

LA CORRESPONDANCE FLAUBERTIENNE : ESSAI SUR LA GESTATION ESTHÉTIQUE DE *MADAME BOVARY*

UDC 821.133.1.09-6 Flaubert G.

Snežana Petrova

Université « Saints Cyrille et Méthode », Faculté de Philologie « Blaže Koneski »,
Département de langues et littératures romanes, Skopje, République de Macédoine du Nord

Résumé. *La Correspondance de Flaubert est significative car elle englobe tous les dessous de l'œuvre de l'auteur - toutes ses réflexions critiques et littéraires, son processus de création littéraires, ses peines et rages, tous les brusques changements qui vont de l'extase aux « renforcements ».*

Qu'il corresponde avec Louise Colet, Louis Bouilhet, Victor Hugo ou bien Guy de Maupassant ... leurs partages sont, entre autres, analyse de son génie et raisonnement sur l'art comme le dit Maurice Schöne. Notre étude rétrospective du talent de Flaubert consistera en abord à nous adapter aux contraintes liées à la forme subjective et souvent incomplète des lettres, puis à révéler par l'analyse de cette Correspondance l'esthétique sacrificielle et de « refoulement » de l'auteur dans l'écriture de Madame Bovary.

Mots clés : *esthétique, Madame Bovary, écriture, correspondance de Flaubert.*

Dès son adolescence, déjà talentueux, Flaubert s'estime supérieur et surtout différent par rapport à ses contemporains, cependant, que cela soit dans les salons tenus par les Pradier ou bien par Louise Colet, on avait plaisir à le voir, et à l'écouter.

Louise était déjà célèbre et adulée par de nombreux autres hommes, mais elle aura une préférence pour Flaubert non seulement pour sa personne (ils deviendront amants) mais aussi pour son aptitude dans l'écriture (Berthier et Jarrety 2009, 97). Ainsi va s'installer entre eux une Correspondance des plus littéraires et non des moindres¹. Celle-ci sera constituée de 281 lettres dont 95 envoyées du 4 août 1846 à décembre 1847, puis uniquement trois lettres

Submitted November 30, 2021; Accepted December 18, 2021

Corresponding author: Snežana Petrova

Université Saints Cyrille et Méthode, Faculté de philologie Blaže Koneski

E-mail: snezanapetrova@gmail.com

¹ La *Correspondance*, constituée de 4450 lettres (dont 120 inédites) est maintenant disponible sur internet grâce à Yvan Leclerc et Danielle Girard et au travail d'une trentaine de chercheurs. Il y a plus de 120 sujets récurrents dans ces lettres. La correspondance entre Flaubert et Louise Colet est la plus significative du point de vue de sa quantité et qualité.

jusqu'au 25 août, enfin la correspondance reprendra en juillet 1851 pour s'achever le 13 mai 1854 et totalement s'interrompre le 6 mars 1855. On estime que la majeure partie des lettres de Louise Colet a été détruite par Flaubert lui-même car très vite vont s'installer des malentendus et donc une entente impossible.

1. LE CARACTÈRE DE FLAUBERT : TELLE PERSONNE – TELLES ŒUVRES – TELLE CORRESPONDANCE

L'enfance de Flaubert comme son écriture ont été marquées par le *Faust* de Goethe et surtout sa traduction de Gérard de Nerval (1828). Cette lecture a su plus encore développer chez Flaubert un sens, une conception et un souci de la parole et de l'écriture qui visent l'extrême (Darcos 2013, 294), tout comme un sentiment de jouissance dans le pessimisme qui n'a pas son pareil² et qui le poursuivra jusqu'à la mort. Ce pessimisme et dégoût de la vie, il les décrit dans une lettre à Louise Colet :

Qu'est-ce donc qui m'a fait si vieux au sortir du berceau, et si dégoûté du bonheur avant même d'y avoir bu ? Tout ce qui est de la vie me répugne, tout ce qui m'entraîne et m'y plonge replonge m'épouvante. Je ne voudrais être jamais né ou mourir. J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, âcre & incessant qui m'empêche de rien goûter & qui me remplit l'âme à la faire crever. Il reparaît à propos de tout, comme les charognes boursoufflées des chiens qui reviennent à fleur d'eau malgré les pierres qu'on leur a attachées au cou pour les noyer. (Flaubert à Louise Colet, Rouen, 20 décembre 1846).

Des propos semblables sont observés bien avant cette date, dans les premières pages des *Mémoires d'un fou*, œuvre de jeunesse, écrite en 1838 et publiée de façon posthume :

Alors, j'avais des moments de tristesse et de désespoir, je sentais ma force qui me brisait et cette faiblesse dont j'avais honte – car la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée ; je maudissais mes rêves les plus chers et mes heures silencieuses passées sur la limite de la création. Je sentais quelque chose de vide et d'insatiable qui me dévorait. (Flaubert 1901, 13)

Ce pessimisme et désenchantement ne le quitteront jamais véritablement, et c'est ce que nous pouvons observer dans les phrases suivantes destinées à Louise Colet :

J'ai fait avec toi ce que j'ai fait en d'autres temps avec mes mieux aimés, je leur ai montré le fonds du sac et la poussière âcre qui en sortait les a pris à la gorge. Que de fois ! sans le vouloir n'ai-je pas fait pleurer mon père lui si intelligent et si fin. Mais il n'entendait rien à mon idiome, lui comme toi ! comme les autres – J'ai l'infirmité d'être né avec une langue spéciale dont seul j'ai la clef. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 11 août 1846)

et il continue de la sorte presque un an plus tard : « On me reproche de trop vivre seul, d'être égoïste, exclusif, de demeurer enfermé chez moi, dans moi, et toutes les fois que j'en sors c'est pour être heurté par quelque chose, blessé par n'importe qui. » (Flaubert à Louise Colet, Rouen, 07 mars 1847).

Flaubert en arrive à concevoir « un temps où pour l'homme, quelque chose de plus large et de plus haut remplacera l'amour de l'humanité, ce sera l'amour du néant. » (Flaubert à Louise Colet, 27–28 août 1853).

² Le pessimisme s'est décuplé en un découragement profond suite au décès de son père, puis de sa sœur et du grand chagrin de sa mère qui n'a pu se remettre de ces pertes.

Timide et orgueilleux en même temps, il se sent bien seul ce qui est une des caractéristiques de la jeunesse de son temps, de la génération romantique, celle du mal du siècle qui rêve de Werther et dont les dieux s'appellent Byron et Victor Hugo. Il dénonce littéralement cette solitude à Louise Colet :

Tu t'exagères mon entourage quand tu compares ta solitude à la mienne. Oh ! non c'est moi qui suis seul – qui l'ai toujours été [...] – ce que tu n'as vu que rarement est mon état habituel – je ne suis avec personne – en aucun lieu [...] – j'étais seul au-dedans – je suis seul au-dehors. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 13 septembre 1846).

Cette génération romantique subsistait encore en province et la jeunesse du lieu continuait à s'y complaire :

nous étions [...] une pléiade de jeunes drôles qui vivions dans un étrange monde, je vous assure. Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués, d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui – c'était beau ! ... Si jamais je sais écrire, je pourrai faire un livre sur cette jeunesse inconnue qui poussait à l'ombre, dans la retraite, comme des champignons gonflés d'ennui. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, début de novembre 1851).

Il nous décrit une jeunesse qui se complaisait dans le désarroi, dans la douleur conduite par l'ennui - ennui qui d'ailleurs se transposait chez les artistes en passion. Flaubert parlait plus encore de cette situation dans la *Préface aux dernières Chansons de Louis Bouilhet* :

J'ignore quels sont les rêves des collégiens. Mais les nôtres étaient superbes d'extravagance. Expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous et qui, comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. On n'était pas seulement troubadour, insurrectionnel et oriental – on était, avant tout, artiste. (Flaubert 1870)

Ces ressentiments sont développés dans les lettres à Louise Colet, tout comme dans ses œuvres *Madame Bovary*, *Les Mémoires d'un Fou*, *Novembre* ou la première *Éducation sentimentale*. L'aboutissement de ce romantisme est une vie de substitution qui provoquera sa mort, ou plus exactement quelque chose en lui mourra dès 1843³. Il écrit à ce propos à Louise Colet le 27 août 1846 : « celui qui vit maintenant ne fait que contempler l'autre, qui est mort » ou plus encore : « ma vie active, passionnée, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22 ans. » (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 31 août 1846)

Depuis cette année, résigné à son malheur, il mènera une vie monastique, de reclus, se complaisant à Croisset au bord de la Seine n'ayant que peu d'amis ; Poittevin, Du Camp et Bouilhet, pour se porter finalement vers la littérature, vers ses romans, vers *Madame Bovary*.

Son érudition dans les mœurs médicales⁴ comblée par celle des mœurs paysannes⁵ (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 243) et son aptitude à constamment broyer du noir ont appuyé l'écriture de *Madame Bovary* tout comme ses difficultés pécuniaires lors de sa vie estudiantine⁶, son désintérêt pour les finances⁷, pour le profit matériel et son dédain et mépris envers les profiteurs du système social c'est-à-dire, entre autres, les bourgeois. Bref,

³ Il a sa première crise nerveuse en octobre 1843.

⁴ obtenue par le métier de son père, chirurgien, et ses nombreuses visites de malades à l'Hôtel-Dieu comme ses nombreuses observations via la fenêtre de l'amphithéâtre de dissection

⁵ Les mœurs des bourgades comme Yonville, Déville, Croisset où s'élevait la maison de campagne des Flaubert : véritables tableaux de la vie rurale, portraits de paysans et de bourgeois totalement réalistes

⁶ « M. Homais parle de « la vie que mènent ces farceurs d'étudiants, avec des actrices, et des dames du faubourg Saint-Germain qui les reçoivent et en deviennent amoureuses pour peu qu'ils aient quelque talent d'agrément » (Dumesnil 1932, 100)

⁷ Les finances étaient en grande partie tenues par sa mère.

Flaubert était un homme qui se suffit à soi-même, qui se contente de ce qu'il a, mais aussi un homme qui déploie une force vitale pour saisir la bêtise humaine : « finalement, il en vient à rechercher la bêtise pour l'amère délectation qu'elle lui procure. » (Darcos 2013, 256) et Bourget rajoutait à cela :

Flaubert, qui se trouvait au supplice par la seule rencontre de la médiocrité imbécile et satisfaite, se complaisait à inventorier minutieusement toutes les ignorances et les misères morales des créatures manques, dont il subissait, dont il recherchait la bêtise. (Bourget 1920, 135).

Telle personne – telles œuvres – telle correspondance : ses œuvres et correspondance seront par conséquent des assises analytiques, critiques et ironiques de dissection atomique du sentiment et du sens, de conditions suggérées et dites en peu de mots.

2. LA CONCEPTION DE *MADAME BOVARY*

2.1. L'idée

L'idée de l'œuvre qu'est *Madame Bovary* lui est venue de Louis Bouilhet comme de l'histoire de Delamare – interne du Dr Flaubert, installé en tant que médecin à Ry, près de Rouen et qui a eu des déboires conjugaux qui se sont terminés par le suicide de sa femme. Ceci en fait donnera naissance à *Madame Bovary* et c'est pendant le voyage vers l'Orient, à Wadi-Halfa que Flaubert s'exclamera : « j'ai trouvé ! je l'appellerai Emma Bovary ! » (Dumesnil 1932, 136), mais c'est à son retour d'Orient, après 18 mois de voyage et plus exactement de Londres où il était parti visiter une exposition, en septembre, qu'il s'attellera pour de bon à l'écriture de *Madame Bovary*. Ce roman, véritable culte du souvenir, de la recherche ou de l'illusion d'un bonheur inaccessible, du désir d'être aimé, se concrétisera après 55 mois de durs labeurs⁸. Ce roman est conforme à son nouveau système d'écriture ; un sujet 'plat' et éloigné du lyrisme de la *Tentation* auquel il ajoute des éléments tirés de Mme Pradier et de Mme Ludovica tels les affaires de cœur et d'argent, la saisie judiciaire... (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 239).

2.2. La méthodologie

La gestation de *Madame Bovary* suit une méthodologie qui lui est propre. Certes, tout démarre par l'idée de Bouilhet, mais : « Madame Bovary [deviendra] un fait divers que la puissance de l'auteur magnifie[ra] » (Brombert 1971, 92) et dont le pari de l'auteur est de « transformer ce rien en un chef d'œuvre par les ressources d'une méthode de conception et d'écriture entièrement neuve » (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 240). « Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien » sont les paroles de Flaubert (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 243). Cette méthodologie comprend deux étapes ou tâches :

La première tâche de l'écrivain est de réunir une 'documentation' parfaite. Il est indispensable de ne rien négliger [...], il faudrait avoir lu toutes les histoires, tous les mémoires, tous les journaux, toutes les pièces manuscrites qui se rapportent au fait (ou au personnage), car de la moindre omission, une erreur peut dépendre qui en amènera d'autres à l'infini.⁹

⁸ Flaubert commencera la composition de *Madame Bovary* à trente ans, en décembre 1851. Le manuscrit, dédié à Bouilhet, sera achevé le 30 avril 1856.

⁹ Repris par Dumesnil de *Bouvard et Pécuchet*, chap. IV

Il préconise également d'agir tel un biologiste et de douter des choses. Il faut par conséquent mieux observer, comprendre, disséquer, mener une investigation, utiliser la raison ; déterminisme et causalité, expérience et contre-expérience et demeurer objectif (principes de Claude Bernard). La Correspondance révèle parfaitement cette méthode déterministe que Flaubert appliquera dans ses romans et prouve également que celui-ci était « soucieux du contenu de ses livres [mais aussi du] style et tout aussi préoccupé de la méthode que de la forme » (Dumesnil 1932, 316).

Louis Demorest dans son œuvre *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert* (1967, 458-460) démontre que Flaubert est un symboliste avant l'heure, un écrivain moderne (Berthier et Jarrety 2009, 433) et que ses émotions et sensations, que les images sensorielles à tournure scientifique¹⁰ prédominent et même jouent un rôle, et non des moindres, dans son écriture. Le langage employé sied à chaque personnage selon sa situation sociale et cela est bien visible chez le personnage de Homais. Mais la modernité chez Flaubert vient aussi du réalisme des situations. Ainsi, la volonté de Flaubert est de rester le plus réaliste possible donc fidèle à la peinture et impartial.

Il nous dit également que dans l'écriture d'un roman, on se doit de cacher ses sentiments personnels : « il lutta, toute son existence durant, contre l'infiltration de la sensibilité personnelle dans la littérature » (Bourget 1920, 130). Cependant cette position nous semble être compromise car il nous paraît impossible de construire une fiction sans qu'il y ait un point d'amarre qui est un vécu personnel ou des événements marquants, extérieurs, observés et qui vous ont touchés. Alors dans la lettre à Louise Colet, Croisset du 14 août 1846 il nous dit :

Je me suis toujours défendu de rien mettre de moi dans mes œuvres, et pourtant j'en ai mis beaucoup – J'ai toujours tâché de ne pas rapetisser l'Art à la satisfaction d'une personnalité isolée – j'ai écrit des pages fort tendres sans amour – et des pages bouillantes, sans aucun feu dans le sang. – J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné – Ce que tu as lu n'est le souvenir de rien du tout » donc « derrière la fiction attend le double réel, une réalité qui appuyait la résurrection.

Ceci est foncièrement à propos dans *Madame Bovary*. Être 'et' ne pas être dans le roman et Dumesnil ajoute à cela : « si madame Bovary c'est Flaubert, c'est aussi pour l'aventure même et pour maints détails » (Dumesnil 1932, 347). Et ces maints détails sont des personnes ou des situations véritablement vues ou vécues par Flaubert. Rappelons-nous Les Delamare, la maison de Rodolphe, et Rodolphe lui-même, qui existaient bel et bien¹¹.

Finalement, « la réalité observée avec une objectivité méthodique » (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 241) avait fourni tous les éléments nécessaires au livre. Mais ne nous leurrions pas. Le réalisme de Flaubert est différent de celui de Balzac. Ce dernier aime à noyer le lecteur d'informations et de descriptions photographiques tandis que Flaubert compose une image caractéristique des choses et des personnages ; donner l'essentiel sans rentrer dans les trop fins détails pour ainsi rendre immémorables les choses comme les personnages : « il élève jusqu'à leur valeur générale les faits particuliers » (Dumesnil 1932, 373). Sa technique est de décrire par « traits uniques accidentels et

¹⁰ Flaubert emploie des mots techniques lesquels même s'ils ne sont pas connus par le lecteur se devinent par le reste de la phrase ou le contexte dans lequel ils sont employés.

¹¹ Rodolphe, personnage essentiel dans *Mme Bovary* portait en fait le nom de Louis Camion dans la réalité à qui possédait le domaine de la Huchette ; l'abbé Bournisien était en fait l'abbé Lafortune ; Homais le composite entre Jouanne pharmacien à Ry et son fils qui reprendra l'officine, celui de Trouville, de Forges-les Eaux et le curé de ce village. (Dumesnil 1932, 350).

frappants, sans phrase générale qui désigne l'impression vague et entière de ces scènes » (Hennequin 1886).

À cela Brombert ajoute que la technique de Flaubert est qu' :

il n'opère qu'en dirigeant son miroir sur les personnages et les situations. Il ne raconte pas, il ne dépeint pas, il ne peint pas : il décalque ... pour parvenir à cet effet de réalité ; l'auteur s'entoure de toutes les garanties possibles, et qu'en maintenant les droits de l'imagination, il s'efforce d'accéder à la vérité la plus précise par sa 'documentation', soit vivante, soit livresque. (Brombert 1971, 93).

Cette méthodologie de l'écriture s'appuie sur sa conception médicale qui enchevêtre physiologie et psychologie :

il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, 'avec absence d'idée morale'. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit. (Dumesnil 1932, 51).

Ainsi, cette conception objective de biologie naturelle, médicale et de physique tend vers une impartialité envers l'homme et l'âme humaine. C'est ainsi qu'a été conçue *Madame Bovary* : « chaque personnage est expliqué par ses 'antécédents' héréditaires et personnels, par l'étude du milieu où il a grandi. La graine et le terrain : les prédispositions héréditaires, le tempérament, et puis les influences extérieures... » (Dumesnil 1932, 52).

Nous pouvons ainsi dire que Flaubert va en delà de la simple perception et devient un froid scrutateur des êtres et des choses, il en trouve le fin secret qu'il dissèque afin de comprendre le comment et c'est de la sorte que sont conçues ses œuvres.

2.3. Le style

L'écriture de *Madame Bovary* a été pour Flaubert véritablement éreintante, désespérante, exigeante car elle accusait d'une monotonie de situations réalistes mais aussi romantiques provoquées par des héros plus ou moins médiocres. Déjà, l'écriture n'allait pas de soi pour Flaubert et bien avant la conception de ce roman. Il l'avouait déjà à Louise Colet par ces mots :

Autrefois la plume courait sur mon papier, avec vitesse. Elle y court aussi maintenant mais elle le déchire. Je ne peux pas faire une phrase – je change de plume à toute minute – parce que je n'exprime rien de ce que je veux dire. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 6 août 1846)

Et Flaubert nous dira plus tard, après la publication de son œuvre :

Plus j'acquiers l'expérience dans mon art, plus cet art devient pour moi un supplice [...] Peu d'hommes, je crois, auront autant souffert que moi pour la littérature. (Flaubert à Duplan, 4 novembre 1857)

Ou plus précisément :

Sérieusement, je crois que jamais on n'a entrepris un sujet aussi difficile de style ! À chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque, et je suis forcé à changer les détails, très souvent. (Dumesnil 1932, 236–237)

Certes, ces paroles il les avait dites pour *Salammbô* mais ô combien elles valent également pour *Madame Bovary*, ce qui nous indique que c'est sa manière de travailler, de concevoir une œuvre (Berthier et Jarrety 2009, 408, 441).

Le style ; la difficulté du style dans une œuvre, il la révèle déjà en 1847, mais elle sera endémique pour *Madame Bovary* :

Le style, qui est une chose que je prends à cœur m'agite les nerfs horriblement, je me dépète, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'Idée. – Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots, et à suer tout le jour pour arrondir des périodes. – Il y a des fois, il est vrai, où l'on jouit démesurément, mais par combien de découragements et d'amertumes n'achète-t-on pas ce plaisir ! Aujourd'hui, par exemple, j'ai employé 8 heures à corriger cinq pages et je trouve que j'ai bien travaillé. Juge du reste, c'est pitoyable. [...] Si ça ne marche pas dès le début je plante le style là, d'ici à de longues années. Je ferai du grec, de l'histoire, de l'archéologie, n'importe quoi, toutes choses plus faciles enfin. Car je trouve, trop souvent, bête la peine inutile que je me donne. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 10 octobre 1847)

Puis il rajoute quelques jours plus tard :

Je suis toujours dégoûté de ce que je fais. L'idée me gêne, la forme me résiste. À mesure que j'étudie le style je m'aperçois combien je le connais peu et j'en ai parfois des découragements si intimes que je suis tenté de laisser tout là et de me mettre à faire des choses plus aisées. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 28 octobre 1847)

Ce roman d'analyse psychologique et des mœurs du XIX^e siècle est un récit impersonnel (Lauvergnat-Gagnière et al. 2009, 243) avec une composition complexe constituée de scènes polyphoniques et de dialogues en style indirect libre (Vaillant et al. 2006, 374), où l'objet prime sur l'être humain prouve qu'il s'agit du premier exemple de roman post-balzacien (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 240).

2.4. La théorie esthétique du Beau : l'idée et la forme

La théorie esthétique de l'Art pour l'art se résume en la phrase suivante et réduite par Dumesnil de la sorte : « l'Art doit chercher à créer des symboles assez larges pour qu'ils intéressent l'humanité tout entière. Ce n'est que par la beauté de la forme que l'artiste donne à ces symboles leur valeur éternelle » (Dumesnil 1932, 332). Ainsi l'artiste se dégage « de toute préoccupation morale, sociale, éducatrice ». Sa seule mission est de « créer de la beauté ». Et Flaubert nous dit à ce sujet :

Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement ... le but de l'art, c'est le beau avant tout. (Flaubert à Louise Colet, 18 septembre 1846)

La forme certes, mais il y a également le fond ou l'idée sans oublier le style. Tout ceci est nécessaire pour atteindre le Beau. Le concept de l'idée est ainsi défini dans la lettre à Louise Colet, Croisset, 18 septembre 1846 :

Pour moi tant qu'on ne m'aura pas d'une phrase donnée, séparé la forme du fond je soutiendrai que ce sont là deux mots vides de sens. Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes et réciproquement – La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous, il en sort la tentation, l'amour de même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée car l'idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible, de même qu'une Forme qui n'exprime pas une idée – Voilà un tas de sottises sur lesquelles la critique vit. On reproche aux gens qui écrivent en bon style de négliger l'idée, le

but moral comme si le but du médecin n'était pas de guérir, le but du peintre de peindre le but du rossignol de chanter comme si le but de l'art n'était pas le Beau avant tout.

Ainsi *l'idée* dans *Madame Bovary* consistera dans le fait de montrer comment une âme chaloupée par ses rêves se heurtera à la réalité, puis abordera et s'enlisera dans l'adultère et finalement se brisera dans la mort. La *forme* comblera *l'idée* et s'identifiera par l'organisation des faits, de la conjoncture, du choix des personnages, des mots, du lexique « leur groupement harmonieux suggérant les images qu'ils ont mission de faire naître dans l'esprit du lecteur et collant sur *l'idée elle-même* pour la mieux traduire » (Dumesnil 1932, 335).

Au sujet du concept de *l'idée* dans *Madame Bovary*, on peut lire également dans la correspondance avec Louise Colet que « les idées sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style. J'ai ainsi cinquante pages d'affilée où il n'y a pas un événement [...] Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés. » (Flaubert à Louise Colet, 17 janvier 1852).

Il n'hésite pas à aller dans les détails dans ces idées ou ces faits. Aucun point obscur ne subsiste en ce qui concerne ses personnages et c'est ce qui fait son génie, pour que Zola puisse entre autres nous assurer que *Madame Bovary* était « [l']analys[e] des infiniment petits du sentiment » (Goncourt 1892, IV, 16). À cela, Victor Brombert parfait dans son *Flaubert par lui-même* que Flaubert a le don de « passer de la rêverie grandiose à l'analyse la plus minutieuse [...] le style de *Madame Bovary* ne se retrouve nulle part dans son abondance imagée » (Brombert 1971, 100, 101).

Le style pour Flaubert est le « véhicule de l'idée » et « avoir du style c'est à la fois douer l'idée d'une force 'personnelle' à l'auteur et donner à cette idée une forme frappante, attractive et somptueuse » (Brombert 1971, 94). Et c'est ce que fait Flaubert par ses recherches minutieuses en amont et par l'accumulation de détails dans le roman (Berthier et Jarrety 2009, 17).

2.5. Le choix des mots

Flaubert est classique c'est-à-dire un homme de tradition mais sans toutefois se prosterner aveuglément devant la tyrannie des règles. Il ne désire pas non plus provoquer l'effet en employant des incorrections grammaticales ou des néologismes, le bizarre ou le mauvais goût, la violence. Certes, lui aussi, désire attirer l'attention sur l'élément visible mais que les gens n'ont pu voir faute de temps ou d'intérêt. Alors, il regarde mieux, il observe mieux que les autres et cela lui vient, rappelons-le, de son éducation scientifique. Il fait de même pour le *style*. D'ailleurs dans sa lettre à Louise Colet, Croisset, 14 août 1846, on lit : « on n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée ». Plus encore, « il compare la grammaire, la syntaxe à l'anatomie, et le style à la physiologie. Allant plus loin, il établit une théorie physiologique du style, du 'choix des mots' et de la construction de la phrase. » (Dumesnil 1932, 425).

Et justement, le 'choix des mots', c'est la chose qui importe. Dire les mots justes et beaux dans une phrase cohérente autonome et rythmée (Hennequin 1886, 2-68), donc faire une phrase qui a tout son sens et sans emphase, et pour cela il a sa méthode : « Le seul mot juste, c'est le mot harmonieux ; la seule bonne phrase, c'est celle qui 'sort facilement', celle que l'on peut dire à haute voix sans efforts excessifs, mais qui est 'coulante'. Et c'est pourquoi, sitôt le paragraphe achevé, il le soumet à l'épreuve du 'gueloir' » (Vaillant et al. 2006, 376). Dans une lettre à Louise Colet, il nous dit :

Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes, les beaux couchers de soleil, les clairs de lune, les tableaux colorés, les marbres antiques et les têtes accentuées. Au-delà rien. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 6 août 1846)

Ainsi, les phrases mal faites ne résistent pas à son gueuloir : « elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur et se trouvent en dehors des conditions de la vie » (Dumesnil 1932, 426).

Classique dans le fond et sur le style, il passe quelque peu outre la correction grammaticale ou syntaxique. Cela expliquerait les quelques incorrections et les singularités dans *Madame Bovary* que note Dumesnil précisant en note de bas de page que ces singularités sont étudiées par M. Paul Stapfer dans son *Étude sur la Déformation de la langue française* (*La Revue*, 15 juillet 1906) (Dumesnil 1932 : 429). Hennequin reprendra ces faits disant que *Madame Bovary* est constituée de chapitres dissociés lesquels sont élaborés en « paragraphes autonomes formés de phrases que relie seul le rythme et qu'assimile la syntaxe » (Hennequin 1886, chap. I), mais ce qui importe à Flaubert, c'est la sonorité dans le sens. Ses phrases sont « pure symphonie d'un allégo, d'un andante et d'un presto avec ses différents mouvements » dans le sens où, comme le fait remarquer E. Hennequin,

le paragraphe type de Flaubert est construit d'une série de courtes phrases statiques, d'allure contenue, où les syllabes accentuées égalent les muettes ; d'une phrase plus longue qui, grâce d'habitude à une énumération, devient compréhensible et chantante, se traîne un peu en des temps faibles plus nombreux ; enfin retentit la période terminale dans laquelle, une image grandiose est proférée en termes sonores que rythment fortement des accents serrés. (Hennequin 1886, chap. II)

Avec cela, il ne faut absolument pas oublier la ponctuation car elle « vient en aide à Flaubert pour modifier certains groupements de mots. Il disait des virgules qu'elles sont les vertèbres de la phrase » (Dumesnil 1932, 431). Sa phrase est si élaborée qu'elle pourrait même de prose devenir vers et lui-même l'explique de la sorte à Louise Colet :

vouloir donner à la prose le rythme du vers – en la laissant prose, et très prose – et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale. (Flaubert à Louise Colet, 27 mars 1853)

Et cette originalité de Flaubert, nous la trouvons clairement dans la rédaction de *Madame Bovary*.

Les phrases de Flaubert se présentent, en amont de la conception d'une œuvre, comme un véritable fouillis de mots lequel par la suite subit une clarification et concision afin de témoigner que du nécessaire mais sans altérer le contenu expressif. Cette concision de mots et de phrases ne coule pas de source. Flaubert parle souvent dans ses lettres de cette perfection du style et de la peine qu'il a pour la concevoir. Ainsi dans une lettre à George Sand, il nous dit ce que c'est que :

de rester toute une journée la tête entre ses deux mains, à pressurer sa malheureuse cervelle pour trouver un mot. L'idée coule chez vous largement, incessamment, comme un fleuve. Chez moi c'est un mince filet d'eau. Il me faut de grands travaux d'art avant d'obtenir une cascade. Ah ! je les aurai connus *les affres du style* ! (Dumesnil 1932, 434)

En fait, Flaubert voudrait être original. Il voudrait utiliser des mots de tous les jours, des mots débarrassés des cachets, des embourgeoisements, du snobisme, des expressions toutes faites, de l'embellissement précieux. Les affres du style, Flaubert les ressent même après

l'achèvement de ses romans. Il s'emploie à les relire, les recorriger, les remanier, à repasser par le gueuloir avant de les donner à l'impression. Il est critique de soi-même, son propre rapporteur. Ce travail éreintant est parfaitement décrit par Maupassant :

il prenait la feuille de papier, l'élevait à la hauteur du regard et, s'appuyant sur un coude, déclama d'une voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec conscience comme les haltes d'un long chemin. (Maupassant s.d., 5005)

Et dans la lettre à Bouilhet on peut également lire :

Je me livre dans le silence du cabinet à de si fortes gueulades et à une telle pantomime que j'en arriverai à ressembler à Du Bartas qui, pour faire la description d'un cheval, se mettait à quatre pattes et galopait, hennissait, ruait. Ce devait être beau ! Et pour arriver à quels vers, miséricordes ! (Flaubert à Louis Bouilhet, 5 octobre 1860)

Il répétait : « une phrase est viable lorsqu'elle correspond à certaines nécessités physiologiques. Je sais qu'elle est bonne lorsque je l'ai lue tout haut... » (Dumesnil 1932, 438).

Il a souvent été dit que cette conception presque pathologique de son style, Flaubert l'aurait héritée de sa sensibilité à fleur de peau : « Je suis triste – ennuyé – horriblement agacé. Je redeviens comme il y a deux ans d'une sensibilité douloureuse. Tout me fait mal et me déchire » (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 13 septembre 1846), de sa maladie nerveuse et aux médicaments qu'il devait prendre pour la combattre comme le bromure qui à forte dose provoquait des crises de dépression mais également une imagination défaillante, une auto-observation. Il le dit à plusieurs reprises :

ma maladie des nerfs [...] m'a fait connaître de curieux phénomènes psychologiques dont personne n'a l'idée, ou plutôt que personne n'a sentis. Je m'en vengerai à quelque jour en l'utilisant dans un livre, ce roman métaphysique et à apparitions dont je t'ai parlé. (Flaubert à Louise Colet, 31 mars 1853)

et il continue de la sorte :

j'ai une faculté de perception particulière... Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation, c'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois en feu d'artifice. Il y avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, atroce (j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois), mais ce qui constitue la personnalité, l'être-raison, allait jusqu'au bout, sans cela la souffrance eût été nulle, car j'aurais été purement passif et j'avais toujours conscience, même quand je ne pouvais plus parler : alors l'âme était repliée tout entière sur elle-même comme un hérisson qui se ferait mal avec ses propres pointes. (Flaubert à Louise Colet, 7 juillet 1857) ;

En d'autres fois, je tâchais par l'imagination de me donner facticement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons. (Flaubert à Melle Leroyer de Chantepie, 18 mai 1857)

Cependant, cette maladie a joué également en sa défaveur. Elle lui a brisé la vie. Il en est devenu solitaire et sauvage. Il n'a jamais prononcé le nom de son mal, et à chaque fois qu'il en parlait il disait que c'était une maladie nerveuse ou une attaque de nerfs. Ses crises devenant plus nombreuses et plus puissantes, il préférait rester chez soi, séparé du monde et en plein désintéressement des choses extérieures. Cependant il ne faut pas croire qu'il tombait, avant d'écrire, dans un état second, durant lequel il aurait eu de véritables visions,

des hallucinations, des autosuggestions qui auraient mené à la soi-dite intoxication qui aurait permis par exemple la description de l'empoisonnement d'Emma Bovary :

j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions réelles, avec vomissements. (Flaubert à H. Taine, décembre 1867, janvier 1868)

En fait, cette maladie nerveuse qui était d'ordinaire étiquetée en tant qu'épilepsie n'en était pas une. Flaubert aurait été plutôt atteint d'artériosclérose d'apparence apoplectique. Il aurait succombé à une hémorragie ventriculaire ou plutôt d'artérite.

3. LE BOVARYSME

Son enfance, le mal du siècle, le romantisme premier dont il veut s'éloigner (Darcos 2013, 293), les décès dans sa famille, sa maladie, ont marqué Flaubert et ces séquelles d'homme martyrisé par le sort sont visibles dans ses personnages : « il nous donne dans ses livres l'image de gens malheureux comme lui, parce que, comme lui-même tous se sont 'façonnés une idée par avance sur les sentiments qu'ils éprouveront...' » (Bourget 1920) Et c'est ainsi que, dans ses livres, il nous montre que la principale source des maux qui frappent les hommes est cet étrange et terrible pouvoir qu'ils possèdent de se concevoir autres qu'ils ne sont... » (Lauvergnat-Gagnière, Paupert, Stalloni, Vannier 2009, 244) et la cause « du malheur de ses personnages est, comme chez lui, une disproportion [...] [qui] n'est pas un accident » (Bourget 1920, 139) ; une disproportion psychologique et chimérique entre le rêve et la réalité. C'est Jules de Gaultier qui donne un nom à ce mal (Gaultier 1902). Il le nomme 'bovarysme', provenant du nom d'épouse d'Emma, ainsi que de ses malheurs. L'illusion sur soi précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde. « Le bovarysme nous fait croire que nous sommes tels que nous voudrions être. » (Dumesnil 1932, 460). Mais pourquoi les femmes sont-elles atteintes de ce mal ? Comment Flaubert voit-il ou comprend-il les femmes ? Il en parle de la sorte à Louise Colet :

Tu me dis que je t'ai envoyé des réflexions curieuses sur les femmes, et qu'elles sont peu libres [...] Cela est vrai. On leur apprend tant à mentir, on leur conte tant de mensonges ! [...] Ce que je leur reproche surtout, c'est leur besoin de poétisation. [Elles possèdent une] disposition naturelle [...], elles ne voient pas le vrai quand il se rencontre, ni la beauté là où elle se trouve. Cette infériorité (qui est au point de vue de l'amour en soi une supériorité) est la cause des déceptions dont elles se plaignent tant ! [...]. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 24 avril 1852)

Puis il continue de façon plus vulgaire car il sait être vulgaire dans ses lettres privées :

Elles ne sont pas franches avec elles-mêmes [...] – Elles prennent leur cul pour leur cœur et croient que la lune est faite pour éclairer leur boudoir. [...] – Leur cœur est un piano où l'homme artiste égoïste se complait à jouer des airs qui le font briller, et toutes les touches parlent. Vis-à-vis de l'amour en effet, la femme n'a pas d'arrière-boutique ; elles ne gardent rien à part pour elles, comme nous autres qui, dans toutes nos générosités de sentiment, réservons néanmoins toujours in petto un petit magot pour notre usage exclusif. (Flaubert à Louise Colet, Croisset, 24 avril 1852)

Le bovarysme est-il une maladie de femmes ? Flaubert n'est-il pas lui-même atteint de cette maladie, par cette pathologie ou phénomène de société de personnes hypersensibles ? Flaubert est-il une femme ? Emma est-elle un homme ? Que de questions restées sans réponse concrète mais qui poussent à une réflexion future.

*
* *

Cette étude rétrospective et récapitulative sur Flaubert et son écriture doit être vue comme une justification de l'impact de cet auteur sur la littérature contemporaine mais surtout l'Art littéraire en son avenir. Cet Art littéraire est devenu scientifique par ses soins. Romantique, réaliste ? Flaubert est déterministe et justement moderne et même incompris par ses contemporains qui « n'ont pas compris le sens et la nouveauté de son travail » (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle*, 1998, 246). Rares sont les auteurs qui ont développé l'art de l'écriture jusqu'à ce point, jusqu'à celui du Beau dans toute sa splendeur. Malgré les grands ennuis, les grands vides et les doutes qu'il a ressentis dans l'accomplissement de son style, Flaubert a trouvé le mot juste, la phrase harmonieuse, la prose qui ressemble au vers. *Madame Bovary* se tient non pas par la matière mais par la force interne de son style. L'expression y est juste, recherchée et colle à la pensée. La publication en livraisons par la Revue de Paris de *Madame Bovary* sera suivie par le fameux procès, en 1857, pour faute de mauvais goût, « pour son réalisme avec tous les malentendus que l'on suppose » (Couty 2004, 575, 586), d'exposition de : « théories contraires aux bonnes mœurs, aux bases de la société et au respect dû aux cérémonies les plus augustes du culte et de dépassement des limites admises par la littérature, même la plus légère ; il méritait donc un blâme sévère » (Lalouette 2007).

Les avis envers ce roman étaient pourtant partagés. Ainsi Granier de Cassagnac estimait que cette œuvre n'était qu'« un tas de fumier », Duranty qu'il était « le chef d'œuvre de la description obstinée, mais sans émotion ni sentiment, ni vie » (publié dans *Le Réalisme* du 15 mars 1857) ou Paulin-Limayrac, au Constitutionnel, n'entendait pas que « l'art s'enfonçait dans la réalité jusqu'au cou, et que les écrivains se servent de leur plume comme d'un scalpel et ne voient plus dans la vie qu'un amphithéâtre de dissection » (Dumesnil 1932, 230). D'un autre côté, Sainte-Beuve estimait le roman de Flaubert et voyait en lui une œuvre durable « par sa science, son esprit d'observation, sa force, sa maturité » et il « classait son auteur parmi les chefs de file de la génération nouvelle. » (Dumesnil 1932, 230, 231) et Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, considérait que ce roman n'était que la peinture réelle des ravages de la passion et que le reproche d'immoralité anti-religieuse qu'on lui faisait n'est que pure calomnie estimant que cette œuvre est parfaitement morale, et qu'elle aide bien mieux les femmes à ne pas faillir à leurs devoirs conjugaux bien mieux que tout sermon religieux.

Que l'on soit pour ou contre, *Madame Bovary* persiste et gagne. Ce roman restera dans les annales comme un chef d'œuvre de l'Art littéraire et son auteur renaîtra et sera finalement reconnu grâce à de nouvelles lectures philosophiques et psychologiques à partir des années 1920 et institutionnelles et universitaires de réexamen du corpus flaubertien à partir des années d'après-guerre (*Dictionnaire des Littératures de la langue française du XIX^e siècle* 1998, 247).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- La Correspondance de Gustave Flaubert en ligne : <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/cornet.php> ;
<https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
 Berthier, Patrick et Jarrety Michel. 2009. *Histoire de la France littéraire. Modernités XIXe-XXe siècle*. Tome 3. Paris : PUF.
 Bourget, Paul. 1920. *Essais de psychologie contemporaine*. Collection Harvard University. Paris : Plon-Nourrit et Cie. <https://archive.org/details/essaisdepsychol02bourgoog/page/n141/mode/2up>
 Brombert, Victor. 1971. *Flaubert par lui-même*. Paris : « Ecrivains de toujours » aux éditions du Seuil.

- Couty Daniel (sous la direction de). 2004. *Histoire de la Littérature française*. Paris : Bordas.
- Darcos Xavier. 2013. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette.
- Demorest, D. L. 1967. *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*. Genève : Slatkine Reprints, p. 458–460.
- Dictionnaire des Littératures de langue française. XIX^e siècle*. 1998. Paris : Encyclopedia Universalis et Albin Michel.
- Dumesnil, René. 1932. *Gustave Flaubert. L'homme et l'œuvre*. Paris : Desclée de Brouwer et Cie, éditeurs.
- Goncourt, Edmond et Jules de. 1892. *Journal des Goncourt*, t. 4 (1870–1871). Paris : Bibliothèque Charpentier. https://fr.wikisource.org/wiki/Journal_des_Goncourt/IV/Ann%C3%A9e_1870
- Flaubert, Gustave. 1901. *Mémoires d'un fou*. <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/444/Memoires-d-un-fou>
- Flaubert, Gustave. 1999. *Madame Bovary*. Paris : Le livre de poche *Classique*.
- Flaubert, Gustave. 1870. *Préface aux dernières Chansons de Louis Bouilhet*. https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/preface_bouilhet.php
- Gautier, Jules de. 1902. *Le bovarysme*. Paris : Mercure de France.
- Hennequin, Émile. 1886. *Quelques écrivains français. Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.* pp. 2–68. « Gustave Flaubert. Étude analytique ». <https://obvil.huma-num.fr/obvie/critique/doc?&start=25>
- Lalouette, Jacqueline. 2007. « Le procès de *Madame Bovary* ». In : FranceArchives. <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2007/39791>
- Lauvergnat-Gagnière, Christina, Paupert Anne, Stalloni, Yves, Vannier Gilles. 2009. *Précis de littérature française* sous la direction de Daniel Bergez. Paris : Armand Colin.
- Maupassant, Guy de. (s.d). « Gustave Flaubert », *Chroniques 1884*. In : *Œuvres complètes*. Arvensa Editions.
- Vaillant Alain, Bertrand Jean-Pierre, Régnier Philippe. 2006. *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, 2^e édition. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

FLOBEROVSKA PREPISKA: OGLED O SAZREVANJU ESTETIKE GOSPOĐE BOVARI

Floberova prepiska je izuzetno značajna, jer ona obuhvata sve ono što se nalazi ispod autorovog dela – sva njegova kritička i književna razmišljanja, sam proces književnog stvaranja, sve njegove besove i muke, sve nagle promene koje se kreću od ekstaze do potiskivanja. Bilo da se dopisuje sa Lujzom Kole, Lujem Bujeom, Viktorom Igoom ili sa Mopasanom... sve njihove razmene su, između ostalog, analiza Floberovog genija i razmatranje o umetnosti kako to kaže Moris Šene. Naše retrospektivno istraživanje Floberovog talenta ima za cilj da nas najpre upozna sa ograničenjima vezanim za subjektivnu i nepotpunu formu pisama, a zatim da analizom otkrije u toj prepisci jednu estetiku žrtvovanja i „potiskivanja“ autora u pisanju Gospođe Bovari.

Ključne reči: *estetika, Gospođa Bovari, pismo, Floberova prepiska.*

FLAUBERT'S CORRESPONDENCE: A TRIAL ON THE MATURATION OF MADAM BOVARY'S AESTHETICS

Flaubert's correspondence is extremely important, because it encompasses everything in the author's work – all his critical and literary thoughts, the very process of literary creation, all his rages and torments, all sudden changes ranging from ecstasy to suppression. Whether he corresponded with Louise Colet, Louis Bouilhet, Victor Hugo or Guy de Maupassant ... all their exchanges are, among other things, an analysis of Flaubert's genius and a consideration of art as Maurice Schöne has put it. Our retrospective study of Flaubert's talent is aimed at the limitations of the subjective and incomplete form of the letters and at the aesthetic of sacrifice and "suppression" of the author in Madame Bovary.

Key words: *aesthetics, Madame Bovary, letter, Flaubert's correspondence*