

## La douleur de l'Ours

Gustave Flaubert était un ours. Il l'a répété lui-même sur tous les tons dans la *Correspondance*, les témoignages de ses contemporains le confirment, et même s'il a su quelquefois concilier son ourserie foncière avec un certain goût pour les mondanités, il fut de plus en plus ours à mesure que les années passèrent. Vers la fin de sa vie, c'était à peine s'il supportait de passer le seuil de sa propriété de Croisset, sinon pour de rares escapades absolument vitales : pour quelque enquête indispensable à la rédaction de *Bouvard et Pécuchet*, ou, *veneris causa*, pour aller se répandre, comme il disait, entre les bras de la chaude madame Brainne ou de la discrète et non moins lascive Juliet Herbert. Bref, le silence du cabinet — la lecture, les notes, le rêve, l'écriture — tout juste interrompus, çà et là, par deux ou trois profonds soupirs d'alcôve, et le reste de l'humanité aurait bien pu disparaître sans qu'il s'en fût aperçu : un ours, sans doute bien léché, mais un ours tout de même.

On se tromperait lourdement en cherchant à voir là les signes d'une vieillisse morose : en fait, il avait toujours été comme cela; il s'agissait chez lui d'une sorte de détermination farouche, d'un choix résolu transformé en instinct : ce qu'il appelait son "système". Vingt-cinq ans plus tôt, déjà bien décidé à bouger le moins possible de son ermitage de Croisset où il piochait sa *Bovary*, alors qu'il n'avait qu'une trentaine d'années et qu'il n'avait encore à peu près rien publié, c'était déjà ce système qu'il invoquait comme alibi pour repousser les avances pressantes de Louise Colet qui rêvait un peu trop de mariage : "Je n'ai par devant moi aucun autre horizon que celui qui m'entoure immédiatement. Je me considère comme ayant quarante ans, comme ayant cinquante ans, comme ayant soixante ans. Ma vie est un rouage monté qui tourne régulièrement. Ce que je fais aujourd'hui, je le ferai demain, je l'ai fait hier. J'ai été le même homme il y dix ans. Il s'est trouvé que mon organisation est un système; le tout sans parti-pris de soi-même, par la pente des choses qui fait que l'ours blanc habite les glaces et que le chameau marche sur le sable. Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle." (Lettre à Louise Collet, 31 janvier 1852) .La correspondance des trente années suivantes permet de se faire une idée, d'ailleurs infiniment plus claire pour nous qu'elle ne le fût jamais pour Flaubert lui-même, de ce que son système

finirait par donner : une vie, en effet presque entièrement consacrée à l'écriture des œuvres, mais sur un rythme beaucoup moins régulier qu'il ne semblait alors l'envisager — avec cette imprévisible succession de phases heureuses et difficiles, de moments de stress et de passages à vide, de rêveries et d'actions, de dégoûts, d'enthousiasmes, de remords, d'espairs, etc. Bref, le scénario complet des affects qui composent le paysage moral de n'importe quelle existence occidentale, mais vécu ici un peu en marge de ce que l'on appelle communément la vie, et consacré à réfléchir, plume à la main, au sens que pourrait bien avoir, justement, le fait de vivre. Qu'en reste-t-il? Six grandes œuvres qui n'ont pas eu beaucoup de succès de son vivant, mais qui ont fini par faire couler beaucoup d'encre (et ça s'aggrave!), une correspondance étincelante de plus de quatre mille lettres, et quelques vingt-cinq mille pages de manuscrits de travail, notes, brouillons, plans, carnets, et autres documents autographes encore peu connus, où l'ours a engrangé, pour nous les résultats de sa recherche. Alors, qu'aperçoit-on quand on plonge son nez dans cet océan de papier?

A première vue, rien de bien gai. Entre l'âge de neuf ans, période des premières lettres connues de Gustave, et l'âge de trente ans, moment du retour d'Orient et de "l'entrée en littérature", deux dates fractures semblent avoir fondé en philosophie pessimiste, ce qui n'était d'abord qu'une forte attirance personnelle pour les thèmes nihilistes du romantisme noir. Ces dates sont 1844, année de la grande crise nerveuse qui fut pour lui une véritable expérience de la mort et dont il mit plus d'un an à se remettre, et 1846 qui, juste après cette convalescence, fut l'année des deuils où il vit mourir successivement son père, puis deux mois plus tard sa petite soeur Caroline, alors âgée de vingt-deux ans, qu'il adorait : "le malheur est sur nous...gorgé de nous". Comme pour bien confirmer son emprise, deux ans plus tard, en 1848, la faucheuse emporte son plus vieil ami d'enfance, Alfred Le Poittevin, celui qu'il aimait plus que tout autre : "Je l'ai gardé pendant deux nuits, je l'ai enseveli dans son drap, je lui ai donné le baiser d'adieu...l'impression de ses membres froids et raides m'est restée toute la journée au bout des doigts. Il était horriblement putréfié, les draps étaient traversés. Nous lui avons mis deux linceuls. Quand il a été ainsi arrangé, il ressemblait à une momie égyptienne serrée dans ses linges et j'ai éprouvé je ne puis dire quel sentiment énorme de joie et de liberté pour lui." (lettre à Maxime Du Camp , 7 avril 1848). Revenant en esprit sur cette période, il dira en 1859 : "Quand une fois on a baisé un cadavre au front , il vous en reste toujours ...un arrière-goût de néant que rien n'efface."

Cet arrière-goût de néant vient en fait de plus loin —on en trouve explicitement la trace dès l'adolescence dans les oeuvres de jeunesse et la correspondance— et pourrait bien avoir pour origine ce regard d'enfant que Flaubert et Caroline, à la dérobee, posèrent trop tôt sur les cadavres de la salle d'autopsie de cet hôpital de l'Hôtel-Dieu où ils habitaient et que leur père dirigeait à Rouen; quoi qu'il en soit, les années 1844-1848 transforment l'idée macabre en véritable élément d'une vision du monde, et plus tard en 1869-1875, une seconde vague de deuils et de catastrophes personnelles approfondira encore, s'il se peut, la désillusion dans le sens du nihilisme. L'oeuvre littéraire de Flaubert pourrait être entièrement relue de ce point de vue : le suicide d'Emma et la cruauté masochiste de son empoisonnement, les mille atrocités sauvages de *Salammbô*, le supplice de Mathô et le suicide final de fille d'Hamilcar, le massacre des journées de juin 1848 dans *L'Éducation sentimentale*, l'assassinat de Dussardier et cette saveur de néant pire que la mort qui traverse toute la vie de Frédéric Moreau, les tortures pandémoniaques de *Saint Antoine*, l'agonie solitaire de la pauvre Félicité , le bain de sang et le double parricide de *Saint Julien*, la tête coupée de Jean dans *Hérodias* : partout c'est la mort et le néant qui triomphent. Et encore faudrait-il, à côté des évocations massives, citer ces dizaines de micro-narrations marginales qui scandent macabrement le récit en mode mineur, comme cette invraisemblable vision d'horreur en "insert" qui , tout à coup, creuse un abîme dans la scène bouffonne du bal costumé chez Rosanette, dans *L'Éducation sentimentale*. Rappelez-vous, la fête bat son plein chez la Présidente, les couples dansent en tenue d'Ange, de Sphinx , de chevalier du moyen-âge, etc., le champagne coule à flots, l'atmosphère est bon enfant lorsque le récit dérape : "Et la Sphinx buvait de l'eau de vie, criait à plein gosier, se démenait comme un démon. Tout à coup ses joues s'enflèrent , et, ne résistant plus au sang qui l'étouffait , elle porta sa serviette contre ses lèvres, puis la jeta sous la table. Frédéric l'avait vue. -"Ce n'est rien!" Et, à ses instances pour partir et se soigner, elle répondit lentement : "Bah! à quoi bon? autant ça qu'autre chose! la vie n'est pas si drôle!" Alors, il frissonna, pris d'une tristesse glaciale, comme s'il avait aperçu des mondes entiers de misère et de désespoir, un réchaud de charbon près d'un lit de sangle, et les cadavres de la Morgue en tablier de cuir, avec le robinet d'eau froide qui coule sur leurs cheveux. " C'est tout, aussitôt le récit de la fête reprend, comme si de rien n'était. Mais Flaubert le nihiliste est passé par là ; c'est un peu comme cette petite fête qu'il se représente la vie. La mort rôde partout dans ses oeuvres, mais la mort

n'est elle-même qu'un signe -seulement le plus visible- de cette absence de sens et de ce néant qui, selon lui, circulent entre chacun de nous, entre toutes nos représentations, et pour finir , en nous même : "quelque chose d'indéfini vous sépare de votre propre personne et vous rive au non-être".

Si le néant est partout, c'est parce qu'il est parvenu à s'insinuer dans ce qui nous constitue : dans ce langage par lequel nous croyons nous exprimer et qui au moment où nous le manions avec la plus apparente liberté introduit en nous sa vermine , ce grouillement infect de lieux communs, d'inepties, de laideurs et d'injustices qui a aussi pour nom la Bêtise -pour Flaubert quelque chose d'aussi vaste, d'aussi mortel et d'aussi invincible que la Bête elle-même, je veux dire celle de l'Apocalypse : "je la connais, disait Flaubert quelques mois avant de mourir, je l'étudie. C'est là l'ennemi, et même il n'y a pas d'autre ennemi. Je m'acharne dessus dans la mesure de mes moyens...mon sujet me pénètre." et il ajoutait "le diable n'est pas autre chose..."..."Nous ne souffrons que d'une chose : la Bêtise. Mais elle est formidable et universelle."

Flaubert consacra les dernières années de vie à monter contre l'Ennemi une formidable entreprise de sédition littéraire . Le dispositif global de *Bouvard et Pécuchet* , devait comprendre le roman inachevé que nous connaissons sous ce titre, mais aussi l'énorme et décisif "second volume" que la mort ne lui permit pas de mettre en forme, et qui comprenait par exemple le *Dictionnaire des Idées reçues* dont nous possédons une esquisse . Mais qu'on ne s'y trompe pas, pas la moindre philanthropie dans tout cela; il s'agissait bel et bien dans l'esprit de Flaubert d'un projet terroriste , "nihiliste" comme on le disait alors, depuis peu, des activistes russes qui faisaient dérailler les trains. Le "but secret" du livre? "ahurir tellement le lecteur qu'il en devienne fou". L'ennemi, c'est la bêtise publique, le siècle, la masse satisfaite qui s'idolâtre elle-même, pour tout dire cette humanité qui "pullule sur le globe , comme une sale poignée de morpions" . La Bête qu'il s'agit de détruire , ce sont les contemporains; ils la portent en eux. Cette guerre totale, il y avait pensé pendant toute sa vie . Dès 1852, en pleine rédaction de *Madame Bovary*, il confiait à ses amis " j'y attaquerais tout...j'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyres à tous les bourreaux" , ce sera "l'apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante." Mais pour y parvenir, il faut inventer une "ironie dépassionnée", une dérision aussi universelle que la bêtise qu'il s'agit de blesser à mort; car il ne sert à rien de s'indigner contre l'ineptie et l'ignorance des brutes, de fulminer contre la crétinerie criminelle des

prêtres, des militaires et des bourgeois, cela même est un des pièges par lesquels on entre dans la spirale infernale de la bêtise. Il faut la force et le courage, c'est à dire le "style" capable de "ne pas conclure", de rester neutre, impersonnel, absent ; en d'autres termes il faut passer soi-même de l'autre côté du néant pour dire ce qu'il y a dedans, se laisser submerger par la bêtise pour pouvoir "l'exposer" scientifiquement, en faire le tableau scatologique et le renvoyer au visage de ceux qui s'en nourrissent : "je ne voudrais pas crever avant d'avoir déversé encore quelques pots de merde sur la tête de mes semblables" Les formules de ce genre abondent dans les lettres des dernières années; à une aimable correspondante qui lui demandait si tout allait bien, Flaubert répond : " le moral ...est assez bon, parce que je médite une chose où j'exhalerai ma colère ... je vomirai sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent." Un autre jour, s'adressant à la langoureuse Mme Brainne : "je désire cracher encore des cuves de bile sur la tête des bourgeois". Mais, là encore, rien n'est tout à fait nouveau dans l'idée ni dans l'expression ; cette volonté de défi, cet arrière-goût de néant que Flaubert le nihiliste veut cracher sur tout ce qu'il y a d'abject dans le monde, s'exprimaient avec la même violence vingt ans plus tôt, alors qu'il était un écrivain tout à fait inconnu n'ayant encore publié aucun livre : en 1855, parlant de ses projets littéraires à son vieil ami Bouilhet, il disait : " il me monte de la merde à la bouche... j'en veux faire une pâte dont je barbouillerai le dix-neuvième siècle." Il y consacra patiemment les vingt-cinq ans qui suivirent.

Voilà donc ce qu'il pensait de la vie, l'ours Gustave. N'y avait-il donc rien qui valût selon lui d'être sauvé? Le genre humain? -"une vaste association de crétins et de canailles"..."j'aime à voir l'humanité et tout ce qu'elle respecte, ravalé, bafoué, honni, sifflé." Dieu? -"on reconnaîtra que l'amour de l'humanité est quelque chose d'aussi piètre que l'amour de Dieu." L'avenir, ce XXe siècle qui vient? -"nous allons entrer dans une ère stupide. On sera utilitaire, militaire, américain et catholique"; alors quoi? rien? l'âme peut-être -"l'immortalité de l'âme a été inventée par la peur de mourir ou par le regret des morts." Ce nihilisme serait un individualisme forcené, une sorte de solipsisme fou ? Il n'y aurait finalement de vraie valeur que le moi, le moi Flaubert? Même pas, surtout pas : "à force de volonté on parvient à perdre la notion de son propre individu. Croyez-moi, on n'est pas heureux, mais on ne souffre plus." Il ne reste donc que la Vie, la participation instinctive au vital. Mais non, à cela aussi Flaubert avait fini par ne plus croire ; la vie est faite de trop de souffrance, si l'on en avait le

courage, le mieux serait de se suicider : "je fais cette courte prière à la grande Force qui nous régit "Ah! si je pouvais ne pas me réveiller!". C'est que nous habitons, selon lui, dans un monde encore trop informe , encore à peine sortie du magma "nous ne faisons que naître" ..."l'homme est un composé instable et la terre une planète bien inférieure".

Dans dix mille ans, peut-être, on saura "à quels éblouissants soleils psychiques écloront les oeuvres de l'avenir. En attendant nous sommes dans un corridor plein d'ombre." Il y a une croyance flaubertienne dans l'avenir, mais semblable à la foi nietzschéenne dans le surhumain : "l'homme de l'avenir aura peut-être des joies immenses"..."on aimera le juste en soi, pour soi, le Beau pour le Beau. Le comble de la civilisation sera de n'avoir besoin d'aucun bon sentiment." ..." quelque chose de plus large et de plus haut remplacera ... le sentiment humanitaire... et l'homme aimera le néant même, tant il s'en sentira participant." Dans le passé lointain de l'humanité , chez certaines nations barbares , par une sorte de fantastique éclipse du temps, il y eut cette foi sauvage dans la force : "au dessus de la vie...il y a quelque chose de bleu et d'incandescent; ...on peut y vivre; des peuples entiers n'en sont pas sortis; et il y a des siècles qui ont passé dans l'humanité comme des comètes dans l'espace, tout échevelés et sublimes." Mais, pour l'heure, l'homme occidental ne peut être que l'homme qui veut mourir, qui veut revenir au néant : "le dernier refuge, la suprême consolation, c'est de savoir qu'on appartient au cosmos, qu'on fait partie de l'ordre"..."Connaissez-vous Schopenhauer? ...idéaliste et pessimiste, ou plutôt bouddhiste. Ca me va." Et le salut par la littérature? La jolie blague que celle-là : Flaubert voulait, sans la moindre modestie, mais sans la moindre illusion personnelle non plus sur le sens de la postérité, qu'on ne sût *rien* de lui, que ses livres fussent, comme ceux de Shakespeare ou d'Homère, des oeuvres toute nues dérivant par leur seules forces vers le lointain futur. Le travail qu'il fallait pour leur donner cette autonomie n'avait rien d'un salut, c'était plutôt, avec quelques joies sporadiques, l'existence laborieuse d'une bête brute appliquée à ne pas se tromper. Il y a quelque chose de trop humain dans l'humain que Flaubert avait fini, très tôt, par ne plus supporter. Un jour, vers l'âge de trente-trois ans, crucifié par le dégoût, il poussa ce cri : "ô ours, mes frères, j'ai compris votre douleur!"

## Tout savoir

Gustave Flaubert appartient à la grande famille des écrivains érudits et semble bien être à l'origine d'une nouvelle génération, celles des "écrivains chercheurs", pour qui la création littéraire s'accompagne non seulement de toute sorte d'investigations dans les différents domaines du savoir, mais aussi d'une remise en cause esthétique du concept de vérité. Une masse considérable de notes autographes et de manuscrits de rédaction témoigne de cette caractéristique. Parmi eux un ensemble particulier, celui des *Carnets de travail*<sup>1</sup> permet aujourd'hui de se faire une idée plus exacte de la démarche de l'écrivain, mais au prix d'une remise en cause qui complique sérieusement l'idée que l'on se faisait de son œuvre.

Flaubert a passé sa vie à prendre des notes, à se documenter et à accumuler des dossiers d'information sur les sujets les plus divers, depuis l'époque du collège et des œuvres de jeunesse, jusqu'à ses tous derniers jours, et ce penchant naturel n'est allé qu'en s'aggravant avec les années. Mais il y a une assez grande différence entre les dossiers documentaires de la période de jeunesse et les enquêtes proliférantes de la maturité. A partir de *Salammbô*, cette obsession de "tout savoir" ne possède plus son centre de gravité en elle-même mais dans le livre à venir qui l'a induite, dans le projet d'œuvre qui constitue la vie psychique de l'auteur. La recherche est devenue ce que Flaubert, *l'homme-plume*, appelle sa manière de vivre : "Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. A propos d'un mot ou d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures ou des rêveries sans fin..." (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1859).

Cette confiance, contemporaine des immenses recherches sur Carthage se retrouve presque mot pour mot dans une autre lettre où Flaubert parle littéralement de ses "divagations" documentaires. Pour l'auteur, l'efficacité de la recherche ne se résume pas à la récolte de précisions utiles ou de détails authentiques demandés par le scénario du chapitre à écrire. Ces exigences techniques existent, mais elles ne constituent qu'une petite partie de la recherche qui doit comporter une part essentielle d'imprévisible. Une certaine disposition à la "rêverie" ou à la "divagation" (ce que nous appellerions aujourd'hui une certaine "attention flottante") préside à

---

<sup>1</sup>G. Flaubert, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988.

l'investigation. A côté de la démarche consciente et utilitaire qui enregistre les données référentielles, le travail de documentation doit, autant qu'il est possible, se rapprocher du *travail du rêve*, toujours prêt à faire son profit de "trouvailles" ou de réminiscences rencontrées au hasard de l'enquête, toujours disponible pour glaner, çà et là, la *condensation* d'une métaphore inédite, la métonymie d'un *déplacement* déconcertant, ou telle image inhabituelle par laquelle le sens prend spontanément une forme visible et s'impose dans sa plasticité et sa *figurabilité*. Sur les quatre ou cinq années de labeur que l'auteur a consacré à chacune de ses œuvres, ces investigations "flottantes" ont occupé vraisemblablement, à chaque fois, plusieurs milliers d'heures, aussi bien dans la phase de conception initiale, quand il s'agissait pour Flaubert d'imaginer l'atmosphère du récit et de construire un plan, qu'au moment de la rédaction proprement dite lorsqu'il lui fallait s'interrompre d'écrire pour se renseigner sur tel ou tel point de détail indispensable à la poursuite du travail. Il serait en fait impossible d'opposer une recherche "sérieuse" et une recherche "rêveuse".

En réalité, les deux attitudes n'en font qu'une : au moment d'écrire, le texte de l'œuvre 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. A cet égard, la "trouvaille" inexacte ou même visiblement farfelue, pourra s'avérer tout à fait préférable au renseignement scientifiquement établi, si la genèse du récit y reconnaît un élément fécond du point de vue de l'imaginaire verbal, de la cohérence symbolique ou de la musicalité de la phrase.

Une lettre à G. Sand de décembre 1875 conduit à considérer avec prudence la notion de "réalisme documentaire" communément admise pour parler du travail de l'écrivain. Outre les distances que Flaubert y prend à l'égard du "réalisme" et du "naturalisme" comme "écoles", on voit s'y affirmer, en accord avec ce que démontrent concrètement les carnets, un certain désaveu de l'exigence référentielle, et tout au moins, une conception très désinvolte du maniement des sources. S'il s'agit encore de réalisme, il faudrait parler d'un "réalisme ludique" et si le document y joue un rôle non négligeable (ce que je crois) c'est avec cette particularité d'être assujéti presque a priori aux réquisits du style : "A propos de mes amis, vous ajoutez "mon école". Mais je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école! *A priori*, je les repousse toutes. (...) Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté

historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout la *beauté*, dont mes compagnons sont médiocrement en quête. (...) Goncourt est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre, et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions. (...) Enfin, je tâche de bien penser *pour* bien écrire. Mais c'est bien écrire qui est mon but, je ne le cache pas."

"Bien penser pour bien écrire", cette formule serait finalement une assez bonne définition du statut à la fois technique et heuristique de la recherche flaubertienne. Les notes des carnets informent l'écriture, mais elles témoignent aussi d'une intention plus générale. Elles s'inscrivent en réalité dans une sorte de programme de "recyclage" permanent que Flaubert s'impose à lui-même : un programme qui pourrait faire penser aux ambitions autodidactes de la période de jeunesse, mais qui a pour finalité exclusive l'acte de bien *écrire* au sens absolu et intransitif que Flaubert est un des tout premiers à donner à ce verbe. Indissociable de l'écriture, la recherche contient un impératif moral.

Cette démarche de clarification intérieure, d'apprentissage permanent et de programmation à long terme du travail, est particulièrement nette dans les albums que j'ai intitulés "carnets d'idées" et "carnets de projets". Ces documents de recherche, créés pour la longue durée (une dizaine d'années) et utilisés par couples (un carnet d'idées et un carnet de projets) ont été utilisés par l'auteur comme de véritables "trésors" qu'il avait toujours à portée de la main, et dans lesquels il réunissait, jour après jour, les citations, choses vues ou entendues, maximes, idées de récits, plans et scénarios qui pourraient plus tard nourrir sa création. Dans un tel contexte, "bien penser" prend visiblement, pour Flaubert, une triple signification : une valeur épismétique (penser avec exactitude, utiliser sa faculté de penser avec rigueur), une valeur programmatique (anticiper efficacement sur l'avenir du travail, se doter d'éléments utiles à l'œuvre future) et une valeur éthique (penser selon l'ordre du bien, se construire une morale provisoire conforme aux exigences de l'œuvre).

Et c'est ainsi qu'on trouve, par exemple, à la page 36 du Carnet 2, ce que Flaubert a intitulé sa "Règle de conduite" ("La Fonction bêtifie — Le grade dégrade — le Titre déshonore") tandis que la page 37 est consacrée à la définition même du "bien écrire" : "Le véritable écrivain est celui qui, sans sortir d'un même sujet, peut faire en dix volumes ou en trois pages, une narration, une description, une analyse et un dialogue. Hors de là, Farceurs ou gens de goût, deux catégories médiocres"

Mais le principe du “bien penser pour bien écrire” traverse aussi de part en part l’autre catégorie de carnets : les quatorze calepins d’enquête et de rédaction où l’auteur se livre justement à des recherches “très secondaires” sur “le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses”. Ici le carnet joue un rôle beaucoup plus instrumental, et son utilisation est bien plus ramassée dans le temps. Il sert pour l’essentiel à mettre en mémoire, pour une courte durée, et en vue d’une utilisation quasi immédiate, la somme des informations nécessaires à une rédaction bien définie : celle par exemple d’un chapitre de roman pour lequel l’auteur doit, avant d’écrire, savoir exactement la topographie d’un lieu, l’itinéraire possible de son personnage, ce qu’il pourrait avoir vu ou remarqué chemin faisant, etc. A certains égards, on serait tenté de penser que Flaubert anticipe ici sur la méthode qui sera quelques années plus tard celle de Zola, transformant le traditionnel “don d’observation” de l’écrivain en une véritable pratique professionnelle d’enquêteur, couvrant ses calepins des notes les plus diverses sur les réalités du monde contemporain. Ainsi, l’enterrement du banquier Dambreuse, dans *L’Éducation sentimentale*, donne lieu à des recherches serrées sur le cimetière du Père Lachaise, l’organisation des Pompes funèbres, les démarches officielles à accomplir pour un enterrement bourgeois, sur la Madeleine, sur les boutiques religieuses du quartier de la Roquette, sur l’itinéraire possible du convoi, sur les caractéristiques de l’art funéraire, etc. De la même manière, mais dans un contexte plus réjouissant, le passage du roman qui se déroule dans la forêt de Fontainebleau ne sera écrit qu’après un repérage précis des lieux, une enquête minutieuse qui se solde par vingt-cinq pages de notes prises sur place, à pied et en fiacre, avec, assez souvent, sur les feuillets, la trace visible des postures inconfortables dans lesquelles Flaubert a dû prendre ses notes : tracés chaotiques, graphies chahutées qui enregistrent les pas du marcheur et les cahots du fiacre sur les cailloux des sentiers. Malgré l’allure parfois très journalistique de ces bribes de textes griffonnés en plein vent ou en pleine bousculade, quelque chose distingue pourtant radicalement ces travaux documentaires de ceux que pourront entreprendre, quelques années plus tard, les naturalistes. Quand Zola décide de se faire chercheur et journaliste, c’est pour devenir, avant la lettre, une sorte d’ethnologue de la société contemporaine, pour se doter de matériaux qui lui permettront de délivrer un message sur les grands problèmes de son temps. Or ce n’est pas du tout l’objectif de Flaubert qui, quant à lui, ne se fait “enquêteur” qu’avec l’ambition de “bien écrire”, en

échappant au contraire le plus possible à la tentation de donner son avis personnel sur ce qu'il voit, en évitant coûte que coûte l'engagement, c'est-à-dire ce risque de forclusion que comporte, selon lui, la volonté de conclure sur le sens des réalités présentes. L'enquête n'aurait pour Flaubert aucun sens si elle ne se plaçait d'emblée sous l'autorité exclusive de l'œuvre.

La recherche flaubertienne repose sur une conception intuitive de la vérité, définie en terme artistique, et, d'une certaine façon, toujours déjà antérieure à l'investigation qui, en principe, serait censée la découvrir ou l'établir. Pour Flaubert rechercher signifie assez souvent confirmer, contrôler, vérifier. S'il mène l'enquête, parfois avec les qualités d'un vrai "privé", c'est rarement dans l'intention d'aller à la rencontre d'une découverte empirique qui ferait l'originalité de son récit, mais beaucoup plus souvent pour s'assurer que les éléments posés a priori dans son scénario imaginaire étaient esthétiquement exacts et conformes à ce qui peut s'observer dans la réalité. De plus, ces éléments, bien loin d'être recherchés pour leur valeur symbolique ou probante à l'égard d'une interprétation générale, se résument le plus souvent à des notations de détail, des représentations relatives portant au contraire la marque visible d'une focalisation individuelle. Comme on le voit, ce processus est en fait presque inverse de celui qui anime la démarche de Zola.

Dans les enquêtes qu'il effectue en cours de rédaction, Flaubert ne part pas glaner du matériau référentiel qui aurait pour seule fonction de "faire vrai", de lester le récit d'un effet de réel qui "ne s'invente pas". Selon lui, l'effet de réel est justement ce qui s'invente le mieux, et c'est avant tout une affaire de style. En fait, il part plutôt à la recherche d'un *regard* sur ce "vrai" spatio-temporel qui constitue l'objet de l'expérience. S'il observe la nature ou les rues par les vitres de son fiacre, ce n'est nullement avec l'illusion de recueillir une information neutre et objective qui lui fournirait une garantie référentielle pour la description qu'il va devoir écrire. Le véritable objet de son investigation n'est pas la chose visible, mais la forme singulière de sa perception. Par un acte de simulation contrôlé, il s'agit pour Flaubert de se placer lui-même aussi exactement que possible dans les conditions sociales et psychologiques qui seront celles du personnage à travers lequel le récit donnera à voir le paysage ou le motif décrit : expérience de dépersonnalisation donc qui consiste à se mettre littéralement "dans la peau" de celui qui sera le point de vue sur la chose. A côté d'un repérage technique (noms de lieux, directions, repères), Flaubert s'emploie à enregistrer des impressions. C'est bien du "réel" qui transite par les notes,

mais en tant que phénomène essentiellement relatif aux conditions de l'expérience : une perception pré-structurée par les singularités d'un point de vue et par les exigences spécifiques de la situation narrative. C'est pour cette raison que Flaubert ne mène pas toutes ses enquêtes documentaires préalablement à la rédaction. Il le pourrait dans beaucoup de cas puisqu'il dispose en général, avant d'écrire, d'un plan-scénario d'une grande précision. Mais quoi que lui coûte l'interruption de son travail de rédaction (et il peste à chaque fois furieusement contre tout ce temps perdu), il préfère, de loin, procéder progressivement, en menant ses recherches, chapitre par chapitre, au fur et à mesure de ses besoins, "à chaud".

D'où cette étonnante proximité des notes télégraphiques et du texte imprimé : l'information est déjà du brouillon, et même du brouillon de mise au net, qui n'aura parfois besoin d'aucune transformation pour devenir du texte définitif. Sur ce point, les carnets font apparaître un aspect encore assez mal connu de son travail : une rapidité d'exécution qui n'a plus rien à voir avec les lenteurs habituelle de la rédaction. Face à l'objet observé en dimensions réelles, "sur le motif", les inhibitions de Flaubert ont l'air de s'évanouir, comme si le style parvenait spontanément à l'image verbale désirée. Mais soyons juste, il ne s'agit en général que de fragments de textes assez brefs; et autour d'eux le contexte évolue dans les brouillons au rythme traditionnel : huit à dix versions successives pour l'élaboration d'une page de texte définitif. Ces phénomènes d'exception n'en sont que plus remarquables : pour employer une formule flaubertienne, tout, alors, semble se passer "avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves". Il s'agit d'ailleurs peut-être bien de cela : une sorte de veille paradoxale, comme on parle de sommeil paradoxal, une attention indéterminée et hypersensible où la conscience semble disposer presque naturellement des ressources les plus profondes de l'imaginaire pour isoler le détail exact, fût-il totalement imprévisible ou tout à fait étranger au projet initial de l'enquête.

Témoins, entre autres, ces petits "riens" issus d'une observation purement circonstancielle, qui résultent même pas de la technique du point de vue relatif, et que pourtant le texte définitif pourra récupérer presque sans modification. Je pense, par exemple, à cette page de notes prises à Fontainebleau, en juillet 1868, sur les effets de lumière dans la forêt :

"Mont-Fessas : haute futaie. Feuilles (de chênes) sèches par terre. Le soleil y fait comme des taches d'or sur un tapis brun. Deux grands arbres dont les troncs se touchent, frères siamois. Silence. Deux femmes passent,

portant des bourrées sur leur dos. Un petit cri d'oiseau très faible. Le cheval souffle.”

Dans le texte du roman, ce sont précisément ces notations des dernières lignes, presque anodines, qui seront données, à peu près telles quelles, comme l'expérience même des personnages : “Ils se croyaient loin des autres, bien seuls. Mais tout à coup, passait (...) une bande de femmes en haillons, traînant sur leur dos de longues bourrées. Quand la voiture s'arrêtait, il se faisait un silence universel; seulement on entendait le souffle du cheval dans les brancards, avec un cri d'oiseau très faible, répété.” (*L'Éducation sentimentale* III, 1).

Frédéric et Rosannette, dans tout ce passage, refont point par point, le trajet qui a été celui de l'auteur, quelquefois même avec une reproduction “à l'identique” qui dépasse de très loin les nécessités du réalisme (pour autant que réalisme il y ait). Un exemple, minuscule, mais somme toute déconcertant : Flaubert note dans son carnet qu'au soir de sa randonnée, il dîne près de la Seine dans une auberge qui se nomme “A la bonne matelote”. Dans le roman, on ne nous dit pas le nom du restaurant où Frédéric et Rosannette dînent à leur tour en tête à tête : “Ce soir-là, ils dînèrent dans une auberge, au bord de la Seine”, mais le nom du restaurant va tout de même se trouver, de manière plus ou moins métonymique, réintroduit dans le menu des deux amoureux puisqu'on leur sert une bonne “matelote” d'anguilles... Usage optimisé des notes, ou clin d'œil ludique à usage strictement personnel, comme on en rencontre un peu partout dans les textes de cet écrivain “impersonnel” qui s'amuse à disséminer dans ses récits toute sorte de petits détails qui ne peuvent faire sens que pour lui?

Un autre aspect, peut-être encore plus surprenant, de l'esthétique documentaire des carnets, consiste dans une certaine inversion de l'ordre des évidences. Il s'agit alors pour Flaubert d'aller voir sur place si sa vision avait été “bien pensée”, en vertu de cette théorie qu'à partir d'un certain point d'intelligence des choses il devient possible d'inventer le réel de toutes pièces avec un risque à peu près nul d'erreur. C'est à cette démarche que répondent, par exemple, dans les carnets, les recherches de Flaubert sur “le” lieu où implanter la maison de *Bouvard et Pécuchet*. Ce lieu, l'auteur le connaît imaginativement assez bien : en le déduisant des exigences du récit, il a fini par se le représenter en esprit avec une certaine précision; bref, il sait qu'il existe, il le voit et il pourrait presque le décrire malgré ce “tremblé” qui reste la marque de l'hallucination poétique. Il en a une idée si

peu floue qu'il se sent capable de le reconnaître. La démarche documentaire va alors consister à tenter de découvrir où pourrait bien se cacher réellement cette ferme située sur un plateau, dans un endroit idiot, avec un bouquet d'arbre comme ceci, des étendues de terre comme cela, etc. Flaubert loue donc une voiture et part à la recherche du lieu. Les premiers voyages ne donnent rien : quelques sites pourraient convenir, mais ce n'est pas exactement ce qu'il avait en tête. Il s'obstine, repart en repérage, sillonne deux départements et finalement, en juin 1874, tombe en arrêt devant "le" site : un paysage qui contient précisément tout ce qu'il avait conçu, avec cette exactitude brute qui n'appartient qu'à la réalité :

"Plateau de Mutrécy (...) Au premier plan, deux grands frênes seuls. Roches à fleur de terre sous l'argile, grès rouge vineux. Ils seront à une lieue derrière moi. Premier plan à gauche, près des frênes, long bâtiment en chaume, un étage (...)"

Le vrai lieu du roman est donc re-trouvé. Le "ils" souligné par Flaubert dans cette note au crayon prise au creux de la main en pleine campagne, ce sont ses deux personnages, Bouvard et Pécuchet, qui vont bientôt prendre place dans le décor. Il est assez fascinant de remarquer combien ces notes topographiques, articulées en "premier plan", "premier plan à gauche" etc. peuvent ressembler à ce que seraient dans les mêmes circonstances les notes de repérage d'un metteur en scène de cinéma. Tout se passe un peu comme si Flaubert allait "tourner" sur place quelques semaines plus tard. Certes, au XIXe siècle, la description par "plans" appartient au vocabulaire des peintres, mais étrangement, la comparaison avec la technique cinématographique a beau pécher par pur anachronisme, elle s'impose bien souvent à la lecture des carnets. Combien de projets de pièces de théâtre, tout à fait irréalisables sur scène, font irrésistiblement penser au procédé des frères Lumière : ces projets de machineries (émouvants par leur maladresse) où Flaubert s'exténue à imaginer, pour le scénario fantastique d'une féerie très visuelle, des systèmes d'ombres chinoises sur un grand écran translucide, au fond de la scène, ou sur un grand miroir recevant des images mobiles, ou encore des effets de lanterne magique sur une toile dressée devant le public, qui avancerait jusqu'au devant de la scène et où l'on verrait se projeter les rêves animés des personnages... Que penser d'ailleurs de scénarios de pièces aussi improbables au théâtre que cette trame intitulée "Animaux microscopiques" : "Un savant les étudie. Les bêtes grossissent peu à peu, peuplent la scène, deviennent monstrueuses et finissent par dévorer le savant. Dialogue entre elles et le savant."

Les “effets spéciaux” nécessaires à la mise en scène évoquent naturellement ceux des premiers films fantastiques. Mais l’exploration flaubertienne semble en ce domaine devancer jusqu’au cinéma surréaliste : témoin cette hypothèse folle de mettre réellement en scène des “façons de parler”, des locutions et des syntagmes figés de notre langue : “Prendre la lune par les dents (...) la mâchoire reste à la pointe inférieure de la lune” ou “Un monsieur qui souhaite avoir un cachet tout particulier — et un immense cachet, un disque burlesque se colle sur lui. Il ne sort plus que la tête et les pieds”, ou encore ce jeune homme, trop tenté par la boisson, que son père retrouve une fois de plus au cabaret, et qu’il traite de “pilier d’estaminet”, et qui aussitôt se solidifie en prenant la forme cylindrique d’un linteau de porte.

Il est parfois difficile de départager, dans les carnets, ce qui appartient au projet de travail proprement dit et ce qui relève de la pure divagation ou du canular personnel. Mais il est certain que le problème de l’image, et notamment de l’image mobile, occupe une place prépondérante dans le travail de recherche de l’auteur. Les sources visuelles révélées par les carnets sont nombreuses, et il semble même qu’en dépit de son refus affiché de la photographie, Flaubert y ait eu recours quelquefois pour s’aider à “voir”, pour construire les séquences de ce film intérieur qu’il montait et se projetait en esprit avant de commencer à écrire ce qu’il appelait prophétiquement le “scénario” de sa fiction. Mais Flaubert disposait aussi d’une autre inépuisable source d’images mentales : la mémoire du voyage en Orient qui, secrètement, traverse de part en part presque toute sa création.

## L'Égyptien

Le 22 octobre 1849, Gustave Flaubert quitte la maison familiale de Croisset pour un voyage en Orient qui va durer plus d'un an et demi. Il a vingt-huit, et s'il a déjà beaucoup écrit, il n'a encore rien publié. Ce voyage sera une expérience décisive : c'est en revenant d'Orient, en juin 1851, après dix-huit mois d'émerveillements qu'il décide d'*entrer en littérature* avec la conscience précise de ce qu'il veut : une nouvelle écriture qui aboutira au chef-d'œuvre que l'on connaît, *Madame Bovary*. Mais, de retour à Croisset, Flaubert ne s'est pas immédiatement consacré à la conception de son roman. Entre juin et septembre 1851, l'écrivain est absorbé par un tout autre projet : reprendre ses carnets de route pour "écrire" ce voyage fabuleux qui vient de s'achever et dont il sent bien qu'il revient entièrement transformé. Au lieu de composer, comme son compagnon de voyage Maxime Du Camp le fait avec *Le Nil*, un ouvrage documentaire sur l'Orient qui pourrait être couronné par l'Institut, Flaubert se lance dans une narration intime qui s'éloigne très vite de toute hypothèse de publication. Dès les premières pages, le "Voyage" se présente, avec toute l'inconvenance d'une écriture sans compromis, comme le récit d'une tranche de vie, où rien n'est passé sous silence : une sorte d'autobiographie à usage entièrement personnel. Tout au long de sa carrière, Flaubert a conservé ce manuscrit près de lui comme un document de référence auquel il s'est plusieurs fois reporté pour revivre ses souvenirs d'Orient et pour nourrir ses fictions. Or, jusqu'à une date récente, on ne connaissait ce texte que dans une version largement expurgée qui avait été publiée, après la mort de l'auteur, par son héritière Caroline Franklin-Grout qui avait une conception très arrêtée des bienséances. Lorsque Caroline mourut à son tour, le document disparut; il ne refit surface que soixante ans plus tard, il y a juste quelques années, et c'est alors qu'un concours heureux de circonstances, me permit d'un donner une édition complète<sup>2</sup>. Cet texte important contient bien des secrets sur l'art et la pensée de Flaubert. Je ne le citerai ici que pour une brève promenade libertine, en choisissant pour seul point de vue, celui des tentations érotiques de l'Orient.

---

<sup>2</sup>G. Flaubert : *Voyage en Égypte*, édition intégrale du manuscrit original établie et présentée par Pierre-Marc de Biasi, Grasset, 1991.

Dans la vulgate flaubertienne, la femme orientale est symbolisée par la figure légendaire de Kouchioug-Hânem, la seule "almée" dont le souvenir, grâce à la Correspondance, soit parvenu à vaincre la conspiration du silence. Mais la danseuse d'Esnèh fut loin d'être la seule passion orientale de Flaubert. Le harem mental que l'écrivain s'est amusé à redessiner de mémoire dans le *Voyage en Égypte* ressemblerait plutôt au *Bain turc* d'Ingres, et la figure de Kouchioug, au premier plan, ne se détache en fait que sur le fond troublant d'une multiplicité de corps qui, chacun avec ses charmes singuliers, forment l'image d'une sorte de Sérail. La femme orientale n'est pas la somme de ces différences, mais l'unité d'une inépuisable analogie qui traverse la diversité de ces *Mille e tre* filles à la peau mate.

Après des années de vie recluse à Croisset, la perspective d'un voyage à l'autre bout du monde fait à Flaubert l'impression de plonger dans la grande l'Aventure. Et l'Aventure, bien entendu, commence par les aventures. A peine arrivé à Paris, Gustave, prend quelques mesures d'avance sur cette partie du programme, une semaine avant le départ, alors qu'il est encore accompagné par sa mère. Sous prétexte de quelque visite amicale, Gustave, le soir même, se précipite chez la mère Guérin<sup>3</sup> pour profiter des charmes tout acquis de la petite Antonia et de la brûlante Victorine. Des deux, qui vont d'ailleurs très bien ensemble, c'est Antonia qu'il préfère. Il retourne la voir plusieurs fois, et le soir du 28, veille du grand départ, après un dernier moment de plaisir, Gustave tout attendri fixe à Antonia un véritable rendez-vous d'amoureux pour son retour, le 1er mai 1851, dix-sept mois plus tard, devant le Café de Paris, entre 17 et 18 h. :

"Elle devait l'écrire pour ne pas l'oublier — J'ai manqué au rendez-vous — j'étais encore à Rome. — Mais je voudrais bien savoir si elle y est venue. Dans le cas affirmatif (ce qui m'étonnerait) cela me donnerait une grande idée des femmes."

Malgré ses dénégations, il est clair que Flaubert aurait bien aimé apprendre que la petite Antonia s'était effectivement rendue à leur rendez-vous. Cette anecdote est significative d'une certaine ambiguïté dans les

---

<sup>3</sup>La mère Guérin était une des mères maquerelles qui, depuis 1842-1843 (époque des études de Droit à Paris) pourvoient Flaubert et ses amis en jeunes créatures. La "mère Guérin" était installée rue des Moulins, dans le quartier du Palais-Royal. C'est Le Poittevin, l'ami intime de Gustave, qui l'avait initié aux plaisirs des mauvais lieux; leur correspondance croisée ne laisse aucun doute sur le nombre considérable d'expériences qu'ils firent en la matière : leurs créatures préférées s'appelaient Léonie, La Boisgontier, la Delille, Mme Alphonse, Elodie, Anna, Flora, la Lebrun, la mère Arnoult (sic), la mère Leriche, etc.

relations de Flaubert et de la prostitution. Il prétend, avec un cynisme affiché, n'aimer la prostitution que pour elle-même, pour l'absence de sentiments et les performances physiques, et il se laisse émouvoir comme un adolescent par la première jolie fille venue, au point de vouloir susciter chez elle une véritable fidélité de coeur.

On observe le même phénomène, pendant le voyage, auprès de Kouchiouk-Hânem qui n'avait pourtant rien d'une jeune fille amoureuse et qui pratiquait depuis longtemps le commerce de ses charmes avec une conscience très professionnelle. Elle fascine Gustave : il la voit comme à travers un rêve, et secrètement voudrait compter pour elle plus que tous les autres. Cette tendance sentimentale n'est pas systématique, mais quelquefois, sans qu'il n'y puisse rien, les sentiments s'insinuent dans la jouissance. Ainsi, chez Kouchiouk, à Esnèh, Flaubert fait-il l'intéressante expérience de cette dualité. La soirée, d'abord consacrée à un spectacle privé de danses, est entrecoupée d'entractes libertins où Gustave peut apprécier les qualités comparées de l'almée et de la jeune Saphia :

"Je descends avec Saphia Zougairah — très corrompue, remuant, jouissant, petite tigresse. Je macule le divan. Second coup avec Kuchiouk — je sentais en l'embrassant à l'épaule son collier rond sous mes dents — son con me polluait comme avec des bourrelets de velours — je me suis senti féroce." Après plusieurs intermèdes de ce style, le jeune homme, décidément en pleine forme, décide de passer avec Kuchiouk toute seule une longue nuit d'amour. Le récit de leurs ébats est double, et contient la même ambiguïté que la courte aventure parisienne avec Antonia : d'une phrase à l'autre, Flaubert passe sans transition d'images brutalement physiques à des évocations nettement empreintes de sentimentalisme amoureux :

"Après une gamahuchade des plus violentes, coup — elle s'endort la main dans la mienne, les doigts entrecroisés (...) Je sentais sur mes fesses son ventre (j'étais accroupi sur le lit) sa motte plus chaude que son ventre me chauffait comme avec un fer — une autre fois je me suis assoupi le doigt passé dans son collier, comme pour la retenir si elle s'éveillait. J'ai songé à Judith et à Holopherne — quelle douceur ce serait pour l'orgueil si en partant on était sûr de laisser un souvenir — et qu'elle pensera à vous plus qu'aux autres, que vous resterez en son coeur . A 2 heures trois quarts, elle se réveille — recoup plein de tendresse — nous nous serrions les mains — nous nous sommes aimés, je le crois du moins — tout en dormant elle avait des pressions de main..."

La critique flaubertienne a voulu reconnaître dans Kouchiouk-Hânem l'unique modèle vivant des grands héroïnes orientales de Flaubert — Salammbô, la reine de Saba, Salomé — ce qui est fort injuste pour les autres petites fiancées des bords du Nil qui ont sans doute joué un rôle littéraire aussi important que l'“almée d'Esnèh”. En revanche, il semble bien que le souvenir de Kouchiouk soit indirectement présent, dans l'œuvre de Flaubert, mais là où on l'attendait le moins : dans *L'Éducation sentimentale*. Pour s'en faire une idée, il faut revenir à la toute première apparition de la danseuse, le matin du 6 mars 1850, lorsque Flaubert et Du Camp, à peine débarqués à Esnèh, sont conduits par la petite Bambèh jusqu'à la maison de Kouchiouk. Flaubert se souvient : “Sur l'escalier, en face de nous, la lumière l'entourant et se détachant sur le fond bleu du ciel, une femme debout, en pantalons roses, n'ayant autour du torse qu'une gaze d'un violet foncé. Elle venait de sortir du bain — sa gorge dure sentait frais, quelque chose comme une odeur de térébenthine sucrée...” Dans *Le Nil*, Du Camp raconte la même scène dans un paragraphe qui contient une petite phrase “flaubertienne” fort célèbre : “Ce fut comme une apparition.” Flaubert, vingt ans plus tard, en écrivant *L'Éducation*, s'est souvenu du texte de l'ami Maxime. Voici le passage du *Nil* : “(...) je me rendis chez Koutchouk-Hanem. (...) j'entrai dans une petite cour sur laquelle descendait un étroit escalier extérieur. En haut des degrés, Koutchouk-Hanem m'attendait. Je la vis en levant la tête; ce fut comme une apparition. Debout, sous les derniers rayons de soleil qui l'enveloppaient de lumière, vêtue d'une simple petite chemise en gaze (...) elle était superbe.” Ajoutons à cette évocation celle du manuscrit de Flaubert, notamment l'expression “se détachant sur le fond bleu du ciel”, et comparons maintenant avec la célèbre rencontre entre Frédéric et Marie Arnoux : “Ce fut comme une apparition. Elle était assise, au milieu du banc, toute seule (...) Sa robe de mousseline claire, (...) toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu...” On peut même se demander si le châle “à bandes violettes” que Marie Arnoux laisse glisser et que Frédéric ramasse quelques instants plus tard, n'emprunte pas ses couleurs à cette “gaze d'un violet foncé” dont Kouchiouk voile ses seins, et qu'elle va bientôt laisser glisser pour s'offrir aux voyageurs. La pure Marie Arnoux, en principe, n'a pas grand chose à voir avec la torride danseuse de Haute-Égypte. Mais dans les scénarios primitifs du roman, comme on le verra, Flaubert avait imaginé que sa chaste héroïne pourrait être secrètement dévorée par le désir de se conduire comme une fille publique. Et pour Flaubert, ce désir de prostitution, loin

d'être étranger au sentiment amoureux, constitue la clef secrète, l'ambiguïté native du vertige passionnel.

Cette ambiguïté érotico-sentimentale ne se retrouve pas dans toutes les rencontres féminines du *Voyage en Égypte*; bien au contraire, la longue liste des fiancées éphémères de Gustave est surtout pleine de petites Saphia, corrompues et vénales, qui ne laissent chez le jeune homme aucun autre souvenir que ceux de la satisfaction physique, avec, quelquefois, en prime, des impressions d'atmosphères sordides ou l'amusement d'une situation burlesque. C'est le cas, par exemple, du face à face libertin avec la petite Hadély, au Caire :

"Avant de nous livrer à la copulation, ces dames ont été faire des ablutions préalables J'ai pris Hadély (la seconde), elle a passé devant moi portant un flambeau à la main (...) les piastres d'or de sa chevelure, en ligne au bout de fils de soie, bruissaient — c'était un bruit clair et lent — le clair de lune passait par la fenêtre— je voyais le palmier, un coin de ciel avec du bleu et des nuages. (...) la femme musulmane est barricadée— les pantalons noués et sans ouverture empêchent tout badinage de main — elle n'a pas défait sa veste (betche) verte à broderies d'or (...) mais tout le reste a été vite dénudé — sa veste serrée lui faisait se réunir les deux seins . Nous nous sommes donc couchés ensemble sur la natte — chairs dures et fraîches — des fesses de bronze — les grandes lèvres coupées, le poil rasé (...) elle m'a aidé à me r'habiller avec une prévenance enfantine, prenant mes affaires et me les tendant — elle m'adressait de temps en temps des questions de trois ou quatre mots en arabe, et elle attendait la réponse — étrange chose — les yeux entrent les uns dans les autres, l'intensité du regard est doublée! —et la mine de Joseph au milieu de tout cela!— faire l'amour par interprète! "

Et l'on apprend ainsi, *in extremis*, que pour se faire aider dans sa conversation en arabe avec la jeune Hadély, Flaubert avait demandé à son domestique Joseph de tenir la chandelle... Les danseuses, au Caire, ne pouvaient exercer leur art que dans la clandestinité, au risque de se faire exiler en Haute-Égypte ou en Nubie, régions qui, par voie de conséquence, s'étaient transformées en terres d'élection pour la grande prostitution chorégraphique. C'est là que Flaubert, toujours accompagné par son ami Maxime Du Camp, connut les expériences les plus intéressantes. Ainsi la soirée avec Azizeh, non loin de l'île Éléphantine :

"Cette grande fille s'appelle Azizeh — sa danse est plus savante que celle de Kuchiuk. Pour danser elle quitte son vêtement large et passe une

robe d'indienne à corsage européen. Elle s'y met — son col glisse sur les vertèbres d'arrière en avant, et plus souvent de côté, de manière à croire que la tête va tomber — cela fait un effet de décapitement effrayant. (...) — ce n'est plus de l'Égypte, c'est du nègre, de l'africain, du sauvage. C'est aussi emporté que l'autre est calme. Autre pas : mettre le pied gauche à la place du droit, et le droit à la place du gauche, alternativement, très vite. La couverture qui servait de tapis dans sa cahute faisait des plis — elle s'arrêtait de temps en temps pour la retirer. Elle s'est mise nue, elle avait sur le ventre une ceinture de perles de couleurs et son grand collier de piastres d'or lui descend jusqu'au dessous du vagin — elle le passe par le bout dans sa ceinture de perles — sensation fraîche de sa ceinture sous votre ventre. (...) C'était sous une hutte en terre, à peine assez haute pour qu'une femme s'y tînt — dans un quartier hors de la ville, tout en ruines ."

Cette jeune Azizeh, dont la danse est "plus savante que celle de Kouchioug" pourrait bien avoir inspiré certains moments de la danse de Salomé dans *Hérodias*, notamment ce détail singulier du mouvement de la tête ("cela fait un effet de décapitement effrayant") qui, replacé dans le contexte immédiat récit, semble mimer l'enjeu même du spectacle, la tête coupée de Jean Baptiste : "Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes (...) Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit."

Toutes ces petites fiancées des bords du Nil sont des prostituées, plus ou moins professionnelles. Flaubert était-il résolu à éviter le coup de foudre? Les emportements récents de Louise Colet lui avaient laissé la sensation qu'une femme passionnée pouvait devenir aussi redoutable qu'un boa constrictor. Pourtant, au début du voyage, en arrivant à Marseille, il se précipite, sans succès, à l'ancienne adresse d'Eulalie Foucault de Langlade, rêvant de retrouver sa passion brève et flamboyante de 1840. Deux jours plus tôt, sur le bateau de la Saône, il avait passé des heures à contempler une passagère, accoudée au bastingage, "une jeune et svelte créature" :

"Sous son caraco de soie elle avait une petite redingote d'homme à collet de velours avec des poches sur les cotés dans lesquelles elle mettait ses mains. Boutonnée sur la poitrine par deux rangs de boutons, cela lui serrait au corps, en lui dessinant les hanches et de là s'en allaient ensuite les plis nombreux de sa robe qui remuaient contre ses genoux quand soufflait le vent. Elle était gantée de gants noirs très justes et se tenait la plupart du temps appuyée sur le bastingage à regarder les rives (...) J'ai cette manie de bâtir de suite des livres sur les figures que je rencontre (...)Je voudrais

connaître (...) son pays, son nom, ce qui l'occupe à cette heure (...) amours oubliés, rêves d'à présent (...) Comme on voudrait tout de suite la voir nue, avouez-le, —et nue jusqu'au coeur. Comme on cherche à connaître d'où elle vient, où elle va, pourquoi elle se trouve ici et pas ailleurs! Tout en promenant vos yeux sur elle, vous lui faites des aventures, vous lui supposez des sentiments. On pense à la chambre qu'elle doit avoir, à mille choses encore et, que sais-je?...aux pantoufles rabattues dans lesquelles elle passe son pied en descendant du lit."

Le regard fétichiste que Gustave porte ici sur la jeune inconnue, regard de surface mais qui déshabille méthodiquement (mains, poitrine, corps, hanches genoux, la voir nue) mériterait une minutieuse étude. Mais, en dehors même de toute analyse, comment ne pas penser, devant ce scénario brut, à l'une des scènes les plus célèbres de *L'Éducation sentimentale* ? Rappelez-vous, juste après le coup de foudre et ce célèbre "Ce fut comme une apparition", lorsque le jeune Frédéric Moreau, à bord du bateau qui le ramène à Nogent, dévore des yeux Marie Arnoux : "... 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 limite."

En 1853, Flaubert prête , un peu par inadvertance, un peu par sadisme, le manuscrit du *Voyage en Égypte* à sa maîtresse Louise Colet avec qui il avait rompu quelques mois avant de partir pour l'Orient, et avec qui il a renoué dès son retour. Toutes ces histoires érotiques la rendent évidemment folle de rage, d'autant plus qu'il n'est pas une seule fois question d'elle dans le manuscrit. Elle lui écrit aussitôt un mot plein de reproches et d'amertume. Le 27 mars, Gustave lui répond par une longue lettre où il cherche à minimiser l'importance de ses aventures égyptiennes. Le ton désabusé qu'il emploie s'explique évidemment par la situation et par la volonté de calmer la rage bien compréhensible de Louise.. Mais comment ne pas sentir, aussi, une sorte de volonté d'oubli dans ces déclarations pleines de désillusion? Les filles d'Égypte sont loin, et la nostalgie est un poison. Leur souvenir restera intact dans le récit du Voyage, le meilleur "s'absorbera dans l'œuvre", et pour le reste, il faut ne plus y penser : "L'impression que te font mes Notes de Voyage m'a fait faire d'étranges réflexions, chère Muse, sur le coeur des hommes et sur celui des femmes. Décidément ce n'est pas le même, on a beau dire. De notre côté est la

franchise, sinon la délicatesse; et nous avons tort pourtant, car cette franchise est une dureté. Si j'avais omis d'écrire mes impressions féminines, rien ne t'eût blessée! Les femmes gardent tout dans leur sac, elles. On n'en tire jamais une confiance entière. Le plus qu'elles font, c'est de laisser deviner et, quand elles vous racontent les choses, c'est avec une telle sauce que la viande en disparaît. Mais nous, pour deux ou trois méchants coups tirés et où le coeur même n'était pas, voilà le leur qui gémit! Étrange! Étrange! (...) Pour Kuchiouk-Hânem, ah! rassure-toi et rectifie en même temps tes idées orientales. Sois convaincue qu'elle n'a rien éprouvé du tout ; au moral , j'en réponds, et au physique même j'en doute fort. (...) La femme orientale est une machine, et rien de plus; elle ne fait aucune différence entre un homme et un autre homme. Fumer, aller au bain, se peindre les paupières et boire du café, tel est le cercle d'occupations où tourne son existence. Quant à la jouissance physique, elle-même doit être fort légère puisqu'on leur coupe de bonne heure ce fameux bouton, siège d'icelle. Et c'est là ce qui la rend, cette femme, si poétique, à un certain point de vue, c'est qu'elle rentre absolument dans la nature."

*Madame Bovary, c'est lui*

*On n'a pas retrouvé, et il n'y a probablement jamais eu de carnet de travail consacré à Madame Bovary. La recherche documentaire semble être restée très accessoire et la plupart des sources utilisées par Flaubert relèvent plus de l'autobiographie que de l'enquête externe. Est-ce à dire que Madame Bovary est un roman centré sur le moi de l'écrivain et ses propres facultés imaginatives? C'est ce que paraît indiquer la célèbre et énigmatique formule — "Madame Bovary, c'est moi! D'après moi". Mais la difficulté, c'est que cette confidence énigmatique entre en contradiction totale avec d'autres déclarations de l'auteur : "Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée; je n'y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence", ou encore : "Rien dans ce livre n'est tiré de moi (...) Tout est de tête." Que faut-il en penser?*

*D'abord, il faut s'imaginer la situation quelques semaines après la sortie du roman en librairie : tous les pharmaciens de Seine-Inférieure se reconnaissant dans Homais ambitionnaient de venir gifler l'auteur à son domicile, un nombre considérable de médecins de campagne, se sentant visés par le portrait de Charles Bovary, élevaient des protestations publiques, tandis que les curés normands, obsédés par l'image de Bournisien, tonnaient en chaire contre les dépravations du romancier, etc. Très vite, une rumeur s'était répandue selon laquelle Madame Bovary était un roman à clés fourmillant de cas concrets, et racontant une histoire vraie dans un cadre réel : on cherchait à retrouver le véritable Yonville, les modèles vivants, et le succès du roman aidant, plusieurs localités se mirent à vouloir ressembler pour de bon au décor du roman. Dans ces circonstances, dire "Madame Bovary c'est moi" était avant tout pour Flaubert une façon de s'insurger l'hypothèse hyper-réaliste, mais l'affirmation va certainement au-delà du simple démenti. Ce n'est pas un hasard si Flaubert choisit de placer l'action du roman dans un cadre qui est celui qu'il connaît le mieux au monde, et dans une période dont les limites sont sensiblement les mêmes que celles de sa propre chronologie. Pas un hasard non plus si, fils et frère de médecin, l'auteur choisit de donner à son héros un métier dont il connaît depuis l'enfance toutes les habitudes et les singularités. Mais ce n'est pas tout. La critique des sources l'a montré, et je n'y reviens pas : Flaubert a très vite vu dans le scénario de*

*Madame Bovary une occasion de revenir sur ses écrits de jeunesse. Comme ces récits d'autrefois, Madame Bovary décrit les conséquences du "mal du siècle" sur une génération gavée de rêveries idéalisantes, le risque fatal qui dérive de ces "grandes dispositions pour chercher le parfum de l'oranger sous des pommiers".*

*Le fameux "Nous" par lequel commence le récit laisse se profiler derrière la figure du narrateur l'image d'une génération qui est celle de l'auteur lui-même. Les premiers scénarios sont très clairs à ce sujet. Ce "nous" apparaît discrètement dans le troisième état du scénario général, pour la scène initiale de présentation du petit Charles Bovary au collège, à la faveur d'un ajout marginal : "esprit — il était en dehors de nous. lit Télémaque & Anquetil" (...) "gaucherie portrait physique fait rire en classe — récréation peu de notre monde intellectuel". Visiblement ce "nous" désigne un collectif autobiographique et socio-historique à fort coefficient symbolique. Ce qui s'y inscrit, c'est le pressentiment d'une logique fatale de l'exclusion sociale : une opposition violente entre d'une part "notre monde intellectuel", celui du jeune Flaubert, fils de famille, lecteur de Walter Scott, Byron, Rabelais, Cervantès etc., auteur déjà de récits historiques et de pièces de théâtre, et d'autre part la figure solitaire du petit paysan inculte et obtus qui arrive au collège en sachant à peine lire, qui fait rire par ses gaucheries campagnardes et qui potasse aveuglément ses manuels scolaires pour ne pas être renvoyé. Le début de Madame Bovary met en scène tout à la fois un regard tendre et nostalgique de l'écrivain sur ses folles années de collège, et le scénario implicite d'une logique sociale qui broie les destinées; une logique dont l'auteur, en s'associant au principe d'exclusion, accepte une part de responsabilité? En tout cas, la question, implicitement, est posée. Et d'autant plus fortement que, d'une position d'abord annexe et digressive, ce "nous" finit par devenir le premier mot du récit dans le texte définitif, prenant ainsi une place symbolique considérable qui, malgré son effacement presque immédiat, lui assure une portée narrative à l'échelle de l'œuvre toute entière. Dans les scénarios, où l'histoire ne commençait pas encore par "Nous", le roman se terminait de façon morose : la petite Berthe était envoyée "aux écoles gratuites", ce qui n'est pas un début fameux dans la vie, mais ce qui laisse tout de même quelque espoir. La rédaction enregistre une sanction sociale beaucoup plus lourde. Commencant par ce "nous" qui exclut le petit Charles Bovary de la classe et qui laisse pressentir une vie difficile, le roman se termine — au présent — par une exclusion encore plus radicale de*

*la seconde génération : orpheline, la petite Berthe n'a même plus la possibilité d'être marginalisée comme une fille de pauvre au collège; elle commence sa vie en partant travailler à la fabrique. Si "Madame Bovary, c'est moi", ce moi, qui cesse vite d'être un nous au cours du récit, est un sujet qui témoigne et accuse, un regard qui s'est désolidarisé de son petit monde intellectuel d'origine et qui constate, froidement, que les illusions romantiques ont fabriqué un monde sans pitié qui envoie les enfants à l'usine, un univers où c'est l'intérêt, la bassesse et la bêtise qui peuvent maintenant prétendre, en toute impunité dire "nous" et qui triomphent. A côté de cette inscription sociale et historique du moi, Flaubert a voulu introduire, plus secrètement, dans son roman la mémoire d'événements strictement individuels. L'élément le plus frappant à cet égard est sans doute, vers la fin du roman, l'évocation du "coup de folie" qui conduit Emma tout droit au suicide après l'échec de sa dernière tentative auprès de Rodolphe. Relisons quelques fragments de ce célèbre passage. L'héroïne vient de s'enfuir du château de son amant : "Elle sortit. Les murs tremblaient, le plafond l'écrasait (...) Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne. (...) Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice (...) La folie la prenait, elle eut peur (...) Elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne. (...) Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes (...)".*

*Dans plusieurs scénarios, toute cette scène était prévue sous la simple dénomination "mouvement de folie" ou "hallucination". Comparons ce passage à la manière dont Flaubert évoquait sa propre expérience de l'hallucination en parlant de sa grande crise nerveuse de 1844 : "Voici ce que j'éprouvais, quand j'ai eu des hallucinations : 1° D'abord une angoisse indéterminée, un malaise vague, un sentiment d'attente avec douleur (...) 2° Puis tout à coup, comme la foudre, envahissement ou plutôt irruption instantanée de la mémoire, car l'hallucination proprement dite n'est pas autre chose — pour moi, du moins. C'est une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle. On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout ce qu'on a dans la tête éclate à la fois comme les mille pièces d'un feu d'artifice et on n'a*

*pas le temps de regarder ces images internes qui défilent avec furie. En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu flambant. "(Lettre à H. Taine, 1er décembre 1866).*

*Le romancier use de ses souvenirs les plus secrets pour construire sa narration : la cause de l'art est supérieure à toute forme d'interdit moral, de discrétion ou de pudeur. Les Mémoires de Madame Ludovica, confidences que Flaubert s'était procurées secrètement sur la vie intime de Suzanne Lagier, prouvent que l'auteur était capable d'utiliser sans le moindre scrupule la vie privée d'une de ses amies pour nourrir son récit. Pendant la rédaction du roman, Flaubert se rend à l'enterrement de Mme Pouchet, une vieille amie de la famille, avec l'intention avouée d'y observer "des choses pour [sa] Bovary". La vie privée de l'écrivain, face aux exigences de l'œuvre, se transforme en une sorte de document, au même titre que l'existence des autres : amis, maîtresses ou simples connaissances, tout devient matière à observation. Même, et peut-être surtout, les souvenirs les plus inviolables. Ce mouvement chaloupé du cercueil d'Emma avançant "par saccades continues, comme une chaloupe qui tangue à chaque flot", Flaubert ne l'a pas inventé, c'est celui de la bière d'Alfred Le Poittevin, le garçon qu'il a le plus aimé de sa vie, mort à trente deux ans, en avril 1848 : "Placé derrière, je voyais le cercueil osciller avec un mouvement de barque qui remue au roulis" écrivait-il alors, en revenant du cimetière, écrasé de chagrin. Il n'y avait pourtant pas pour Flaubert de souvenirs plus cruels ni plus sacrés que cet enterrement. Impudeur ou sanctification du souvenir par l'art? Qui se souviendrait de la mort d'Alfred Le Poittevin, sans Flaubert? Et puis, c'est une affaire de morale supérieure. Au regard du roman qui s'écrit, que signifie cette misérable idée de pudeur? Pour Flaubert, comme pour ses amis écrivains les plus proches — Bouilhet, Du Camp — la seule justification de la douleur intime, la sienne ou celle des autres, c'est, dans le meilleur des cas, de pouvoir se métamorphoser en une belle phrase. Et c'est si vrai qu'au moment des scénarios Du Camp proposa lui-même à Flaubert de noter en temps réel les symptômes de son propre désespoir amoureux pour lui fournir quelques détails originaux qui pourraient éventuellement prendre place dans le récit.*

*Inutile de préciser que cette logique ultra-autobiographique n'est pas absente non plus des évocations heureuses et des moments où c'est le désir,*

le plaisir, la jouissance qui deviennent sujet de la narration. L'érotisme de Madame Bovary, très atténué, il est vrai, des brouillons au texte définitif, paraît inspiré par les expériences amoureuses de Flaubert. Les manuscrits font apparaître un langage cru et sans détour, le ton tranquille et entendu d'un homme d'expérience. Pour poser le principe de la première rencontre entre Emma et Léon à Rouen, Flaubert écrit dans l'un des premiers scénarios : "Sur le port. chaleur. tentes de coutil. — coup sain — pas de description du coup mais s'étendre sur avant et après. différence d'avec Rodolphe — Léon plus ému qu'elle. elle rentre à Yonville dans un bon état physique de foutrierie normale." Plus loin, pour évoquer les relations complexes entre Emma et son époux, à l'époque de la liaison avec Léon, l'auteur note : "à propos des excitations de cul qu'elle prenait au coït journalier de Charles son besoin d'aimer était comme un papillon qui tourne autour de la flamme (...)" Les manuscrits fourmillent ainsi d'esquisses et notes de régie mettant à plat la vie sexuelle d'Emma de la manière la plus directe, et de détails développant l'arrière plan érotique du roman en récits annexes qui finiront presque tous par disparaître du texte définitif. Léon dans la première phase — celle des amours platoniques — dérobie quelques objets-fétiches d'Emma, un gant notamment; Flaubert note : "faire comprendre qu'il se branle avec ce gant. le passe à sa main et dort la tête posée dessus, sur son oreiller." Mais ce qui frappe surtout dans l'élaboration de cette dimension amoureuse du récit, ce sont les moments où Flaubert semble plus ou moins délibérément prendre le contrôle de son écriture. En esquissant le schéma primitif de la première "baisade" avec Rodolphe, l'écrivain, tout en laissant se développer imaginativement la vision, semble maîtriser la scène : "courses dans les bois (...) au galop — elle est essoufflée — on met pied à terre (...) — mots coupés. roucoulements et soupirs entremêlés dans le dialogue ... "hein?... voulez-vous... quoi?..." (voile noir oblique sur sa figure, comme des ondes) montrer nettement le geste de Rodolphe qui lui prend le cul d'une main et la taille de l'autre... et elle s'abandonna — renature" Au moment de la rédaction, ce contrôle laissera place à ce que Flaubert nomme faute de mieux une étrange "illusion" de l'écriture : celle de devenir lui-même physiquement à la fois Rodolphe et Emma, et la sensation de se dissoudre dans l'espace, dans l'atmosphère même de la scène érotique : "Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils

*se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour" (Lettre à Louise Colet, du 23 décembre 1853). Cette sensation de fusion, Flaubert ne la ressent que rarement vis à vis de ses personnages masculins qu'il aurait plutôt tendance à mépriser, et qu'il tient à distance, surtout dans le cas de Léon : "Couillonisme profond de Léon" note-t-il dans un scénario, et, le 10 mai 1855, il avoue à Bouilhet en rédigeant : "J'ai bien peur en ce moment de friser le genre crapuleux. Il se pourrait aussi que mon jeune homme ne tarde pas à devenir odieux au lecteur, à force de lâcheté. La limite à observer dans ce caractère couillon n'est point facile, je t'assure". En revanche, les manuscrits indiquent de fréquents phénomènes de fusion avec le personnage d'Emma. C'est particulièrement visible dans l'analyse des relations entre Emma et Léon, où progressivement les rôles sexuels se renversent : Léon se féminise et finit par devenir "la maîtresse d'Emma" qui, dans le même temps, acquiert une sorte d'ascendant masculin sur son amant; or, étrangement, Flaubert s'est tellement investi lui-même dans cet échange des rôles que sa plume à plusieurs reprises dérape dans les scénarios : en parlant de Léon face à Emma, il écrit "elle", ou bien il accorde Emma au masculin. Et c'est au point qu'on peut raisonnablement se demander s'il ne faut pas reconnaître ici un sens, disons transsexuel, à l'expression "Madame Bovary, c'est moi" qui, désignant le personnage et non le roman, formulerait une sorte d'ambivalence sexuelle ou d'hésitation radicale et réciproque sur les genres masculin/féminin. Emma, avec qui Flaubert se trouve en relation de fusion si profonde à certains moments de l'écriture, ne serait-elle pas la projection, l'essai de réalisation fantasmatique de cette part féminine que Flaubert sent en lui-même : ce qu'il appelle sa nature de femme hystérique? Et réciproquement, cette dimension masculine d'Emma comme personnage érotique n'est-elle pas pour Flaubert une façon de désigner en elle sa virilité, la présence de sa propre identité sexuelle? C'est à peu de chose près ce que Baudelaire, sans parler directement de l'auteur, semble avoir pressenti en faisant l'éloge de cette héroïne "androgyn", dont les caractéristiques viriles s'accordent mystérieusement à une inquiétante féminité. Plusieurs confidences de la correspondance semblent confirmer que pour décrire Emma dans ses dimensions les plus secrètes, Flaubert a surtout eu recours à une auto-observation passablement douloureuse : "Quant à l'amour, ç'a été le grand sujet de réflexion de toute ma vie (...) et le cœur que j'étudiais, c'était le mien. Que de fois j'ai senti à mes meilleurs moments le froid du scalpel qui m'entraînait dans la chair!" Nulle doute, en*

*tout cas, que Flaubert soit intimement présent dans plusieurs passages des manuscrits —évidemment éliminés du texte définitif — où se développait une image exacerbée d'Emma devenue "experte en voluptés". Certaines additions marginales, à ce titre, laissent songeur : "départs de Rouen noyée de foutre, de larmes de cheveux et de champagne (...) Manière féroce dont elle se déshabillait jetant tout à bas (...) sang au doigt de Léon qu'elle suce — amour si violent qu'il tourne au sadisme — plaisir du supplice". Emma en femme-vampire? Emma en héroïne du divin Marquis? Dans quelques brouillons, visiblement, Flaubert s'était amusé à en esquisser assez clairement le principe, juste pour le plaisir sans doute, et en sachant que ces pages ne franchiraient pas la limite de l'écriture privée. Reste dans le texte publié, un système plus ou moins crypté d'allusions, et une certaine tendance du récit amoureux à approfondir, chez Emma, la part des ténèbres : "Il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ces bras, quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre..." Par bref flashes syncopés, Emma prend quelquefois le profil d'une héroïne de G. Bataille. Si Emma, dans les excès presque mystiques de son inassouvissable désir, ressemble d'assez près à son créateur, il serait sûrement périlleux de vouloir pousser l'identification trop loin. Car Emma porte en elle une part substantielle de ce que Flaubert déteste le plus au monde : une certaine fausseté d'âme, une incurable sottise, une forte dose de prétention, une absence visible de générosité, une épaisse ignorance, etc. Et ce n'est évidemment pas un hasard si l'héroïne du récit est si mal traitée par son auteur. Il y a là une autre forme de signature, par antiphrase. La formule "Madame Bovary, c'est moi. D'après moi!" peut être entendue, à l'échelle de l'œuvre tout entière, dans un sens résolument agressif : "c'est moi, dans ma façon de voir le monde et de ne plus pouvoir le supporter". Car, à y regarder de près, on trouve dans ce roman la collection quasiment complète de tout ce qui pouvait révolter Flaubert, l'indigner, le dégoûter, aussi bien d'un point de vue physique que moral ou intellectuel. On sait qu'il a prêté à son héros Charles Bovary toutes sortes de caractéristiques qui, dans la vie courante, lui étaient absolument insupportables : la "barbe en collier" qu'il juge imbécile et de la dernière vulgarité, la manie de couper les bouchons dont l'idée seule suffisait à lui faire grincer les dents, l'habitude de faire des traits sur la nappe avec sa fourchette, qui lui soulevait le cœur d'indignation, le geste de se curer les dents avec la pointe de son couteau qui horrifiait Flaubert jusqu'à la nausée, sans parler des détails*

*alimentaires, vestimentaires, hygiéniques, des goûts artistiques (entre autres, le daguerréotype!), etc. La liste serait considérable pour le seul malheureux Charles, mais tout aussi longue assurément pour Homais, Bournisien, Léon, Rodolphe, Binet, Lheureux, etc. Chacun a reçu en partage une contrée de l'abjection selon une justice distributive qui, sans être arithmétiquement équitable, ne semble avoir épargné à peu près personne. C'était le sujet qui voulait cela : faire de l'art en peignant des bourgeois et des petits bourgeois d'aujourd'hui, le pari impliquait de supporter un constant écœurement dont la correspondance porte le témoignage quotidien tout au long de la rédaction. Régulièrement, Flaubert explose de rage, en redisant tout haut dans ses lettres ce qu'il se tue à écrire en sourdine dans son roman :*

*"Gueulons donc contre les gants de bourre de soie, contre les fauteuils de bureau, contre le makin-tosh, contre les caléfacteurs économiques, contre les fausses étoffes, contre le faux luxe, contre le faux orgueil! L'industrialisme a développé le laid dans des proportions gigantesques." (lettre à Louise Colet 29 janvier 1854). Quelques-unes de ces haines se trouvent textuellement dans le roman, les autres referont surface, plus tard, dans L'Éducation, avant de devenir le sujet même de Bouvard et Pécuchet.*

*C'est avec le même état d'esprit qu'en pleine rédaction de Madame Bovary Flaubert se mit à repenser à son vieux projet de Dictionnaire, véritable somme encyclopédique de la bêtise humaine : "...une vieille idée m'est revenue, à savoir celle de mon Dictionnaire des idées reçues ... Aucune loi ne pourrait me mordre quoique j'y attaquerais tout. Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve (...) Il faudrait (...) qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent." (Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852).*

*Il faudra une vingtaine d'années pour que cette "vieille idée" commence à prendre forme dans Bouvard et Pécuchet. Mais à comparer les manuscrits préparatoires de ce fameux Dictionnaire inachevé au texte de Madame Bovary, on s'aperçoit que Flaubert disposait, dès les années 1850, d'un nombre déjà considérable d'articles prêts à l'usage, et qu'il a conçu son premier roman comme un véritable ban d'essai pour ce projet d'épopée de l'ineptie : dans plus de cinquante cas, "l'idée reçue" est directement injectée dans la matière même du récit et des dialogues. Mais le stéréotype prolifère de plusieurs autres manières : par un usage très particulier de*

*l'italique, qui minéralise de loin en loin certains mots ou certaines expressions, les transformant en tournures entendues, impersonnelles, inassignables, comme de véritables pièges sémantiques. D'autres fois, c'est dans la syntaxe même de la phrase, sournoisement, que l'idée reçue vient se loger, dans la vulgarité admise et à peine perceptible d'un mot ou d'une locution. Certains personnages sont plus richement dotés que d'autres. Les discours d'Homais par exemple constituent sur presque tous les sujets une sorte de flux d'idées reçues à jet continu. Homais comme personnage n'a pas d'autre épaisseur originnaire que ce principe d'être dans le récit une sorte de centre magnétique de l'ineptie convenue : pour Flaubert, il a valeur universelle, "Homais vient de Homo = l'homme".*

Les conversations amoureuses d'Emma avec Rodolphe ou Léon ne valent pas beaucoup mieux, la seule différence étant que Rodolphe, "homme d'expérience", manipule l'idée reçue comme une arme de séduction en sachant ce qu'il fait (il parle à Emma le langage illusoire qu'elle attend, mais quant à lui sans illusion, pour la faire céder), tandis qu'Emma et Léon pratiquent les clichés du romantisme le plus éculé à leur insu en se croyant dans le vrai. Flaubert manipule la dérision sans ignorer la part qui pourrait lui revenir : à son insu, un certain Gustave, il n'y a pas si longtemps, dans ses écrits et ses amours de jeunesse, était allé très loin dans le culte des stéréotypes. On risque donc un certain contresens à parler sans précaution de l'ironie dans *Madame Bovary*. Car, en principe, l'ironie suppose un système de valeurs stables et connues qui restent à l'abri du ridicule et à partir desquelles on peut juger, au moins implicitement, qu'une parole, un comportement ou une personne est dérisoire. Or, l'ironie que Flaubert pratique dans ce roman a ceci de particulier qu'elle n'épargne à peu près rien ni personne : la dérision, diffuse, parfois visible, d'autres fois indécidable, est si généralisée qu'il devient très difficile de savoir où résident les véritables valeurs : Homais est incontestablement le prince de l'idée reçue, pourtant plusieurs de ses opinions, prises isolément, peuvent paraître justes, presque indiscutables, réellement progressistes, et, dans certains cas reflètent les convictions mêmes de Flaubert. Faut-il parler d'auto-dérision, ou admettre que certaines zones chez Homais échappent à la sottise, ou, pire encore, comprendre que le lecteur lui-même est pris dans l'œil du cyclone? L'ironie dans *Madame Bovary* ne se limite pas à la dissémination de clichés verbaux dans les conversations. Les stéréotypes sont logés par l'auteur dans la narration, les descriptions, les analyses psychologiques, le lexique même, etc. de telle manière que, par fragments,

ce sont les fondements mêmes de l'idéologie (la science, la religion, la propriété, la morale, l'amour, etc.) qui s'auto-détruisent selon le principe qui triomphera dans *Bouvard et Pécuchet* : par couples antithétiques qui s'annulent réciproquement et s'égalisent dans une équivalente ineptie. La fausse science d'Homais ne vaut pas mieux que la religion bornée de Bournisien, la poésie de l'adultère ne s'oppose aux platitudes du mariage que pour laisser finalement apparaître leur triste égalité et l'érotisme passif et efféminé de Léon n'a pas plus de profondeur que la brutale séduction machiste de Rodolphe, les aristocrates ne sont pas plus brillants que les petits-bourgeois, etc. Bien plus, le même motif du récit — l'amitié inébranlable de Charles pour Léon, par exemple — peut être évaluée de manière totalement contradictoire avec autant de validité : générosité sublime ou "couillonisme" lamentable, les deux interprétations se tiennent. Mais l'une et l'autre en disent certainement beaucoup plus long sur le lecteur que sur le sens du récit lui-même : à aucun moment vous n'êtes à l'abri de l'ironie qui circule dans ce roman. Cette "dérision universelle" et cette "ironie dépassionnée" qui commencent à s'esquisser dans *Madame Bovary*, deviendront bientôt déterminantes dans le travail du romancier : Flaubert en fera les armes d'une relecture décapante de la politique dans *L'Éducation sentimentale*, de la religion dans *Saint Antoine* et de la science dans *Bouvard et Pécuchet*. C'est probablement dans cette dimension hyper-critique du texte que réside, paradoxalement, la signification la plus dense du fameux "Madame Bovary, c'est moi". Mais, n'épargnant personne, pas même son auteur, l'ironie dépassionnée est-elle la marque d'un individu ou ne serait-elle pas plutôt l'effet généralisé d'un style? Aucune différence : pour un *homme-plume*, l'homme c'est le style.

## Les héros ne sentent pas bon

L'un des messages de *L'Éducation sentimentale* se trouve probablement crypté dans la remarque ambiguë que Hussonnet fait incidemment à Frédéric Moreau lors du sac des Tuileries en février 1848 : "Les héros ne sentent pas bon". L'odeur nauséabonde vient d'on ne sait où, de partout semble-t-il tant il est difficile de trouver ses repères dans ce récit qui semble, comme l'Histoire, avoir perdu le Nord. Cet éclatement du réel historique en fragments hétérogènes, qui donne au "hasard" une place si importante dans l'enchaînement de la narration, qui perturbe si violemment l'idée reçue d'une "causalité" historique, finit par désorienter le lecteur tout autant que les personnages. *L'Éducation sentimentale* est un roman où il est très difficile de "retrouver sa page". Si les personnages eux-mêmes se trouvent désorientés par l'incohérence apparente des événements c'est dans la mesure où l'éclatement du réel historique les habite intimement. Chacun d'entre eux symbolise à sa manière un élément de ce scénario historique qui se joue entre 1840 et 1851, mais dans une mouvance permanente où les rôles ne sont jamais fixés, où les retournements les plus spectaculaires restent toujours possibles, et sans qu'ils soient présentés dans le récit à partir d'un point de vue stable qui permettraient de les interpréter ou de les juger en toute clarté. A quelques exceptions près, Flaubert s'est employé à rendre la plupart de ses personnages incertains ou douteux quant à la signification de leurs actions et de leurs engagements : ils n'incarnent pas des positions sociales et politiques franches, mais plutôt des problèmes historiques en état de perpétuelle reformulation. Ils n'ont pas la stabilité et l'unité de personnages balzaciens : ce sont des personnages problématiques, et parmi eux, Frédéric est sans doute le plus hautement problématique de tous.

Frédéric Moreau est-il un héros ou un antihéros? Il n'y a pas de solidarité entre le narrateur et le héros du roman : la dérision affecte en permanence le récit des attitudes de Frédéric, ses choix, son incapacité à vouloir. Mais c'est une dérision douce, indulgente, et qui, sans laisser intact le personnage, ne le détruit pas non plus totalement. Frédéric reste d'un bout à l'autre du récit le point de vue privilégié sur la plupart des événements, notamment historiques. Presque toutes les "scènes" et "discussions" ont lieu en sa présence, même s'il n'y participe en général que

médiocrement. On ne voit pas exactement à travers ses yeux, mais plutôt comme par dessus son épaule, avec ce petit décalage qui exclut l'identification héroïque, mais qui n'est pas non plus un recul critique radical. Un tel recul eût d'ailleurs très vite anéanti le personnage qui ne possède aucune dimension épique si ce n'est celle de l'échec, d'autant plus terrible qu'il est relatif. Frédéric est un petit bourgeois et la punition que l'Histoire infligera à son incapacité ne dépassera pas sa stature : en traversant les convulsions de l'Histoire, il ne perdra pas la vie, mais ses illusions et les deux tiers de sa fortune. Son rapport à la politique n'est pas inexistant : étudiées de près les "scènes historiques" dont il est le témoin prouve qu'il n'est pas toujours dénué de générosité et qu'il évolue sans parvenir toutefois à s'engager. L'inertie qui résulte de sa passivité constitutionnelle le tient à l'écart des fanatismes, ce qui ne représente sans doute qu'une valeur "par défaut" mais essentielle du point de vue de Flaubert. Le lien d'amour qui l'unit aux trois seuls personnages que le récit laisse à peu près intacts (Marie Arnoux, la petite Roque et Dussardier) rejailit sur lui comme la preuve de son droit d'exister. Il manque, malgré toutes les occasions que lui propose le destin, ce qui pourrait donner à ces trois amours une dimension héroïque, mais sans en corrompre le principe qui reste vivant tout au long du récit jusqu'à la mort ou la disparition des personnages. Frédéric passe à côté de l'histoire parce qu'il la rêve selon les clichés de son adolescence; il voudrait être "le Walter Scott de la France" : il se trompe sur ses moyens, mais surtout sur la réalité du présent. Enfin, sensible au temps qu'il fait beaucoup plus qu'au temps de l'Histoire, perméable à la météorologie, c'est un personnage étrangement dépourvu de psychologie qui évoque, par sa structure de surface, des personnages presque anonymes, comme ceux de Camus ou de Faulkner, beaucoup plus que les figures construites en "fausse perspective" par Balzac ou Stendhal.

Deslauriers est "l'autre" de Frédéric, son double mimétique et antithétique qui se présente dès le début du récit comme résolulement (et anachroniquement) "balzacien", et qui se trompe, autant que Frédéric, mais d'une autre manière, sur les chances que lui laisse l'Histoire contemporaine. Tout son itinéraire est guidé, de travers, par la double ambition de rivaliser avec Frédéric et de "réussir", au besoin en trahissant son ami. C'est le "faux-frère", prêt à toutes les compromissions, et qui, après une jeunesse d'opposition politique forcée (la monarchie de Juillet ne lui offrait aucune issue) se précipite successivement sur toutes les opportunités : meneur politique pendant les journées de février, commissaire de la République sous

le gouvernement provisoire, homme de confiance du banquier Dambreuse sous la république réactionnaire, préfet d'Empire trop zélé dans son dévouement au pouvoir (au point qu'il est destitué!), puis, comme on l'apprend dans les dernières pages du récit, "chef de colonisation en Algérie, secrétaire d'un pacha, gérant d'un journal, courtier d'annonces, pour être finalement employé au contentieux dans une compagnie industrielle." Bref, un itinéraire qui se caractérise à la fois par l'éclectisme le plus débridé, par l'absence d'autre objectif que la promotion sociale, et finalement par une courbe descendante qui aboutit à une sorte de retour à la case départ. Pour expliquer son échec Deslauriers oppose au "défaut de ligne droite" qu'invoque pour son compte Frédéric, un "excès de rectitude" : "j'avais trop de logique, et toi de sentiment". La seule rectitude de Deslauriers n'a jamais été, dans tout le récit, que celle d'aller par le plus court chemin vers ce qu'il pensait lui être le plus profitable. Mais, pour des raisons dont le roman ne cache pas la nature sociale, Deslauriers se trompe dès le départ sur ce que sont les véritables règles de la société : il affronte l'Histoire avec l'énergie et la confiance cynique de Rastignac sans s'apercevoir que les codes ont changé et que le pouvoir n'est plus exactement entre les mêmes mains. D'une certaine manière il est autant que Frédéric et que Madame Bovary une victime de sa trop grande croyance dans la littérature. Comme Frédéric, Deslauriers, tout en continuant à se mentir, finit bien par apercevoir que la cause de son échec le dépasse, qu'ils ne sont l'un et l'autre, en fin de compte, que deux exemples insignifiants d'un naufrage qui fut celui de toute une époque : "Puis ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés."

Le banquier Dambreuse est le grand bourgeois réactionnaire de la monarchie de Juillet, dont le salon sert, tout au long du roman (y compris après la mort du banquier), à suivre l'évolution des mentalités de la "droite" bourgeoise face aux événements. Flaubert déteste ce milieu et cela se sent. Aucun détail ne nous est épargnée sur l'épaisse bêtise satisfaite de ces nantis capables de toutes les lâchetés pour maintenir leurs privilèges. A la différence de la plupart des gens qui circulent dans son salon, Dambreuse n'est pas présenté comme un imbécile, mais son intelligence, ou son astuce, est montrée comme le pur instrument d'une obsession qui est celle du profit. Financier, il se tournera de plus en plus nettement vers l'industrie, avec un respect quasi mystique de l'Ordre et de l'Autorité sans lesquelles les "affaires" ne sont plus possibles. Il se rallie verbalement à la révolution pour sauver les meubles au printemps 1848 et se cherche des ancêtres

paysans mais porte dans sa poche un "casse-tête" pour se protéger des cannibales prolétariens. Il applaudit aux atrocités de juin 1848, et trouve Louis-Napoléon un peu mou pour résister aux menaces que la vile multitude fait encore peser sur l'avenir. Parlant de Dambreuse et de ses amis qui commence à agacer Frédéric, et qui vont pousser le héros à prendre des positions qui ne sont pas les siennes, le narrateur dit textuellement : "*La pourriture de ces vieux* l'exaspérait; et emporté par la bravoure qui saisit quelquefois les plus timides, il attaqua les financiers, les députés, le Gouvernement, le Roi, prit la défense des Arabes (...)" En fait, dès que l'occasion s'en présente dans le récit, le narrateur, derrière qui se profile alors clairement Flaubert, ne manque pas de dire ses quatre vérités à ce qu'il considère comme une "pègre dorée", une véritable abjection sociale : "La plupart des hommes qui étaient là avaient servi, au moins quatre gouvernements; et ils auraient vendu la France ou le genre humain, pour garantir leur fortune, s'épargner un malaise, un embarras, ou même par simple bassesse, adoration instinctive de la force." Le banquier Dambreuse ne se salit pas les mains : son contact avec l'Histoire ne dépasse pas le niveau des intrigues et manoeuvres feutrées qui se règlent dans les antichambres des ministères ou dans les hôtels particuliers; mais un autre personnage, qui lui est lié directement, le père Roque, joue clairement dans le récit le rôle de son "homme de main" à la fois concret et symbolique : en assassinant froidement un adolescent d'un coup de fusil en pleine tête, le père Roque, à la prison des Tuileries, venge Dambreuse autant que lui-même des frayeurs extraordinaires que leur a avait causées la révolution. Comme le père Roque, Dambreuse, sans en laisser rien paraître est soutenu par une haine viscérale de tout ce qui peut ressembler à un homme du peuple réclamant la justice sociale. Par un remarquable et fort éclairant paradoxe, les gens du salon Dambreuse en arriveront à "parler comme Sénéc" au moment où tous les dogmatiques de l'Autorité auront à se réunir autour du gang de l'Élysée pour en finir une bonne fois avec cet insupportable flirt de l'Histoire et de la Liberté. Mais le récit ne laisse aucune illusion sur la valeur de ce genre de réussite : la mort du banquier Dambreuse en est l'occasion. Pour épitaphe, le narrateur précise : "Elle était finie, cette existence pleine d'agitations! Combien n'avait-il pas fait de courses dans les bureaux, aligné de chiffres, tripoté d'affaires, entendu de rapports! Que de boniments, de sourires, de courbettes! Car il avait acclamé Napoléon, les Cosaques, Louis XVIII, 1830, les ouvriers, tous les régimes, chérissant le Pouvoir d'un tel amour, qu'il aurait payé pour se

vendre." A son enterrement, ses amis d'hier n'attendent guère pour ne reconnaître en lui rien de plus qu'un habile "podeviniste"; on fait quand même mine de le regretter au moment où la bière entre dans le caveau, on en profite aussi pour tonner contre le Socialisme, puis cette phrase terrible du narrateur qui sonne comme le jugement dernier : "La terre, mêlée de cailloux, retomba; et il ne devait plus en être question dans le monde."

Dussardier est incontestablement l'une des seules figures héroïques du récit, et l'un des pivots essentiels de la signification historique du roman. Frédéric instinctivement lui voue un attachement qui n'a pas d'autre équivalent en intensité que son amour pour Marie Arnoux.; il est même probablement plus fidèle à son amitié pour Dussardier qu'à sa grande passion qu'il ne regrette pas de trahir tout au long de récit. Cette amitié est réciproque, et Dussardier contribue beaucoup à faire évoluer Frédéric vers ce qui aurait pu devenir une prise de conscience politique si le héros avait été doué d'une complexion moins velléitaire et inactive. Dussardier est un personnage très présent dans le roman, et notamment dans les trois scènes historiques-clés qui structurent, aux points stratégiques du texte, l'ensemble des rapports entre narration et Histoire : la première scène historique du récit, où Dussardier apparaît et qui marque le premier contact direct entre Frédéric et l'Histoire (la manifestation du Panthéon en décembre 1841), la scène historique (centrale) qui coïncide avec la victoire de la révolution, le 24 février 1848, et la dernière scène historique du roman, celle qui marque la victoire du coup d'Etat, la fin de la République et la disparition de Dussardier. Ce personnage incarne de toute évidence l'idéal républicain dans sa version non dogmatique, la croyance naïve mais exemplaire dans les valeurs de la vie, de la liberté, de la justice et de la fraternité. Dussardier est un autodidacte, mais qui n'a rien perdu de sa générosité native de "bon sauvage" métropolitain; il croit profondément à la perfectibilité de l'homme et au progrès. Il parle d'égalité sans jamais envier la situation des amis qui sont plus fortunés que lui, et en se réjouissant même de leurs succès. Bref, Flaubert a construit avec Dussardier une figure entièrement positive défendant des valeurs dans lesquelles l'auteur se reconnaîtrait s'il pouvait y croire. Mais précisément, *L'Éducation* est un roman qui finit par mettre en scène les raisons historiques pour lesquelles un idéal comme celui qu'incarne Dussardier est destiné à être broyé par les événements contemporains. C'est un idéal qui a peut-être raison pour l'avenir, mais qui n'est pas fait pour le présent : c'est une représentation qui n'est plus, ou pas encore, adéquate avec la structure du réel. Contrairement à ce qu'imaginait

Dussardier, le Peuple n'est plus une force homogène qui pourrait compter sur sa propre énergie pour installer les nouvelles valeurs dans le réel, comme on a pu le croire au printemps 1848. Le Peuple (et ici, l'analyse de Flaubert rencontre un fois de plus celle de Marx) est devenu une force divisée à l'intérieure d'elle-même en plusieurs tendances contradictoires qui peuvent aller jusqu'à l'affrontement. C'est ce qui advient au moment des journées de juin, et que Dussardier ne comprend pas immédiatement. Il se range du côté de la République, valeur sainte pour lui, sans percevoir que cette république, devenue libérale et bourgeoise a changé de sens en quelques semaines et qu'elle défend une fraction du peuple contre l'autre : la plus riche contre la plus démunie. Après les massacres de juin, Dussardier, blessé en ayant tenté de s'interposer entre les gardes nationaux (dont il faisait parti) et les insurgés sur une barricade, commence à entrevoir la vérité : "Peut-être qu'il aurait dû se mettre de l'autre bord, avec les blouses; car enfin on leur avait promis un tas de choses qu'on n'avait pas tenues. Leurs adversaires détestaient la République; et puis on s'était montré bien dur pour eux! Ils avaient tort, sans doute, mais pas tout à fait, cependant; et le brave garçon était torturé par cette idée qu'il pouvait avoir combattu la justice." L'Histoire qui avance vers le coup d'Etat ne fait de confirmer son doute. Après avoir été l'homme qui croit dans la vie, plus fort et plus intensément qu'aucun autre personnage du roman (sauf peut-être la petite Roque), Dussardier va devenir l'homme qui veut mourir. Il faut relire cette page bouleversante où le personnage dit à Frédéric la fin de tous ses espoirs. Ici, aucune dérision du narrateur; le ton y est même si juste qu'on a peine à croire qu'il ne s'agit pas d'une profession de foi dépassant largement le personnage. L'Histoire va vers le gouffre; Dussardier comprend après coup toute l'ampleur de son erreur en juin; il finit par ces mots : "Moi, je n'ai rien fait de mal; et pourtant, c'est comme un poids qui me pèse sur l'estomac. J'en deviendrai fou, si ça continue. J'ai envie de me faire tuer." La narration lui donnera l'occasion, comme on le sait, à la fin du chapitre suivant, de se faire assassiner en pleine rue par l'un de ses meilleurs anciens amis, Sénécal, devenu dragon du prince-président. Dussardier meurt sabré par ceux qui mettent un terme aux dernières illusions : à cet instant, l'Histoire (qui se confondait peut-être avec le destin convulsionnaire des chances de la Liberté) quitte définitivement la scène narrative. Le roman, en deux pirouettes, va rejoindre le présent socio-historique réel qui, dix-huit ans plus tard, est encore celui de l'Empire Mais

Dussardier vient de mourir en criant un slogan qui, en 1869, se met à résonner avec une tonalité étrangement moderne : "Vive la République!"

Sénécal est le double négatif de Dussardier. Autant Dussardier est du côté de la vie et de la générosité, autant Sénécal est l'homme des systèmes, de l'embrigadement, et pour finir, de l'Autorité et de la mort. Il représente, avec Dambreuse, ce que Flaubert déteste le plus : au fond, c'est un ennemi farouche de la liberté, de l'art, et de tout ce qui peut ressembler à la vie. Mais le roman ne nous fait découvrir sa véritable nature que très progressivement. Sénécal est un révolutionnaire quasi-professionnel; sous la monarchie de Juillet, il a été de toutes les sociétés secrètes, de tous les coups de force tentés pour renverser le régime. Mais c'est un solitaire qui trouve le peuple mou et incapable; son idole est d'Alibaud, un activiste sans appartenance politique qui avait cherché à assassiner Louis-Philippe en 1836. Lorsqu'il se fait arrêter en 1847 (au chap.4 de la IIème partie), c'est pour avoir été pris en train d'essayer des explosifs dans une carrière de Montmartre. Sénécal a l'âme d'un terroriste. Sénécal est bête : c'est un autodidacte obtus, qui s'est bourré l'esprit de tous les clichés et préjugés produits par la littérature socialiste : "Il connaissait Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, la lourde charretée des écrivains socialistes, ceux qui réclament pour l'humanité le niveau des casernes (...)". Mal digérée sa culture se transforme spontanément en dogmatisme .Il n'admet aucune contradiction dans la discussion sans percevoir que ses propres positions, empruntées à des systèmes contradictoires, ne reposent sur aucune cohérence. La révolution de février le conduit naturellement à la présidence d'un Club, le "Club de l'Intelligence" ainsi nommé par antiphrase, où il exerce une autorité de fer. Mais derrière sa parole "dogmatique", ses "phrases impérieuses comme des lois", Sénécal n'est que l'imitation d'une imitation, un pur simulacre : "comme chaque personnage se réglait alors sur un modèle, l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui, il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre". On ne sait rien des raisons qui en juin 1848 le conduisent dans la prison des Tuileries, mais dès 1850, devenu secrétaire de Deslauriers qui s'est lui-même mis au service de Dambreuse, Sénécal vire au bonapartisme, se déclare, dans ce qu'il estime être la tradition de Robespierre, favorable à "la dictature" : "Vive la tyrannie, pourvu que le tyran fasse le bien!". On connaît le dénouement, le 4 décembre 1851, sur le boulevard des Italiens. Son geste en fait, par de-là toute espèce de différence politique, un second père Roque : un de ces personnages par lesquels l'Histoire rejoint l'innommable. Sur le mode atroce,

Sénécal incarne le ralliement d'un certain socialisme utopique à l'idéologie autoritaire et antidémocratique de l'Empire. Il est de la race de ceux qui veulent acharnement arrêter le cours de l'Histoire, en avoir raison, bref, conclure .

## Au nom du père

Le dimanche 4 novembre 1849 à huit heures du matin, après trois jours de halte dans la bonne ville de Marseille (trois jours sur lesquels il reste très discret dans le *Voyage en Égypte*), Gustave Flaubert, accompagné de son ami Maxime Du Camp, embarque sur le paquebot *Le Nil* qui lève l'ancre à destination d'Alexandrie. En montant sur le pont, tout à coup, il remarque, au milieu des passagers, "une grande fille de dix-huit ans" qui ressemble (en beaucoup moins bien précise-t-il dans ses notes) "à Laure Le Poittevin", Laure, son aînée de trois mois qui, à cette date, n'a donc pas du tout dix-huit ans mais vingt-huit, et qui depuis trois ans se trouve (mal) mariée à un certain Maupassant. Or — la coïncidence est quand même étrange — c'est neuf mois, jour pour jour, après ce 4 novembre 1849, que Laure va mettre au monde le petit Guy de Maupassant. Question : et si Laure était venue, incognito, passer la fin de sa semaine à Marseille?... Mais non, la réalité est moins romanesque, et plus profonde. En quittant Marseille, Flaubert ne rêve pas à Laure parce qu'il vient de lui faire un enfant : Guy est certainement le fils de l'obscur Gustave de Maupassant (dont Laure se séparera d'ailleurs quelques années plus tard) et non pas de notre Gustave national à qui elle vouait une admiration totale depuis l'adolescence mais sans avoir jamais pensé, probablement, à en devenir la maîtresse. Si Flaubert croit reconnaître Laure, c'est pour une tout autre raison, dont les conséquences auront, contre toute attente, le même résultat : celui de faire de Flaubert le véritable père du petit Guy de Maupassant.

Pour y voir clair, il faut revenir en arrière, reconstruire le scénario passionnel qui sous-tend l'intrigue, et reparler un peu d'un personnage qui n'existe plus en cette année 1849, mais dont l'ombre va peser très fort sur toute cette histoire : Alfred Le Poittevin, le grand frère chéri de Laure, l'ami de coeur de Flaubert, jeune homme brillantissime disparu brutalement, l'année précédente, à l'âge de trente-deux ans. Leur amitié était née dans un contexte familial : les parents se connaissaient depuis longtemps. Le père de Laure et d'Alfred, Paul-François Le Poittevin, qui avait épousé une amie d'enfance de Mme Flaubert mère, était le parrain de Gustave. Symétriquement Alfred Le Poittevin était le filleul de M. Flaubert père. On ne saura jamais vraiment jusqu'où sont allés les relations d'amitié entre Gustave et Alfred, mais ce qui est sûr, c'est que Flaubert n'en connaîtra

jamais d'aussi intenses jusqu'à la fin de sa vie, même avec le bon vieux Bouilhet : une sorte d'amour dont Laure avait été témoin. Alfred, qui avait cinq ans de plus que Gustave, lui avait tout appris : les femmes, le rêve, la passion pour la pensée pure et la beauté, Spinoza, les mauvais lieux, la croyance en l'absolu, bref, la vie. Ils s'étaient promis de partir ensemble pour un long voyage en Orient. Quand Alfred s'était marié en 1846, Gustave avait cru mourir de chagrin. Il avait épousé une certaine Louise de Maupassant. Sa soeur Laure, par esprit de symétrie, c'est-à-dire par amour-fou pour Alfred, avait épousé la même année le frère de ladite Louise, Gustave de Maupassant : mariage de substitution incestueuse qui perdra son sens assez rapidement après la disparition d'Alfred.

Le 4 novembre 1849, donc, à défaut de partir avec Alfred pour l'Orient, Flaubert embarque avec Maxime et, par une sorte de métonymie inconsciente, croit reconnaître Laure sur le pont. Au même moment (ou à peu près) la véritable Laure est en train, par défaut également, de concevoir le petit Guy de Maupassant avec un homme qui n'est pour elle qu'une métaphore d'Alfred : qui, à la lettre, crée en elle l'illusion d'Alfred. Voilà le scénario initial. La suite, malgré son économie un peu délirante, peut se déduire de manière presque mathématique. Après quelques années, et une nouvelle naissance (celle d'Hervé), Laure, décidément déçue par son époux qui ressemble de moins en moins à son frère, va se débarrasser de Gustave de Maupassant, et reporter toute l'énergie de son amour son ses fils, et principalement sur l'aîné. Ce premier fils, conçu un an après la mort d'Alfred, sera ce que le père biologique n'a pas su être : un véritable double d'Alfred, une réincarnation de ce jeune homme "si intelligent, si distingué, si exceptionnel" qui était l'homme de sa vie. Elle y est résolue. Or, parallèlement, tandis que cet enfant grandit, un autre homme qui porte le même prénom que son père — Gustave — est en train de devenir ce qu'Alfred aurait pu être : un romancier brillant, un artiste reconnu de tous pour son intelligence et son talent exceptionnel. Aux yeux de Laure, c'est l'évidence : Flaubert est le seul qui puisse prétendre à la véritable paternité du petit Guy. C'est elle qui va créer cette situation de toute pièce, patiemment, avec obstination; mais, de son côté, Flaubert comprend visiblement tout à demi-mot, et entre dans le scénario en sachant son rôle. L'histoire des relations Flaubert-Maupassant repose sur cette connivence entre Laure et Gustave qui croise, à l'ombre de la mort, le souvenir d'un inceste impossible et d'une amitié amoureuse inoubliable. Guy n'a pas de

père, Flaubert n'a pas d'enfant, Alfred va pouvoir revivre à travers leur affection réciproque.

Ce marché symbolique que Laure veut passer avec Flaubert ne s'est pas conclu tout de suite. Le moment décisif a lieu en mars 1866, au moment où Laure vient de perdre sa mère et se retrouve toute seule dans la vie. Voici ce qu'elle lui écrit au sujet de Guy : "l'aîné est un jeune homme, déjà sérieux. Le pauvre garçon a vu et compris bien des choses, et il est presque trop mûri pour ses quinze ans. Il te rappellera son oncle Alfred, auquel il ressemble sous bien des rapports, et je suis sûr que tu l'aimeras." (lettre du 16 mars 1866). Son idée est d'en faire le "disciple" de Gustave, et avec le temps le projet devient réalité : "Pendant les quelques jours que Guy a passés à Etretat, nous avons bien parlé de toi, mon vieux Gustave, et je sais combien tu te montres excellent pour mon fils. Aussi comme on t'aime, comme on croit en toi, comme le disciple appartient au maître." (Lettre du 3 mai 1874). Pour que le scénario fonctionne, il faut évidemment que Laure et Gustave y croient, mais il faut aussi que Guy entre dans cette logique de reconnaissance en paternité symbolique. Flaubert chaque dimanche s'occupe de Guy, lui enseigne les rudiments du métier d'écrivain. Voici comment Maupassant en 1876 remercie Flaubert de ces causeries qu'il voudrait poursuivre par lettres : "... en causant avec vous, il me semblait souvent entendre mon oncle que je n'ai pas connu, mais dont vous et ma mère m'avez si souvent parlé (...) Il me semble voir vos réunions de Rouen. " Laure a presque gagné son pari fou, mais elle ne désarme pas ; chaque mois enregistre un progrès, les relations filiales se resserrent. Deux ans plus tard, pour une sombre affaire de poste au Ministère, lorsqu'elle doit sous les injonctions de Guy demander pour son fils un service à Flaubert, c'est à la figure d'un père qu'elle s'adresse : "Puisque tu appelles Guy ton fils adoptif, tu me pardonneras mon cher Gustave, si je viens tout naturellement te parler de ce garçon. La déclaration de tendresse que tu lui as faite devant moi m'a été si douce que je l'ai prise au pied de la lettre, et que je m'imagine à présent qu'elle t'impose des devoirs quasi paternels." Flaubert va s'exécuter sans broncher.

Laure n'a aucune fortune. Quelques années plus tôt, Flaubert qui était à l'aise, aurait pu aidé financièrement le jeune Maupassant à s'établir. Depuis 1875, par malheur, le romancier est ruiné : il a liquidé toute sa fortune pour sauver sa nièce Caroline de la faillite, et il lui faut pourvoir à sa propre survie. Mais même sans argent, Flaubert n'est pas sans pouvoir. Il connaît tout le monde à Paris, et ses avis sont écoutés. Comme un véritable fils,

Guy de Maupassant va en user et abuser pour se faire une place dans la société, et tout d'abord pour obtenir un salaire de survie dans la fonction publique. Un bon tiers de ses lettres sont d'insoutenables plaintes contre la dureté de ses chefs de bureau au ministère de la Marine, puis lorsque Flaubert obtient sa mutation pour la Direction des Beaux-Arts, sur l'insuffisance de son traitement au ministère de l'Instruction, etc. Et Flaubert, avec la patience d'un véritable père obtempère toujours, faisant une lettre au ministre par-ci, un déjeuner avec le chef de cabinet par-là, jusqu'à ce que Guy finisse par obtenir entière satisfaction. Même scénario dans les milieux du journalisme où le jeune Maupassant cherche, en complément de salaire, quelques appointements de rédacteur littéraire. Flaubert le recommande, mais ses piges ne sont pas toutes publiées, puis le poste au journal se fait attendre, et Guy se plaint amèrement par des rafales de lettres gémissantes : Flaubert réécrit, redéjeûne, le re-recommande, et avec le temps, tout finit par s'arranger. Même scénario encore (et là Flaubert lui offre ce qu'il a de plus précieux) dans le monde littéraire : en quelques mois Maupassant est présenté à Zola, Paul Alexis, Théodore de Banville, Tourgueneff, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet, J. K. Huysmans, Catulle Mendès, etc.; il est introduit dans les principaux salons de l'époque, présenté à Charpentier, l'éditeur même de Flaubert et Zola... Bref, entre 1877 et 1878, Flaubert use de toute son influence pour lancer sur l'avant-scène parisienne ce jeune inconnu qui n'a publié en tout et pour tout que quelques mauvaises pièces de vers. Le vieux Gustave fait tout cela pour Laure, bien entendu, et pour Alfred. Mais il ne le ferait pas s'il n'avait son idée de derrière la tête. Le petit Guy n'a encore rien écrit de bon, mais l'ours de Croisset a bon espoir : voilà bientôt cinq ans qu'il inculque rudement au jeune Maupassant ce que c'est que le métier d'écrire, et tout lui semble indiquer que Guy va bientôt pouvoir donner sa mesure.

Le tutorat littéraire de Flaubert, sur lequel on sait peu de chose parce qu'il s'exerçait surtout par conversations directes, n'a pas dû être une pure partie de plaisir pour Maupassant. Sur ce chapitre, le vieux Gustave est intraitable. Témoin, en 1876, cette lettre de Guy à Catulle Mendès au sujet des corrections qu'il apporte *in extremis* à son premier article de presse littéraire. On le sent partagé entre la crainte de voir son texte refusé et la terreur des réactions de Flaubert lorsqu'il va lire le papier : "Mais ce qu'il me reprocherait certes le plus, c'est la répétition du mot *immense* à deux lignes d'intervalle, l'emploi du mot *fille* pour dire *catin* et surtout le dernier hiatus

(son *ami Ivan*) à cause duquel j'avais supprimé le prénom de Tourgueneff. Car Flaubert est impitoyable pour ces sortes de choses — et je serai déjà assez *grondé* par lui pour quelques répétitions, et un abus de phrases incidentes que le peu de temps ne m'a pas permis d'éviter". Au-delà de cet aspect technique du style, Flaubert donne à Maupassant une formation complète : rigueur stricte de composition et de conception de l'oeuvre, impersonnalité, relativité des points de vue narratifs, refus de conclure, obsession du mot exact, critique des systèmes de pensée hégémoniques, une certaine tendance au pessimisme philosophique... Peut-être faut-il même voir dans le talent de Maupassant pour le récit court, le conte et la nouvelle, une certaine conséquence générique de ces dures années d'apprentissage passées aux côtés d'un Flaubert plongé dans la rédaction de *Trois Contes* (1875-1877). Avant de mériter le nom de "disciple", Guy passe quelques années dans la rude fonction d'assistant : il est chargé de mille petits services, fait des recherches bibliographiques pour le maître, transporte les livres de Paris à Croisset, part en repérage sur place le long des falaises normandes pour le chapitre "géologie" de *Bouvard et Pécuchet*, interroge savants et spécialistes sur tel ou tel point d'érudition dont Flaubert a besoin pour son roman encyclopédique, etc. Si l'enquête n'a pas été menée jusqu'au bout, ou si le renseignement ne convient pas parfaitement, Flaubert hurle, tempête, et Maupassant, sans broncher, doit tout recommencer à zéro.

Flaubert s'est laissé volontairement piéger par la stratégie de Laure qui lui offrait un enfant. Mais il a aussi repris cette idée de parenté à son compte, en la faisant évoluer à son rythme, de 1875 à 1880, avec une intensification constante dont la correspondance donne une image frappante : de 1877 à la mort de Flaubert, la fréquence des lettres qu'ils s'échangent ne cesse de croître pour atteindre un maximum dans les tout derniers mois. Entre janvier et mai 1880, Flaubert et Maupassant s'écrivent plus d'une fois par semaine, et la dernière lettre de Flaubert<sup>4</sup> semble bien être celle qu'il adresse à son disciple le 3 mai 1880 pour lui donner rendez-vous à Paris la semaine suivante, une lettre de combat qui se termine par "le pédantisme de la futilité m'exaspère. Bafouons le chic!". Depuis un an, Flaubert considère que Maupassant est prêt à devenir ce qu'il doit être, un véritable écrivain. Il lui parle comme à un vrai disciple, et il est émouvant de suivre l'évolution des formules par lesquelles Flaubert s'adresse à lui dans les lettres de 1879 : "mon cher ami", "mon bon", puis "mon cher vieux solide", "mon pauvre

---

<sup>4</sup>La fameuse missive à Maxime Du Camp datée du 7 mai, veille de sa mort, est certainement un faux inventé par Maxime

chéri", "mon chéri"... Cette fois Laure a gagné; maintenant plus rien ne la retient : dès février 1879, elle sombre dans une crise nerveuse profonde dont elle ne sortira plus vraiment. Mais c'est en 1880, *in extremis*, juste avant la mort du romancier que le disciple se change en véritable héritier. La métamorphose se fait en deux temps. Il y a d'abord le moment du premier vrai texte de Maupassant, *Boule-de-Suif*, qui prouve à Flaubert que le petit Guy a tout compris : "il me tarde de vous dire que je considère *Boule-de-Suif* comme un *chef-d'oeuvre*. Oui, jeune homme! Ni plus ni moins, cela est d'un maître." (lettre du 1er février 1880). Venant de Flaubert, le compliment n'est pas mince, mais, notons-le, le maître continue à vouvoyer le disciple comme il l'a toujours fait. L'ultime reconnaissance a lieu brusquement quelques jours plus tard, le vendredi 13 février 1880, au moment où Flaubert apprend que Maupassant est poursuivi devant les tribunaux pour outrage aux bonnes moeurs. Le baptême du feu! L'affaire *Bovary* qui recommence! D'un seul coup, Flaubert se met à le tutoyer, et —enfin!— lui écrit : "mon cher fils...". La semaine suivante, l'ours se redresse, monte au créneau pour son ourson, et publie dans la presse un article retentissant ("Avec la théorie des tendances, on peut faire guillotiner un mouton pour avoir rêvé de la viande. Il faudrait s'entendre définitivement sur cette question de la moralité dans l'État. Ce qui est Beau est moral, voilà tout, et rien de plus"). Le parquet abandonne aussitôt les poursuites, merci papa... Mais l'idylle filiale sera de courte durée. Deux mois plus tard, le 8 mai Flaubert meurt au milieu des manuscrits de *Bouvard et Pécuchet*, terrassé par une congestion cérébrale foudroyante. Guy, écrasé de chagrin, se retrouve orphelin au moment même où il vient de gagner un père. Mais, a-t-il vraiment disparu ce père symbolique qui ressemblait déjà si fort à un autre fantôme? Il semblerait bien que non. En disparaissant Flaubert passe le relais, mais accède aussi pour toujours à la présence d'une dimension intérieure : "Plus la mort du pauvre Flaubert s'éloigne plus son souvenir me hante, plus je me sens le coeur endolori et l'esprit isolé. Son image est sans cesse devant moi, je le vois debout, dans sa grande robe de chambre brune qui s'élargissait quand il levait les bras en parlant. Tous ses gestes me reviennent, toutes ses intonations me poursuivent, et des phrases qu'il avait coutume de dire sont dans mon oreille comme s'il les prononçait encore..."(lettre du 24 mai à Caroline Commanville).