Emilia Ioana VAIDA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
"Lucian Blaga" University from Sibiu, Faculty of Letters and Arts

La *Correspondance* de Flaubert – un document poïétique

Flaubert's *Correspondence* - a poïétical document

Flaubert's *Correspondence* does not represent only a social or historical document, but also a poïétical document proposing a certain type of auctorial behaviour, a mechanism of creative thinking seen in its most infinitesimal details. It is the image of a life dedicated to the art of writing, in the quest of the perfect expression, of the ideal creation. It is the image of the creator who, during his work, discovers a world and discovers himself, writes and sees himself writing, makes and watches himself on the act of making.

Keywords: French literature, Flaubert's correspondence, poïétics, writing, work, subject

Institution's address: B-dul. Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, România, tel: +40-269-21.55.56, fax: +40-269-21.27.07, e-mail: *litere@ulbsibiu.ro*, web: http://litere.ulbsibiu.ro

Personal e-mail: *emiliavaida@yahoo.com*

Le terme de « pe artist cu opera sa pe cale de a se face »[1]), utilisé initialement en médecine (« hématopoïétique » ou « galactopoïétique »), apparaît pour la première fois pour désigner la notion toute simple de *faire* chez Paul Valéry en 1937, dans le cadre d'un cours de poétique. Il fallait, selon Valéry, établir une opposition nette entre « l'histoire de la littérature » et « la forme d'activité intellectuelle qui engendre les œuvres mêmes »[2]. La poétique, en tant que « toute théorie interne de la littérature »[3], ne pouvait pas surprendre ce qui commence à se produire dans la seconde moitié du XIXe siècle : la conscience artistique de l'écrivain commence à se dédoubler, devenant celle qui fait, mais aussi celle qui se regarde (se dit) en train de faire[4]. La relation poïétique/poétique serait donc celle entre le *faire*, niveau extralinguistique, et le *dire sur le faire*, niveau linguistique, la différence entre les deux étant sans cesse transgressée[5].

En France, l'histoire de la poïétique commence avec Stendhal et Flaubert. Les écrits à caractère intime de Stendhal, tout comme la *Correspondance* de Flaubert, marquent le moment de cristallisation de ce nouveau concept. C'est le résultat d'une rupture qui a lieu entre « une écriture traditionnelle (bourgeoise) » et une « nouvelle écriture » qui n'est plus représentative (mimé-tique), mais « productive », car on passe d'une « écriture de type lisible » à une « écriture de type scriptible »[6].

Selon Barthes, la modernité « commence avec la recherche d'une littérature impossible »[7]. Ce type de recherche est à retrouver partout dans la *Correspondance* de Flaubert, car dans la plupart de ses lettres, l'écrivain avoue vouloir atteindre la perfection, écrire la prose parfaite : « personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi »[8]. Une prose qui n'est pas du tout le résultat d'une activité spontanée, manifestation d'un génie créateur, mais d'un travail conscient, assumé et extrêmement difficile (« Ideea de muncă, activitate, practică începe să primeze în faţa aceleia (…) de har, talent, vocaţie, inspiraţie»[9]).

Il s'agit donc d'une démythification de l'acte d'écrire, dont Valéry allait parler presque cent ans plus tard sus qui comporte son côté matériel, de même qu'une technique qui le rend possible »[10]. Poïétiques avant la lettre, des écrits de Baudelaire, Flaubert, Stendhal ou Rimbaud représentent en fait « un fel de arhivă a preistoriei poieticii »[11], dans laquelle on retrouve des témoignages d'écrivains qui sont devenus conscients de ce qu'il faisaient et de la manière dont ils le faisaient.

C'est le cas de la *Correspondance* de Flaubert car pour lui, les lettres représentaient d'excellentes occasions de se « donner carrière et abréger les heures du travail »[12], d'être sincère, de confesser ses ambitions, ses sentiments, ses pensées (« Là, j'écris ce que je pense »[13]), mais surtout de donner des détails sur son activité d'écrivain. Ce sont des mots qui confirment

non seulement la valeur de la *Correspondance* en tant que recueil de témoignages appartenant à un écrivain dont les œuvres ont traversé le temps et l'espace, mais aussi l'extraordinaire potentiel de toute étude à caractère poïétique qui se concentre sur les lettres de Flaubert.

Pour lui, écrire signifie travailler, un verbe qu'on retrouve dans beaucoup de ses lettres : « Je vais me mettre à travailler enfin ! enfin ! J'ai envie, j'ai besoin de piocher démesurément et longtemps »[14]. C'est la seule activité qui lui permet de vivre pleinement et qui lui devient indispensable, plus que dormir ou manger. Cela parce qu'il se rend compte qu'il est pareil à tout autre ouvrier, conscient de son travail et du fait qu'il demande une connaissance parfaite des règles et des techniques, mais aussi un programme régulier qui lui soit dédié et respecté : « Je commence à prendre une habitude du travail dont je remercie le ciel. Je lis ou j'écris régulièrement de 8 à 10 heures par jour et si on me dérange quelques instants, j'en suis tout malade »[15].

Les coordonnées de l'espace dans lequel il travaille ne doivent pas changer. Il avoue à plusieurs reprises qu'il doit être chez lui, dans sa chambre à Croisset, pour qu'il puisse écrire. Et tous les objets qui s'y trouvent ont leur propre histoire et une signification spéciale :

"J'ai rangé mes affaires (...). Tout pendant mon absence avait été brossé, ciré, verni (...) et j'avoue que j'ai retrouvé mon tapis, mon grand fauteuil et mon divan avec charme. Ma lampe brûle. Mes plumes sont là. Ainsi recommence une autre série de jours pareils aux autres jours. Ainsi vont recommencer les mêmes mélancolies et les mêmes enthousiasmes isolés"[16].

Il s'agit donc d'un travail rituel, dont il est tout à fait conscient, un travail qu'il décrit dans ses lettres de manière détaillée et objective.

Chaque œuvre représente pour lui un voyage, une «lourde machine à construire, et compliquée surtout »[17]. Pour apprendre ses mécanismes, il se prépare soigneusement, en faisant des lectures approfondies et des recherches extrêmement minutieuses. C'est pour cela que l'étude précède toujours le travail : « J'ai soif de longues études et d'âpres travaux. La vie interne que j'ai toujours rêvée commence enfin à surgir »[18].

Très souvent, il est mécontent du résultat de son travail, car il avoue avoir dans la tête un idéal de style qui ne le laisse apprécier ce qu'il écrit que très rarement. Mais il est tout à fait conscient de ce qu'il doit faire pour arriver là où il veut : « Il me manque énormément, l'innéité d'abord, puis la persévérance du travail. On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée »[19].

La persévérance ne le quitte jamais : « Je travaille le plus que je peux. Je suis resté cet après-midi 7 heures sans bouger de mon fauteuil, et ce soir trois. Tout cela ne vaut pas deux heures d'un travail raisonnable »[20]. Le travail occupe presque tout son temps, car « il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté»[21]. Il lui arrive de ne pas vouloir s'arrêter, car le travail ne devient « raisonnable » qu'assez tard : « Je ne suis en veine tous les jours que vers 11 h[eures] du soir, quand il y a déjà sept à huit heures que je travaille, et dans l'année, qu'après des enfilades de jours monotones, au bout d'un mois, six semaines que je suis collé à ma table »[22].

Le temps passe donc de manière assez monotone. Le peu de temps et d'énergie qui lui reste sert, en général, à la lecture ou à la rédaction des lettres, qui lui donnent l'occasion d'analyser de manière objective toute la situation :

"Je travaille comme un mulet depuis quinze longues années. J'ai vécu toute ma vie dans cet entêtement de maniaque, à l'exclusion de mes autres passions que j'enfermais dans des cages, et que j'allais voir quelquefois seulement pour me distraire"[23].

Il est conscient du fait que l'Art demande des sacrifices, et il ne regrette jamais de lui avoir dédié toute sa vie. Bien au contraire. C'est un programme de travail et de vie qu'il recommande chaleureusement à tous ses correspondants qui veulent écrire : « Travaille chaque jour patiemment un nombre d'heures égales »[24]. Un programme digne de tout autre travailleur, qui dédie à son travail un certain nombre d'heures, tous les jours.

Parfois, ce programme de travail si rigoureux l'épuise complètement : « Je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai dans des moments, envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire. Et je ne suis qu'un homme »[25]. Il y a des moments où il se sent impuissant, où la conscience de l'inaccessibilité de la perfection le rend malade : « je suis harassé d'écrire. (...) Il y a des jours où j'en suis malade et où la nuit j'en ai la fièvre »[26]. Mais cela ne l'empêche pas de continuer, car la volonté de réussir s'avère plus puissante que n'importe quelle souffrance :

Non ! « tout mon bonheur n'est pas dans mon travail et je plane peu sur les ailes de l'inspiration ». Mon travail au contraire fait mon chagrin. La littérature est un vésicatoire qui me démange. Je me gratte par là, jusqu'au sang. Cette volonté qui m'emplit n'empêche pas les découragements, ni les lassitudes[27].

Ce sont « la furie du travail et l'habitude de l'effort »[28] qui ne le laissent pas abandonner, qui le pousse sans cesse à continuer.

Quand il travaille, il ne veut pas qu'on le dérange. Il est si impliqué dans ce qu'il écrit, qu'une interruption brusque peut déterminer des réactions tout à fait surprenantes :

"J'avais les nerfs si vibrants que ma mère, qui est entrée à dix heures dans mon cabinet pour me dire adieu, m'a fait pousser un cri de terreur épouvantable, qui l'a effrayée elle-même. Le cœur m'en a longtemps battu et il m'a fallu un quart d'heure à me remettre. Voilà de mes absorptions, quand je travaille"[29].

Ces mots pourraient surprendre, mais ils témoignent d'une manière de créer, d'écrire et d'être d'une modernité sans précédent, de l'interdépendance et de l'influence réciproque entre l'auteur et l'œuvre en train de se faire[30].

La *Correspondance* de Flaubert ne représente donc pas seulement « une voie royale pour pénétrer sa personnalité et comprendre son œuvre »[31], un document social ou historique, mais aussi un document qui propose un type de comportement auctorial. Elle est l'image d'une vie dédiée à l'art d'écrire, à la quête de l'expression parfaite, de la création idéale : « La vie de Flaubert est à ce point l'histoire de son effort littéraire, que parler de ses cinq ou six romans, c'est rendre compte de cet effort dans sa presque totalité »[32]. C'est l'image du créateur qui, pendant son travail, découvre et se découvre, écrit et se voit écrire, fait et se regarde en train de faire.

Flaubert a dédié toute sa vie, toute son énergie et presque toutes ses pensées à ce qui est devenu son métier, sa raison de vivre : écrire, créer, chercher la perfection. Pour lui, l'art devient ainsi sa religion, la raison pour laquelle il renonce à toutes les joies d'une vie normale :

"Flaubert devrait intéresser les romanciers par l'exemplaire image qu'il nous donne de leur race, dont il incarne typiquement les traits intelligents. Romancier-né, il grandit, vécut, mourut romancier ; il n'a respiré, senti, pensé, n'a accompli tous les actes de l'existence que dans le seul culte du roman"[33].

La *Correspondance* de Flaubert illustre toutes les étapes du processus de création littéraire, du moment où l'on choisit le sujet, jusqu'à celui où l'écrivain considère qu'il ne reste plus rien à corriger, à modifier dans le texte final. En ce qui concerne la première étape, celle du choix du sujet, Flaubert dit clairement : « La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout »[34]. Un bon sujet, c'est avant tout une immense provocation qui lui fait peur et l'incite en même temps : « Un sujet à traiter est pour moi comme une femme dont on est amoureux ; quand elle va vous céder on tremble et on a peur, c'est un effroi voluptueux »[35].

La question du sujet, de l'idée qui est à l'origine d'un roman, l'a beaucoup préoccupé. Surtout parce qu'il y avait tant de débats à propos de ce qui confère de la valeur à un roman : « Cette question que je n'ai pas résolue : y-a-t-il des idées bêtes et des idées grandes ? Cela ne dépend-il pas de leur exécution ? »[36]. L'art de l'écrivain est donc déterminant pour une œuvre littéraire, car, paradoxalement, ce qui pourrait paraître un sujet parfait pour un roman ne fait que le plonger dans la médiocrité : « Il y a des idées tellement lourdes d'elles-mêmes qu'elles écrasent quiconque essaie de les soulever. - Les beaux sujets font les œuvres médiocres»[37].

Le problème du sujet devient ainsi, pour Flaubert, un aspect moins important, seul l'art de l'écrivain pouvant déterminer la valeur : « Il n'y a ni beaux ni vilains sujets et on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »[38]. C'est une manière tout à fait originale de concevoir la littérature. Tout dépend de la capacité de l'écrivain de transformer, de développer un sujet apparemment banal dans une œuvre littéraire qui réussit à découvrir les couches profondes, inconnues, des choses qu'elle décrit :

"Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. *L'artiste doit tout élever* ; il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes. Il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et qu'on ne voyait pas"[39].

Pour que cela arrive, il faut qu'il y ait une certaine compatibilité entre l'écrivain et le sujet qu'il choisit pour son roman. L'auteur doit trouver une idée centrale pour son œuvre, une idée mère, qui va déterminer ensuite toutes les autres :

"Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent. On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent point. Le secret des chefs-d'œuvre est là: dans la concordance du sujet et du tempérament de l'auteur"[40].

Une fois le sujet trouvé, l'écrivain se met à étudier, à essayer de mieux comprendre ce qu'il va présenter dans son roman. Il s'agit d'une nouvelle méthode de travail, celle de l'écrivain chercheur qui, pour créer, « doit faire l'immense détour de l'érudition et des archives »[41]. C'est une méthode qu'il recommande chaleureusement à tous les écrivains, car les longues études peuvent éviter l'apparition de l'ennui, de l'*embêtement* :

"Plongez vous dans de longues études. Il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté.

Il s'en dégage un opium qui engourdit l'âme. - J'ai passé par des ennuis atroces, et j'ai tournoyé dans le vide, éperdu *d'embêtement*. On s'en sauve à force de constance et d'orgueil; essayez"[42].

Ainsi, le travail de recherche devient intimement intégré dans celui de l'écriture proprement dite. Rien n'est laissé au hasard. Chaque détail est analysé: « Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. A propos d'un mot, d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures et des rêveries sans fin »[43]. Cela n'affecte pas l'originalité de l'œuvre qui est en train d'apparaître. L'étude, la lecture aident l'écrivain à se dégager des livres, à créer une œuvre originale : « Maintenant par combien d'étude il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il faut en lire ! Il faut boire des océans et les repisser. (...) Il faut lire le mauvais et le sublime, pas le médiocre »[44].

La lecture des grands ne doit pas être négligée. La connaissance parfaite de leurs œuvres aide l'écrivain à comprendre comment l'on arrive à créer des œuvres qui peuvent transgresser l'espace et le temps, des œuvres immortelles. Le traitement du sujet, la création des personnages, les aspects d'ordre technique, tout est important pour quelqu'un qui veut créer une œuvre de valeur : « Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours. Comme instruction technique, on trouve plus de profit à tirer des génies savants et habiles »[45]. L'écriture demande donc une préparation adéquate. L'idée existe dès le début, mais pour lui trouver la forme désirée, il faut lire, méditer, attendre, chercher la meilleure solution :

"Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise, adéquate à elle-même"[46].

A propos de cette étape préparatoire, Flaubert le dit très clairement : « Plutôt ne rien écrire que de se mettre à l'œuvre à demi préparé »[47], et encore : « Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n'arrive bonne, que si l'illusion du sujet nous obsède »[48]. Il refuse toute contrainte ; rien ne peut le faire renoncer à ses principes. Il sait où il doit arriver et il a la patience d'attendre le moment où cela va se passer : « *se hâter* c'est pour moi, en littérature, *se tuer* »[49], et encore:

"Périssent les Etats-Unis plutôt qu'un principe ! Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre. J'ai en tête une manière d'écrire et gentillesse de langage à quoi je veux atteindre. Quand je croirai avoir cueilli l'abricot, je ne refuse pas de le vendre, ni qu'on batte des mains s'il est bon. - D'ici là, je ne veux pas flouer le public. Voilà tout"[50].

La *Correspondance* ne signifie pas seulement des lettres dans lesquelles Flaubert décrit son travail de manière générale, mais elle contient aussi beaucoup de références concrètes concernant le processus d'instauration de l'œuvre flaubertienne, élément poïétique par excellence[51]. *Madame Bovary* est le meilleur exemple d'œuvre dont l'instauration est présentée, parfois de manière très détaillée, dans la *Correspondance.* Flaubert en parle de manière anticipative ou rétrospective, laissant toujours l'impression qu'il traite son œuvre en train de se faire comme s'il s'agissait d'un objet : « Depuis lundi dernier j'ai laissé de côté toute autre chose, et j'ai exclusivement toute la semaine pioché ma *Bovary*, ennuyé de ne pas avancer. Je suis maintenant arrivé à mon bal, que je commence lundi »[52]. Un objet toujours loin d'être parfait, et qu'il ne cesse pas de modeler.

Nous voyons très bien que le processus d'instauration de l'œuvre flaubertienne est toujours conscient, chaque mot, chaque phrase, chaque enchaînement d'idées étant longuement recherchés :

"Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, *ça ne marche pas*. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts de navire quand on veut que les voiles prennent plus de vent"[53].

La Correspondance nous permet d'entrer dans le « laboratoire » où les œuvres de Flaubert parcourent un chemin long et difficile, et d'être témoins de la naissance d'un chef-d'œuvre tel *Madame Bovary*.

On voit, par exemple, quels sont les problèmes que Flaubert a rencontrés en créant la célèbre scène du bal :

"J'ai à faire une narration. Or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse. Il faut que je mette mon héroïne dans un bal. Il y a si longtemps que je n'en ai vu un que ça me demande de grands efforts d'imagination. Et puis c'est si commun, c'est tellement dit partout ! Ce serait une merveille que d'éviter le vulgaire, et je veux l'éviter pourtant"[54].

On a l'impression d'accompagner l'écrivain dans ce « voyage » si long et difficile qui lui pose parfois tant de problèmes :

"J'ai été bien affaissé toute cette semaine où j'ai fait à peu près *une* page. Comme j'ai envie que cette première partie soit achevée ! J'ai presque la conviction que c'est trop long et pourtant je n'y vois rien à

retrancher, il y a tant de petites choses importantes à dire"[55].

On voit donc qu'il n'y a pas de mot ou d'idée dans son roman qui ne joue un rôle essentiel pour l'ensemble. Il ne s'agit donc pas du tout d'écrire de manière spontanée, mais de « fabriquer » : « Flaubert a constitué définitivement la littérature en objet, par l'avènement d'une valeur-travail : la forme est devenue le terme d'une « fabrication », comme une poterie ou un joyau »[56].

Pour Flaubert, tout est clair (« je me suis remis à la *Bovary* ; je rêvasse à l'esquisse, j'arrange l'ordre, car tout dépend de là : la méthode »[57]). Il sait très bien où il est et où il sera trois mois plus tard dans son roman, il sait ce qu'il veut faire, car il a toujours un plan précis dans la tête :

"Cette scène d'auberge va peut-être le demander trois mois, je n'en sais rien. (…) J'ai à poser à la fois dans la même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres (dont on parle), le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets, et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre un peu l'un de l'autre"[58].

On assiste donc à la naissance d'une autre scène célèbre de *Madame Bovary*, chose tout à fait extraordinaire. Mais, avant même de terminer une scène, Flaubert sait très bien ce qui suit, car il ne perd jamais de vue l'ensemble :

"Quand je vais être quitte de cette scène d'auberge, je vais tomber dans un amour platonique déjà ressassé par tout le monde et, si j'ôte de la trivialité, j'ôterai de l'ampleur. Dans un bouquin comme celui-là, une déviation d'une ligne peut complètement m'écarter du but, me le faire rater tout à fait"[59].

Cette exigence qui caractérise Flaubert l'écrivain implique un travail prolongé qui ne l'effraye pas. « Homme du contraste et artisan écartelé »[60], il a parfois besoin de jours entiers pour achever une phrase, et de plusieurs mois pour terminer une partie de l'ensemble :

"Pour ce passage-là, en effet, il faut, en composant, que j'en embrasse du même coup d'œil une quarantaine, au moins. Une fois sorti de là, et dans trois ou quatre mois environ, quand mon action sera bien nouée, ça ira. La troisième partie devra être enlevée et écrite d'un seul trait de plume"[61].

Dans la *Correspondance*, Flaubert dévoile aussi ses intentions par rapport à la réaction des lecteurs de son roman : « Je suis à faire une conversation d'un jeune homme et d'une jeune dame sur la littérature, la mer, les montagnes, la musique, tous les sujets poétiques enfin. (…) Dans ma 3e partie, qui sera pleine de choses farces, je veux qu'on pleure »[62]. Même s'il a des moments où il affirme écrire seulement pour lui, cette attitude change avec le temps. Il arrive à accepter qu'il travaille aussi pour ceux qui pourraient comprendre et apprécier le résultat de son travail.

En lisant *Madame Bovary*, nous, les lecteurs, ne pouvons que deviner l'attitude de l'auteur envers ses personnages. Les choses sont beaucoup plus simples quand on lit la *Correspondance*, car on y trouve beaucoup de réponses :

"Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant. Ce sont deux médiocrités, dans le même milieu, et qu'il faut différencier pourtant. Si c'est réussi, ce sera, je crois, très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés (ce qui est plus aisé)"[63].

Mais la valeur d'un roman réside aussi dans cette absence de toute manifestation des intentions ou des opinions de l'auteur, mais aussi de tous les mécanismes qui se trouvent derrière chaque phrase :

"Il y a de cruels moments où le fil casse, où la bobine semble dévidée. Ce soir pourtant je commence à y voir clair. Mais que de temps perdu ! Comme je vais lentement ! Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandées un livre si simple?"[64].

Une autre scène importante de *Madame Bovary* est celle où l'héroïne cherche le curé pour qu'elle puisse dépasser un moment de crise. Ce qui se trouve derrière cette scène est à découvrir dans une des lettres de Flaubert : « J'ai à faire un dialogue de ma petite femme avec un curé. – Dialogue canaille ! et épais. – Et, parce que le fonds est commun, il faut que le langage soit d'autant plus propre. L'idée et les mots me manquent. Je n'ai que le *sentiment* »[65]. La scène s'avère être très difficile. Le fragment suivant, tiré d'une lettre adressée à Louise Colet, nous aide à comprendre les intentions de l'auteur:

"Enfin je commence à y voir un peu dans mon sacré dialogue du curé. Mais franchement il y a des moments où j'en ai presque envie de vomir, *physiquement*, tant le fond est bas. Je veux exprimer la situation suivante. Ma petite femme, dans un accès de religion, va à l'église. Elle trouve à la porte le curé qui, dans un dialogue (sans sujet déterminé), se montre tellement bête, plat, inepte, crasseux, qu'elle s'en retourne dégoûtée et in-dévote. Et mon curé est très brave homme, excellent même. Mais il ne songe qu'au physique (aux souffrances des pauvres, manque de

pain, ou de bois), et ne devine pas les défaillances morales, les vagues aspirations mystiques"[66].

Une autre scène qui lui demande de gros efforts est celle des Comices agricoles. Comme d'habitude, il a tout dans la tête:

"Ce soir, je viens d'esquisser toute ma grande scène des Comices agricoles. Elle sera énorme ; ça aura bien trente pages. Il faut que, dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ses détails (où *tous* les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), je poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur *chauffant* une dame. J'ai de plus, au milieu, le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé) un article de journal fait par mon pharmacien"[67].

Mais transformer tout cela en prose parfaite, voilà le défi. Flaubert est conscient de la difficulté de ce qu'il se propose de faire, et les doutes ne l'évitent pas : « Comme c'est difficile ! J'ai bien peur que mes *comices* ne soient trop longs. C'est un dur endroit. J'y ai *tous* mes personnages de mon livre en action et en dialogue, les uns mêlés aux autres, et par là-dessus un grand paysage qui les enveloppe »[68]. Il utilise le présent lorsqu'il parle de ses intentions vis-à-vis de ces scènes (« *Il faut que ça hurle par l'ensemble*, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs »[69]), ce qui signifie qu'il veut partager avec ses destinataires ces moments d'existence si intense, où « ce travail bien fait, ce dépouillement, cette rigueur témoignent d'une exigence de lucidité »[70].

Voilà quelques arguments en faveur d'une affirmation qui est, d'ailleurs, généralement acceptée : Gustave Flaubert a été un poïéticien avant la lettre. Preuve du « génie oratoire de Flaubert »[71], la *Correspondance* est un document poïétique dans lequel on retrouve les grands concepts de la science du faire scriptural. Toute sa vision concernant l'instauration de l'œuvre littéraire pourrait très bien être comprise dans les mots suivants : « J'aime les œuvres qui *sentent la sueur*, celles où l'on voit les muscles à travers le linge et qui marchent pieds nus »[72]. *La Correspondance* de Flaubert fait donc partie de cette

"métalittérature écrite par le créateur de littérature : journaux, correspondance, toute autre sorte de notes concernant le faire de l'œuvre, interviews, essais, etc., autrement dit tout texte qui communique des données positives de poïétique, autant dire une observation directe portant sur une expérience immédiate, concrète, du sujet engagé dans l'acte créateur et qui, à la fois, veut le décrire de par un effort spécifique d'introspection"[73].

Notes :

1. Irina Mavrodin, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, éd. Univers, 1982, p. 14 (la science du rapport qui unit l'artiste et son œuvre en train de se réaliser).
2. Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, éd. Gallimard, 1938, p. 7.
3. *Ibid.*
4. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 31.
5. Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 201.
6. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p. 11.
7. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 32.
8. Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 136.
9. Irina Mavrodin, *op. cit.*, pp. 10-11 (L'idée de travail, activité, pratique commence à primer celle (...) de don, talent, vocation, inspiration).
10. Paul Valéry, *Cahiers II,* Paris, Gallimard, 1974, p. 997.
11. Irina Mavrodin, *op. cit.*, pp. 31-32 (une espèce d'archive de la préhistoire de la poï tique).
12. Lettre à Ernest Chevalier, 24 juin 1837, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 24.
13. Lettre à Louise Colet, 30 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 445.
14. Lettre à Maxime Du Camp, 7 avril 1846, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, p. 263.
15. Lettre à Maxime Du Camp, Mai 1846, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, p. 264.
16. Lettre à Louise Colet, 2 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 422.
17. Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 156.
18. *Ibid.*
19. Lettre à Louise Colet, nuit du 14 au 15 août 1846, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, p. 303.
20. Lettre à Louise Colet, 17 septembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, pp. 345-346.
21. Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 3.
22. Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 162.
23. Lettre à Louise Colet, 20 mars 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 57.
24. Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, p. 415.
25. Lettre à Louise Colet, 3 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 65.
26. Lettre à Louise Colet, nuit de samedi, octobre 1847, dans *Flaubert. Correspondance,* tome I, p. 475.
27. Lettre à Louise Colet, 21 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 433.
28. Henry James, *Gustave Flaubert*, Paris, éd. l'Herne, 1969, p. 9.
29. Lettre à Louise Colet, 16 décembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 210.
30. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, éd. du Seuil, 1954, p. 128.
31. Bruneau, Jean, Préface à Flaubert. *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, tome I, p. XXIX.
32. James, Henry, *Gustave Flaubert,* Paris, l'Herne, 1998, p. 9.

33. *Ibid.*
34. Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1842, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 96.
35. Lettre à Louise Colet, 14 octobre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 390.
36. Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 461.
37. Lettre à Louise Colet, fin novembre 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 486-487.
38. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 31.
39. Lettre à Louise Colet, 25 juin 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 362.
40. Lettre à Edma Roger de Genettes, 1861 ?, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 191.
41. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 60.
42. Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 3.
43. Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 66.
44. Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 86.
45. Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 164.
46. Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 417-418.
47. Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 462.
48. Lettre à Louise Colet, 29 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 469.
49. Lettre à Maurice Schlésinger, fin mars-début avril 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 701.
50. Lettre à Maxime du Camp, 26 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 114.
51. René Passeron, *Recherches poïétiques*, Paris, éd. Klincksieck, 1975, p. 14.
52. Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 75.
53. Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 243.
54. Lettre à Louise Colet, 2 mai 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 83.
55. Lettre à Louise Colet, 3 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 122.
56. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 11.
57. Lettre à Louise Colet, 17 février 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 246.
58. Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 159.
59. Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 156.
60. Jean D'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature*, Paris, éd. Nil, 1997, p. 247.
61. Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 170.
62. Lettre à Louise Colet, 9 octobre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 172.
63. Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p 238.
64. Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 296.
65. Lettre à Louise Colet, 10 avril 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 301.
66. Lettre à Louise Colet, 13 avril 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 304-305.
67. Lettre à Louise Colet, 15 juillet 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 386.
68. Lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 426.
69. Lettre à Louise Colet, 12 octobre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 449.
70. Geneviève Bollème, *La leçon de Flaubert*, Paris, éd. Juillard, 1964, p. 203.
71. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*, Paris, éd. Plon, 1935, p. 266.
72. Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 418.
73. Irina Mavrodin, *op. cit.*, p. 205.

Références bibliographiques :

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques / The Zero Degree of the Ecriture followed by New Critical Essays*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970.

Bollème, Geneviève, *La leçon de Flaubert / Flaubert's Lesson*, Paris, éd. Juillard, 1964.

D'Ormesson, Jean, *Une autre histoire de la littérature / Another History of Literature*, Paris, éd. Nil, 1997.

Flaubert, Gustave, *Correspondance / Correspondence*, 5 vol, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, éd. Gallimard, 1973-2007.

James, Henry, *Gustave Flaubert*, Paris, éd. l'Herne, 1969.

Mavrodin, Irina, *Poietică şi poetică / Poïetics and Poetics*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982.

Passeron, René, *Recherches poïétiques / Poïetical Researches*, Paris, éd. Klincksieck, 1975.

Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation / Literature and Sensation*, Paris, éd. du Seuil, 1954.

Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style / Gustave Flaubert. His Life, His Novels*, His Style, Paris, éd. Plon, 1935.

Valéry, Paul, *Cahiers II / Notebooks II*, Paris, éd. Gallimard, 1974.

Valéry, Paul, *Introduction à la poétique / Introduction in Poetics*, Paris, éd. Gallimard, 1938.