrases, l'absence de toute sincérité, où l'énumération érigée en système prend l'allure d'un bric-à-brac, où le verbiage par excellence ne saurait illusionner ce que nos sens ont de plus grossier, c'est bien la sienne. »

Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides (1922-1930)*, Gallimard, posthume, 1978.

La vie de « l'homme-plume »

Un jeune ardemment romantique

Flaubert naquit le 12 décembre 1821, à l'hôpital de Rouen, où son père était chirurgien en chef. Élève plutôt doué mais indiscipliné, il fut un « enfant du siècle » exemplaire, passionné de romantisme (Hugo, Walter Scott, Byron), sujet au coup de foudre — pour Élisa Schlésinger, femme d'un éditeur de musique rencontrée en 1836 à Trouville, qui inspira le personnage de Marie Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* — et convaincu très tôt de sa vocation d'écrivain. Après de très nombreux écrits de jeunesse (contes fantastiques et philosophiques, récits historiques) fortement inspirés par la thématique du romantisme noir (mort, folie, assassinat, monstre, victoire du mal), ses récits devinrent plus autobiographiques : *Mémoires d'un fou* (1838), *Novembre* (1842). Renvoyé en 1839 du collège de Rouen, il fut reçu bachelier l'année suivante. En 1842-1843, son père l'envoya, contre son gré, faire son droit à Paris. Il y fit la rencontre de Maxime Du Camp et commença à rédiger la première version de *L'Éducation sentimentale*.

Sa deuxième année universitaire fut un échec ; mais, surtout, en janvier 1844, une

crise nerveuse épileptiforme d'une extrême violence obligea sa famille à accepter qu'il se consacrerait à la littérature. Désormais, la vie de ce malade de 23 ans fut celle de « l'homme-plume ». Pour sa longue convalescence, on acheta à Croisset, près de Rouen, une grande maison au bord de la Seine. En 1845, Flaubert y terminait sa première *Éducation sentimentale*, puis accompagna sa jeune sœur Caroline dans son voyage de noces en Italie : à Gênes, il remarqua un tableau de Bruegel, *La Tentation de saint Antoine*, qui lui inspira l'idée d'une œuvre théâtrale. Mais, en janvier 1846, la mort brusque de son père, suivie en mars de celle de Caroline, anéantirent tous ses projets de travail. En août, à Paris, Flaubert fit la rencontre de Louise Colet, femme de lettres à la mode : leur liaison, orageuse, se poursuivit jusqu'en 1848 pour renaître entre 1851 et 1854. Il écrivit en 1847, avec son ami Du Camp, *Par les champs et par les grèves*, journal d'une randonnée en Touraine et en Bretagne, qu'ils renoncèrent à publier. De cette jeunesse à la fois ardente et douloureuse, Maupassant, véritable « fils spirituel » de l'écrivain, fit plus tard le récit : « Gustave Flaubert fut le contraire d'un enfant phénomène. Il ne parvint à apprendre à lire qu'avec une extrême difficulté. C'est à peine s'il savait lorsqu'il entra au lycée, à l'âge de neuf ans. / Sa grande passion, dans son enfance, était de se faire dire des histoires. [...] Dès sa première enfance, les deux traits distinctifs de sa nature furent une grande naïveté et une horreur de l'action physique. Toute sa vie il demeura naïf et sédentaire. Il ne pouvait voir marcher ni remuer autour de lui sans s'exaspérer ; et il déclarait avec sa voix mordante, sonore et toujours un peu théâtrale, que cela n'était point philosophique : "On ne peut penser et écrire qu'assis", disait-il [...] / Jeune homme, il était d'une beauté surprenante. Un vieil ami de sa famille, médecin illustre, disait à sa mère : "Votre fils, c'est l'Amour adolescent". Dédaigneux des femmes, il vivait dans une exaltation d'artiste, dans une sorte d'extase poétique [...] / Puis il fut frappé par la terrible maladie qu'un autre ami, M. Maxime Du Camp, a eu la mauvaise inspiration de révéler au public, en cherchant à établir un rapport entre la nature artiste de Flaubert et l'épilepsie, à expliquer l'une par l'autre » (*Chroniques*, t. III, 1884).

En 1848, Flaubert accourut à Paris pour assister à la révolution de février, puis, en mai, prit la décision d'écrire *La Tentation de saint Antoine*, projet pour lequel il avait multiplié les recherches depuis 1846. Après un an et demi de rédaction, l'œuvre — inclassable et

d'un lyrisme échevelé — fut jugée impubliable par Bouilhet et Du Camp : « coup affreux » qui n'empêcha pas Flaubert de s'embarquer aussitôt pour l'Orient avec Du Camp. De novembre 1849 à juin 1851, tout en méditant un nouveau « système » littéraire, Flaubert s'emplit la mémoire d'images et de sensations : Égypte, Palestine, Liban, Syrie. Regagnant la France par Constantinople, Athènes et Rome, Flaubert revint à Croisset, transformé par son voyage et décidé à donner sa mesure dans une œuvre de grande envergure.

L'auteur du « livre sur rien »

Une fois rédigées ses notes d'Orient, Flaubert — à l'instigation de ses amis Bouilhet et Du Camp — choisit, dès septembre 1851, un « sujet » aussi éloigné que possible de *La Tentation de saint Antoine*, une histoire banale ayant pour cadre la Normandie contemporaine : la vie adultère d'une petite bourgeoise provinciale, Emma, mal mariée à un brave homme, Charles Bovary, qui ne parvient pas à satisfaire les rêves romanesques de son épouse, l'histoire s'achevant par leur fin tragique. À ce schéma, emprunté à un fait divers local (l'histoire d'Eugène et Delphine Delamare), Flaubert intégra quelques thèmes tirés de ses œuvres de jeunesse, *Passion et Vertu* (1837), *Mémoires d'un fou* (1838), *Novembre* (1842), *L'Éducation* (1845), des « choses vues », des « faits » empruntés à la vie de son amie Louise Pradier, notamment. Le pari de Flaubert était de transformer ce « rien » en un chef-d'œuvre par les seules ressources d'une conception et d'un style qui parviendraient à dépasser le modèle balzacien en s'interdisant toute intervention d'auteur (impersonnalité) et en dotant le roman d'une prose aussi riche et maîtrisée que la langue poétique : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style » (lettre à Louise Colet, 16 janv. 1852). L'œuvre fut terminée en avril 1856, après 56 mois d'un travail acharné dont on peut suivre l'évolution dans les lettres à Louise Colet (jusqu'en 1854) et les manuscrits (9 vol., 3 814 folios). À sa sortie en librairie en 1857, le roman connut un grand succès largement dû au procès pour « atteinte aux bonnes mœurs et à la religion », qui avait été intenté contre le livre.

Après son acquittement, Flaubert était devenu un auteur célèbre, mais sur un malentendu : le public cherchait les passages scabreux du roman sans apercevoir que la véritable transgression portait sur la poétique du récit.

Impersonnalité délibérée de la narration à force d'une multiplication des points de vue, plasticité des durées, ironie tournant en dérision le sens et la psychologie romanesques traditionnels, nouvel empire des objets créé par l'accumulation des descriptions, jeu sur les stéréotypes de la langue, style inédit de prose narrative apparemment neutre, priviliégiant le style indirect libre : en voulant faire du roman une œuvre d'art à part entière, Flaubert venait de bousculer les fondements du genre.

Le roman aux confins de l'Histoire

Après avoir retravaillé *La Tentation de saint Antoine* de 1849 dans une version plus courte qu'il renonça à publier, Flaubert se décida, en mars 1857, pour un projet ressemblant à un défi : « Un roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus-Christ. » De 1857 à 1862, Flaubert rédigea *Carthage* qu'il finit par intituler *Salammbô*. L'image légendaire de la ville disparue le fascinait depuis toujours, mais il y vit surtout l'occasion de mettre en scène un univers d'obsessions personnelles : souvenirs d'Orient, étrangeté des cultes primitifs, luxe délirant, cruautés monstrueuses, vertiges confondus du désir érotique et du fantasme religieux. Il s'agissait pour Flaubert de diriger ses propres rêveries en les soumettant à l'exigence du « vrai » historique et narratif : « [...] fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne » (lettre à Sainte-Beuve, 23 sept. 1862). Mais, en rédigeant, l'auteur découvrit aussi avec *Salammbô* les exigences d'une nouvelle méthode : celle de l'écrivain-chercheur qui, pour créer, doit faire l'immense détour de l'érudition et des archives, dans les domaines les plus divers du savoir. Deux mois de repérage sur place en Afrique du Nord, des centaines d'ouvrages mis en fiches, près de 2 000 folios de brouillons, 59 mois de travail furent nécessaires à l'achèvement de cette œuvre somptueuse et onirique qui, par la magie de ses évocations, libère un violent parfum de stupéfiant, conformément à l'idée de l'auteur qui y voyait un roman-drogue, une sorte de « haschich historique » — dont l'incipit devint vite célèbre : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar ». Parue en novembre 1862, l'œuvre connut un succès mondain, amplifié par la polémique avec Sainte-Beuve et l'archéologue Frœhner.

En 1863, Flaubert, très en vue, devint un habitué des « dîners Magny », où il se lia avec Renan, Tourgueniev et George Sand — avec qui il commença une correspondance affective.

teuse et suivie. Tout en rédigeant une féerie, *Le Château des cœurs*, il esquaissa plusieurs projets (*Carnet 19*), dont le plan initial de *Bouvard et Pécuchet* (sous le titre *Les Deux Cloportes*). Après bien des hésitations, il opta, en 1864, pour l'idée d'un roman d'amour (*Madame Moreau*) auquel il finit par intégrer une vaste fresque historique, sous le titre *L'Éducation sentimentale* : « *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* » (lettre à M^{lle} Leroyer de Chantepie, 6 oct. 1864). Flaubert transposa ses souvenirs personnels mais comme une matière documentaire, en appliquant à l'histoire contemporaine les méthodes des recherches inventées pour *Salammbô*, et surtout en radicalisant sa poétique bien au-delà de ce qu'il avait tenté dans *Madame Bovary*. Impersonnalité, relativité généralisée des points de vue et des lieux d'énonciation, style indirect libre, écriture non conclusive qui laisse au lecteur l'entière responsabilité de son interprétation du récit, personnages problématiques dont la subjectivité semble s'effacer, anti-héros au profil psychologique peu marqué, souvent dépassé par la logique du devenir social et historique, dissémination des stéréotypes et clichés véhiculés par la langue, rôle déterminant du hasard, ellipses et discontinuités temporelles : de proche en proche, Flaubert fut conduit à refondre les règles du roman historique et du récit réaliste dans la plupart de leurs composantes. Après 56 mois de rédaction qui exigèrent près de 4 000 pages de notes et de brouillons, le roman, publié en décembre 1869, essuya les sarcasmes unanimes de la critique, avant de disparaître dans le naufrage du Second Empire.

L'échec de *L'Éducation sentimentale* — aujourd'hui tenue pour un chef-d'œuvre — marqua le début d'une période personnelle très difficile pour Flaubert au moment même où sombrait le Second Empire.

Le sang des saints

L'insuccès du roman, les circonstances — la guerre de 1870, l'occupation prussienne, la Commune, la réaction d'ordre moral —, la présence des Prussiens à Croisset — qui l'obligea à se réfugier à Rouen — et les deuils — Bouilhet en 1869, Duplan en 1870, la mère de Flaubert en 1872 — assombrèrent la rédaction de *La Tentation* qui, entre 1869 et 1872, fut pour l'écrivain une façon d'écrire « *malgré tout* ». Publiée en 1874, l'œuvre, encore

aujourd'hui inclassable, s'éloignait du modèle théâtral qui avait dominé dans les textes de 1849 à 1856, pour se rapprocher du récit et du poème en prose, tandis que l'inspiration se faisait plus intellectuelle, plus savante, la « *tentation* » devenant surtout celle de la *libido sciendi*. Inventaire extravagant des délires engendrés par la philosophie et les religions révélées, tourbillon des croyances les plus insensées apparues au début de notre ère, *La Tentation* fut qualifiée par Baudelaire de « *capharnaüm pandémoniaque de la solitude* ».

L'œuvre intriguait le public et semblait pouvoir faire un succès, mais tout s'effondra sous l'éreintement systématique de la critique qui réserva le même sort au *Candidat*, comédie de 1873 qui tournait en dérision le milieu politique.

Une vengeance finale épuisante

En 1875, l'horizon s'obscurcit encore : pour éviter la faillite à sa nièce Caroline, Flaubert dut sacrifier toute sa fortune. L'année suivante, à ces ennuis matériels s'ajoutèrent deux décès successifs : celui de Louise Colet, dont Flaubert fut très affecté, en mars, et celui de George Sand, en juin. Ruiné, écœuré par le réel, Flaubert se plongea dans un vieux projet : *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Histoire effervescente, cruelle et énigmatique, le récit racontait, dans une langue d'une extrême limpidité, la vie sanglante de Julien le parricide, en se donnant comme le double littéraire d'un vitrail médiéval. Réconforté par la réussite de cette œuvre, Flaubert imagina aussitôt un autre récit bref : *Un cœur simple*, légende moderne sur la vie douloureuse d'une femme du peuple, Félicité, la servante au grand cœur. Enfin, pour compléter le triptyque — moderne, médiéval et antique —, Flaubert imagina dans *Hérodias*, à partir de la Bible et autour du personnage de Salomé, l'intrigue politique, religieuse, érotique et sanglante qui avait abouti à la décapitation de Jean-Baptiste. Réunis en volume, les *Trois Contes*, publiés en 1877, rencontrèrent un succès d'estime, fondé sur un contresens : le thème de la sainteté, commun aux trois récits et choisi par Flaubert pour ses ambiguïtés, fut salué par la critique bien-pensante comme un signe d'assagissement après trop d'œuvres incompréhensibles ou immorales. Mais les *Trois Contes* n'avaient été qu'une parenthèse dans la rédaction qui obséda Flaubert pendant les huit dernières années de sa vie : *Bouvard et Pécuchet*, imaginé dès

1863, d'après une idée antérieure à 1850, celle du *Dictionnaire des idées reçues*. Livre de vengeance, véritable encyclopédie de la bêtise humaine, ce roman contraignit Flaubert à une recherche documentaire sans précédent (plus de 2 000 volumes consultés) et devait comprendre 2 livres (*Le Roman* et *La Copie*). L'auteur, installé à Paris depuis 1877, mourut d'épuisement en terminant le roman qui reste inachevé en son dernier chapitre. L'argument narratif est simple : deux greffiers, Bouvard et Pécuchet, délivrés de leur profession de copiste par un héritage providentiel, décident de se consacrer au savoir. Ils abordent, l'un après l'autre, toutes les disciplines mais, à chaque nouvelle tentative, les deux apprentis savants essuient le même échec : les vérités les mieux établies se révèlent pleines d'incertitudes et se contredisent, remettant en cause les fondements mêmes de toute idéologie. Finalement, dégoûtés de tout, déprimés par les prétentions abusives de la science et des discours de vérité, Bouvard et Pécuchet ne retrouvent leur joie de vivre qu'en revenant à leur première occupation : copier, mais cette fois, avec une arrière-pensée radicalement critique qui devait donner son sens au « *second volume* » laissé à l'état de chantier par la mort brusque de Flaubert, foudroyé par une hémorragie cérébrale au milieu de ses manuscrits, le 2 mai 1880. *La Copie* devait comporter des citations ineptes ou contradictoires trouvées chez les grands auteurs, des fragments narratifs relatant les perles de la Bêtise universelle, des textes « *aléatoires* » (« *vieux papiers achetés au poids à la manufacture* », lettres perdues) et un ensemble lexicographique, dont le *Catalogue des idées chics* et le *Dictionnaire des idées reçues*, véritables inventaires de la bêtise faite langue, catalogue raisonné des clichés et des stéréotypes en usage. Monstre littéraire faisant éclater la forme traditionnelle du livre, le puzzle du second volume ne fut jamais reconstitué : à la mort de Flaubert, son disciple Maupassant, chargé de l'édition, préféra déclarer forfait et, depuis, personne n'est parvenu à le publier. En 1881, seul le récit *Bouvard et Pécuchet* sortit en librairie, provoquant une consternation unanime.

Ultime consolation avant de mourir — d'épuisement autant que de chagrin —, Flaubert vit triompher *Boule de suif* de son protégé Maupassant, première publication (recueillie dans *Les Soirées de Médan*) et premier chef-d'œuvre : le maître s'éteignit moins de trois semaines après l'éclosion de son disciple.

LITTÉRAIRE

THÉORIE

À la différence des Goncourt qui ont multiplié les préfaces-manifestes à leurs romans ou à leurs pièces de théâtre, de Maupassant qui s'est exprimé sur l'art du roman dans de nombreuses chroniques journalistiques, ou de Zola qui aimait rédiger des essais théoriques, Flaubert n'a guère produit d'œuvres spécifiquement consacrées à des questions de poétique littéraire. Cette poétique, il faut la trouver, indirectement, dans les témoignages des contemporains, dans telle ou telle chronique que lui consacra Maupassant, ou chez les Goncourt qui, dans leur *Journal*, ont recueilli certains de ses « mots ». La préface qu'il rédigea pour la publication posthume des dernières poésies de son ami Bouilhet (1872) est plus biographique que théorique. Cependant, on y voit Flaubert protester contre l'approche purement historique des œuvres : « *L'histoire absorbera bientôt toute la littérature. L'étude excessive de ce qui faisait l'atmosphère d'un écrivain nous empêche de considérer l'originalité même de son génie [...]. On s' imagine découvrir sa raison d'être quand on a bien détaillé toutes les circonstances qui l'environnent.* » Le portrait posthume qu'il trace de Bouilhet — haine de la platitude bourgeoise, souci du style, refus de la thèse ou de l'épanchement personnel — est, à bien des égards, un auto-portrait. La poétique de Flaubert peut se laisser ainsi circonscrire, indirectement, via la satire de l'esthétique romantique, du roman idéaliste ou à thèse, dans le chapitre 5 de *Bouvard et Pécuchet* ou dans la mention des lectures d'Emma Bovary. Outre telle ou telle « *lettre-réponse* » à un critique au sujet d'une de ses œuvres — comme la lettre à Sainte-Beuve au sujet de *Salammbô* en décembre 1862 —, c'est dans son abondante correspondance, et notamment dans celle qu'il a entretenue avec d'autres écrivains ou amis fidèles (George Sand, Louise Colet, Ernest Feydeau, M^{me} Roger des Genettes, Jules Duplan), qu'il faut surtout chercher les idées esthétiques de Flaubert, idées toutes centrées sur le travail du style plus que sur de grands « systèmes » : « *Ne me parlez plus du réalisme, du naturalisme, ou de l'expérimental. J'en suis gorgé. Quelles vides inepties !* » (à Maupassant, lettre du 21 oct. 1879).

THÉORIE

LITTÉRAIRE

Flaubert consacra sa vie à la « sacro-sainte littérature », et sa biographie reste indissociable de son métier d'écrivain — comme eut maintes fois l'occasion d'en témoigner Maupassant, son indéfectible disciple : « *Écrire était donc pour lui une chose redoutable, pleine de tourments, de périls, de fatigues. Il allait s'asseoir à sa table avec la peur et le désir de cette besogne animée et torturante. Il restait là, pendant des heures, immobile, acharné à son travail effrayant de colosse patient et minutieux qui bâtirait une pyramide avec des billes d'enfants. / Enfoncé dans son fauteuil de chêne à haut dossier, la tête rentrée entre ses fortes épaules, il regardait son papier de son œil bleu, dont la pupille, toute petite, semblait un grain noir toujours mobile. Une légère calotte de soie, pareille à celle des ecclésiastiques, couvrait le sommet du crâne, laissait échapper de longues mèches de cheveux bouclés par le bout et répandus sur le dos. Une vaste robe de chambre en drap brun l'enveloppait tout entier ; et sa figure rouge, que couvrait une forte moustache blanche aux bouts tombants, se gonflait sous un furieux afflux de sang. Son regard ombragé de grands cils sombres courait sur les lignes, fouillant les mots, chavirant les phrases, consultant la physionomie des lettres assemblées, épiait l'effet comme un chasseur à l'affût. / Puis il se mettait à écrire, lentement, s'arrêtant sans cesse, recommençant, raturant, surchargeant, emplissant les marges, traçant des mots en travers, noircissant vingt pages pour en achever une et, sous l'effort pénible de sa pensée, geignant comme un scieur de long » (Chroniques, t. III, 1884).*

Mal comprise par ses contemporains, son expérience créatrice a suscité un intérêt croissant au ^{xx}e siècle, non seulement parce que ses œuvres ont marqué un tournant dans la forme et la conception du genre romanesque, mais aussi parce qu'il a laissé derrière lui une éblouissante *Correspondance* (4 000 lettres) — une sorte de journal de sa création — aux innombrables « coups de gueule » et autres exclamations volontiers obscènes — scandaleusement censurées par sa nièce Caroline, exécutrice testamentaire décédée seulement en 1931, et que Jean Bruneau a fidèlement et patiemment rétablies depuis 1973 —, et un fonds considérable de manuscrits de travail (quelque 25 000 pages) qui permettent d'élucider le sens de son travail et l'originalité de son écriture. Flaubert est considéré aujourd'hui comme l'un des fondateurs du roman moderne.

L'exigence du style

Flaubert fut l'un des premiers auteurs à utiliser le verbe « écrire » au sens intransitif (« créer une œuvre littéraire », « être écrivain ») et à définir le style comme une exigence synthétique, impliquant à la fois une éthique de l'œuvre, un style de vie — la littérature d'abord, le bonheur accessoirement —, une conception organique de l'écriture — le contenu étant indissociable de la forme — et une série de préceptes formant système : 1. Un « idéal de prose » : « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmée, aussi sonore » (à Louise Colet, 22 juil. 1852). 2. Une problématisation du sens et une structure non conclusive : « L'ineptie est de vouloir conclure » (à Louis Bouilhet, 4 sept. 1850). 3. Une impersonnalité et une relativité généralisées des points de vue, contribuant encore à l'éclatement du vrai : « Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente » (à Louise Colet, 3 avr. 1852). 4. Une évacuation de la question du « sujet » : « En se posant du point de vue de l'Art pur, il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses » (à Louise Colet, 16 janv. 1852). Ce sont les écrivains — notamment Proust — qui ont remarqué l'originalité de ce dispositif et ses singularités ; ils ont montré que les dialogues sont souvent réduits au strict minimum et dérivent vers le discours indirect libre : « La réponse d'Arnoux ne variait pas ; "le mieux se continuait", sa femme, avec la petite serait de retour la semaine prochaine » (*L'Éducation sentimentale*, I, v). Les frontières entre narration et discours sont floues : « — Monsieur vous attend, madame ; la soupe est servie. / Et il fallut descendre ! il fallut se mettre à table ! / Elle essaya de manger » (*Madame Bovary*, II, xiii). La description est en particulier le lieu où Flaubert met en œuvre toutes les ressources de la focalisation : ainsi l'incipit de *Madame Bovary* où apparaît un narrateur, condisciple de Charles, qui s'associe par le « nous » à tous les élèves de l'étude... mais disparaît après la présentation du héros, ou la première description d'Emma qui reflète le désir de Charles. Elle associe ressemblance à contiguïté, et tient souvent lieu d'analyse psychologique — Charles est aussi ridicule que sa casquette, « comme le visage d'un imbécile » —, multiplie les visions macroscopiques de détails et donne au monde des objets une présence étrangement indépendante. On remarque également un usage inédit du pronom indéfini *on*, qui souvent contribue à un

effet de brouillage comme un « miroir grossissant de la vérité externe » (à Louise Colet, 6 nov. 1853). La rupture ou dissonance de temps est habituelle chez Flaubert. « *L'éternel imparfait* » (Proust) est ainsi souvent coordonné au passé simple, et permet de « dessiner l'attitude continuée qui sort d'un acte instantané » (Thibaudet) : « *Éclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard ; et il trépinait, écumait, avec des hurlements de bête fave* » (*La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, in *Trois Contes*).

Dans la ponctuation, l'utilisation récurrente du tiret ménage des pauses de souffle ; la fréquence des alinéas et de courts paragraphes, surtout dans *L'Éducation sentimentale*, crée des brisures, des blancs chronologiques ou donne l'impression que « ça n'est jamais fini » (Michel Sandras). Flaubert ne veut pas, comme il l'écrivit à Louise Colet, « une série de paragraphes tournés, arrêtés, qui ne dévalent pas les uns sur les autres [...] ». Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent : « Il voyagea. / Il commut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. / Il revint » (*L'Éducation sentimentale*, III, vi).

Il y a une véritable élaboration musicale de la phrase (rythme oral du « gueuloir », chasse aux répétitions et aux assonances), un travail d'intégration des stéréotypes verbales et une constante dissimulation des clichés, syntagmes figés et idées reçues, employés « tels quels » pour leur effet de réel social, ou mis à distance par le jeu des italiques. En tous ces domaines, l'étude des manuscrits confirme que l'élaboration de la phrase flaubertienne reste, à chaque étape de l'écriture, indissociable d'une conception d'ensemble contrôlant la genèse narrative et symbolique du texte tout entier. Tout au long de son œuvre, Flaubert a ainsi tenté d'approcher au plus près l'idéal d'un style « qui serait rythmé comme le rêve, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu ; un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses » (à Louise Colet, 24 avr. 1852).

Le romancier moderne

Pour Flaubert, un « écrivain digne de ce nom » n'écrit pas pour son époque, mais pour tous

les lecteurs à venir, « aussi longtemps que la langue vivra ». Le succès de *Madame Bovary* reposa sur un malentendu qui permit au public de rejeter en bloc le reste de son œuvre, et, à l'exception de quelques amis (Maupassant, Baudelaire, Tourgueniev), ses contemporains virent en lui un réaliste (Sainte-Beuve) ou un naturaliste (Zola) — contresens qui se figea dans les vulgates scolaires jusqu'à une période très récente. Dans les milieux savants, la réévaluation commença tôt, entre 1890 et 1920 (Paul Bourget, Antoine Albalat, Jules de Gaultier, Henry James, James Joyce), et surtout dans les années 1920 (Proust malgré quelques réserves, Thibaudet — une discussion courtoise et intelligente, « à propos du "style" de Flaubert », s'engagea entre le romancier et le critique), lorsqu'on put lire la *Correspondance*. C'est ainsi que Proust émit le jugement suivant : « [...] un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines propositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur. Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants » (À propos du « style » de Flaubert, in NRF, janv. 1920). Néanmoins, « l'ermite de Croisset » sut créer contre lui l'unanimité d'écrivains aussi différents que Desnos et Delteil — l'un détestait cordialement l'autre mais partageait la même aversion pour l'auteur de *L'Éducation sentimentale* —, ou que Drieu La Rochelle et Léautaud — lequel dénonçait « l'insipide Flaubert, et l'ennui que dégage la perfection, la perfection de la forme » (*Journal littéraire*, avr. 1900). La reconnaissance universitaire (Demorest, Dumesnil, Leleu) donna, dès l'après-guerre, un foisonnement d'études (Auerbach, Queneau, Sartre, Seznec, Pommier, Durry, Poulet), enrichies dans les années 1950 par les approches de Barthes, Richard, Pontalis, Poulet, Lukács, Borgès, entre autres. Mais c'est à partir de 1960 (Rousset, Fairlie, Blanchot, Bollème, Bruneau, Gothot-Mersch, Nadeau) que Flaubert, associé au Nouveau Roman — c'est alors *L'Éducation sentimentale*, plus que *Madame*

Bovary, qui vient au premier plan de l'œuvre —, devint un mythe littéraire et un objet privilégié pour la nouvelle critique (Genette, Sartre, Foucault, Barthes). Montée en puissance qui se confirma dans les années 1970 par d'innombrables études critiques : « *La recherche de Flaubert*, écrit Jean Rousset, *est aujourd'hui d'actualité ; il est le premier en date des non-figuratifs du roman moderne* » (*Forme et Signification*, Corti, 1982). Parallèlement le travail de bénédictin de Jean Bruneau a révélé au public l'éblouissant et savoureux épistolier de la *Correspondance* (4 vol. parus sur 5, entre 1973 et 1998). Sans souffrir du déclin du structuralisme, Flaubert, dans les années 1980 à 1990, s'est retrouvé au centre des recherches engagées par la jeune critique

génétique pour renouveler l'édition et la connaissance des œuvres à la lumière de leur avant-texte, et pour faire découvrir les aspects moins connus de l'écrivain, comme sa passion pour le théâtre (Alan Raitt) : certaines de ses œuvres ont d'ailleurs été portées à la scène, comme *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, par Christian Rist (Cartoucherie de Vincennes, 1999). Flaubert reste un des auteurs les plus étudiés et appréciés de notre littérature, tant au lycée qu'à l'université, et tant en France qu'en dehors de l'Hexagone — et pas seulement par les chercheurs, comme en témoigna notamment l'écrivain anglais Julian Barnes, avec *Le Perroquet de Flaubert* (prix Médicis étranger 1991).

ŒUVRES

Bouvard et Pécuchet

Roman posthume en 10 chapitres inachevés, paru chez Lemerre, en mars 1881.

Le roman relate les aventures intellectuelles de Bouvard et Pécuchet, copistes se retirant à Chavignolles, en Normandie, pour se livrer à la quête du savoir. Échouant dans toutes leurs entreprises, ils sont successivement agriculteurs, chimistes, médecins, astronomes, géologues, archéologues, historiens, littérateurs, politiciens, amoureux, gymnastes, magnétiseurs, philosophes, religieux, pédagogues, avant de se remettre à copier. L'absence de progression d'un récit à la fois répétitif et circulaire, à la temporalité fantaisiste, a fait de ce roman encyclopédique (critique du savoir, de la méthode scientifique) l'un des ancêtres du Nouveau Roman.

Le style en est audacieux et systématique : phrases courtes, images rares, descriptions « plates », collages d'opinions contradictoires, nombreuses citations. Dialogue et style indirect libre sont omniprésents, avec le rythme binaire qui juxtapose les contradictions, empêchant toute conclusion décisive.

Ce projet de roman comique, « *encyclopédie de la bêtise* », était ancien (1863 ?) pour Flaubert qui, toutefois, ne se mit à l'écriture qu'en août 1874, redoutant la difficulté, croulant sous les documents. Il en abandonna la rédaction en 1875 et la reprit en 1877 (après *Trois Contes*). Le roman fut interrompu par sa mort et parut en feuilleton, dans *La Nouvelle Revue*, du 15 décembre 1880 au 1^{er} mars 1881, avant de sortir en librairie. Le *Dictionnaire des idées reçues*, à la fois matériau et finalité du roman, reste inséparable de celui-ci.

La parution fut un échec public et critique. Le livre se vendit mal, et les journaux s'indignèrent : Barbey d'Aurevilly, dans *Le Constitutionnel*, l'interpréta comme le « suicide littéraire » de Flaubert. Seul Maupassant — qui ne parvint pas à en assurer l'édition complète — ne cessa de défendre l'œuvre : « *Ce livre touche à ce qu'il y a de plus grand, de plus curieux, de plus subtil et de plus intéressant dans l'homme : c'est l'histoire de l'idée sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations, avec toutes ses transformations, dans sa faiblesse et dans sa puissance. / Ici, il est curieux de remarquer la tendance constante de Gustave Flaubert vers un idéal de plus en plus abstrait et élevé. [...] / Les premiers romans de Flaubert ont été d'abord une étude de mœurs très vraie, très humaine, puis un poème éclatant, une suite d'images, de visions. Dans Bouvard et Pécuchet, les véritables personnages sont des systèmes et non plus des hommes* » (*Chroniques*, t. III, 1884). *Bouvard et Pécuchet* a été adapté pour la télévision par Jean-Daniel Verhaeghe en 1990 (avec Jean Carmet et Jean-Pierre Marielle).

L'Éducation sentimentale

Roman en 3 parties — comportant respectivement 6, 6 et 7 chapitres —, paru chez l'éditeur Michel Lévy, à Paris, le 17 novembre 1869.

Le roman raconte l'« histoire d'un jeune homme », Frédéric Moreau, parti de Nogent étudier le droit à Paris, qui combine enthousiasmes de la jeunesse romantique et ambitions sociales. Alors que se prépare puis se déclenche la révolution de 1848, il séduit la lorette Rosanette et l'aristocrate M^{me} Dambreuse, mais ne peut jamais atteindre sa véritable passion, Marie Arnoux,

mariée et mère de famille, rencontrée dès le début du roman sous la forme d'un véritable coup de foudre : « *Ce fut comme une apparition : / Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda / [...] / Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites* » (I, i). Frédéric échoue dans ses velléités de carrière, par « défaut de ligne droite ». Grâce à une interaction entre histoire privée et Histoire publique, Flaubert a fait, dans ce qui est souvent considéré comme son chef-d'œuvre, le procès d'une génération manquée.

L'Éducation sentimentale frappe par son traitement particulier du temps (ellipse de 1851 à 1867), de l'espace (axe Paris/Nogent), des détails (allusions historiques), et par la complexité de sa structure : les morceaux du réel, loin d'être arrangés en une composition unificatrice et homogène, se retrouvent « simplement juxtaposés dans leur dureté, leur incohérence, leur isolement » (Georges Lukács). Proust admirait tout particulièrement les trous, les « béances » de ce récit : « *À mon avis la chose la plus belle de L'Éducation sentimentale, ce n'est pas une phrase, mais un blanc [...], la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heures, des années, des décades [...]* ».

Écrit de septembre 1864 à mai 1869, le roman demanda de longs efforts à Flaubert, surtout pour l'organisation des documents et le travail du style : le roman de jeunesse de 1845, alors inédit, portant le même titre et en partie autobiographique, n'a que de lointains rapports — sinon quant au thème du héros velléitaire — avec l'œuvre de 1869.

L'immobilisme du récit, la mollesse des personnages et la vision pessimiste de l'Histoire expliquent l'échec de *L'Éducation sentimentale* à sa parution. Les critiques furent très dures. Barbey d'Aurevilly en reprocha la « vulgarité » : « *C'est cette école qui rit grossièrement de l'idéal en toutes choses, aussi bien en morale qu'en esthétique* » (*Le Constitutionnel*, nov. 1869). Bloy n'était pas en reste, qui fustigea « l'effroyable

Éducation sentimentale, d'un embêtement si olympien avec l'enfantillage sénile de son impalpable serpent d'amour, tenu comme un fil de soie et long comme les Amazones, qui met quarante ans à s'enrouler autour d'une Ève en mastic dont il n'est pas écouté » (*Histoires désobligeantes*, 1894). Seuls Banville, Zola et George Sand défendirent Flaubert. Le livre se vendit très mal : un premier (et unique) tirage de 3 000 exemplaires n'était toujours pas épuisé en 1873. Il devint le modèle absolu du roman « moderne », grâce à Zola (*Les Romanciers naturalistes*), grâce aussi à l'article de Proust, « À propos du style de Flaubert » (1920).

Madame Bovary

Roman en 3 parties — comportant respectivement 9, 15 et 11 chapitres —, sous-titré *Mœurs de province* et paru d'abord en feuilleton dans la *Revue de Paris*, du 1^{er} octobre au 15 décembre 1856, puis en volume chez l'éditeur Michel Lévy, à Paris, le 15 avril 1857.

Situé en Normandie sous le règne de Louis-Philippe, le roman relate la vie d'Emma Rouault, fille de paysans enivrée de rêves romantiques, seconde épouse de Charles Bovary, médecin prématurément veuf d'une... veuve aussi « laide » que « sèche » (I, i). Exaspérée — la naissance d'une fille ne comblant pas sa frustration — par la platitude de la vie de province et la médiocrité de son mari, Emma rêve de Paris, d'Italie, d'amours fabuleuses et de luxe, et croit trouver une issue dans l'adultère avec Rodolphe Boulanger — qui s'empresse de rompre plutôt que d'accepter de fuir avec elle en Italie —, puis avec Léon Dupuis, clerc de notaire d'abord platoniquement rencontré qu'elle retrouve ensuite chaque semaine à Rouen. Criblée de dettes, désespérée et insatisfaite, Emma se suicide à l'arsenic devant son mari — qui se laisse lui-même mourir, après avoir découvert la double vie d'une épouse qu'il n'a cessé de vénérer, en s'exclamant : « *C'est la faute de la fatalité !* » (III, xi).

Pour raconter ces « *Mœurs de provinces* », Flaubert accorda une importance particulière à l'analyse psychologique, aux descriptions du décor, généralisant, de façon encore inédite, la technique de la focalisation — la vision des personnages oriente la représentation du monde —, l'emploi de l'imparfait et du style indirect libre, mêlés à une impitoyable ironie : « *Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine* » (II, iv).

Écrit entre septembre 1851 et avril 1856 au prix d'un travail acharné sur le style, *Madame Bovary* portait dans son titre même l'ironique promesse d'une double déception : déception des lecteurs qui, en lieu et place des aventures

de l'héroïne attendue, découvrent d'abord le ridicule collégien « Charbovari », moqué par ses camarades, « pauvre diable [au] nom inintelligible » (I, i), puis la mère et enfin la première épouse du « pauvre garçon » ; déception surtout de l'héroïne éponyme, d'autant plus condamnée à ne jamais exister par elle-même qu'elle n'est que la 3^e « Madame Bovary » du roman et dont tout le drame est résumé par cette exclamation de Rodolphe : « Madame Bovary !... [...] Ce n'est pas votre nom d'ailleurs ; c'est le nom d'un autre » (II, ix). La noirceur du milieu, l'immoralité ou la nullité des personnages, l'apparente neutralité narrative refusant toute norme et toute vérité définitive choquèrent les lecteurs et la censure : Flaubert fut poursuivi pour outrage aux mœurs — par ses « tableaux lascifs » (M^e Pinard) — et à la religion — par ses « images voluptueuses mêlées aux choses sacrées ». Après un procès retentissant, il fut acquitté le 7 février 1857.

Le scandale du procès rendit vite célèbre le roman. Les articles abondèrent, parfois très critiques, mais reconnaissant généralement une nouvelle conception du roman. Le succès fut énorme : un 1^{er} tirage de 6 750 exemplaires fut épuisé en 2 mois (29 150 vendus en 5 ans). La peinture du milieu provincial, la minutie des détails, ont fait de *Madame Bovary* l'archétype du réalisme, et plus tard du naturalisme : Emma, le pharmacien Homais, sont devenus des types. L'œuvre exerça une très grande influence sur les romanciers « réalistes » (Zola, Goncourt, Maupassant...), et Zola afficha sans détours sa dette à l'égard de *Madame Bovary* : « Quand Madame Bovary parut, il y eut toute une révolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit » (Les Romanciers naturalistes, 1881). Contrairement à une légende persistante, Flaubert n'a nulle part écrit : « Madame Bovary, c'est moi ! » Ni sa *Correspondance* ni d'autres sources majeures, tel le *Journal des Goncourt*, ne mentionnent cette affirmation. On en connaît l'existence par un biographe du début du xx^e siècle, René Deschamps, auteur de *Flaubert avant 1857*, qui rapporte une confidence d'une romancière et journaliste rouennaise, correspondante de Flaubert, Amélie Bosquet, selon laquelle l'écrivain lui aurait répondu cette boutade, alors qu'elle lui demandait la source de son personnage. Le roman a été plusieurs fois adapté au cinéma, notamment par Jean Renoir (1934), Vincente Minnelli (1949) et Claude Chabrol (1991).

Salammbô

Roman en 15 chapitres, paru chez l'éditeur Michel Lévy, à Paris, le 24 novembre 1862.

Situé entre 241 et 237 av. J.-C., le roman raconte la lutte de Carthage contre ses mercenaires, révoltés par la victoire de Rome. Salammbô, fille d'un des dirigeants de Carthage, doit récupérer le zaimph, voile sacré de la déesse Tanit que Mâtho, chef barbare, a volé. Elle y parvient en se donnant à lui ; mais Mâtho, capturé, torturé par la foule, succombe aux pieds de Salammbô, qui meurt à son tour, bouleversée par le supplice infligé à Mâtho.

Grâce à son souci d'exactitude et de couleur locale pour recréer un milieu disparu, Flaubert a renouvelé le genre du roman historique : Julien Gracq qualifia l'œuvre de « péplum parodique ». Voulant « fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne » (*Correspondance*), Flaubert a préféré à l'analyse psychologique ou à la simple narration la profusion des descriptions, où les détails hauts en couleur, les termes techniques rares abondent, avec les métaphores, comme en témoigne le portrait de Salammbô : « Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène » (chap. I). On est là à l'opposé de la « manière grise » d'autres œuvres (*Un cœur simple*, *Madame Bovary*) de l'écrivain.

Écrit de septembre 1857 à avril 1862, *Salammbô* parut après de longues négociations avec Lévy, concernant entre autres l'acceptation du roman sans lecture préalable et le refus de toute illustration.

La publication fit sensation. Les critiques furent virulentes. Flaubert répondit à Sainte-Beuve et polémique avec l'archéologue Frœhner qui lui reprocha ses erreurs, ou ses imprécisions ; mais son talent fut reconnu. Le public se passionna : 2 000 exemplaires furent vendus en 2 jours, le 2^e tirage fut épuisé le 13 décembre, le 3^e avant fin janvier 1863. Les parodies se multiplièrent : *La Vie parisienne* (janv. 1863), *Folambô* ou *les Cocasseries carthaginoises*, opérette de Laurencin et Clairville (créée le 1^{er} mai 1863). Le roman a inspiré également plusieurs peintres, et plusieurs adaptations musicales, de Moussorgsky (opéra inachevé, 1883), Reyer (opéra créé à Bruxelles en 1890), Florent Schmitt (3 suites d'orchestre tirées de la musique du film de Pierre Marodon, 1925).

La Tentation de saint Antoine

Œuvre en 7 parties, parue chez Charpentier, le 1^{er} avril 1874.

Ce texte, qui échappe aux classifications des genres (ni récit, ni pièce de théâtre, ni poème), relate une nuit de saint Antoine, anachorète retiré sur un mont de la Thébaïde, qui, dans sa volonté de savoir, de vérité et d'absolu, est livré à de multiples tentations prenant la forme d'un défilé, infini et hallucinatoire, de dieux et de rites anciens. Drame de la connaissance, *La Tentation* est aussi la reconstruction d'une civilisation antique : c'est, dit Flaubert, une « exposition dramatique du monde alexandrin au 1^{er} siècle » (*Correspondance*).

Œuvre complexe, *La Tentation* frappe par l'absence apparente de liens logiques, le refus de toute explication, l'opacité de sa signification : « Par cela même que je connais les choses, les choses n'existent plus. Pour moi, maintenant, il n'y a pas d'espoir et pas d'angoisse, pas de bonheur, pas de vertu, ni jour, ni nuit, ni toi, ni moi, absolument rien » (chap. 4). Dialogue, description et récit se succèdent dans un perpétuel mouve-

CITATIONS

Les ouvrages dont les titres étaient pour eux inintelligibles leur semblaient contenir un mystère.

Bouvard et Pécuchet, 1.

Quelle merveille que de retrouver chez les êtres vivants les mêmes substances qui composent les minéraux ! Néanmoins, ils éprouvaient une sorte d'humiliation à l'idée que leur individu contenait du phosphore comme les allumettes, de l'alumine comme les blancs d'œufs, du gaz hydrogène comme les réverbères.

Bouvard et Pécuchet, 3.

Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même, et qui ressort de l'action la plus simple ou du geste le plus ordinaire.

Correspondance, à Louise Colet, 1846.

Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. [...] Quel est l'esprit un peu fort qui ait conclu, à commencer par Homère ? Contentons-nous du tableau, c'est aussi bon.

Correspondance, à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850.

La censure quelle qu'elle soit me paraît une monstruosité, une chose pire que l'homicide ; l'attentat contre la pensée est un crime de lèse-âme. La mort de Socrate pèse encore sur le genre humain.

Correspondance, à Louise Colet, 1852.

ment, avec une richesse d'images et de détails, mêlant réalisme et fantastique. La structure à épisodes est proche de celle de *Bouvard et Pécuchet*.

Écrite de juillet 1870 à juin 1872, *La Tentation* est en fait la 3^e version d'un texte inspiré par le tableau de Bruegel et achevé en septembre 1849 — mis de côté, car jugé trop « romantique », par les amis de Flaubert, Du Camp et Bouilhet —, repris ensuite en 1856 — 4 extraits de cette 2^e version parurent dans *L'Artiste* du 21 décembre 1856 au 1^{er} février 1857 : « C'est l'œuvre de toute ma vie », disait Flaubert.

À la parution, ce fut l'incompréhension. Les critiques furent dures, malveillantes même. Cependant, le public ne bouda pas tout à fait le livre : 2 000 exemplaires furent vendus en quelques jours, et un 2^e tirage parut avant fin avril 1874 (suivi d'un 3^e en 1875). *La Tentation de saint Antoine* a été montée par Maurice Béjart en 1966 pour la compagnie Renaud-Barrault.

La critique est au dernier échelon de la littérature, comme forme presque toujours et comme valeur morale, incontestablement elle passe après le bout rimé et l'acrostiche, lesquels demandent au moins un travail d'invention quelconque.

Correspondance, à Louise Colet, 1853.

C'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée ; pour moi c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore [...]. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot.

Correspondance, à M^{lle} Leroyer de Chantepie, 4 novembre 1857.

Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre cœur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies.

Correspondance, à Ernest Feydeau, 1859.

Le style est autant sous les mots que dans les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre.

Correspondance, à Ernest Feydeau, 1860.

Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. Il doit, dans sa vocation, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire.

Correspondance, à M^{lle} Bosquet, 1866.

Un nom propre est une chose extrêmement importante dans un roman, une chose capitale. On

ne peut pas plus changer un personnage de nom que de peau. C'est vouloir blanchir un nègre.

Correspondance, à Louis Bonenfant, 1868.

Érection. — Ne se dit qu'en parlant des monuments.

Dictionnaire des idées reçues.

Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeait.

L'Éducation sentimentale, I, 1.

Elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où la maturité qui commence colore le regard d'une flamme plus profonde, quand la force du cœur se mêle à l'expérience de la vie, et que, sur la fin de ses épanouissements, l'être complet débord de richesses dans l'harmonie de sa beauté.

L'Éducation sentimentale, II, 6.

« Les héros ne sentent pas bon ! »

L'Éducation sentimentale, III, 1.

L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, — ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur.

Madame Bovary, II, 4.

Le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle

monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage.

Madame Bovary, II, 12.

[...] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni des ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles.

Madame Bovary, II, 12.

La parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments.

Madame Bovary, III, 1.

Tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes ; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète.

Madame Bovary, III, 6.

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

Salammbô, 1.

Par cela même que je connais les choses, les choses n'existent plus.

Pour moi, maintenant, il n'y a pas d'espoir et pas d'angoisse, pas de bonheur, pas de vertu, ni jour ni nuit, ni toi, ni moi, absolument rien.

La Tentation de saint Antoine, 4.

La Forme est peut-être une erreur de tes sens, la Substance une imagination de ta pensée.

À moins que le monde étant un flux perpétuel des choses, l'apparence au contraire ne soit tout ce qu'il y a de plus vrai, l'illusion, la seule réalité.

Mais es-tu sûr de voir ? es-tu même sûr de vivre ? Peut-être qu'il n'y a rien !

La Tentation de saint Antoine, 6.

JUGEMENTS

« Dumas disait de Flaubert : "C'est un géant qui abat une forêt pour faire une boîte". »

Maurice BARRÈS, *Mes Cahiers*, Plon, posthume, 1929 à 1951.

« Son œuvre [...] défiait la Vie, incroyablement, et paraissait être le plus grand effort qu'un poète eût jamais tenté pour s'amalgamer au néant.

Ce fauve concubin des lexiques et des dictionnaires travailla, tant qu'il fut sur terre, à l'extermination de sa propre personnalité.

L'auteur de Salammbô fut, hélas ! le mercenaire de son propre cerveau qui était une Carthage aussi implacable que la vaincue des deux Scipions. »

Léon BLOY, *Histoires désobligeantes*, 1894.

« L'homme qui forgea le roman réaliste avec Madame Bovary fut aussi le premier à le faire éclater. »

Jorge Luis BORGES, *Discussion*, trad. franç. Claire STAUB, Gallimard, 1966.

« Étrange façon de travailler, mais très caractéristique de la pensée de Flaubert, l'écriture avec toute sa solitude ascétique devant être en même temps pour lui quelque chose de collectif. [...] Pour lui non seulement l'œuvre littéraire est de

toute façon collective à cause de l'existence préalable du langage, mais elle doit être la réalisation esquissée d'une société idéale, d'une république des lettres.

[...]

L'œuvre de Flaubert est très picturale. [...] Il est facile d'isoler dans Madame Bovary des tableaux que l'on peut mettre en relation avec l'art de Gustave Courbet, et aussi les débuts de la photographie, car c'est un livre, peut-on dire, en noir et blanc. Au contraire Salammbô évoque la peinture la plus romantique, le Sardanapale de Delacroix avec ses couleurs très intenses. L'Éducation sentimentale nous fait irrésistiblement penser aux peintres impressionnistes, encore que Flaubert ne les ait guère connus et point appréciés [...]. »

Michel BUTOR, *Improvisations sur Flaubert*, La Différence, 1984.

« La phrase de Gustave Flaubert est une belle automobile en panne. Magnifique capote sur forts et souples châssis. Seulement, manque le moteur. J'appelle moteur cette vertu intérieure de la phrase qui fait que soudain 12 cylindres font irruption dans votre cervelle et y cassent de la vaisselle. »

Joseph DELTEIL, *Choléra*, in *Œuvres complètes*, Grasset, 1961.

« Flaubert [...] maîtrisa la chair mieux qu'un Père de l'Église et son style en ruolz n'est pas de nature à pousser les jeunes lecteurs et lectrices aux débordements de la luxure, à l'inversion sexuelle et au saphisme. »

Robert DESNOS, *Nouvelles Hébrides (1922-1930)*, Gallimard, posthume, 1978.

« [...] cet artisan qui somme toute cache une âme de freluquet dénué sous une enveloppe de faux géant. »

Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Notes pour comprendre le siècle*, in *Sur les écrivains*, Gallimard, posthume, 1964.

« Lorsque je fis sa connaissance, Gustave Flaubert avait vingt et un ans. Il était d'une beauté héroïque. Ceux qui ne l'ont connu que dans ses dernières années, alourdi, chauve, grisonnant, la paupière pesante et le teint couperosé, ne peuvent se figurer ce qu'il était au moment où nous allions nous river l'un à l'autre par une indestructible amitié. [...] Gustave était un géant ; issu de Normande et de Champenois, il avait dans les veines, par un de ses ascendants qui avait vécu au Canada, quelques gouttes de sang iroquois dont il se montrait fier.

On a dit de Flaubert qu'il était un réaliste, un naturaliste ; on a voulu voir en lui une sorte de chirurgien des lettres disséquant les passions et faisant l'autopsie du cœur humain ; il était le premier à en sourire : c'était un lyrique. »

Maxime DU CAMP, *Souvenirs littéraires*, 1880.

« Flaubert fut l'un des rares écrivains que Kafka lut et aima avec persévérance, et qui eut sur lui une influence constante. Bouvard et Pécuchet représentent un premier état de certains personnages kafkaïens. »

Jean DUTOURD, *Le Fond et la Forme*, I, Gallimard, 1958.

« C'était en 1873, un dimanche d'automne. J'allai le voir tout ému. [...] Il vint lui-même ouvrir. De ma vie je n'avais

vu rien de semblable. Sa taille était haute, ses épaules larges ; il était vaste, éclatant et sonore [...].

Il me tendit sa belle main de chef et d'artiste, me dit quelques bonnes paroles [...]. Gustave Flaubert était très bon. Il avait une prodigieuse capacité d'enthousiasme et de sympathie. C'est pourquoi il était toujours furieux. »

Anatole FRANCE, *La Vie littéraire*, t. II, 1898.

« L'œuvre de Flaubert peut apparaître en partie comme une œuvre morte, qui n'aurait plus rien à nous dire, ni peut-être à nous cacher. Mais, en même temps, nous éprouvons son auteur, irrésistiblement et inépuisablement, comme le premier des écrivains modernes. »

Gérard GENETTE, Tzvetan TODOROV, *Travail de Flaubert*, « Points », Seuil, 1983.

« Le slogan de Flaubert : "J'appelle bourgeois quiconque pense basement", me paraît déborder beaucoup la signification qu'Abel Hermant lui prête. Si j'avais à le commenter, je dirais, au nom de Flaubert : peu m'importent les "classes sociales" ! Il peut y avoir des "bourgeois" tout aussi bien parmi les nobles que parmi les ouvriers et les pauvres. Je reconnais le bourgeois non point à son costume et à son niveau social, mais au niveau de ses pensées, et, pour simplifier, j'appellerai bourgeois "quiconque pense basement". Et si Flaubert, dans un autre slogan que cite également Abel Hermant, ajoute : "Le bourgeois a la haine de la littérature", je vois dans cette phrase (beaucoup moins "slogan" que la première), non point ceci qu'y voit Abel Hermant : "Flaubert appelait bourgeois quiconque n'aimait point ce qu'il faisait", mais bien : le bourgeois (c'est-à-dire : quiconque pense basement) a la haine du gratuit, du désintéressé, de tout ce dont il ne peut se servir. Il ne saurait admettre l'art ou la littérature qu'utilitaires, et hait tout ce qu'il ne peut s'élever à comprendre. »

André GIDE, *Journal*, 22 août 1937, Gallimard, 1939.

« Flaubert, au fond, une grosse nature qu'attirent les choses plutôt grosses que délicates, qui n'est touché que par des qualités de grandeur, de grosseur, d'exagération, dont la perception de l'art est celle d'un sauvage. Il aime en un mot le peinturlurage, la verroterie, c'est une espèce d'Homère d'Otaïti.

[...]

Flaubert me disait hier : "Il y a deux hommes en moi. L'un, vous voyez, la poitrine étroite, le cul de plomb, l'homme fait pour être penché sur une table ; l'autre, un commis voyageur, une véritable gaieté de commis voyageur en voyage, et le goût des exercices violents [...]"

[...]

Flaubert a décidément le moi trop gros, trop balourd.

[...]

Flaubert, à la condition de lui abandonner les premiers rôles et de se laisser enrhumer par les fenêtres qu'il ouvre à tout moment, est un très agréable camarade. Il a une bonne gaieté et un rire d'enfant, qui sont contagieux ; et dans le

contact de la vie de tous les jours se développe en lui une grosse affectuosité, qui n'est pas sans charme. »

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 21 mai 1862, 6 mai 1866, 25 mai 1876 et 20 septembre 1878.

« Le tempo de Flaubert, dans *Madame Bovary* comme dans *L'Éducation* [sentimentale], est [...] tout entier celui d'un cheminement rétrospectif, celui d'un homme qui regarde par-dessus son épaule — beaucoup plus proche déjà par là de Proust que de Balzac [...]. »

Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Corti, 1981.

« Comme elle est morte dans sa monotonie, la chute de phrase de Flaubert ! Quelquefois, il est vrai, il part d'un mouvement assez vif, mais c'est comme un ruisseau allègre qui court inmanquablement se jeter dans une mare. Le rythme de l'anapæste : brève-brève-longue, étendu aux membres de la phrase, semble chez lui presque une nécessité respiratoire. Toute son écriture est une lutte plus d'une fois malheureuse pour faire vivre et relancer la page ou le paragraphe par-delà cette fatalité de retombement. »

Julien GRACQ, *Flaubert*, in *Proust considéré comme terminus*, Éd. Complexe, 1986.

« Continué la lecture des *Lettres de Flaubert*. À partir de la vingt-quatrième année, elles perdent toute naïveté et deviennent splendides, déchirantes souvent. Son peu de goût pour le bonheur, son appréhension de l'avenir prennent une expression tragique et parfois déconcertante. »

Julien GREEN, *Journal*, t. II, Plon, 1951.

« Il n'est pas absolument criminel pour un tuberculeux d'avoir des enfants. Le père de Flaubert était tuberculeux. Alternative : ou bien l'enfant aura des poumons qui se mettront à jouer de la flûte (très jolie expression pour désigner la musique que le médecin essaie d'entendre quand il vous pose l'oreille sur la poitrine), ou bien il sera Flaubert. Le père tremble, tandis qu'on en discute dans le vide. »

Franz KAFKA, *Journal*, trad. franç.

Marthe ROBERT, Grasset, 1956.

« Flaubert a découvert la bêtise. J'ose dire que c'est là la plus grande découverte d'un siècle si fier de sa raison scientifique.

Bien sûr, même avant Flaubert on ne doutait pas de l'existence de la bêtise, mais on la comprenait un peu différemment : elle était considérée comme une simple absence de connaissances, un défaut corrigible par l'instruction. Or, dans les romans de Flaubert, la bêtise est une dimension inséparable de l'existence humaine. [...] le plus choquant, le plus scandaleux dans la vision flaubertienne de la bêtise est ceci : la bêtise ne s'efface pas devant la science, la technique, le progrès, la modernité, au contraire, avec le progrès, elle progresse elle aussi ! »

Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.

« Quand on songe qu'on dit : un grand écrivain, de ce pauvre Flaubert, qui ne fut qu'un ouvrier de style, — encore que ce style soit d'une uniformité désespérante et glacée —, sans intelligence ni sensibilité. »

Paul LÉAUTAUD, *Journal littéraire*, 18 mars 1901, *Mercure de France*, rééd. 1986.

« [...] les Français retrouvent en Flaubert ce qu'ils ont tant admiré chez Racine : le créateur d'une forme. [...] Flaubert a vécu avec la bibliothèque comme Victor Hugo avec Juliette Drouet. »

André MALRAUX, *L'Homme précaire et la Littérature*, Gallimard, 1977.

« C'est un des pathétiques, et une des énigmes, de cette période [1859 à 1868], et peut-être de l'ensemble, de la vie de Flaubert : dès sa jeunesse, il est à la fois comme le revenant d'une vie terminée, et bouleversé par un souffle comme un sismographe par un tremblement de terre. Il se retire du monde et pourrait-on dire, s'absente à jamais de sa biographie, dès l'âge de vingt-cinq ans, avec son installation à Croisset. À partir de là, le cœur est un cimetière. Et, jusqu'à son dernier jour, ce cœur naufragé en même temps est océan et tempête. C'est cette contradiction qui donne à sa correspondance sa coloration unique dans l'histoire des lettres, et de la lettre : celle d'un paysage à la fois brûlant et dévasté, à la fois calciné et en feu. [...] Il n'est d'entreprise littéraire que folle. Ainsi celle de Flaubert, ainsi cette correspondance, miroir et journal d'un désespoir composé comme un opéra. »

Renaud MATIGNON, « Gustave Flaubert : l'Inévitable », in *Le Figaro littéraire*, 8 avril 1991.

« Gustave Flaubert [...] fut le plus ardent apôtre de l'impersonnalité dans l'art. Il n'admettait pas que l'auteur fût jamais deviné, qu'il laissât tomber dans une page, dans une ligne, dans un mot, une seule parcelle de son opinion, rien qu'une apparence d'intention. Il devait être le miroir des faits, mais un miroir qui les reproduisait en leur donnant ce reflet inexprimable, ce je ne sais quoi de presque divin qui est l'art.

Ce n'est pas impersonnel qu'on devrait dire, en parlant de cet impeccable artiste, mais impassible.

[...]

Gustave Flaubert fut dominé durant son existence entière par une passion unique et deux amours : cette passion fut celle de la Prose française ; un des amours pour sa mère, l'autre pour les livres. »

Guy de MAUPASSANT, *Chroniques*, t. III, 1884 et 1890.

« Ce corps à corps avec la phrase, ces ahans de porteur d'eau durant ses veilles, les écroulements hébétés sur son divan pour quinze lignes qu'il supprimait au petit jour, cette absurde ascèse demeurerait la seule qui fût à sa portée, comme Croisset lui proposait la seule cellule où vivre reclus, puisqu'il avait le malheur de ne pouvoir tendre à l'absolu que dans la phrase et par la phrase. Salammbo, *La Tentation* manifesteront plus tard comme des tumeurs énormes cette maladie d'une mystique sans objet. »

François MAURIAC, *Mémoires intérieures*, Flammarion, 1959.

« [...] Flaubert, en s'attachant avec la dernière ténacité à poursuivre l'aventure ingrate de bâtir un roman, peut être qualifié de véritable Don Quichotte, par ce trait particulièrement caractéristique des très grands écrivains : la probité d'un art sans défaillance. »

Vladimir NABOKOV, *Littératures III*, trad. franç. Hélène PASQUIER, Fayard, 1986.

« C'est un géant. La taille haute, le corps massif, le regard clair, Gustave Flaubert, né la même année que Baudelaire [...] est le Viking de notre littérature. [...] Il y a un mot qui ne va pas bien à Flaubert : c'est le mot talent. Il n'est pas couvert de dons, il n'est pas tellement brillant. Il est plutôt solide que doué. C'est un travailleur de génie. Il a l'air d'illustrer la formule fameuse : "40% d'inspiration, 90% de transpiration." [...] Il a tout sacrifié à l'Art. Il a beaucoup travaillé. Avec Balzac, le visionnaire, avec Stendhal, le Milanais égoïste et mélomane, Flaubert, le bûcheron, le besogneux qui sent l'huile, diront ses adversaires, le patron, diront ses fans, est l'un des trois fondateurs de notre roman moderne. »

Jean d'ORMESSON, « Flaubert. Le Viking », in *Une autre histoire de la littérature française*, I, NIL, 1997.

« L'on sait, depuis Flaubert et Bloy, qu'il n'est idée ni phrase "reçue" où la bêtise ne coudoie la méchanceté, où la grandeur ne se voie immolée à la sottise et les martyrs aux bourreaux. »

Jean PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Gallimard, 1941.

« Flaubert, qui pour Sade, qu'il nommait familièrement "le Vieux", avait une admiration qui approchait l'amour filial, a confessé parfois qu'il ne lisait les romans que pour y trouver des passages érotiques. »

André PIEYRE de MANDIARGUES, *Troisième Belvédère*, Gallimard, 1971.

« Quel brave garçon que ce Flaubert ! Mais *L'Éducation sentimentale* sera illisible. Et pourtant il y a des traits "bien finement touchés" dans *Madame Bovary*. C'est au fond, quoi qu'on en pense, supérieur à Feydeau.

[...]

Et il n'est pas possible à quiconque est un jour monté sur ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défillement continu, monotone, morne, indéfini, de méconnaître qu'elles sont sans précédent dans la littérature.

[...]

La très lente acquisition [...] de tant de particularités grammaticales [...] prouve à mon avis, non pas, comme le prétend la critique littéraire de *La Nouvelle Revue française*, que Flaubert n'est pas "un écrivain de race", mais au contraire qu'il en est un. [...] Ce qui étonne seulement chez un tel maître, c'est la médiocrité de sa correspondance. »

Marcel PROUST, *Essais et Articles*, in *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, posthume, 1971.

« Un cœur gros comme ça. Le Viking amer de Croisset, Polux de la correspondance et Castor du roman, émerveille dans les deux genres. [...] Pour qui a subi dans un lycée morne le commentaire anoné du chapitre des comices agricoles de *Madame Bovary*, Flaubert est synonyme de lèche, de perfection froide. Et l'on revoit aussitôt le vieil homme dont le vaste front chauve ruisselle de sueur parce qu'il se tue à trouver le mot juste. Encore une idée reçue, digne du fameux dictionnaire. Le style de la Correspondance est à l'opposé du style des romans. Autant l'un est tendu, prémédié, tiré à quatre épingles, autant l'autre est souple, natu-

rel, plein d'abandons. Le génie est le même, mais il change de registre. Il ne se contrôle plus, il se déboulotte, maltraite, à l'occasion, l'orthographe avec une désinvolture qui nous console tous et, selon la formule, écrit à la diable pour l'éternité. Ici, Flaubert ne s'efface plus, il s'avance. On l'entend rire, raconter d'énormes blagues, décrire les bordels de Marseille avec une fraîcheur à la Toulouse-Lautrec, et les pensions du Quartier latin comme Balzac lui-même n'a pas décrit la pension Vauquier. »

Angelo RINALDI, « Flaubert », in *L'Express*, 7 mai 1973.

« Encore une idée reçue : il écrirait avec autant de difficulté que vous et moi. Or il a souvent dans le poignet quatorze heures de travail d'affilée quand il aligne à la va-vite boutades, réflexions et maximes, à l'intention de destinataires parfois aussi affligés que lui-même, Tourgueniev ou George Sand.

On rit beaucoup à écouter le solitaire qui grommelle, gémit, soupire, glousse, invective, éructe, en métaphysique capitaine Haddock, et se moque de sa personne quand il contemple, comme un débris de sa propre durée, la dernière molaire qu'on lui a arrachée. Quand il se voit avec sa phlébite, son lumbago, sa blépharite, et son clou au milieu d'un visage qui fut, jadis, celui du Viking doré dont l'apparition, en frac, à l'âge de dix-sept ans, dans une loge à l'Opéra, avait braqué sur ses yeux d'azur et sa chevelure de guerrier tous les regards du parterre. Désormais, les mèches de cheveux pendouillant autour de son énorme crâne se comparent aux algues sur les rochers à marée basse. Cependant, il est encore capable de filer en douce à Londres pour rejoindre Juliet, une ancienne institutrice de Caroline. Le cœur ne vieillit pas ; à travers les missives de Gustave, il semble même que ce soit tout le malheur de l'homme. »

Angelo RINALDI, « Gustave, Edmond et Jules vont en bateau », in *L'Express*, 6 août 1998.

« [...] on pourra invoquer mille circonstances ténues et inconnues de nous qui ont façonné ce besoin de sentir en besoin d'agir [chez Flaubert]. Mais [...] c'est renoncer à expliquer et s'en remettre précisément à l'indécidable. »

Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943.

« [L'art du XIX^e siècle] n'enseigne rien, il ne reflète aucune idéologie, il se défend surtout d'être moralisateur : bien avant que Gide l'ait écrit, Flaubert, Gautier, les Goncourt, Renard, Maupassant, ont dit à leur manière que c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature. »

Jean-Paul SARTRE, *Situations II*, Gallimard, 1948.

« Flaubert ressemblait à un photographe de province. Du photographe de province, il avait le cou de taureau, les yeux écarquillés et larmoyants, le sommet du crâne dénudé et tout autour une couronne de cheveux gentiment bouclés, avec une moustache à la Vercingétorix. Les photographes de province associent, plus exactement associaient la photographie et la peinture. Artistes, ils souhaitaient qu'on les tienne pour tels en vertu de leurs peintures et nullement du fait de leur activité de photographes. Après avoir manipulé professionnellement leurs plaques sordides, ils mettaient la main, "pour la postérité", à la palette et au pinceau en vue de paysages et de portraits peaufinés jusqu'à la nausée.

Flaubert lui-même n'a pas échappé à ce violon d'Ingres des photographes de province, et, après d'agrandissements infiniment réussis, précis et documentaires, comme Madame Bovary et L'Éducation sentimentale, auprès d'un négatif parfait tel que Bouvard et Pécuchet, il a barbouillé à la mélasse, lui-même persuadé d'œuvrer pour la postérité, des toiles propres à donner le diabète, qui sont La Tentation de saint Antoine et Salammbô. »

Alberto SAVINIO, *Encyclopédie nouvelle*, 1941 à 1948, trad. franç. Nino FRANCK, Gallimard, 1980.

« Emma ! Emma ! Et moi ? Personne avant moi, j'en suis sûr, ne s'est permis d'entendre ovaire dans Bovary [...] ». » Philippe SOLLERS, *Femmes*, Gallimard, 1983.

« Flaubert, le plus exigeant et le plus circonspect des grands romanciers [...] et la suite [...] pourrait bien blêmir et voir

d'un mauvais œil ce qu'il tiendrait pour une méprise de plus, vulgaire et bourgeoise : l'importance accordée par la postérité aux lettres qu'il griffonnait après minuit, au bout d'une longue journée de tortures pour quelques phrases de roman, afin de tenir à distance une maîtresse importune. [...]

L'influence de Flaubert comme théoricien et comme "figure du père" est immense ; elle n'est pas très loin de l'emporter sur l'impression que nous laissent ses livres. »

John UPDIKE, *Navigation littéraire*, trad. franç. Daria OLIVIER, Gallimard, 1986.

« Je l'ai comparé [Flaubert] à Corneille, et ici la ressemblance s'affirme encore. C'était le même esprit épique auquel les papotages et les fines nuances échappaient [...] ». »

Émile ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, 1881.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

Œuvres complètes, Conard, 1910 à 1954, 26 vol. ; éd. B. MASSON et J. BRUNEAU, « L'Intégrale », Seuil, 1964, 2 vol. ; éd. M. NADEAU, Rencontre, Lausanne (CH), 1964-1965, 18 vol. ; éd. M. BARDECHE, Club de l'honnête homme, 1971 à 1975, 16 vol.

Bouvard et Pécuchet, éd. A. CENTO, Istituto Universitario Orientale et Nizet, Naples (IT), 1964 ; éd. Cl. GOTHOT-MERSCH, « Folio », Gallimard, 1979, rééd. 1999 ; éd. P.-L. REY, Pocket, 1999 ; éd. T. SAMOYAUULT et St. DORD-CROUSLÉ, « GF », Flammarion, 1999 ; éd. P.-M. de BIASI, « LdP », LGF, 1999.

Carnets de travail, éd. P.-M. de BIASI, Baland, 1988.

Correspondance, éd. J. BRUNEAU, « Pléiade », Gallimard, 1973 à 1998, 4 vol.

L'Éducation sentimentale, éd. A.W. RAITT, « Les Lettres françaises », Imprimerie nationale, 1979 ; éd. J. SUFFEL, « GF », Flammarion, 1980 ; éd. P.M. WETHERILL, « Classiques Garnier », Garnier, 1984 ; éd. Cl. GOTHOT-MERSCH, « GF », Flammarion, 1985 ; éd. P.-L. REY, Pocket, 1989 ; éd. M. BERCOT, « LdP », LGF, 1993 [1^{re} version] ; éd. P.-M. de BIASI, « École des Lettres », Seuil, 1993.

Madame Bovary, éd. Cl. GOTHOT-MERSCH, « Classiques Garnier », Garnier, 1971 ; éd. M. NADEAU, « Folio », Gallimard, 1976 ; éd. G. GENGEMBRE, « Texte et Contexte », Magnard, 1988 ; éd. P.-M. de BIASI, « Les Lettres françaises », Imprimerie nationale, 1994 ; éd. P.-L. REY, Pocket, 1998.

Madame Bovary, Ébauches et Fragments inédits, éd. G. LELEU, Conard, 1936, 2 vol.

Madame Bovary, nouvelle version précédée des scénarios inédits, éd. J. POMMIER et G. LELEU, Corti, 1949.

Salammbô, éd. J. SUFFEL, « GF », Flammarion, 1964 ; éd. P. MOREAU, « Folio », Gallimard, 1970 ; éd. P. MOURIER-CASILE et Cl. AZIZA, Pocket, 1998.

La Tentation de saint Antoine, éd. Cl. GOTHOT-MERSCH, « Folio », Gallimard, 1983 ; éd. J. SUFFEL, « GF », Flammarion, 1990.

Études

Y. BARGUES-ROLLINS, *Le Pas de Flaubert : une danse macabre*, Champion, 1998.

J. BARNES, *Le Perroquet de Flaubert*, trad. franç. J. GUILLOT-NEAU, Stock, 1991.

P.-M. de BIASI, *Flaubert. Les Secrets de l'homme-plume*, « Coup double », Hachette Littératures, 1995.

L. BOUILHET, *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. M.-L. CAPELLO, CNRS, 1996.

V. BROMBERT, *Flaubert par lui-même*, « Écrivains de tous jours », Seuil, 1971.

J. BRUNEAU, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert (1831-1845)*, Colin, 1962.

P.-G. CASTEX, *Flaubert. « L'Éducation sentimentale »*, CDU/SEDES, 1980.

A. CENTO, *Commentaire de « Bouvard et Pécuchet »*, Liguori, Naples (IT), 1973.

J. CHESSEX, *Flaubert ou le Désert de l'abîme*, Grasset, 1991.

R. DEBRAY-GENETTE, « Métamorphoses du récit », in *Poétique*, Seuil, 1988 ; « Flaubert », in *Europe* n°s 485-487, 1969 ; « Flaubert », in *RHLF*, n°s 4-5, Colin, 1981 ; *Flaubert à l'œuvre*, « Textes et Manuscrits », Flammarion, 1980 ; id. et J. NEEFS (dir.), *L'Œuvre de l'œuvre. Études sur la « Correspondance » de Flaubert*, P.U. Vincennes, 1993.

Ph. DUFOUR, *Flaubert ou la Prose du silence*, Nathan, 1997.

G. DUHAMEL, « Flaubert », in *Tableau de la littérature française*, III, Gallimard, 1974, pp. 262 à 284.

D. FAUVEL et Y. LEECLERC (dir.), « Salammbô » de Flaubert : *Histoire, fiction*, Champion, 1999.

M. FOUCAULT, « La Bibliothèque fantastique : à propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert », in G. GENETTE et T. TODOROV (dir.), *Travail de Flaubert*, « Points », Seuil, 1983, rééd. Lettre volée, 1995.

B. GAGNEBIN, *Flaubert et « Salammbô » : genèse d'un texte*, PUF, 1992.

G. GENETTE, « Silences de Flaubert », in *Figures I*, Seuil, 1966 ; id. et T. TODOROV (dir.), *Travail de Flaubert*, « Points », Seuil, 1983.

Cl. GOTHOT-MERSCH, *La Genèse de « Madame Bovary »*, 1966, rééd. Slatkine, Genève (CH), 1980 ; *Gustave Flaubert, Exposition du centenaire*, BN, 1980.

G. GREEN, *Flaubert and the Historical Novel*, Cambridge U.P. (GB), 1982.

H. GUILLEMIN, *Flaubert devant la vie et devant Dieu*, 1939, rééd. Utovie, 1998.

A. HERSCHBERG-PIERROT, *Le « Dictionnaire des idées reçues » de Gustave Flaubert*, P.U. Lille, 1987.

Ch. LAMOT, *Eau sur eau : les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*, Rodopi, Amsterdam (NL), 1997.

G. LARROUX, « Grammaire d'un paragraphe flaubertien », in *Poétique*, n° 76, 1988, pp. 475 à 485.

É. LE CALVEZ, *Flaubert topographe. « L'Éducation sentimentale » : essai de poétique génétique*, Rodopi, Amsterdam (NL), 1998.

Y. LEECLERC, *La Spirale et le Monument. Essai sur « Bouvard et Pécuchet »*, SEDES, 1988 ; *Gustave Flaubert, « L'Éducation sentimentale »*, « Études littéraires », PUF, 1997.

H.R. LOTTMAN, « Modernité de Flaubert », in *Littérature*, n° 15, Baland, 1986 ; *Gustave Flaubert*, trad. franç. M. VÉRON, Fayard, 1989, rééd. « Pluriel », Hachette Littératures, 1990.

H.P. LUND, *Gustave Flaubert, « Trois Contes »*, « Études littéraires », PUF, 1994.

R. MATIGNON, « Gustave Flaubert et la sensibilité moderne », in *Tel Quel*, n° 1, 1960, repris in *La Liberté de blâmer...*, Bartillat, 1998, pp. 239 à 249.

M. MOHRT, « *Bouvard et Pécuchet* » de Flaubert : *adaptation télévisée*, Gallimard, 1998.

VI. NABOKOV, *Austen, Dickens, Flaubert, Stevenson*, 1948 à 1958, trad. franç. H. PASQUIER, Stock, 1999.

D. PHILIPPOT, *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans « Madame Bovary » de Flaubert*, Champion, 1997.

J.-M. PRIVAT, *Bovary-charivari. Essai d'ethno-critique*, CNRS, 1994.

M. PROUST, « À propos du "style" de Flaubert », in *NRF*, 1920, pp. 72 à 90.

A. RAITT, *Flaubert et le Théâtre*, P. Lang, 1998.

P.-L. REY, *Pierre-Louis Rey présente « Madame Bovary » de Gustave Flaubert*, « Foliothèque », Gallimard, 1996.

J. ROUSSET, « *Madame Bovary* ou "le livre sur rien" », in *Forme et Signification*, Corti, 1982.

J.-P. SARTRE, *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, 1971-1972, 3 vol., rééd. « Tel », Gallimard, 1988.

G. SÉGINGER, *Naissance et Métamorphoses d'un écrivain. Flaubert et « Les Tentations de saint Antoine »*, Champion, 1996.

A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Gallimard, 1935, rééd. « Tel », Gallimard, 1982.

Histoire et Langage dans « L'Éducation sentimentale » (collectif), CDU/SEDES, 1981.

Nouvelles recherches sur « Bouvard et Pécuchet » (collectif), CDU/SEDES, 1981.

Carnets d'écrivains : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, Du Bouchet, Perec (collectif), CNRS, 1991.

AUDIO & VIDÉO

Vidéo

Cl. CHABROL, *Madame Bovary*, 1991, Warner, 1998.

J.-D. VERHAEGE, *Bouvard et Pécuchet*, Warner, 1998.

CD-ROM

Encyclopédie de la littérature française, Bibliopolis, 1998.

Gustave Flaubert : l'Œuvre romanesque, Bibliopolis, 1997.

Les Romanciers réalistes et naturalistes 1820-1910, Bibliopolis, 1997.