

GUSTAVE FLAUBERT ET LA CONSCIENCE DANS L'ART:  
PORTRAIT DE L'ARTISTE  
EN ARBITRE D'UN PLAN D'ACTION RESPONSABLE

by

Randy Mastin

---

Copyright © Randy Mastin 2016

A Thesis Submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF FRENCH AND ITALIAN

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

MASTER OF ARTS

WITH A MAJOR IN FRENCH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2016

### STATEMENT BY AUTHOR

The thesis titled *Gustave Flaubert et la Conscience dans l'Art: Portrait de l'Artiste En Arbitre d'Un Plan D'Action Responsable*, prepared by Randy Mastin, has been submitted in partial fulfillment of requirements for a master's degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this thesis are allowable without special permission, provided that an accurate acknowledgement of the source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the head of the major department or the Dean of the Graduate College when in his or her judgment the proposed use of the material is in the interests of scholarship. In all other instances, however, permission must be obtained from the author.

Signed: Randy Mastin

### APPROVAL BY THESIS DIRECTOR

This thesis has been approved on the date shown below:

\_\_\_\_\_  
Marie-Pierre Le Hir, Ph.D.  
Professor of French

22 November 2016  
Defense Date

## TABLE DES MATIERES

Abstract.....	4
Introduction.....	7
Chapitre 1. La Toile ( <i>La Tentation de Saint Antoine</i> ).....	10
Chapitre 2. La Palette ( <i>Voyage en Orient</i> ).....	12
Chapitre 3. Le Pinceau ( <i>Salammbô</i> ).....	15
Chapitre 4. L'Arrière-Plan (Lettres à Ernest Chevalier).....	19
Chapitre 5. La Première Touche (Lettres à Louise Colet).....	26
Chapitre 6. La Première Forme ( <i>Madame Bovary</i> ).....	34
Chapitre 7. La Deuxième Forme ( <i>L'Education sentimentale</i> ).....	49
Conclusion. Le Portrait (L'Auteur).....	60
Bibliographie	

## ABSTRACT

It is virtually impossible today to broach the subject of realism in the arts without at least mentioning the name Gustave Flaubert. Long considered the father of realism in the modern novel, with his seminal works *Madame Bovary* and *The Sentimental Education*, Gustave Flaubert was an integral part of that continuing movement in France that was determined to sever once and for all the novel's binds to aristocratic convention and pretension in order to focus on the life of the common woman and man. And Flaubert did find himself in good company then--Zola, Stendhal, Balzac, Hugo, the list goes on, were artists all for whom the effort to advance the form, so that the novel had much greater relevance to the modern world, was of paramount importance. Singularly devoted to stripping the gauze from the lens that had softened the edge for centuries, these few would endeavor to present the human being, the human condition, in its raw, natural, often unpleasant form. For the majority of these writers, however, this new chapter in the history of the novel would rely almost exclusively on this change in primary subject matter. Not so chez Flaubert.

In examining the correspondence and major works of Gustave Flaubert, it is possible to track the development of the artist, to follow the arc of thought and opinion that would ultimately shape Flaubert's determination to "write about nothing." Like most of his contemporaries, who were wholly (and vocally) disgusted by the world around them, what this determination meant for Flaubert was that the utter banality of modern life should be reflected in every face, it should be heard in every word, seen in every action, in every place, in every object. What this also meant, and that which further separates Flaubert from the pack, was that Flaubert's narrator, and indeed Flaubert himself, should

blend so well with the background presented that both writer and conduit would ultimately disappear.

Sorting through the formidable catalogue of analysis available today in articles, reviews and full-length texts, some written more than 100 years ago, it is possible to piece together the "how" at the heart of Flaubert's masterworks--the development and strategic use of free indirect speech, the reliance on action/inaction and dialogue, the astute staging of object, the seamless integration of place, all of which facilitates Flaubert's ability to present, if not the fully realized psychological portrait, then at the very least the sophisticated vehicle designed exclusively to reveal the inner life. In Flaubert's hands, we the reader would directly experience the world as it is/was through the eyes and minds of his principal characters. Still, the question remains.

Flaubert would devote five full years of his life to the development of his first masterwork. He would devote another five to the crafting of the second. With this determined Flaubert, we have the who, therefore. With *Madame Bovary* and *The Sentimental Education*, we have the what. In France at mid-century, we find the when and the where and, through a close reading of the literature, we can begin to piece together the how. But why? In the correspondence alone, we bear witness to a man struggling mightily to bring to fruition two works of highly uncertain promise. Why would Flaubert endure, why would he fight, when the result, the future of these works, was so uncertain?

Via the analysis of specific strings of correspondence, through a sampling of solid, inspired critique, through close readings of the texts themselves and, of course, through acknowledgment of the no-holds-barred approach of the author himself, we arrive at one possible explanation here. "Notre coeur ne doit être bien qu'à sentir celui des autres,"

Flaubert once wrote, and it is with this in mind that we offer to you this glimpse of the man who would live and die by that problematic, much-maligned maxim "art for the sake of art."

## INTRODUCTION

On sait que la Révolution Industrielle a commencé en Angleterre en l'an 1760, qu'elle s'est répandue rapidement par la Manche à la France et au-delà, et qu'elle est arrivée à son apogée du cours du dix-neuvième siècle. Cette période, qui en somme décrit la première transition courante aux nouvelles chaînes de production--transition qui était fondée sur un remarquable progrès dans le domaine métallurgique, dans le développement de la vapeur, dans l'invention et l'usage des produits chimiques, dans l'avènement du ciment, de la lumière à la lampe à gaz, et dans la production moderne du papier--a conduit aussi à la croissance, sans précédent et prolongée, de la population européenne en général et à un niveau de vie correspondant. Des centres industriels se développent, une grande partie du travail manuel qui était autrefois le domaine du paysan se mécanise et, en France, nous nous retrouvons bientôt nez à nez avec le dernier espoir du pays en termes de préservation de la monarchie: Louis-Philippe le Roi Citoyen.

En 1830, au tout début d'un règne qui deviendra connu comme la Monarchie de Juillet, Louis-Phillipe gouvernera finalement comme autocrate, mettant un frein à la dissidence, restreignant les voix de la presse et du théâtre, éradiquant les révoltes ouvrières. Un roi avec la réputation de soutenir les riches et de rejeter les revendications pour l'élargissement du suffrage, Louis-Philippe régnera sur un pays en proie aux crises sociales mais en pleine croissance économique--jusqu'à la grande dépression de 1846 c'est-à-dire, un événement qui a mené à un autre soulèvement significatif encore, la Révolution de 1848. Et au beau milieu de ce chaos, bien sûr, nous voyons la naissance, nous assistons à l'éducation et au développement continuel de celui qui est peut-être le plus grand écrivain que le monde ne connaîtra jamais.

Entre Gustave Flaubert.

Né dans une famille bourgeoise en décembre 1821, deuxième fils d'Anne Justine Caroline et d'Achille-Cléophas Flaubert (directeur et chef chirurgien à l'Hôtel-Dieu de Rouen), dès son très jeune âge Flaubert se trouvera ébahi du pouvoir de sa propre imagination: le petit garçon tombera amoureux du badinage quotidien, et des histoires pour lesquelles il avait une oreille unique, et bientôt l'enfant commencera à écrire ses siennes. Peut-être en conséquence de son éducation dans une telle proximité des fonctionnements internes d'un hôpital du dix-neuvième siècle, puis peut-être en résultat des crises qu'il continuera à souffrir sa vie, Gustave Flaubert placera toujours l'accent sur l'observation soigneuse et sur l'analyse froide et, même comme très jeune garçon, il montrera une assurance puissante dans ses propres opinions, ce qui aura une influence indéniable sur son choix de thèmes. Car, oui, Gustave Flaubert commencera à écrire des histoires et des pièces à un âge où la plupart des enfants luttent encore pour écrire une seule phrase cohérente.

Ecrit pour l'étudiant chevronné de Flaubert (pas de résumé ici, ni de *Madame Bovary*, ni de *L'Education sentimentale*) le présent mémoire s'ouvre en rendant visite à Gustave Flaubert au moment qui marque sa première incursion sérieuse dans l'écriture romanesque, à quel point l'auteur recevra, et acceptera, la condamnation de ses amis proches pour cette oeuvre difficile. Nous remontons dans le temps et dans l'espace pour regarder la correspondance de l'auteur, précoce et tardive à la fois, pour observer le comportement, à travers cette seule écriture, d'un homme passionné au milieu de l'unique aventure amoureuse qu'il connaîtra jamais et, finalement, pour fournir une vue d'ensemble des deux chefs d'oeuvre de fiction réaliste qui étaient produits par un homme



résolu en fin de compte à parler pour sa génération. En dépit de tout ce va-et-vient, ce que ce séjour prolongé avec le père du roman moderne révélera est une ligne remarquablement ininterrompue: du développement et de la maturation du jeune garçon qui montre une confiance enthousiaste dans son propre point de vue, nous concluons notre séjour avec l'homme qui abordait volontiers un manque de conviction choquant dans les autres, et dans le monde autour de lui, le monde de l'Age Industriel, le monde de la classe bourgeoise montante.

## 1. La Toile (*La Tentation de Saint Antoine*)

*Ce qui fait l'originalité de Flaubert, et ce qui confère à son oeuvre une valeur incomparable, c'est qu'il entre en relation, au moins négativement, avec la totalité de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit et dont il prend en charge complètement les contradictions, les difficultés et les problèmes.<sup>1</sup>*  
Pierre Bourdieu

Croisset (Seine-Maritime) France. C'est le début de l'automne de l'an 1849. L'air se rafraîchit, la couleur des arbres devient plus vive, le soleil atteint son apogée au-dessus de la Seine et Gustave Flaubert, le libre-penseur qui va nous donner bientôt les chefs d'oeuvre *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale*, se met à l'aise pour donner la première, et dernière, lecture en public du brouillon de ce qui va se révéler comme une oeuvre problématique. En dépit du fait que Flaubert a consacré plus d'un an entier à la rédaction de *La Tentation de Saint Antoine*, séquestré comme son sujet, sur ses gardes pour ne divulguer pas même le plus petit détail de ce conte laborieux, le public pour cette lecture--si on ne tient pas compte de la mère de Flaubert, qui va rôder dans la salle de l'autre côté de la porte fermée à clé pour les 32 heures nécessaires pour lire l'oeuvre entière à voix haute--sera réduit: Seulement deux, M. Louis Bouilhet et M. Maxime du Camp, deux amis intimes de Gustave Flaubert et tout bien considéré des arbitres fiables de ce qui va, et de ce qui ne va pas, constituer la littérature acceptable du moment. Quatre jours durant, pendant quatre heures deux fois par jour, ces deux hommes vont écouter cette lecture en silence, et ce seront ces deux mêmes hommes qui convaincront l'auteur que sa *Tentation*, la *Tentation* selon Flaubert, est un lamentable échec.

---

<sup>1</sup> Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 145.

La *Tentation* de Flaubert, cette oeuvre dont la plupart des étudiants savent la difficulté, est inspirée par le tableau du même nom de Breughel l'Ainé. Flaubert a découvert cette ménagerie du grotesque quatre ans plus tôt dans la galerie d'art du Palazzo Balbi-Senarega à Gênes (il s'y trouvait avec son père et sa mère, qui accompagnaient sa soeur cadette lors de son voyage de noces) et le sujet l'a tout de suite attiré à cause de son potentiel pour le traitement historique d'une veine profondément dramatique. Aux mains de Breughel, les tentations de ce saint sont puissantes et diverses mais, pour que l'écrivain les adapte, Flaubert devra passer quelques mois à faire des recherches sur la vie des pères de l'église, le mysticisme des anciens, l'Alexandrie de l'antiquité. Le résultat final sera un véritable cortège de faits et de personnalités historiques, y compris Salomon et la Reine de Saba, Nabuchodonosor et Hilarion, Vishnu et Bouddha, Jésus-Christ et Satan lui-même. Flaubert va ajouter à la *Tentation*, sa *Tentation*, de longues listes de bêtes mythiques, une page entière consacrée aux dieux mineurs et à leurs attributs, etc. Et à la fin de cette longue journée de l'automne de 1849, quand Flaubert aura lu tout cela à haute voix, il reviendra à Louis Bouilhet d'énoncer le verdict: le manuscrit est bon à jeter au feu et à reléguer à l'oubli. Il incombera aussi à Bouilhet, cependant, de suggérer que Flaubert écrive une autre histoire, l'histoire de Madame Delaunay, la femme en chair et en os dont la vraie vie va, avec le temps, fournir le combustible qui servira à faire démarrer la création de l'héroïne fictive peut-être la plus durable que le monde ait jamais connu. En attendant, Gustave Flaubert, blessé momentanément par la critique acerbe de ses amis, va mettre de côté sa *Tentation*, et faire ses bagages pour le voyage dont il rêvait depuis son enfance.

## 2. La Palette (Voyage en Orient)

*Les oiseaux en cage me font tout autant de pitié que les peuples en esclavage. De toute la politique, il n'y a qu'une chose que je comprenne, c'est l'émeute. Fataliste comme un turc, je crois que tout ce que nous pouvons faire pour le progrès de l'humanité ou rien, c'est absolument la même chose.*<sup>2</sup> Gustave Flaubert

Ce sera un lundi, le 29 d'octobre 1849 pour être précis, que Gustave Flaubert et Maxime du Camp choisiront comme date de départ pour ce qui deviendra, en fin de compte, un grand tour de l'Orient très bien documenté par les deux hommes. Flaubert commence à compiler ses notes de voyage le jour où il quitte Croisset pour ce périple de rêve, et il va écrire sa première lettre, à sa mère, d'Alexandrie le mercredi 7 novembre 1849. Il va voir l'aiguille et les bains-douches de Cléopâtre à Alexandrie, la Colonne de Pompéi et les catacombes et, de cette ville antique, l'auteur et du Camp vont s'embarquer sur le bateau qui va les transporter sur le Nil. Tout d'abord ils vont passer par Rosetta et Bûlâq, où se trouve la mosquée de Mohammed Ali, avant de s'arrêter au Caire pour un séjour prolongé à l'Hôtel d'Orient à Ezbekîya. De là, ils vont visiter les pyramides de Gizeh, Kheops et Khephren, et rapporter tous deux combien leur rencontre avec le Sphinx les a émus. La danse dans les rues va enchanter Flaubert--il va la décrire en grand détail--et du Camp et lui vont se faire un devoir de bavarder avec les prêtres d'une variété de religions, et à engager des spécialistes pour traduire les contes et les chansons traditionnels qu'ils entendent. Du Caire, les deux hommes vont s'embarquer sur le bateau qui va les mener en Haute l'Égypte, et ici du Camp va noter que, dans leurs conversations,

---

<sup>2</sup> Flaubert, Lettre du 8 août 1846 à Louise Colet, *Correspondance*, Vol. I, 225.

son bon ami Flaubert est encore souvent troublé par l'échec de sa *Tentation*. Les deux compères vont faire le camping sur la côte à Phoenicia, à Oum-Khaled-El-Moukhalid. Ils vont voir les pyramides de Sakkara, passer par le Tropique du Cancer pour faire un bref séjour à Beni-Suêf et camper au Lac Moeris. Flaubert va prendre note des bizarreries des Coptes du couvent de Gebel El-Teir, il va passer la nuit aux pieds du Colosse de Memnon, il va descendre jusqu'à Thèbes, par Karnak et Qena, avant de s'arrêter à Esna, où il va enfin faire la connaissance de la célèbre courtisane Kuchiouk Hanem qui, parmi des divertissements plus remarquables les uns que les autres, va offrir à l'auteur sa fameuse "Danse de l'Abeille." D'ici, Flaubert va se rendre à Aswân et à Abu Simbel, où il admettra dans ses notes de séjour que les temples égyptiens commencent à l'ennuyer. Il verra les temples de Wâdi Halfa et Sebû'A, où il prendra le temps de lire *Gerfaut* de Charles de Benard dans une des salles fraîches du temple d'Isis. Avant de revenir à Alexandrie, Flaubert et du Camp vont visiter la Nubie et au port de Kosseir, Flaubert note qu'il voit enfin la Mer Rouge. Les étapes du voyage de retour comprennent ce "charnier" de Jérusalem, où Flaubert visitera le Saint-Sépulcre, Damas, Beirut et Constantinople. A Athènes, l'auteur et du Camp vont visiter le Parthénon et à Corinthe le temple de Vénus, avant de se séparer enfin. Et chaque moment de ce voyage de 20 mois sera nécessaire pour satisfaire enfin l'âme de Gustave Flaubert.

L'écriture de *La Tentation de Saint Antoine* avait sans doute augmenté le goût de Flaubert pour toute chose "orientale," et chaque moment de ce grand tour de l'Orient, d'une durée de presque deux ans, aura servi à assouvir et libérer son esprit pour la première des grands oeuvres réalistes à venir. Il revient à Croisset en mai 1851 et, après des paroles d'encouragement supplémentaires de son vieil ami Louis Bouilhet, il va se

trouver enfin relativement tranquille, et dans un état d'esprit propre à le laisser commencer son travail sur *Madame Bovary*.

### 3. Le Pinceau (*Salammbô*)

*La bourgeoisie française ... est devenue riche, suffisante, tenace, et craintive du changement; et ils ont élevé leurs enfants et leurs petits-enfants, les jeunes hommes de la génération de Flaubert, dans l'atmosphère d'un matérialisme, prudent et commercial, avec un manque total d'intérêt pour la littérature et les arts ... avec une méfiance complète envers l'impulsion et l'imagination.*<sup>3</sup> Francis Steegmuller

Dans la même veine, Flaubert fera un autre long voyage en Orient quelques années plus tard, avant d'être capable de focaliser son oeil et ses énergies critiques sur le monde autour de lui. Bien que cette fois-là le voyage n'existe que dans l'imagination de l'auteur, il aura une durée de six années entières, et le résultat final sera, encore une fois, une autre oeuvre "orientale" problématique, un autre échec, un roman historique trop long et trop gonflé, *Salammbô*. L'histoire, qui se déroule immédiatement après la première Guerre Punique, raconte la guerre que les propres mercenaires de Carthage vont livrer contre la cité. Ici encore, avec la présentation d'une idylle comme prétexte, une idylle qui traite de l'amour de Matho, le chef des mercenaires, pour la fougoueuse Salammbô, fille de Hamilcar Barca (père d'Hannibal), Flaubert va saisir l'occasion de reconstruire l'antique Carthage dans ses moindres et atroces détails. Il va nous mener pas à pas à travers chaque événement qui préface et qui inspire cette guerre mercenaire, les interminables listes d'armes, et des noms tribaux de ceux qui les utilisent, les vastes inventaires des choses les

---

<sup>3</sup> "The French bourgeois became rich, smug, tenacious, and fearful of change; and their children and grandchildren, the young men of Flaubert's generation, were raised in an atmosphere of careful, commercial materialism, of complete lack of interest in literature and the arts, and of complete distrust of impulse and imagination." Steegmuller, *Flaubert and Madame Bovary*, 19.

plus raffinées de la vie, des bijoux et des vêtements luxueux, des pièces, des plantes et des parfums, qui épuiserait même l'admirateur de Flaubert le plus dévoué. L'auteur va bien sûr donner libre cours à son imagination graphique pour décrire le sang et les boyaux, le carnage et les excréments, la souffrance de cette ville harcelée mais, à la fin, le succès de cette oeuvre va dépendre d'un point crucial, d'un élément essentiel que Flaubert ne prevenait pas jusqu'alors à rendre: l'histoire d'amour promise.

On ne doit pas nier l'importance de cette oeuvre, bien sûr, tout d'abord parce qu'elle reste un document historique de grande valeur et, ensuite, parce qu'elle va étancher la soif de Flaubert pour un long bain, torride et "oriental"--une immersion profonde, en effet, qui laisse l'auteur dans l'état d'esprit idéal pour commencer son travail sur *L'Education sentimentale*, son deuxième chef d'oeuvre réaliste.

C'est dans l'ouvrage critique de Francis Steegmuller, *Gustave Flaubert and Madame Bovary*, que l'on trouve le récit du voyage relaté plus haut et surtout, dans la deuxième partie, dans la section intitulée "The Purge: The Oriental Journey,"<sup>4</sup> l'interprétation de cet épisode important dans la vie de l'auteur comme moyen d'exorciser ses démons, de "purger" son imagination. Pour être parfaitement clair ici, cependant, pour faire un pas de plus, il est bon de réexaminer la signification d'au moins la première de ces phases transitoires dans la vie de Gustave Flaubert et d'en tirer une conclusion contraire. Pour Steegmuller, le voyage en Orient de Flaubert et le récit qu'il en fait traduisent moins le besoin de se débarrasser de ce qui l'a captivé depuis son enfance, c'est à dire l'histoire, que le besoin profond de l'auteur d'assouvir sa grande soif de toute chose liée à l'Egypte, à la Grèce, et à la Rome antique. Flaubert était un homme qui avait besoin de regarder le monde connu pour lui-même. Alors, au final, ces lettres reflètent moins une disculpation

---

<sup>4</sup> Steegmuller, 143-211.



qu'un festin de tout ce qui est "oriental" et, bien sûr, on peut dire la même chose des excès de sa *Tentation* et de *Salammbô*. Car, avec ces deux oeuvres, Flaubert s'immerse non seulement dans l'histoire ancienne, mais aussi dans les moeurs et dans les tendances d'un grand nombre de gens du monde antique. Si Antoine le saint est le personnage central du roman, c'est parce que cet homme-là peut penser pour lui-même et, donc, parce qu'il sait résister, chose que le peuple, obéissant et dompté, est incapable de faire. Si *Salammbô* se présente comme une "intrigue Romanesque," c'est parce qu'ici Flaubert a besoin d'un prétexte pour présenter sa Carthage comme une cité antique qui regorge d'imbéciles serviles dont le seul intérêt est l'intérêt financier. Dès qu'il a fini son travail sur ces deux oeuvres (ou, dans le cas de sa *Tentation*, le premier brouillon du texte), il est clair que Flaubert est prêt à laisser tomber les compositions de grande ampleur sur la foule antique corrompue. A ce point de jonction, il est temps pour lui d'oublier l'histoire et de restreindre sa concentration sur son propre présent, un âge en France notable pour son inclination à décourager, et même à punir, ceux qui pensent pour eux-mêmes, ceux qui sont indépendants intellectuellement. Il est temps d'avancer, de se concentrer sur l'individu contemporain et, plus exactement, de créer une version actuelle du même imbécile servile qui remplit ses oeuvres orientales. Car, en fin de compte, Gustave Flaubert n'est le champion que de l'individu indépendant. Et, basé sur le cheminement précédent de la pensée, bien qu'il soit clairement nécessaire que l'auteur se rende à sa forte impulsion à revenir, une fois encore, à la composition basée sur les événements historiques et la foule qui les inspire--oui, il est tout à fait possible que, sans ces détours, *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale* n'existeraient pas aujourd'hui--c'est dans son rôle de réaliste que Flaubert a le mieux servi le monde. Par trois fois à travers sa vie,

Flaubert va goûter le réalisme, et chaque fois le résultat sera un chef d'oeuvre qui reflète vraiment les obsessions personnelles immédiates de l'auteur, et qui s'adresse directement à ses contemporains. Avec ces romans, il leur lance un avertissement, il les incite à éviter l'acceptation aveugle des normes sociales et l'assimilation docile à ces normes, pour s'adonner à la libre pensée et à l'expression personnelle. *Madame Bovary* et *La Tentation de Saint Antoine* eux-mêmes ne représentent que l'expression personnelle de l'auteur, parce que Flaubert était passionné par ces deux oeuvres et parce que, en les écrivant, il se permet une liberté discursive sans pareil. Comme indiqué, cependant, ces oeuvres sont plus le résultat des préférences personnelles de l'auteur, et moins le résultat du travail actif de l'artiste, lui-même, comme arbitre de ce qui va, et de ce qui ne va pas, constituer le comportement acceptable de la part de l'individu normal du dix-neuvième siècle. Les pensées claires et concentrées, la détermination à penser indépendamment, la volonté d'un homme d'accepter la responsabilité pour ses propres actions—ce sont les choses qui étaient essentielles chez Flaubert.

#### 4. L'Arrière-Plan (Lettres à Ernest Chevalier)

*Cher Ami, tu as raison de dire que le jour de l'an est bête. Mon ami on vient de renvoyer le brave des braves La Fayette aux cheveux blancs la liberté des deux mondes. Ami je t'en veirait [sic] de mes discours politique et constitutionnel libéraux ... Je t'en veirait [sic] aussi mes comédies.*<sup>5</sup> Gustave Flaubert

Remontons même plus loin dans le temps pour examiner de plus près le jeune homme qui deviendra, avec le temps, peut-être l'auteur réaliste le plus célèbre que le monde ne connaîtrait jamais. Aux dires de tous, le roman d'aujourd'hui est entièrement redevable aux techniques que Flaubert s'efforcera de développer et de présenter au public dans *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale*, mais c'est seulement en examinant la correspondance de l'homme, lettres de jeunesse comme de l'âge mûr, qu'il devient possible pour le lecteur d'entrapercevoir le développement continu de la vision du monde qui informe ses oeuvres. Heureusement pour nous, étudiants de Flaubert, l'auteur est resté tout au long de sa vie un fervent homme de lettres et nous nous trouvons donc dans une position parfaite pour rendre visite à l'homme aux moments clés dans sa carrière et suivre la progression de ce qui se révélera être des idées et des opinions, incroyablement constantes, sur le monde dans lequel il se trouvait. Car, oui, Flaubert le jeune homme et Flaubert l'ancien partagent le même esprit: tandis que les décennies passent, Flaubert reste, à tour de rôle, caustique et compatissant, il est enfantin quand ça lui va, et, à parts égales, il est amèrement critique et pleinement égalitaire. Surtout,

---

<sup>5</sup> Flaubert, Lettre du 31 décembre 1830 à Ernest Chevalier, *Correspondance*, Vol. I, 1.

cependant, à travers sa correspondance, Flaubert nous montrera qu'il est un homme qui change rarement d'avis.

Nous commençons en 1835, quand Flaubert n'est qu'un garçon de 13 ans, avec les lignes suivantes qu'il écrit à Ernest Chevalier, le camarade de classe qui restera un ami pour lui toute sa vie jusqu'au jour de sa mort. Une des dernières lettres que Flaubert écrit sera, en fait, adressée à cet ami, fait qui souligne la loyauté et la longévité qui caractérisera la majorité des relations personnelles de l'auteur. Cette lettre est aussi, cependant, parmi les premières qui éclairent la notion de conscience artistique de Flaubert, notion qui, même ici, ne sert à soutenir rien d'autre que l'expression individuelle, et qui reste, tandis que Flaubert avance en âge, le clé de l'approche de l'auteur à la création de l'art. Flaubert écrit:

Je vois avec indignation que la censure dramatique va être rétablie, et la liberté de la presse abolie! Oui cette loi passera car les représentants du peuple ne sont autres qu'un tas immonde de vendus. Leur but c'est l'intérêt, leur penchant la bassesse, leur honneur un orgueil stupide ... Mais un jour, jour qui arrivera avant peu, le peuple recommencera la troisième révolution. Maintenant on retire à l'homme de lettres sa conscience, sa conscience d'artiste ... Adieu, au revoir, et occupons-nous toujours de l'art qui, plus grand que les peuples, les couronnes et les rois, est toujours là; suspendu dans l'enthousiasme avec son diadème de dieu.<sup>6</sup>

Flaubert interprète la signification de la censure du théâtre et de la presse ici, donnant plus de détails et déclarant en particulier que la censure sert les intérêts de quelques personnes au pouvoir, ces pirates et voleurs qui tiennent à parler et agir au nom du peuple. On note au passage que Gustave lui-même parlerait bien pour le peuple, qui clairement n'a pas pris la décision de parler pour lui-même, c'est le sous-entendu essentiel ici. Mais il est surtout intéressant de noter qu'un des thèmes centraux de *Madame Bovary* et de *L'Education sentimentale*, spécifiquement la tendance marquée de deux personnages

---

<sup>6</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 12-13.

principaux de ces romans, Emma et Frédéric, à accepter les normes sociales, se développe conjointement avec la préoccupation de Flaubert pour les effets que le gouvernement et la politique de l'époque ont sur le monde autour de lui.

Passons directement à 1839, quatre ans plus tard et dix ans avant l'achèvement du premier jet de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert. L'extrait suivant est encore adressé à Ernest Chevalier, mais cette fois en réponse aux plaintes de cet ami de longue date sur sa vie à Paris comme étudiant en droit. Cette lettre est écrite sous le nez d'un certain M. Amyot, pendant une présentation, évidemment inefficace, sur la théorie des éclipses au pensionnat que Flaubert fréquente pendant sa jeunesse. Si ce fait trahit déjà le mépris que le jeune auteur réserve pour l'autorité, ce qui nous intéresse ici est plus l'évaluation par Flaubert de ses camarades de classe et la façon dont cette évaluation dicte les conseils que Flaubert offre à son ami. Voici ce qu'il écrit:

Je te croyais plus de bon sens qu'à moi. Sais-tu que la jeune génération des écoles est fièrement bête, autrefois elle avait plus d'esprit; elle s'occupait de femmes, de coups d'épée, d'orgies; maintenant il se drape sur Byron, rêve de désespoir ... C'est à qui aura le visage le plus pâle, et dira le mieux je suis blasé, blasé!<sup>7</sup>

Bien que nous revenions certainement sur le récapitulatif de Flaubert, que sa propre génération est "fièrement bête," une évaluation qui jouera un rôle significatif dans nos analyses de ses deux romans, *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale*, ici ce sont les conseils, les avertissements que Flaubert donne à Chevalier qui nous intéressent. Comme nous allons le voir, Flaubert va, tout au long de sa vie, continuer à montrer un mépris acerbe pour ceux qui sont coupables de la tendance facile à saisir la dernière mode, et c'est contre ce "péché" que Flaubert vitupère ici:

Est-ce qu'il n'y a plus d'amour, de gloire, de travaux? Laissons donc cela.

---

<sup>7</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 29-30.

Faisons de la tristesse dans l'art ... mais faisons de la gaiété dans la vie, que le bouchon saute, que la pipe se bourre ... Voilà ce que je te conseille de faire, ce que je m'efforce de mettre en pratique.<sup>8</sup>

L'oeuvre de Byron elle-même n'est pas le problème ici--Flaubert se montrera d'ailleurs admirateur de l'auteur bien plus tard dans l'avenir. Non, c'est l'habitude branchée de poser comme Byron, la fausse fabrication du désespoir, qui irrite Flaubert, et il est motivé pour convaincre Chevalier du dégoût qu'ils doivent tous deux partager pour ce faux-semblant. Francis Steegmuller note dans son texte, en fait, qu'une "vague de suicides" a choqué récemment la France, sans doute suite au travail des écrivains romantiques comme Byron, George Sand, et surtout Alfred de Vigny. "Au moins deux camarades de classe de Flaubert se sont suicidés," déclare Steegmuller (20). Il est donc absolument possible que ce soit contre cette tendance, cette erreur irréversible, que Flaubert prend position dans ses conseils à son ami.

Dans la correspondance de cette période, Flaubert continuera de montrer un souci régulier de l'état d'esprit de Chevalier, mais c'est la manière dont il essaye de remonter le moral de son ami qui capture l'imagination. Considérons cet extrait sarcastique, écrit en 1842, où nous pouvons sentir assurément que le réaliste dans Flaubert gagne du terrain:

Car le siècle où tu es né est un siècle heureux, les chemins de fer sillonnent la campagne, il y a des nuages de bitume et des pluies de charbon de terre ... M. Hébert fait des réquisitoires et les évêques des mandements, les putains vont à la messe, les filles entretenues parlent au moins de morale et le gouvernement défend la religion, le malheureux Théophile Gautier est accusé d'immoralité par M. Faure, on met en prison les écrivains et on paye les pamphlétaires.<sup>9</sup>

Sept années après qu'il le mentionne à Chevalier pour la première fois, Flaubert est encore indigné et pressé d'épouser encore la cause de la liberté artistique.

---

<sup>8</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 29-30.

<sup>9</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 46-47.

Vraiment, comme nous allons voir, il reviendra, encore et encore plus tard dans sa vie, employer un langage remarquablement similaire dans sa correspondance pour décrire le monde bourgeois irrationnel, mais dans une partie précédente de ce lettre, nous voyons encore les roues qui commencent à tourner vers le chemin qui mènera à *Madame Bovary* et au-delà: "Apprenez une bonne fois pour toutes qu'il ne faut pas demander des oranges aux pommiers, du soleil à la France, de l'amour à la femme, du bonheur à la vie."<sup>10</sup> Ici déjà, même à ce jeune âge, Flaubert conseille de ne pas éviter la vérité, et d'aller contre l'acceptation aveugle du point de vue commun. La réalité, comme l'artiste la comprend, est déjà reine, mais est clair aussi dans cette critique ce que Flaubert veut promouvoir: il faut apprendre, suggère-t-il, il faut s'engager, il faut travailler dur et se tenir aux heures nécessaires pour déterminer efficacement la différence entre les pommes et les oranges.

Pour peindre un portrait plus complet de la valeur de la première correspondance de Gustave Flaubert ici, tournons-nous maintenant brièvement vers un ouvrage qui offre une vue d'ensemble généralisée sur la vie de Flaubert et qui couvre beaucoup de terrain en très peu de temps à savoir, *Gustave Flaubert As Seen in His Works and Correspondence* de John Charles Traver. Bien que ce texte soit une lecture légère, et qu'il ne soit pas nouveau (il a été écrit en 1895), Traver attire notre attention sur une autre lettre encore que Flaubert a écrite à Ernest Chevalier en 1839, lettre qui constitue elle-même une avant-première très précoce des personnages et des idées qui resurgiront dans *La Tentation de Saint Antoine*. Ici encore, nous nous trouvons dix ans avant l'achèvement du premier jet mais, même à cette étape tôt dans la carrière de Gustave Flaubert, nous

---

<sup>10</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 46.

apercevons ci-dessous le sujet qui informera non seulement *La Tentation* de Gustave Flaubert, mais *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale* de plus. Flaubert écrit:

J'ai repris un travail depuis longtemps abandonné ... voici en deux mots ce que c'est: Satan conduit un homme (Smar) dans l'infini, ils s'élèvent tous deux dans les airs à des distances immenses. Alors en découvrant tant de choses, Smar est plein d'orgueil ... Satan va le mener parmi les hommes ... Voilà donc les races barbares qui se civilisent ... Ils entrent dans la ville, chez le roi accablé de douleurs, en proie aux sept péchés capitaux, chez le pauvre, chez les gens mariés, dans l'église qui est déserte ... Alors l'église devenue impie s'écroule. Il y a dans tout cela un personnage qui prend part à tous les événements et les tourne en charge. C'est Yuk le dieu du grotesque.<sup>11</sup>

Tarver note que Yuk n'est que la création de Gustave Flaubert, qu'il n'existe nulle part ailleurs, et il concède assurément qu'on sent la présence de ce dieu à travers le travail de Flaubert. Il est donc d'autant plus surprenant que Tarver ne détecte pas la connexion, puissante et essentielle, que Flaubert fait plus tard, lorsqu'il conclut:

Alors se présente une femme ... Il l'aime ... Mais Satan en devient amoureux aussi ... A qui sera la victoire? A Satan comme tu penses? Non, à Yuk le grotesque. Cette femme c'est la vérité et le tout finit par un accouplement monstrueux.<sup>12</sup>

Cette connexion entre la vérité et le grotesque est décrite nettement par Flaubert comme un mariage, un "accouplement monstrueux" qui ne sert pas, comme Tarver le suggère, de simple présence dans les oeuvres réalistes mais, en fait, de base sur laquelle chaque ligne du texte réaliste procédera. Et nous avons tout ici, du monde "civilisé" qui est né des races barbares (notre esprit se tourne immédiatement vers la première scène de fête chez Rosanette dans *L'Education sentimentale*), du symbole de pouvoir ultime et de descendance royale, le roi, qui succombe aux sept péchés capitaux (le sous-entendu dans

---

<sup>11</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 26-27.

<sup>12</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 28.



*Madame Bovary* aussi bien que dans *L'Education sentimentale* c'est que, bien que la famille royale soit beaucoup plus riche, la différence entre son style de vie et celui de la haute bourgeoisie n'est pas si grande que ça), au pauvre, aux gens mariés, à l'église impie et, surtout, à l'orgueil--éléments qui jouent tous des rôles essentiels dans ces oeuvres réalistes. Nous combinons les deux, la vérité et le grotesque et, au moins sous la plume de Flaubert, nous retrouvons la société en général dont la vulgarité--oui, la vérité hideuse--est indéniable, et il ne fait aucun doute que Flaubert a trouvé grotesque cette vérité à tout point de vue.

A ce stade, parce que la correspondance elle-même ne nous donne que peu d'indices, tout ce que nous pouvons faire est de nous demander si Ernest Chevalier a reconnu la profondeur du dégoût de son ami pour le monde civilisé quand, en vérité, il est improbable que cette reconnaissance aurait changé notre auteur. Car, dans les deux cas, même à ce jeune âge, Gustave Flaubert avance. Il regarde le monde autour de lui avec des deux yeux écarquillés, il juge et, en préparant le terrain pour ce qui va former son chemin comme écrivain pour les décennies à venir, il prend des décisions et, en fin de compte, en mettant la plume au papier pour s'exprimer, Flaubert agit.

## 5. La Première Touche (Lettres à Louise Colet)

*J'ai repris mon travail. J'espère qu'il va aller, mais franchement Bovary m'ennuie ... Bon ou mauvais, ce livre aura été pour moi un tour de force prodigieux, tant le style, la composition, les personnages, et l'effet sensible sont loin de ma manière naturelle.*<sup>13</sup> Gustave Flaubert

En examinant ses lettres, il devient de plus en plus clair que Gustave Flaubert est un écrivain pour qui l'évaluation perpétuelle de la vie et de l'art, et le courage de prendre une décision éclairée et aussi de prendre position, resteront d'une importance capitale. Il est indubitable que, sa vie durant, Flaubert prendra l'initiative d'accepter la responsabilité de ses propres décisions et actions, mais cette position en est aussi une que, même aujourd'hui, on comprend mal en entier. Nous ne devons pas chercher plus loin que la montagne de l'analyse de la correspondance de Flaubert pour comprendre que, très souvent, on rejete le rôle cohérent que l'artiste assume dans ses lettres en faveur du ton et du sujet de ces mêmes lettres. Même Francis Steegmuller et John Charles Tarver, les deux critiques que nous avons cités jusqu'ici, ont une certaine difficulté dans leurs textes respectifs à voir subjectivement Flaubert--il n'est pas peu fréquent qu'ils décrivent l'égoïsme et la grossièreté de l'auteur comme plus significatifs que son honnêteté brutale. Puisque la critique que nous allons examiner maintenant va si loin dans la même direction, cependant, nous allons essayer d'examiner la position de Flaubert plus profondément ici, par rapport à sa fameuse liaison avec Louise Colet et, plus spécifiquement, en passant en revue les lettres que Flaubert a écrites à la poétesse, pour promouvoir notre discussion de la position que l'artiste était sûrement obligé d'adopter.

---

<sup>13</sup> Flaubert, Lettre du 13 juin 1852 à Louise Colet, *Correspondance*, vol. II, 432.

Dans *Searching for Emma* de Dacia Maraini, il est évident que les lettres de Gustave Flaubert à Louise Colet occupent une position centrale, mais il est clair aussi que l'auteur les déforme presque immédiatement pour que les tendances misogynistes certaines de Flaubert occupent le premier rang de sa discussion. Que ces tendances soient en évidence chez Flaubert est un fait établi et nous n'allons pas en discuter ici. Il faut noter, cependant, que les arguments de Maraini, qui n'ont pour finalité que de servir d'instrument de dénonciation de l'auteur et de ses méthodes, sont exactement le type de dénigration capricieuse qui aurait poussé Flaubert à bout. "Mes observations ne te servent à rien," a écrit Flaubert une fois à Louise Colet, "[mais] tu ne veux (ou ne peux) y voir clair,"<sup>14</sup> et ici l'auteur pourrait aussi bien s'adresser à Dacia Maraini.

Maraini mène son lecteur à travers une analyse, chapitre par chapitre, de *Madame Bovary* mais--nous reviendrons bientôt sur cette analyse--on doit noter tout d'abord que, avec ce texte, c'est l'intention singulière de l'auteur d'assigner à Louise Colet le rôle de la femme trompée qui sert involontairement comme modèle vivant et respirant à la création fictive la plus durable à venir de la plume de Gustave Flaubert, la captivante Emma Bovary. Maraini (1) elle-même confesse son grand désir, quand elle a lu *Madame Bovary* pour la première fois pendant sa jeunesse, de s'identifier à Emma Bovary--c'est de cette même manière qu'elle admet son désir de s'identifier à Louise Colet--et il est très facile de voir, même aujourd'hui, comment la femme sentimentale qui s'identifie avec Emma Bovary va réagir au modèle de Flaubert de toutes choses banales, toutes choses bourgeoises: de l'auteur lui-même, elle va essayer de défendre la création de l'artiste, et ici la vraie femme qui a "inspiré" cette création aussi.

---

<sup>14</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. III, 117.

Maraini ouvre son texte en osant parler pour chaque membre du sexe féminin, en décrivant comment les femmes, complètement, souvent illogiquement, contre toute attente, ont tendance à embrasser l'héroïne fictive:

... [E]tant donné que les lectrices aiment bien s'identifier avec les personnages féminins fictifs, elles tentent parfois de trouver dans les héroïnes romanesques des qualités que ces personnages n'ont pas en fait ... Elles plongent dans les livres comme des taupes pensantes et elles essaient de modeler ces personnages littéraires sur leurs propre modèle, selon leurs besoins les plus profonds, sans se soucier si les traits qu'elles attribuent au personnage de leurs désirs correspondent ou pas.<sup>15</sup>

Ensuite, cependant, inexplicablement, Maraini consacre plusieurs de pages à épingleur Gustave Flaubert pour sa saine dénonciation du choix de lecture comme l'instrument qui émousse le développement continu de l'intelligence littéraire et des compétences de l'écrivain. Maraini constate que, sur la quantité de lettres que nous avons de la plume de Flaubert--car on ne peut discuter qu'une moitié de conversation ici, puisque Flaubert a évidemment détruit chaque lettre que la poétesse lui a écrite--Flaubert réserve une ire particulière pour Alphonse de Lamartine. Lamartine n'était qu'un des poètes fleuris que Colet admirait, mais dans ce cas au point d'envoyer un exemplaire de *Graziella* à Flaubert et d'insister pour qu'il le lise--et tout cela après que Flaubert avait rejeté le poète comme "le dernier mot de la stupidité prétentieuse," après qu'il l'avait dénoncé pour "la quantité d'hémistiches toutes faites, de vers à périphrases vides."<sup>16</sup> Maraini annonce que tout cela est la preuve de la tendance de Flaubert à diffamer les goûts littéraires "comme s'ils étaient les vrais péchés à condamner, et toute autre chose simplement la conséquence

---

<sup>15</sup> "... [G]iven that female readers love to identify themselves with female characters from novels, they sometimes contrive to find in the heroines of books qualities that these characters do not in fact have ... They delve into books like knowing moles and try to shape literary characters after their own model, according to their deepest needs, careless of whether the traits attributed to a character of their desires truly correspond or not." Maraini, 2.

<sup>16</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. III, 198.

d'une telle lecture."<sup>17</sup> Mais ce que Maraini échoue à (ou refuse de) noter est la connexion entre cette condamnation de Lamartine et le souhait sincère de Flaubert d'aider Colet--Louise Colet la poétesse--à devenir la maîtresse de son propre travail et de son propre destin.

Dans la mesure où l'aide en question ne semble être initialement, dans les mains de Maraini, qu'une assistance non sollicitée de la part de Gustave Flaubert, on doit comprendre ce faux pas potentiel dans le contexte des *Mementos* de Louise Colet, où la poétesse souligne plusieurs fois les compétences, le talent, le génie de Flaubert (40). En tout cas, ici la position de Flaubert est que Colet souffre d'un certain "optimisme social" (27), que la discrétion manque à la femme, à plus d'un titre, et que cette impulsivité a un effet délétère sur sa poésie. Maraini admet elle-même que le travail de Colet est banal dans l'ensemble--"... ses écrits sont pompeux et dépourvus d'originalité," écrit Maraini, "... elle n'avait pas d'oreille pour la langue écrite"<sup>18</sup>--mais ensuite elle va passer beaucoup de temps à dénoncer les efforts faits par Flaubert pour inculquer en Colet quelque sens de responsabilité au léger talent littéraire qu'elle possède. En dépit du fait que Flaubert n'avait pas encore publié *Madame Bovary* à ce moment-là, et que Louise Colet était une poétesse à part entière et célèbre en France, c'est particulièrement en vue des conseils suivants qu'on voit clairement, complètement, l'incompréhension dont fait preuve Maraini à l'égard des intentions de Flaubert qui, en 1846, écrira à Colet:

Oui, travaille, aime l'art. Tâche de l'aimer d'un amour exclusif, ardent, dévoué--cela ne te faillira pas ... On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtre fanatique et dévouée.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> "... as if those were the true sins to condemn, and everything else merely the consequence of such reading." Maraini, 15.

<sup>18</sup> "... [H]er writings are pompous and devoid of originality ... She had no ear for written language." Maraini, 27.

<sup>19</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 232.

Ensuite, encore en 1846:

Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne sont rien. L'unité, l'unité, tout est là! ... Pardon de ces conseils, mais je voudrais te donner tout ce que je désire pour moi.<sup>20</sup>

Quelques années plus tard, en 1853, Flaubert constate que Colet ne tient pas compte de ses conseils, et lui écrit, en référence à l'imprécision qu'il continue à voir dans le travail de la poétesse: "En dix jours tu vas avoir écrit six contes. Je n'y comprends rien."<sup>21</sup>

Flaubert va aller un peu plus loin pour aider Colet, avec un effort "de terrain" qu'il ne tente que rarement avec un artiste, avec une reprise, ligne par ligne, d'un poème, "L'Acropole d'Athènes," que Colet présentera au concours de l'Académie Française. Avec l'aide de Louis Bouilhet (un poète aux compétences sans pareilles selon Flaubert), Flaubert consacra beaucoup de temps et de pensée à rendre cette oeuvre "plus visible," pour "éliminer de mauvaises assonances," pour retravailler des apostrophes et des accents, pour attirer l'attention de Colet sur les passages clairement "mal exécutés".<sup>22</sup> Mais, même ici, Maraini n'y voit rien d'autre que de "l'arrogance mâle" et de "la malveillance," rien d'autre que deux amis qui "se moquent de Colet dans son dos."<sup>23</sup> Il est vrai que les efforts de Flaubert en son nom offenseront la poétesse, et qu'elle essayera de défendre sa poésie mais, au vu de la réponse de Flaubert--que Colet ne défend jamais "les excentricités ... les traits originaux," que c'est seulement les "banalités que tu défends, des niaiseries qui noient ta pensée ... des tournures banales ... des misères"<sup>24</sup>--il est difficile d'imaginer comment Maraini arrive à cette conclusion. Bien que l'argument

---

<sup>20</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 375.

<sup>21</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol.III, 387.

<sup>22</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. III, 122.

<sup>23</sup> Maraini, 31.

<sup>24</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. III, 117.

entre les deux amants devienne houleux, Flaubert essaye clairement de conseiller Louise Colet de la même manière qu'il va conseiller plus tard le jeune Guy de Maupassant et, dans une mesure tout à fait différente bien sûr, Mlle Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, deux amis avec lesquels Flaubert entretenait, on le sait, une relation de maître à disciple.

Il est clair que Flaubert est coupable d'être à la fois tendre et dur, qu'il ne dorlote personne. Mais de la malveillance? Non. Ici, à son crédit, Flaubert s'adresse directement à Louise Colet, comme femme et comme artiste, à sa responsabilité, à la conscience qu'elle doit montrer dans sa propre pratique artistique.

Dans ses lettres à Louise Colet, Flaubert ne s'en tient pas seulement aux conseils ultra-pratiques sur toutes les choses qui sont liées au pouvoir du mot écrit, bien sûr. Après tout, son histoire d'amour avec Colet était la seule et l'unique relation de longue date que l'auteur n'aurait jamais. Mais en matière de coeur on trouve ici de plus le libre-penseur Flaubert à toute allure, aussi progressiste à son époque que chaque défenseur de l'amour libre qui apparaîtra sur la scène littéraire une centaine d'années plus tard (pensez à Allen Ginsberg et William S. Burroughs). Les lettres démontrent que, bien qu'ils aient passé une grande partie de leurs premiers rendez-vous à faire l'amour, ces rapports sexuels avaient initialement été inspirés par la conversation où Colet s'était révélée être bien versée en littérature contemporaine,<sup>25</sup> fait que Maraini préfère ignorer dans son livre. Il est probable que Flaubert se soit entiché de la beauté physique bien établie de Louise Colet, mais il est aussi probable que ce soit l'attraction que Flaubert éprouvait envers l'esprit et l'attitude de Colet--le mélange de ses connaissances littéraires et de sa position insouciant sur la prise d'un amant, un nouvel amant, en dépit du fait qu'elle était mariée--qui ait finalement inspiré la passion de Flaubert. Flaubert a annoncé son amour

---

<sup>25</sup> Du Plessix Gray, 136.

pour elle immédiatement mais, presque aussi rapidement, il s'est rendu compte de son erreur. D'une femme qui, à première vue, lui semblait aussi dévouée à l'amour et aux formes les plus élevées de la littérature que lui-même, Colet s'est bientôt rélevée être une femme avec non seulement un fort penchant pour les lectures de qualité inférieure, mais aussi un déficit affectif, une femme possessive et exigeante de surcroît. Leur relation ne sera pas la connexion spirituelle dont Flaubert avait peut-être rêvé, mais une relation matérialiste, Colet ayant tendance à acheter des cadeaux chers pour Flaubert et, même pire, à exiger, dès 1846, immédiatement après leur première rencontre à Paris, qu'il lui écrive une lettre chaque jour.

La réponse de Flaubert à cette exigence est concise et révélatrice:

Tu me dis ... de t'écrire tous les jours [mais] l'idée que tu veux une lettre chaque matin m'empêchera de le faire. Laisse-moi t'aimer à ma guise, à la mode de mon être, avec ce que tu appelles mon originalité. Ne me force à rien, je ferai tout.<sup>26</sup>

Après une lecture de toutes les lettres que Flaubert a écrites à Louise Colet pendant cette période (1846-1848), il devient clair cependant que la raison de la première rupture du couple était, dans l'ensemble, le refus de Colet de croire Flaubert sur parole. Colet, bien sûr, fera la même erreur encore et encore, même à travers le deuxième chapitre de leur histoire d'amour orageuse (1851-1855) mais, comme l'extrait suivant le montre, Flaubert n'a jamais vacillé dans ses tentatives de guider Colet, de l'aider à affronter sa nature impulsive et chargée d'émotion:

Tu m'aimes énormément, beaucoup plus qu'on ne m'a jamais aimé et qu'on ne m'aimera. Mais tu m'aimes comme une autre m'aimerait, avec la même préoccupation des plans secondaires et les mêmes misères incessantes. Tu t'irrites pour un logement, pour un départ, pour une connaissance que je

---

<sup>26</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 226.



vais voir. Et si tu crois que ça me fâche? Non, non. Mais cela me chagrine et me désole pour toi.<sup>27</sup>

Dans ses lettres, il est clair comme de l'eau de roche que Flaubert est très attaché à Louise Colet. Et pourtant, inexplicablement, bien que Maraini concède que Colet aimait Flaubert "farouchement, tyranniquement" (42) elle déclare que la relation entre eux deux s'est terminée parce que Flaubert "s'ennuyait comme un rat mort" avec Colet (32). Ils étaient tous deux mal assortis dès le départ, sans doute, mais on ne peut pas nier que Flaubert est resté fidèle aux "principes" de l'amour libre avec lesquels il a commencé sa relation avec Colet: d'être clair sur ses désirs en tant qu'homme, et comme ces désirs concernaient sa vie en tant qu'artiste, qu'il a aussi essayé, à travers les deux étapes de la relation du couple, de guider Colet à un point de liberté--c'est à dire, de l'aider à se libérer des conventions bourgeoises typiques--de l'amener là où il croyait qu'elle avait commencé.

---

<sup>27</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. III, 398.

## 6. La Première Forme (*Madame Bovary*)

*Il n'y a pas pour Flaubert des sujets nobles et des sujets bas; pour lui, la Création est une oeuvre d'art sans parti pris, l'artiste réaliste doit imiter les procédés de la Création, et tout objet contient devant Dieu, dans sa particularité, à la fois sérieux et comique, noblesse et bassesse ...*<sup>28</sup> Erich Auerbach

Décrire la fiction de Flaubert comme réaliste est, bien sûr, comme chaque étudiant de l'auteur doit le savoir, un chemin plein d'embûches. Car chaque critique a sa propre interprétation de ce qui constituerait le "vrai" réalisme, et de la façon dont l'oeuvre de Flaubert remplit ce critère. "Si le réalisme signifie X, Flaubert est un réaliste" est un refrain commun et, au dire de tous, Flaubert lui-même était mal à l'aise avec l'étiquette. Merriam-Webster définit le réalisme comme "un style artistique ou une forme de littérature qui montre ou qui décrit des gens ou des choses comme ils sont dans la vie." Il existe, cependant, une montagne d'analyse sur ce seul sujet, la signification du réalisme et ce qui le définit, où les différences d'opinion seront souvent une question de degrés, si bien que cela devient, fréquemment, dérivatif ou très répétitif. Dans le cadre de la présente étude, nous allons donc nous lancer dans notre analyse de la fiction de Flaubert en examinant premièrement *Madame Bovary* avec cet objectif en tête, mais en considérant trois critiques, vastement différentes, qui offrent des points de vue distincts et fascinants à cet égard, celles d'Erich Auerbach, de Sandy Petrey, et de Martin Turnell.

Pour commencer, nous reviendrons brièvement à notre analyse précédente de *Searching for Emma* de Dacia Maraini qui, au bout du compte, n'est que le résultat de la tentative de Maraini d'enfermer audacieusement le réalisme dans le réel, de faire de

---

<sup>28</sup> Auerbach, "Madame Bovary," 87.

Flaubert le réaliste ultime en connectant (en arrimant plutôt) la création de sa protagoniste la plus célèbre à sa relation avec Louise Colet. A cet égard, Maraini ouvre sagement son texte en concédant que Flaubert révèle et examine minutieusement un des thèmes principaux du roman, l'infidélité d'Emma Bovary, "avec une empathie profonde ... puisque le roman avance des arguments pour la liberté des femmes en amour dans l'espace, bouclé et étroit, du mariage bourgeois, dans une société qui est envahie par le banal et le commun."<sup>29</sup> Presque immédiatement, cependant, Maraini vire en déclarant que, à cause de son analyse des lettres que Flaubert a écrites à Louise Colet, elle "se sent poussé à reconnaître Emma dans Louise et Louise dans Emma."<sup>30</sup> Maraini concède que le cas Delamare était "peut-être à la base" de *Madame Bovary* mais ensuite, avec une tentative ouverte d'inclure le lecteur dans sa supposition, elle déclare, "nous nous sentons poussés à penser que Flaubert a façonné [Emma Bovary] à partir de quelqu'un qu'il a connu plus intimement."<sup>31</sup>

Maraini cite comme preuve de "l'ennui fétide" d'Emma Bovary, par exemple, la scène où Emma mélange "dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du coeur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment."<sup>32</sup> Cependant cet ennui pernicieux dont elle parle n'a pas, selon Flaubert lui-même, de pertinence dans la vie de Louise Colet et, en fait, peut avoir sa source dans l'ennui, assez bien documenté, de Flaubert:

Je m'ennuie de la vie, de moi, des autres, de tout. A force de volonté, j'ai fini par prendre l'habitude du travail, mais quand je l'ai interrompu, tout

---

<sup>29</sup> "... with deep empathy ... as if the novel argues for the freedom of female love within the narrow confines of the bourgeois marriage, in a society permeated by the banal and commonplace." Maraini, 1.

<sup>30</sup> "... cannot help but recognize Emma in Louise and Louise in Emma." Maraini, 8.

<sup>31</sup> "... we cannot help but think that Flaubert naturally modeled her on someone whom he knew more intimately." Maraini, 8.

<sup>32</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 84.

mon embêtement revient à fleur d'eau, comme une charogne boursoufflée étalant son ventre vert et empestant l'air qu'on respire.<sup>33</sup>

Grâce à ces spéculations, Maraini fait valoir des arguments intéressants et agréables à lire. Mais, parce qu'elle positionne Louise Colet, tout au long de son texte, comme la source des défauts de caractère que nous trouvons dans Emma Bovary--quand, en fait, c'est l'auteur, c'est Gustave Flaubert lui-même qui, dans sa correspondance, se montrera être un homme avec ces mêmes défauts--Maraini déploie une argumentation de plus en plus faible qui finit par n'avoir aucun sens: "Toi, tu as l'esprit gai," écrira l'auteur à Louise Colet. "Tu ne sens pas ces nausées d'ennui qui vous font désirer la mort. Tu ne portes pas en toi l'embêtement de la vie."<sup>34</sup>

Malgré cela Maraini poursuit, à la fin de son texte, sa tentative de positionner Louise Colet comme la source de l'inspiration d'Emma Bovary. Mais cette tentative se retourne à tout instant au point où nous voyons de plus en plus lucidement que ce sont les habitudes et les goûts intimes de Gustave Flaubert qui forment l'ossature du squelette littéraire d'Emma. Maraini écrit, par exemple, sur le dédain de Flaubert pour les "délices" qui séduisent Emma Bovary, qui la mènent de plus en plus loin dans sa dette envers Lheureux, comme si ces dépenses extrêmes avaient un rapport avec les habitudes de Louise Colet. Certainement, Colet a donné à Flaubert des cadeaux assez somptueux. L'un d'entre eux, une montre de poche que Colet avait achetée pour l'auteur, où elle avait fait graver la phrase latine "Amor Nel Cor," apparaît dans le roman comme un cadeau d'Emma à Léon. Mais ce que nous voyons ici, dans le délire d'Emma, est clairement la manifestation de l'obsession de Flaubert pour l'objet décoratif: "J'avoue cette faiblesse," écrit Flaubert, par

---

<sup>33</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 410.

<sup>34</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 308.

exemple, en 1846, en ce qui concerne la large ceinture de soie qu'il avait achetée pour Colet à Smyrne. "Il y a ainsi pour moi un tas de niaiseries qui sont sérieuses."<sup>35</sup>

La collection d'objets fétiches que Flaubert prenait à Colet--une paire de chaussures de la poétesse, un mouchoir qui était taché de son sang, etc...--témoigne même plus directement de la valeur que l'auteur pouvait attacher à l'objet donné, au "souvenir." Maraini continue pourtant dans cette même veine, essayant de renforcer cette connexion en notant que Louise Colet, comme Emma Bovary, souffrait de difficultés financières qui étaient le résultat direct de ses habitudes dispendieuses. Louise Colet, cependant, à la différence d'Emma Bovary, était une femme qui travaillait fort pour payer ses propres dettes mais, même à part cela, nous trouvons encore un accord plus approprié à comparer Emma Bovary à son auteur: "Emma vivait tout occupée des siennes, et ne s'inquiétait pas plus de l'argent qu'une archiduchesse." Cette attitude, bien sûr, est simplement une autre pose temporaire pour Emma, pose qu'elle se donne avant de s'asseoir pour examiner ses comptes (où, en fait, elle "découvrait des choses si exorbitantes, qu'elle n'y pouvait croire.")<sup>36</sup> Mais, en ce qui concerne Louis Colet, c'est Flaubert lui-même qui va assumer une pose similaire pour le bienfait de la poétesse. "Gustave est gentil, généreux," écrira Colet, "et assez extravagant." Mais ensuite, aussi: "Il faut travailler, et si mon travail pouvait me rendre libre ... je serais heureuse enfin" (cité par Maraini, 89). Les textes nous montrent que Louise Colet est une femme qui se préoccupe perpétuellement de son état financier donc, en fin de compte, la vraie question est celle-ci: quand est-ce qu'Emma Bovary, dans l'espace de temps qui se déroule dans les limites de l'intrigue de *Madame Bovary*, mentionne même la possibilité du travail?

---

<sup>35</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. I, 310.

<sup>36</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 400.

Il n'est pas difficile, quand on cherche bien, comme Maraini le fait sur presque cent cinquante pages ici, de trouver l'objet, la caractéristique physique, même la conduite ou les traits particuliers, qui lieraient Emma Bovary à Louise Colet. En tout premier lieu, cependant, l'essentiel est rappeler que par sa propre estimation, et en résultat de cinq années de travail acharné, Emma Bovary n'était que le produit de l'imagination de Flaubert. "Emma Bovary, c'est moi," a-t-il dit une fois et, comme chaque artiste qui assume la responsabilité totale de sa propre création, Flaubert n'a tout simplement pas plaisanté en disant cela.

Par les temps qui courent, l'analyse de la forme et de la fonction réaliste de *Madame Bovary* continue à se révéler être un projet que le critique approche, dans une certaine mesure, avec l'intention de montrer les mécanismes particuliers sur lesquels repose le succès du roman. En dépit du fait que son texte est moins une critique de *Madame Bovary* qu'une diatribe prolongée conçue pour diffamer Flaubert pour son abus et son mauvais emploi de Louise Colet et d'Emma Bovary, *Searching for Emma* ne fait pas exception ici, parce que Maraini essaie simultanément de déterrer quelque chose ou quelqu'un de réel pour ancrer sa compréhension du rôle que le réalisme joue dans l'art de Flaubert. Dans son compte-rendu du livre de Dominick LaCapra *Madame Bovary on Trial*, le critique Sandy Petry se concentre aussi sur ces mécanismes. Erich Auerbach, dans un chapitre de *Mimésis: la Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, nous mène plus loin dans le texte pour analyser le rôle que la pratique artistique de Flaubert joue dans sa fiction. Et Martin Turnell, qui écrit pour *The Sewanee Review* en 1952, se concentre sur l'objet comme symbole pour expliquer les raisons derrière l'inclusion continuelle de *Madame Bovary*, plus de cent ans après sa publication, dans les listes de lecture des

universités dans le monde entier. La liste de textes et d'articles disponibles pour l'étude de Flaubert semble donc sans fin, c'est pourquoi nous allons nous concentrer maintenant spécifiquement sur ces trois pièces du puzzle, pour montrer comment l'approche réaliste de Flaubert ne cesse jamais de marcher main dans la main, à travers les âges, avec le rôle que l'artiste joue comme l'homme qui définit le comportement responsable dans la France du dix-neuvième siècle.

Dans sa critique de *Madame Bovary on Trial*, Petrey note que l'idée maîtresse du texte relie le "mécontentement" de LaCapra avec les thèmes qu'on trouve dans *L'Idiot de la Famille*, le "roman" exhaustif de Jean-Paul Sartre, dont la base est la vie de Gustave Flaubert. Dans *L'Idiot*, Sartre s'est donné beaucoup de mal pour établir que l'approche de Flaubert à la langue elle-même était profondément passive à cause de certaines difficultés linguistiques que l'artiste avait connues pendant sa jeunesse. "Les mots n'étaient pas quelque chose qu'on utilisait pour agir," est le résumé que fait Petrey du point de Sartre, "ils étaient quelque chose qu'on entendait pendant qu'on s'abstenait d'agir."<sup>37</sup> Et LaCapra a absolument raison de critiquer et de remettre en question cet argument, malgré sa source. Pour Sartre, la décision de Flaubert de consacrer sa vie à la manipulation de la parole écrite était également une décision de se retirer de la vie, de fuir sa famille et ses amis, d'éliminer toute possibilité d'amour et d'interaction productive et sérieuse avec le monde extérieur et, bien que Petrey trouve que la position contraire de LaCapra manque de la force nécessaire, le critique admet cependant que l'auteur ouvre des lignes d'enquête louables. LaCapra entame le sujet d'une corrélation entre le suicide d'Emma dans le roman et la Révolution de 1848, par exemple, mais il échoue à donner des détails

---

<sup>37</sup> "Words were not something one used to act, they were something one heard while refraining from action." Petrey, 273.

suffisants. De même, bien qu'il soit très utile ici, Petrey note que "Il n'y a rien [dans le texte de LaCapra] qui révèle pourquoi la religion de l'art pur occasionne le respect pour les gens opprimés et persécutés."<sup>38</sup> Cependant, en expliquant le titre du texte, *Madame Bovary on Trial*, et la façon dont les avocats qui ont participé au procès titulaire "ont partagé beaucoup plus de suppositions qu'ils ne pouvaient le reconnaître,"<sup>39</sup> Petrey fournit simultanément une évaluation concise de la structure magistrale qui assure le succès du premier roman réaliste de Flaubert. Il montre précisément comment l'écrivain, en refusant d'imposer sa propre opinion au lecteur, abordait son texte d'une manière qui était fidèle à son sens des responsabilités pour le sujet:

La réussite principale de *Madame Bovary* a été de rendre illisible les configurations textuelles préalables aux jugements d'auteur incontestables. Au lieu de prêcher un message immoral, Flaubert a sapé la plateforme nécessaire pour soutenir n'importe quel message. Il a inventé une forme fictive de discours dans laquelle les catégories éthiques résistent à l'ordre hiérarchique parce qu'elles résistent à l'identification convaincante.<sup>40</sup>

Bien qu'il soit certainement faux, comme le dit Sartre, que Flaubert se soit retiré de la vie pour écrire--la correspondance seule de l'auteur révèle un homme engagé, un homme vraiment enraciné dans la vie de ses amis et de sa famille et dans la série incessante d'événements qui traverse la France à l'époque--la conclusion de Petrey attire ici notre attention sur quelque chose de beaucoup plus précieux, la technique spécifique originale que Flaubert brandit comme une épée, sans laquelle *Madame Bovary* perdrait son

---

<sup>38</sup> "Nothing reveals why the religion of pure art entails respect for the oppressed and victimized." Petrey, 274.

<sup>39</sup> "... shared many more assumptions than they themselves could recognize." Petrey, 273.

<sup>40</sup> "*Madame Bovary's* principal achievement was to obliterate the textual configurations prerequisite to unquestionable authorial judgments. Instead of preaching an immoral message, Flaubert undermined the platform necessary for preaching any message whatsoever. He invented a form of fictional discourse in which ethical categories cannot be hierarchically ordered because they cannot be convincingly distinguished." Petrey, 273.



avantage et, donc, sa valeur intrinsèque pour l'homme commun: On remarque le déplacement marqué, de la responsabilité à évaluer et à juger, de l'auteur au lecteur.

Bien que le texte de D.A. Williams, *Hidden life at its Source*, soit en grande partie une analyse prolongée de *L'Education sentimentale* (que nous allons examiner plus tard), Williams consacre de l'espace à une comparaison entre ce roman et *Madame Bovary*, et c'est dans cette comparaison que nous trouvons une discussion qui reflète résolument la conclusion de Petrey ci-dessus. Car, dans ce texte, nous découvrons que Flaubert était capable de maintenir une certaine distance par rapport à ses textes en créant et en conservant non seulement le point de vue subjectif mais en manipulant de plus à la fois les fonctions de son narrateur et de son lecteur. Williams, en fait, affirme concisément qu'"On ne doit pas confondre la voix qui semble parler dans la narration avec l'homme réel qui écrit le roman."<sup>41</sup> Et, si nous regardons de près n'importe quelle phrase de *Madame Bovary*, nous pouvons discerner avec peu de difficulté que cette distinction va avoir des incidences sur notre lecture du roman. Nous pouvons prendre une phrase que nous avons déjà vue, "Emma ... ne s'inquiétait pas plus de l'argent qu'une archiduchesse," par exemple, et nous sentons immédiatement une forfanterie dans le ton qui dément la présence de Flaubert comme narrateur. Vraiment, au choix du mot seul, le lecteur comprend qu'il/elle est dans le secret de la plaisanterie, il/elle déduit du narrateur qu'Emma se comporte d'une façon qui ne correspond pas à sa réalité personnelle, qu'elle assume une pose qui est peut-être visible à l'oeil nu, mais aussi que ce que le lecteur perçoit est le vu (subjectif) d'Emma de sa personnalité idéalisée, de l'archiduchesse qu'elle voudrait être. Nous avons un exemple excellent ici de la façon dont, dans les mots

---

<sup>41</sup> "The voice that appears to be speaking in the narrative should not be equated with the actual person who wrote the novel." Williams, 97.

de Williams, nous allons "regarder le monde avec les yeux d'Emma" (101). Mais c'est là aussi que le narrateur va tout à fait disparaître, laissant le lecteur seul avec rien d'autre que ses propres suppositions pour l'aider, le forçant à rassembler ses propres expériences pour définir pour lui/elle-même non seulement comment l'archiduchesse typique ignore ses finances, mais aussi ce que cela signifie au juste qu'Emma se comporte comme ça. Clairement, ce n'était pas l'intention de Flaubert que son public accepte et qu'il adopte son point de vue. Non, Flaubert était déterminé à inspirer son lecteur à former ses propres opinions, et la manipulation subtile du rôle du narrateur et du lecteur représente deux des techniques, parmi beaucoup d'autres, que Flaubert a employées pour assurer son propre succès.

Dans son célèbre article sur *Madame Bovary*, bien qu'il analyse l'approche réaliste de Flaubert sous un angle complètement différent de ceux de Petrey et Williams, Erich Auerbach renvoie néanmoins au rôle singulier que la perception du lecteur joue dans la stratégie globale de l'auteur. "Chez Flaubert, le réalisme devient impartial, impersonnel et objectif," écrit-il, et c'est en disséquant "l'imitation sérieuse de la vie quotidienne" (82) de Flaubert que le critique nous donne une autre vision encore de la manière dont l'auteur influence son public, mais cette fois en examinant plus spécifiquement comment l'approche Flaubertienne de la création de l'art est liée à l'usage discipliné de la langue.

Remarquablement, l'analyse d'Auerbach est centrée sur un seul passage du Chapitre IX de *Madame Bovary*, celui où Charles et Emma se mettent à table, un événement quotidien auquel tout le monde peut s'identifier mais où, dans les mains de Flaubert, la tension devient presque intolérable. Auerbach note que cette scène marque le point culminant du mécontentement d'Emma envers sa vie, et le point où son désespoir occupe

soudain la position centrale. Flaubert positionne clairement Charles comme l'homme responsable de la misère de sa femme--le tableau lui-même est expertement rendu. Il nous mène à l'heure précise, à l'endroit exact, il nous donne les détails nécessaires pour nous piéger, comme Emma, dans la scène (le poêle fume, la porte crie, les murs suintent, les pavés sont humides) mais soudain nous découvrons qu'Emma s'amuse "avec la pointe de son couteau," avec laquelle elle fait "des raies sur la toile cirée" (94). Comme D.A. Williams, Auerbach explique lucidement comment Emma reste à la fois une partie du tableau et devient la femme qui facilite notre expérience du même tableau. Mais Auerbach va un peu plus loin en notant que le pouvoir de la scène elle-même repose sur le contraste entre la "complaisance à manger" (84) et le dégoût profond qu'Emma éprouve pour son mari, pour son environnement et, donc, pour sa vie entière. "Toute l'amertume de son existence lui semblait servie sur son assiette" (93) écrit Flaubert et, avec ce seul morceau de phrase on peut comprendre ce qu'Auerbach veut dire quand il écrit que "Flaubert se borne à exprimer par le pouvoir du verbe, dans sa pleine subjectivité, le matériau qu'elle lui offre" (84). On doit ajouter que "semblait" est le terme clé ici, parce qu'il donne un élément d'incertitude, d'instabilité, à une phrase qui autrement nous frapperait comme ouvertement mélodramatique.

Auerbach nous explique aussi comment, parce que c'est impossible de s'identifier à Emma, nous ne pouvons pas la catégoriser comme une vraie héroïne tragique: à cause de son existence chaotique, de son irresponsabilité, de son immaturité, de sa misère, etc., nous jugeons Emma et nous la condamnons, "avec le monde tout entier où elle est plongée" (90). Mais encore, cet exploit est-il achevé exclusivement à travers l'usage que fait Flaubert de la langue, puisqu'à la fin il "laisse simplement parler les faits" (90) et ne

nous prive d'aucune compréhension psychologique. Flaubert est bien connu pour sa concentration, assez obsessive, sur le style, mais ici Auerbach remarque que cette tendance ("une manière absolue de voir les choses," selon Flaubert)<sup>42</sup> débouche sur une narration qui est décapée d'émotion, où la langue elle-même révèle la vérité intérieure de chaque personnage (et, notons-le, par extension, celle de chaque endroit, de chaque objet). Auerbach explique que nous voyons "la main ordinatrice" (85) de Flaubert, dans l'organisation d'un passage donné, comme celui ci-dessous, qu'elle mène à une interprétation intérieure où l'état d'esprit d'Emma sert de squelette à la scène, mais d'une façon qui procède du contenu de la situation elle-même. C'est le type d'organisation, note Auerbach, qu'il faut employer pour traduire verbalement la situation sans dépendre d'une explication, flagrante et externe, des sentiments d'Emma--une explication qui forcerait nécessairement le narrateur de Flaubert à se mettre sur le devant de la scène. La pratique artistique de Flaubert, ajoute Auerbach, est enracinée dans la confiance profonde de l'auteur dans son usage scrupuleux de la langue pour révéler la vérité essentielle de chaque situation. Chez Flaubert le narrateur doit se dissoudre, il doit devenir une partie invisible de la narration. La langue elle-même, arrangée méticuleusement du début à la fin de *Madame Bovary*, nous donne ce que nous devons avoir pour témoigner directement de la profondeur du dégoût et de la désespérance d'Emma et, bien sûr, c'est cet aspect de l'écriture de Gustave Flaubert qui nous intéresse le plus ici.

"Plus on pratique Flaubert, plus nettement on voit que son oeuvre réaliste comporte une intuition pénétrante de la problématique et de la précarité de la culture bourgeoise du XIXe siècle," conclut Auerbach (91), et nous ne pourrions pas être plus d'accord. Rien que dans la correspondance de Flaubert, nous voyons un homme qui ronge régulièrement

---

<sup>42</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. II, 346.

son mors bourgeois, pour ainsi dire. Flaubert lui-même, né dans une famille bourgeoise, se trouvait dans la position idéale pour commenter ce qu'il voyait, mais ce qui est véritablement remarquable est qu'il a trouvé une façon de montrer ce qu'il voyait et détestait sans ajouter sa condamnation personnelle. Flaubert "tait son opinion sur les personnages et les événements," note Auerbach, "et lorsque ses personnages s'expriment eux-mêmes, l'auteur ne s'identifie jamais à eux et ne fait rien non plus pour que le lecteur s'identifie à eux" (86). Allons un peu plus loin, cependant, en ajoutant que ce n'est pas assez que le lecteur voie Emma Bovary et qu'il la reconnaisse pour ce qu'elle est. Bien que la vérité soit que personne ne veuille être quelqu'un de similaire à Emma ou à Charles Bovary, Flaubert, en forçant ses mots à faire le sale boulot, en faisant taire son narrateur, en ne brouillant pas sa narration avec sa propre opinion, permet au lecteur lui/elle-même d'arriver à cette conclusion de son plein gré.

Dans son article "No Orchids for Madame Bovary," Martin Turnell nous mène un peu plus loin dans la même direction, tournant la vis pour resserrer le cadre sur l'approche réaliste de Flaubert en regardant l'usage étendu des symboles dans *Madame Bovary* et la manière dont ces symboles servent à réfléchir et à renforcer l'incapacité (ou le refus) de chaque personnage à évaluer la réalité. Finalement, cependant, Turnell se concentre sagement sur un seul symbole, symbole qui sert d'un appareil de stabilisation et de carte pour guider le lecteur à travers la forêt de symboles entrecroisés qui constituent *Madame Bovary*.

Ce seul symbole, le chapeau que Charles Bovary porte quand nous le rencontrons pour la première fois au début du roman, est un composite qui est fabriqué en couches qui

montent, dans les propres mots de Flaubert, d'une base de "trois boudins circulaires."<sup>43</sup> Ce chapeau est un composite, bien sûr, comme le cadre du roman est un composite des "confins de la Normandie, de la Picardie et de l'Ile-de-France,"<sup>44</sup> dont (selon Turnell) les trois cercles hautement symboliques, des vêtements, des véhicules et de la géographie particulière, dépassent--et vraiment ils dépassent (535). Ce qui nous intéresse le plus ici, cependant, c'est la base de la base, la composition du chapeau composé, dont la "laideur muette," selon Flaubert, "a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile."<sup>45</sup> Ce chapeau hideux est ovoïde, en forme d'oeuf, et la suggestion est qu'il a été fabriqué par la mère de Charles. Des baleines le fortifient et il est remarquable pour son motif de bandes alternantes de poil de lapin et de losanges de velours. Le haut du chapeau ressemble à "une façon de sac" qui mène à "un polygone cartonné" qui est décoré de galon, d'où bondit un cordon "trop mince" qui tire "un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland."<sup>46</sup> Ce que nous avons enfin ici est un chapeau qui est assemblé à partir de matériaux et de tissus qui reflètent non seulement les uniformes militaires et les aubes du clergé à l'époque, mais de plus les signes extérieurs raffinés et rudimentaires à la fois de l'aristocratie et de l'homme du commun. Néanmoins, c'est un objet ridicule, comme le fait remarquer Turnell, et dont vraiment tout le monde se moque quand Charles entre dans la salle de classe. Turnell note aussi que Charles Bovary ne représente rien d'autre que le cancre, "la bêtise à l'état pur," puis il continue en suggérant que les couches de ce chapeau, qui englobent chaque sorte et chaque strate de la société, soulignent aussi

---

<sup>43</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 7.

<sup>44</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 100.

<sup>45</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 7.

<sup>46</sup> Flaubert, *Madame Bovary*, 7.

un des thèmes principaux du roman: que la stupidité ne connaît pas du tout de limites, sociales ou autres.

Turnell constate que "la stupidité est l'incapacité à apprécier correctement la réalité et à s'adapter à ce jugement," et nous commençons à voir ici comment Charles Bovary est situé au centre d'un cercle. Il est "la source d'où semble émaner la stupidité," selon Turnell, "le prototype de chaque autre exemple de la stupidité et de l'incompétence professionnelle qui l'entoure."<sup>47</sup> Turnell donne un exemple frappant de la manière dont Flaubert contraste nettement la passivité de Charles Bovary avec l'audace de Rodolphe, tout en laissant côte à côte les deux hommes sur le champ d'incompétence que l'auteur crée. Il nous mène au retour de la procession le jour où Charles et Emma se marient, et au moment où Charles reste debout, les mains vides," attendant qu'Emma enlève les herbes sauvages et le chardon qui s'accumulent à l'ourlet de sa robe de mariée. Un peu plus tard, nous voyons Rodolphe enlever la fougère des étriers d'Emma quand ils font tous deux une promenade à cheval dans les bois et s'acheminent vers la séduction inévitable. Etant donné que c'est clairement la docilité de Charles que Flaubert oppose à l'audace de Rodolphe, cependant, ce dont nous sommes témoins ici est essentiellement l'échec des deux hommes à évaluer correctement la situation dans laquelle ils se trouvent. Charles Bovary échoue parce qu'il ne reconnaît pas du tout que, le jour de son mariage, il a soudain "l'occasion en or" de montrer publiquement son affection pour sa femme. Rodolphe échoue aussi, en revanche, parce que son désir le rend aveugle et donc qu'il ne se préoccupe pas du tout des conséquences de ses actions. Ces deux hommes, bien sûr, jouent des rôles clés dans la vie non réalisée, et dans le suicide vain, d'Emma Bovary.

---

<sup>47</sup> "... stupidity is an inability to make a correct appreciation of reality and to adapt oneself to it." "... the source from which stupidity seems to emanate, the prototype of all the other examples of stupidity and professional incompetence which surround him." Turnell, 535.

Dans cette veine, Turnell continue à la fin de son article, en nous montrant comment Flaubert emploie perspicacement ces éléments, la topographie de Tostes et de Rouen et les véhicules que les personnages utilisent pour quitter une ville pour aller à l'autre, pour intensifier le sens que la fuite est inutile, que la destruction est inévitable quand le but est d'échapper au monde réel. La "fuite de la destruction nous renvoie à la destruction,"<sup>48</sup> fait remarquer Turnell, et c'est avec ce thème en tête, la ruine inévitable, que nous nous tournons maintenant vers la deuxième oeuvre réaliste de Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*. Nous allons voir comment ce roman positionne aussi Flaubert comme l'homme du savoir, comme l'homme enthousiaste, qui s'attaque à l'indécision qu'il perçoit partout en osant conseiller le peuple qui accepte aveuglément, les masses bovines, de sa propre époque.

---

<sup>48</sup> "... [the] flight from destruction leads back to destruction." Turnell, 543.



## 7. La Deuxième Forme (*L'Éducation sentimentale*)

*Comment ne pas supposer que l'expérience politique de cette génération, avec l'échec de la Révolution de 1848 et le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, puis la longue désolation du second Empire, a joué un rôle dans l'élaboration de la vision désenchantée du monde politique et social qui va de pair avec le culte de l'art pour l'art.<sup>49</sup> Pierre Bourdieu*

De même que *Madame Bovary* est l'histoire d'une femme qui cherche refuge contre la réalité maussade dans les rêves préfabriqués qu'elle emprunte aux romans d'amour et aux magazines populaires, *L'Éducation sentimentale* est également l'histoire d'un jeune homme qui est déconcerté par ses envies vagues pour ce que la société lui présente comme enviable. Quand on les regarde côte à côte, les histoires d'Emma Bovary et de Frédéric Moreau se révèlent certainement comme un duo qui donne au lecteur un guide assez complet des opportunités disponibles aux femmes et aux hommes de la France du dix-neuvième siècle. Mais ni Emma ni Frédéric ne découvrent la satisfaction particulière qu'on trouve dans le choix délibéré, dans l'engagement intransigeant dans le chemin choisi. Bien que la société qui les forme soit coupable en partie, les deux protagonistes sont tous les deux incapables de faire un choix conscient, même après avoir suffisamment vécu pour être capables de prendre des décisions logiques, pour tourner à gauche ou à droite au croisement proverbial. Au lieu de cela, ils errent, en permettant toujours aux raccourcis qu'ils suivent d'être formés par leurs humeurs, par leurs caprices et, bien sûr, par le monde en flux qui les entoure. Aucun des deux personnages n'est disposé à accepter que la vie leur présente des obstacles, à y faire face et à les surmonter, et la vie des deux protagonistes finit donc sur une note de mécontentement profond, pour

---

<sup>49</sup> Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 91.

eux-mêmes et pour leurs proches. Avec *Madame Bovary* et *L'Education sentimentale*, la ruine inévitable est à l'ordre du jour Flaubertien.

Avec *Les Règles de l'Art* et *Hidden Life at Its Source: A Study of Flaubert's Sentimental Education*, les deux textes que nous allons examiner maintenant pour discuter du rôle auto-imposé de Flaubert comme conseiller du peuple, Pierre Bourdieu et D.A. Williams font tous deux un travail exceptionnel en révélant la mécanique qui se cache derrière la construction de la vie des anti-héros les plus décevants et, bien sûr, les plus durables de Gustave Flaubert. Bien qu'aucun de ces textes ne soit consacré à l'analyse détaillée de *Madame Bovary*, bien qu'ils se concentrent tous deux presque exclusivement sur *L'Education sentimentale*, c'est dans notre reconnaissance de la détermination de Flaubert à continuer à développer les thèmes qu'il explore dans *Madame Bovary* que nous allons révéler un portrait plus complet de la nature des buts de l'homme comme artiste. Nous allons apprendre que ce n'est pas assez que Flaubert dépeigne la ruine d'une femme sans amis qui existe dans un type de purgatoire sociétal, un endroit qui n'est ni le ciel ni l'enfer, ni là, ni là-bas, un coin éternellement banal et irritant. Non, Flaubert doit se plonger encore une fois pour décrire un membre de son propre sexe qui, en tout état de cause, habite au coeur de la société, à Paris lui-même, pour prendre en charge de sa propre vision et, bien sûr, pour rencontrer de manière directe ce que l'auteur perçoit comme sa responsabilité, intimidante et personnelle, envers le monde autour de lui. Et il ne faut pas s'y tromper: l'achèvement de *L'Education sentimentale* va demander cinq années supplémentaires de travail acharné. Flaubert sera tout à fait conscient du travail qui l'attendra, cependant, tout comme il sera conscient des enjeux impliqués.

Pour Flaubert, ce que cette responsabilité signifiait n'était pas seulement l'achèvement d'une oeuvre d'art qui existait sans raison cachée et seulement pour faciliter sa quête de la perfection littéraire, une position rebelle et révolutionnaire à adopter à l'époque, et que nous reconnaissons aujourd'hui dans la maxime "l'art pour l'art." Cela voulait dire aussi, à tour de rôle, la création de personnages représentatifs de l'époque et du milieu d'où ils étaient tirés. Flaubert était si profondément déçu et indigné par la médiocrité virale qui infectait pratiquement tout le monde et chaque chose sur son chemin--le produit d'un gouvernement instable, d'une bourgeoisie montante acceptée par une populace épuisée par la violence et le carnage--que l'état psychologique général de chaque personnage dans *L'Education sentimentale* est suggestif de la situation politique (qu'on définit en gros ici pour inclure la condition féminine) qui se déroulait à l'époque. "Tout était faux," écrira Flaubert à Maxime du Camp en 1871. "Fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes."<sup>50</sup> Il développera plus avant cette notion dans une lettre à George Sand:

Tout était faux, faux réalisme, faux crédit et même fausses catins! ... Et cette fausseté s'appliquait surtout dans la manière de juger. On voulait une actrice mais comme bonne mère de famille. On demandait à l'art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent, à la science de se ranger à la portée du peuple.<sup>51</sup>

C'est donc avec tout cela à l'esprit que Flaubert s'est inspiré pour cibler son public et créer le monde creux qui réside au coeur de *L'Education sentimentale*: des personnages littéraires passifs et indécis y sont rigoureusement développés, c'est-à-dire, fréquemment en utilisant des constructions littéraires passives, le tout

---

<sup>50</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. VI, 161.

<sup>51</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. VI, 229-30.

pour le bénéfice d'un peuple douloureusement passif et décousu. Attendu que la passivité sert de base à la grande déclaration de Flaubert dans ce roman, il est cependant simultanément essentiel de noter qu'à travers *L'Education sentimentale*, chaque moment indécis est préparé et présenté conformément à un plan d'action strictement observé.

Ce plan d'action est élaboré succinctement par Pierre Bourdieu et D.A. Williams dans leurs textes respectifs, et nous devons la plupart de notre interprétation actuelle de *L'Education sentimentale* aux efforts éclairants des deux auteurs. Pour sa part, Pierre Bourdieu nous offre une grille de lecture détaillée qui expose le "champ de pouvoir" du roman (21) où, coupée nettement en deux--l'art et la politique à gauche, la politique et les affaires à droite--la liste de personnages est divisée en deux entre les deux côtés, mais avec Frédéric Moreau au centre, le seul personnage à chevaucher les deux mondes qui sont présentés en opposition ici, et donc à se déplacer entre eux. Ces deux pôles sont représentés par Arnoux à gauche et Dambreuse à droite, les deux personnages principaux qui, selon Bourdieu, "fonctionnent comme des symboles chargés de marquer et de représenter des positions pertinentes de l'espace social" (21) que Flaubert définit. Ces positions et ces espaces sont marqués par la compagnie des deux hommes (Arnoux prend les artistes et les compositeurs, les industriels et les fonctionnaires vont à Dambreuse) et par les signes extérieurs qui sont représentatifs des deux milieux distincts--à savoir, les "grands vins de Bordeaux" que Dambreuse sert à ses assemblées contre les "vins extraordinaires," le Tokay et le Lipfraoli servis par Arnoux (22). Mais le drame lui-même se déroule lorsque nous suivons les trajectoires des adolescents que Flaubert installe entre les deux pôles en concurrence. Presque tous ces jeunes gens mènent une vie qui est dictée,

de nouveau, par l'humeur et le caprice (Martinon est l'exception notable ici, parce qu'il réussit vraiment, d'abord à cause de sa tendance à se prendre au sérieux et, puis, parce qu'il accepte les rôles sociaux pour ce qu'ils sont) (31). Mais qu'est-ce que cela signifie pour Frédéric spécifiquement? Autre jeune homme qui représente l'avenir de la France, victime de la maturation sociale que le titre signifie (Bourdieu définit "*L'Education sentimentale*" comme le "vieillissement social" (28) mais la maturation est plus convenable), Frédéric aura une idée, un "plan d'un drame" sans en écrire un seul mot; il imaginera des "sujets de tableaux" sans prendre un pinceau, etc. De même, même après que Frédéric est nommé dans le testament de son oncle comme le destinataire d'une somme considérable, il refuse, selon les termes de Bourdieu, "d'être hérité par son héritage" (30), un non-acte qui annule effectivement chaque ambition qu'il aura dans la sphère bourgeoise également.

Bourdieu note que Frédéric existe "dans une zone d'apesanteur sociale où se compensent et s'équilibrent provisoirement les forces qui l'emporteront dans l'une ou l'autre direction" (32) mais cette observation ne deviendrait, bien sûr, jamais claire avec une lecture hâtive du roman. Williams note la même chose dans son texte, c'est-à-dire, que comme les autres adolescents, Frédéric ici est à certains égards à la merci des deux mondes incompatibles qu'il habite. Williams nous guide plus loin dans son cadre, cependant, en soulignant le fait que les motivations et les inhibitions de Frédéric ne font pas partie de la suite d'événements "horizontaux" que Flaubert présente mais qu'ils existent seulement, voire pas du tout, dans la lecture "verticale," où le lecteur doit comparer les traits et les habitudes d'un personnage aux moeurs des autres personnages pour avoir une impression de chaque personnalité individuelle (15). L'attitude inhibée de

Frédéric pour le sexe opposé, par exemple, n'est pas rapidement évidente, on doit donc la comparer à l'attitude d'Arnoux, ou à celle de Deslauriers, pour que le lecteur la reconnaisse pour ce qu'elle est. Pour reconnaître comment son attitude évasive envers l'argent qu'il hérite contribuera à la "zone d'apesanteur" dans laquelle il vit, il faut comparer les actions de Frédéric avec celles de Martinon aux points clés à travers le texte où Flaubert place les deux hommes dans la position parfaite pour gagner du terrain ou s'élaner dans le monde bourgeois (où, inévitablement, Martinon reste "sérieux" en discutant les affaires avec les hommes, par exemple, tandis que Frédéric perd tout intérêt et s'échappe pour bavarder avec les femmes). De même, pour le comprendre, le lecteur doit comparer l'approche capricieuse de Frédéric envers la création artistique à l'approche tout-ou-rien de Pellerin. La scène dans le Chapitre IV où Frédéric rend visite à Pellerin dans son studio, où il revêt une robe de prêtre pour poser comme Phidias, est hilarante et illumine la non-position de Frédéric en éclairant d'une lumière même plus brillante la grande illusion de gloire qui git au coeur de l'échec de Pellerin comme artiste.<sup>52</sup>

Une bonne part de l'analyse de Pierre Bourdieu et D.A. Williams est basée sur l'observation de Frédéric, à la fin du roman, que la raison de son échec dans la vie était le "défaut de ligne droite,"<sup>53</sup> et c'est certainement vrai. Mais c'est la façon dont Flaubert positionne Frédéric, comme un homme qui ne peut qu'échouer, qui nous intéresse ici. Bourdieu et Williams notent l'usage étendu de l'article indéfini chez Flaubert, pour indiquer que Frédéric Moreau est un "être indéterminé," et donc un qui est "prédestiné à la ruine" (Williams, 41) mais c'est quand nous nous concentrons sur ces passages, qui sont remplis d'indétermination, où Frédéric doit faire partie de la scène qui se déroule,

---

<sup>52</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 66.

<sup>53</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 328.

que nous commençons à reconnaître l'effet complet de la stratégie de Flaubert. La scène au début du roman, par exemple, où Frédéric pense "au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures" est un exemple classique de la manière dont Flaubert arrête brusquement l'action pour nous plonger immédiatement dans l'éther du mécanisme de la pensée vague de Frédéric. Ici, à peine quelques moments avant que nous ne tournions notre attention vers Frédéric, nous sommes sur un bateau qui prend de la vitesse, où les passagers commencent à se déchaîner, à prendre une boisson, raconter des blagues, chanter des chansons. Puis, au moment précis où nous comprenons que nous sommes censés assister à cette scène à travers les yeux de Frédéric, nous comprenons soudain que nous ne voyons rien et ensuite, presque immédiatement, nous reconnaissons les accroches, juveniles et clichés, qui assaillent l'esprit de notre protagoniste, tout ce que Frédéric avait clairement entendu, ou lu, quelque part auparavant.

La scène frustrante où Frédéric s'arrête au milieu du Pont-Neuf à la fin du Chapitre IV est de nature très similaire, en dépit de la grande différence entre les lieux. Sur le bateau au début du roman, l'énergie montante est palpable, crépitante, et c'est en exposant un sens similaire de l'immédiateté soyeuse de Paris pendant la nuit avec "l'introspection" soudaine et violente de Frédéric que Flaubert nous lance encore dans l'éther des pensées malformées de Frédéric. Nous commençons avec "Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment" et "Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité." "Un brouillard lumineux flottait au delà, sur les toits," écrit Flaubert, "tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement; un vent léger soufflait,"<sup>54</sup> mais c'est au moment où Frédéric remplit ses poumons avec de l'air qu'il sent à la fois "monter du fond de lui-même quelque chose d'interminable" et "un afflux de

---

<sup>54</sup> Flaubert, *L'Education Sentimentale*, 87.

tendresse" qui l'énerve. Frédéric nous dit qu' "Une faculté extraordinaire, dont il ne savait pas l'objet, lui était venue" et puis, pendant une fraction de seconde, il se demande "s'il serait un grand peintre ou un grand poète."<sup>55</sup> Clairement, le pouvoir qu'il ressent--qui est sans doute inspiré par la description superbe, par Flaubert, de la ville la plus belle, la plus attirante, la plus palpitante que Frédéric ait jamais connue, la Ville Lumière, baignée de ténèbres--n'est pas assez pour l'inspirer à être "le plus grand peintre" ou "le plus grand poète" mais juste un autre "grand" peintre ou poète parmi les autres. Et donc, de cette manière, avec une absence profonde de conviction, la décision immédiate de Frédéric de devenir peintre sonne faux, vide. Juste comme ça (Voilà!) Frédéric sent qu'il a trouvé sa vocation. "Le but de son existence était clair maintenant," écrit Flaubert, "et l'avenir infaillible."<sup>56</sup>

Cette scène sur la Seine nous mène à une autre scène très amusante, nettement définie par l'indéfini bien sûr, mais où cette fois-ci Flaubert lui-même est définitif, et assez sarcastique, dans son intention de faire comprendre au lecteur que les aspirations de Frédéric ne mèneront à absolument rien. Flaubert ouvre cette scène en déclarant que Frédéric "travaillait chez Pellerin,"<sup>57</sup> et le lecteur comprend immédiatement que le narrateur est prêt à partager quelque chose d'important--car cet endroit n'est ni "l'atelier" de Pellerin, ni même son "studio." Et, en effet, dans les lignes suivantes, Flaubert révèle le fait que Pellerin n'est que rarement là. Flaubert décrit "le calme de cette grande pièce," le "trottement des souris," la "lumière qui tombait du plafond," le "ronflement du poêle" comme les coupables, les responsables, du "plongeon" de Frédéric dans "une sorte de bien-être intellectuel." Il n'est fait mention ni de pinceau, ni de couleur, ni de sujet, il n'y a

---

<sup>55</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 88.

<sup>56</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 89.

<sup>57</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 95.



rien pour indiquer que Frédéric applique de la peinture sur une toile qui, en fait, n'existe pas. Mais lorsque Frédéric lève ses yeux de son "ouvrage," c'est pour examiner les "écaillures de la muraille" (ah, voilà la peinture!), pour regarder "les bibelots de l'étagère," pour noter que les torses poussiéreux font "comme des lambeaux de velours" avant que, comme "un voyageur perdu au milieu d'un bois" qui se retrouve "à la même place continuellement," Frédéric ne revienne à ses rêveries, ses souvenirs de Madame Arnoux.<sup>58</sup> Il est tout à fait significatif qu'après tout cela, Frédéric ne revienne jamais pour "peindre" chez Pellerin, endroit que Flaubert présente comme exactement la sorte d'environnement, tranquille et bien éclairé, dont n'importe quel artiste rêverait.

Flaubert continuera évidemment dans la même veine jusqu'à la fin de *L'Education sentimentale*. Bourdieu et Williams démontrent tous les deux à quel point Flaubert s'attache à décrire Frédéric comme un jeune homme passif qui n'agit pas mais sur qui les forces extérieures agissent, ce qui est vrai aussi pour presque chaque personnage du roman qui souffre le même destin. Bourdieu (45) note spécifiquement qu'Arnoux et Frédéric vont échouer en fin de compte parce qu'ils ne peuvent pas reconnaître la "loi de l'incompatibilité entre les univers"--l'argent/commerce d'une part, l'art/l'amour d'autre part--et qu'Hussonnet n'arrive jamais à rien avant que, comme Pellerin, il ne méjuge ses propres compétences et ne devienne beaucoup plus intéressé par la gloire que par l'art pour l'art. D.A. Williams, en revanche, insiste sur l'usage de la construction passive par Flaubert pour définir sa distribution passive, et il est vrai que nous voyons régulièrement Frédéric ou Deslauriers souffrir d'une attaque de sentiment qui trouve sa source dans la force extérieure. A la page 71 du texte, par exemple, nous découvrons que Deslauriers est "gagné par le délire du cancan." Plus tard, Flaubert nous dit qu'une "haine ... contre les

---

<sup>58</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 96.

riches" envahit Deslauriers parce qu'il imagine que son amitié avec Frédéric est morte, etc. Tout au long du texte, on voit régulièrement que Frédéric est pris de remords ou de pitié ou de modestie,<sup>59</sup> par exemple, et que plus tard aussi il est envahi de joie ou de peur<sup>60</sup> ou d'étonnement<sup>61</sup> ou d'un de "ces frissons de l'âme."<sup>62</sup> Williams déclare que ces "constructions passives ... contribuent puissamment à créer l'impression d'une génération d'hommes qui ne peuvent pas maîtriser leurs émotions."<sup>63</sup> Ainsi donc, le lecteur aperçoit encore le "pourquoi," la réflexion derrière les occasions nombreuses où nous trouvons un personnage ou un autre qui est soudain bouleversé par des perceptions qui, dans les mains de Flaubert, semblent faire l'effet d'une bombe.

En expliquant le "comment" qui se cache derrière les buts de Flaubert dans *L'Education sentimentale*, Bourdieu et Williams vont bien au-delà de la logique du raisonnement de Flaubert, au-delà l'usage du temps et de la suggestion, par exemple, pour révéler les rapports entre cause et effet inhérents aux choix de Flaubert. De même, les deux auteurs consacrent beaucoup d'espace à la détermination de Flaubert à garder caché, ou déguisé, son narrateur, à le laisser à une certaine distance des événements qu'il décrit. Bourdieu (60) explique brillamment comment, en masquant la structure de son roman avec la même efficacité avec laquelle il cache son narrateur, Flaubert réussit à englober son propre "effet de réel" en faveur de "l'effet de croyance," un accomplissement qui, à la fin, produit une "oeuvre littéraire [qui] peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique." Pour sa part, Williams (113) donne une analyse détaillée de l'usage discret de Flaubert du discours indirect libre, technique

---

<sup>59</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 362, 379.

<sup>60</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 62, 255.

<sup>61</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 76.

<sup>62</sup> Flaubert, *L'Education sentimentale*, 49.

<sup>63</sup> "... passive constructions ... contribute powerfully to creating the impression of a generation of men who are incapable of mastering their emotions." Williams, 107.

complexe qui "permet à Flaubert [comme écrivain] d'être impliqué et détaché simultanément." Mais ici encore, ce centre d'intérêt extrême sur le fonctionnement de *L'Education sentimentale* comme roman nous mène à nous demander pourquoi Flaubert s'est embêté avec tout cela. Et c'est, bien sûr, le "pourquoi" qui nous intéresse aujourd'hui.

## 7. Conclusion: Le Portrait

*Je ne sais si c'est le printemps, mais je suis prodigieusement de mauvaise humeur; j'ai les nerfs agacés comme des fils de laiton. Je suis en rage sans savoir de quoi. C'est mon roman peut-être qui en est cause ... J'ai dans des moments envie de pleurer.*<sup>64</sup> Gustave Flaubert

Aujourd'hui, bien qu'on célèbre dans la fiction réaliste de Gustave Flaubert sa critique acerbe des habitudes serviles de la foule bourgeoise de sa propre époque, c'est dans la correspondance de l'auteur qu'on voit lucidement, de façon flagrante, l'homme dans son rôle d'arbitre de l'action responsable. On remarque que Flaubert baisse sa garde dans les lettres qu'il écrit à ses amis, et qu'il suggère l'assiduité, la précision, qu'il conseille le travail et l'étude supplémentaire, à ceux qui, à son avis, lui ont fait du mal, ou qui ont fait du mal à ses proches. Bien sûr, Flaubert écrira des milliers de lettres au cours de sa vie, au moins une chaque jour, si bien que nous allons conclure notre visite chez Flaubert avec une paire de lettres qui vont sûrement tomber dans une catégorie moins connue: la correspondance publique, et non la correspondance privée, de Gustave Flaubert.

La première lettre que nous allons examiner ici, et qui est présentée stratégiquement dans la biographie *Flaubert* de Peter Traver, est adressée à un certain M. Froehner pendant les dernières semaines de décembre 1862. Elle est écrite immédiatement après la parution, dans la *Revue Contemporaine*, d'une critique particulièrement prolixe et maladroite d'un roman soigneusement documenté, *Salammbô*. Considérons brièvement les exemples suivants de cette critique, où nous trouvons que Froehner a l'air de

---

<sup>64</sup> Flaubert, Lettre du 3 avril 1852 à Louise Colet, Vol. II, 383.

quelqu'un qui sait de quoi il parle, mais où le ton du critique est dédaigneux, comme s'il avait l'intention d'humilier même, de tourner en ridicule Flaubert. Froehner écrit:

... [N]ous apprenons que les grenadiers avaient été arrosés de silphium. Je sais que le jus de cette plante était une célèbre tisane, et pourtant M. Flaubert a l'air de parler d'un arbre et non point des grenadiers de l'armée carthaginoise (862).

Et Flaubert répond:

Vous vous égayez considérablement sur les grenadiers que l'on arrosait avec du silphium. Mais ce détail monsieur, n'est pas de moi. Il est dans Pline, livre XVII, chap. XIVII.<sup>65</sup>

Froehner continue:

On lit dans son roman que les Lydiens portaient des robes de femme, et qu'ils dinaient en pantoufles et avec des boucles d'oreilles. Cette découverte est empruntée au prétendu "tombeau lydien" du musée Campana (863).

Et Flaubert le corrige encore:

Le même Hérodote m'a appris dans la description de l'armée de Xerxès, que les Lydiens avaient des robes de femmes; de plus Athénée, dans le Chapitre des Etrusques et de leur ressemblance avec les Lydiens dit qu'ils portaient des robes de femmes; enfin le Bacchus lydien est toujours représenté en costume de femme. Est-ce assez pour les Lydiens et leur costume?<sup>66</sup>

Et Flaubert poursuit ici, soulignant le fait que *Salammbô* a été publié six semaines avant

l'ouverture du musée Campana, avec son "prétendu" tombeau. Froehner continue:

C'a été aussi une nouveauté pour nous d'apprendre ... que le cheval était consacré à Esculape, le singe à la lune. Ces détails ne se trouvent dans aucun auteur ancien ni dans aucun monument authentique (860).

Et Flaubert conclut:

Vous vous ébahissez ensuite des singes consacrés à la lune et des chevaux consacrés au soleil ... Or, je me permettrai, pour les singes, de vous rappeler, monsieur, que les cynocéphales étaient, en Egypte, consacrés à la

---

<sup>65</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 85.

<sup>66</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 84.

lune comme on le voit encore sur les murailles des temples ... Quant aux chevaux je ne dis pas qu'il y en avait de consacrés à Esculape, mais à Eschmoun, assimilé à Esculape, Iolaus, Apollon, le Soleil. Or, je vois les chevaux consacrés au soleil dans Pausanias (Livre 1er, chap. 1), et dans la Bible (Rois, liv. II, ch. XXXII). Mais peut-être nierez-vous que les temples d'Egypte soient des monuments authentiques, et la Bible et Pausanias des auteurs anciens.<sup>67</sup>

Telle que Traver la présente, cette lettre donne encore une illustration frappante de ce que Flaubert entend par "la conscience dans l'art," en ce que Flaubert assume clairement la responsabilité des recherches exhaustives qu'il a faites pour soutenir les détails hyper-abondants qu'il fournit dans cette oeuvre créative. Mais il faut noter aussi que, bien que Flaubert s'adresse à l'artiste potentiel dans sa lettre, "la conscience dans l'art" est un terme qui, pour Flaubert, s'applique aussi à la façon dont toute personne normale se comporte, ou devrait se comporter, dans la vie quotidienne.

Dans cette lettre, Flaubert se présente tout d'abord comme l'exemple vivant de la politesse et du respect: il dit "Monsieur" au critique avant de lui demander la permission, "s'il vous plaît," de l'épingler pour ses assertions éronnées. A travers ce texte, Flaubert revient souvent à cette position du gentilhomme poli, qui est injustement difammé, et il demande pardon, par exemple, avant de rejeter carrément, brutalement, la notion que les connaissances de ce critique sont inférieures aux siennes. Traver souligne que Flaubert était un "croyant fanatique en la vérité,"<sup>68</sup> et il n'y a rien de plus vrai. Flaubert est conscient (comme Traver) que M. Froehner utilise sa critique de *Salammbô* dans les pages de la *Revue Contemporaine* avant tout comme un forum pour assumer le rôle de l'autorité bienfaisante et pour semer le doute sur la maîtrise, par Flaubert, de son propre sujet mais--bien que l'auteur corrige habilement les inexactitudes multiples que le

---

<sup>67</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 82.

<sup>68</sup> "... a fanatical worshipper of truth." Traver, 218.

critique fait dans son analyse--Flaubert est clairement plus intéressé par sa suggestion que l'homme assume la responsabilité des mêmes erreurs, et qu'il travaille plus fort pour trouver plus d'autorité dans son rôle de critique. Flaubert châtie sarcastiquement Froehner, par exemple, parce qu'il "ne révèle pas [son] propre système de topographie carthaginoise"<sup>69</sup> et il va revenir de nombreuses fois sur le sujet que Froehner doit être capable d'appeler le sien, l'archéologie. Flaubert tient sa promesse de donner "quelques indications"<sup>70</sup> pour faciliter les recherches du critique, mais ensuite il lui donne aussi une raison très valable pour prendre l'appât qu'il lui offre: "De quelle haute critique parlez-vous?" lui demande l'auteur. "Est-ce de la vôtre?"<sup>71</sup> En effet, Flaubert tend un miroir pour que le critique puisse s'examiner--"L'esprit le plus pénétrant ne saurait suppléer au défaut de connaissances acquises,"<sup>72</sup> écrit Flaubert, lançant ostensiblement ces mots, qu'on trouve dans l'analyse de Froehner, à l'homme qui les a écrits. A la conclusion de cette lettre, Flaubert bien fait comprendre que, contrairement à Froehner, il a fait ses devoirs, mais cette assertion sert seulement à positionner le critique pour les coups finals que l'auteur est prêt à rendre. Pour sa part, Traver note que Flaubert était "de l'opinion que les hommes, en règle générale, se trompent intentionnellement, qu'ils détournent leurs yeux de ce qui est désagréable, en contradiction avec leurs préjugés."<sup>73</sup> Et en effet, juste après que Flaubert affirme qu'il n'aurait pas "mieux réussi" s'il avait pris les conseils du critique (la conclusion de Froehner), il annonce de manière ultime que, parce que Froehner semble "effrayé de [sa] force," il n'a pas été cruel (encore la

---

<sup>69</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 77.

<sup>70</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 83.

<sup>71</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 84.

<sup>72</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 85.

<sup>73</sup> "... of the opinion that mankind, as a rule, deceive themselves deliberately, avert their eyes from what is disagreeable, inconsistent with their prejudices." Traver, 218.

conclusion de Froehner) mais "léger," insignifiant.<sup>74</sup> L'individu indépendant ne doit pas avoir peur de sa propre expertise.

On voit la même position et la même attitude de Flaubert, bien qu'à un degré plus grand, dans la deuxième lettre qu'on examinera ici. Flaubert écrit cette lettre vers la fin de l'été 1869, juste après la mort de Louis Bouilhet--perte qui dévastera vraiment l'auteur ("Sa mort m'a laissé un vide dont je m'aperçois chaque jour davantage," écrit Flaubert)<sup>75</sup>--en réponse au rejet du conseil municipal de Rouen d'une demande pour la construction d'une fontaine qui présenterait un buste du poète. Cette lettre laisse très peu de doute que Flaubert souffre d'un manque de patience envers ceux qui hurlent avec les loups parce qu'ils sont incapables de penser pour eux-mêmes. C'est encore le biographe Peter Traver qui note que ce sera avec "une logique furieuse" que Flaubert "démolira" les raisons derrière la décision du conseil municipal (248), mais ce qui est vraiment remarquable est que, avec cette lettre, Flaubert s'adressera directement non seulement aux membres du conseil mais à tous les bourgeois.

Flaubert établit une comparaison entre l'état de la bourgeoisie et celui de la noblesse française, un groupe équitablement vaincu. Il note qu'il voit pas que la bourgeoisie "lise d'autres journaux," qu'elle "se régale d'une musique différente," qu'elle ait "des plaisirs plus relevés" que ceux de la noblesse. Flaubert continue:

Chez l'une comme chez l'autre ... c'est le même amour de l'argent, le même respect du fait accompli, le même besoin d'idoles pour les détruire, la même haine de toute supériorité ... la même crasse ignorance!

"Classes éclairées, éclairez-vous!" conseille Flaubert à la bourgeoisie, juste avant de dénoncer nettement leur "mépris pour l'intelligence." De cette façon, Flaubert

---

<sup>74</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. V, 87.

<sup>75</sup> Flaubert, *Correspondance*, vol. IV, 12.



essaie de couvrir le groupe de honte, d'en faire une catégorie sociale à laquelle personne ne voudrait jamais appartenir. Là encore Flaubert tient un miroir devant ceux auxquels il s'adresse: "Avant d'envoyer le peuple à l'école, allez-y vous-mêmes!" commande-t-il.<sup>76</sup> Le reste de cette lettre, qui parle de lui-même, exige que la bourgeoisie fasse ses devoirs, et que, ce faisant, elle admette que son corps est constitué d'individus qui doivent jeter un regard plus proche sur leur réalité collective.

Nous concluons avec ces lettres pour deux raisons. D'abord parce qu'elles montrent à quel point notre auteur bien aimé est l'homme de la situation, l'homme qui définirait la responsabilité personnelle en France au dix-neuvième siècle: Flaubert relie délibérément la bourgeoisie à la noblesse, il épingle leur passion dévorante pour l'argent et leur mépris de l'intelligence, de l'éducation et, surtout, du sang-froid. Ensuite, nous nous arrêterons là parce que c'est là que nous trouvons enfin la colère non diluée que nous cherchions depuis notre lecture initiale de *L'Education sentimentale*. Car c'est dans ce roman que nous dénichons pour la première fois cet ultime message, cet avertissement qui, nous le découvrons, traverse la vie et les oeuvres de Flaubert comme un rail brûlant: que faute de s'arrêter pour effectuer un relevé, pour considérer la situation dans laquelle il se trouve, n'importe quel/le homme/femme prépare sa ruine absolue. Nous trouvons un message remarquablement similaire dans *Madame Bovary*, bien sûr, que la société, faute de prendre note de son rejet général du sexe féminin, spécifiquement à travers l'éducation inférieure des jeunes filles et des femmes, ne s'expose à rien d'autre qu'à la propagation de l'ignorance, à la malhonnêteté et l'immoralité, au mécontentement extrême et à la destruction qui surgiront inévitablement.

---

<sup>76</sup> Flaubert, *Correspondance*, Vol. VI, 472.

La correspondance de Flaubert témoigne de la quête éternelle d'un homme qui cherche la vérité dans sa compréhension de l'art, dans la discipline et le dévouement qui lui permettront de se considérer comme un vrai disciple de "l'art pour l'art." Et Flaubert partage ses expériences, du début à la fin, pour que les autres (Ernest Chevalier, Louise Colet, etc.) qui partagent ses valeurs dans leur recherche de la vérité à travers l'art profitent de son expérience. Flaubert part en Orient parce que le compte rendu d'occasion ne lui suffira pas du tout: il doit lui-même regarder le monde et il est déterminé à partager ce qu'il voit, leçon apprise durement, seulement après que ses proches amis ont mis une raclée à sa première *Tentation*. La boucle étant ainsi bouclée, nous retournerons une dernière fois, comme Flaubert, à *La Tentation de Saint Antoine*.

Dans son récapitulatif de la longue lecture que Flaubert donne à Louis Bouilhet et Maxime du Camp, John Charles Traver relate que Bouilhet et du Camp suggèrent que Flaubert jette sa *Tentation* dans la cheminée et qu'il ne mentionne plus jamais cet ouvrage. Flaubert ne le fera pas, bien sûr--il continuera son travail sur ce roman et le publiera quelques vingt-cinq ans plus tard. Mais c'est ici que nous rencontrons un exemple vraiment remarquable de l'esprit égalitaire qui reste non seulement au centre de la fiction de Flaubert, mais dans le cœur aussi de l'homme lui-même, même s'il le tempère toujours de son amour pour le raisonnement déductif. Car, en fin de compte, bien que Flaubert soit assurément toujours disposé à critiquer et à offrir sa propre opinion, il prend au sérieux aussi la critique des autres, et il l'utilisera toujours comme le tremplin qui l'amènera au réexamen et au raffinement de sa propre position. La solution de facilité n'est jamais la meilleure solution chez Flaubert. Rester sur nos positions, être conscient du grand public, reconnaître le monde extérieur, étudier, lire, continuer notre éducation par tous les

moyens nécessaires, acheminer notre déception, notre colère, dans l'usage efficace de nos talents, accepter la responsabilité de nos propres actions, et tout cela, si c'est possible, avec une certaine finesse, un certain style--ce sont non seulement les conseils que l'auteur dispense avec une régularité réconfortante, mais un plan d'action pour la vie que Gustave Flaubert lui-même suivra jusqu'à ses dernier jours.

## BIBLIOGRAPHIE

### **Sources principales**

- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Paris: M. Lévy Frères.
- \_\_\_\_\_. *Salammbô* (1862). London: J.M. Dent & Sons, Ltd., 1963.
- \_\_\_\_\_. *La Tentation de Saint Antoine* (1874). Paris: H. Reynaud, 1926.
- \_\_\_\_\_. *L'Education sentimentale* (1870). Paris: M. Lévy Frères.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance. Première Série (1830-1846)*. Paris: Conard, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance. Deuxième Série (1847-1852)*. Paris: Conard, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance. Troisième Série (1852-1854)*. Paris: Conard, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance. Cinquième Série (1852-1854)*. Paris: Conard, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance. Sixième Série (1869-1872)*. Paris: Conard, 1926.

### **Sources secondaires**

- Auerbach, Erich (1946). "Madame Bovary." In: *Flaubert: Textes Recueillis et Présentés Par R. Debray-Gennette*. Paris: Firmin-Didot, 1970: 82-92.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de L'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Editions de Seuil, 1992.
- Du Plessix Gray, Francine. *Rage and Fire: A Life of Louise Colet*. New York: Simon & Schuster, 1994.
- Froehner, Guillaume. "Le Roman Archéologique en France: Gustave Flaubert et Salammbô." *Revue Contemporaine* (31 Dec. 1862): 853-870.
- Maraini, Dacia. *Searching For Emma: Gustave Flaubert and Madame Bovary*. Chicago: Chicago UP, 1998.

Petrey, Sandy. "Madame Bovary on Trial by Dominick LaCapra." *Comparative Literature* 36, No. 3 (Summer 1984): 273-274.

Stegmuller, Francis. *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait*. Chicago: Chicago UP, 1977.

Strong, Isabelle. "Flaubert's Controversy with Froehner: The Manuscript Tradition." *Romance Notes* 16, No. 2 (Winter 1975): 283-299.

Traver, John Charles. *Gustave Flaubert As Seen in His Works and Correspondence*. Westminster: Archibald Constable and Company, 1895.

Turnell, Martin. "Madame Bovary." *The Sewanee Review* 65, No. 4 (Oct.-Dec. 1957): 531-550.

Williams, D.A. *The Hidden Life at its Source: A Study of Flaubert's L'Education Sentimentale*. Hull: Hull UP, 1987.