Les quatre phases génétiques dans la Correspondance de Flaubert

Emilia-Ioana VAIDA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Departamentul de Studii Romanice
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies
Personal e-mail: emilia.vaida@ulbsibiu.ro

The Four Genetic Phases in Flaubert's Correspondence

In the light of the extraordinary development of textual genetics, which proposes to rediscover the work's text through its rough drafts and its preparatory documents, this article focuses on the genetic dimension of Gustave Flaubert's Correspondence, as various letters illustrate the four genetic phases of some of his greatest works. A work's collection of genetic documentation includes not only the writer's autographic work manuscripts (work plans, scenarios, note-pads, documentary notes, rough drafts, fair copies, etc), but also various autographic writings useful to the comprehension of textual genetics such as the author's correspondence, personal journal, etc. Flaubert's Correspondence represents, in this context, one of the examples of 19th century writers' correspondence whose genetic dimension proves to be extremely important.

Keywords: Gustave Flaubert, correspondence, letter, textual genetics, collection of genetic documentation, genetic phases.

Vu le développement extraordinaire qu'a connu la génétique des textes ces trente dernières années, nous nous proposons d'explorer la dimension génétique de la *Correspondance* de Gustave Flaubert et, plus précisément, de présenter des fragments de lettres qui font référence aux quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent le dossier de genèse de ses œuvres. La génétique des textes se propose de redécouvrir le texte de l'œuvre à l'aide de ses brouillons et ses documents préparatoires. Afin de réaliser l'étude d'une œuvre, il faut tout d'abord rassembler tous les documents et manuscrits que l'on peut trouver dans ce que l'on appelle « un dossier de genèse ». Le dossier de genèse est donc l'ensemble des documents et manuscrits qui se rapportent à l'écriture de l'œuvre que l'on veut étudier. Celui-ci comprend non seulement les manuscrits de travail autographes de l'écrivain (plans, scénarios, carnets, notes de documentation, brouillons, mises au net, copies, épreuves corrigées, etc.), mais aussi des écrits autographes utiles à la compréhension de la genèse comme la correspondance, le journal intime, l'agenda, des écrits de jeunesse, etc.[1]. C'est la méthode d'analyse génétique qui fait passer ce dossier de genèse au statut d'avant-texte par un travail d'inventaire, de classement, de datation, de déchiffrement et de transcription.

Dès le XIX[e] siècle, plusieurs écrivains commencent à conserver leurs manuscrits, anticipant l'intérêt que pourrait susciter une analyse minutieuse de ceux-ci. Gustave Flaubert, par exemple, qui, en 1852, est en train de rédiger *Madame Bovary*, écrit à Louise Colet : « Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon *ms.* complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase »[2]

Il s'agit donc d'un écrivain qui est décidé de garder toutes les traces qui montrent chaque étape du travail si compliqué, si épuisant que suppose la rédaction de son roman.

Petit à petit, on renonce à l'image de l'écrivain « génie » dont la création est le résultat d'une inspiration divine, et on commence à admettre que ce qu'on écrit est presque toujours l'effet d'un processus compliqué. Et que les mots « génie » et « travail » sont très souvent inséparables : « Le génie n'est pas autre chose, ma vieille : avoir la faculté de travailler d'après un modèle imaginaire qui pose devant nous. Quand on le voit bien, on le rend. La forme est comme la sueur de la pensée. Quand elle s'agite en nous, elle transpire en poésie »[3].

Travailler, voilà un verbe qu'on ne peut pas éviter lorsqu'il s'agit de l'activité créatrice de Flaubert, et de sa manière de voir le génie, idée qu'on retrouve chez Irina Mavrodin aussi :

> Pour Flaubert, « l'inspiration », « le génie » sont le tourment auquel il se soumet chaque jour, le *travail* épuisant – qui le rend malade et le tue – par lequel il fait son œuvre, la construisant comme un tout où seulement le changement du nom d'un seul personnage supposerait des modifications qui entraîneront la réécriture de tout l'édifice[4].

C'est justement aux traces écrites de ce travail énorme que s'intéressent les généticiens, dans leur effort de renouveler la connaissance des textes flaubertiens.

Le rôle de l'étude des processus d'écriture est, de nos jours, extrêmement important. Dans ce contexte, on distingue deux tendances dans les travaux génétiques sur Flaubert. La première, plus directement génétique, se propose d'analyser les documents de genèse et essaie de déchiffrer, classer et étudier ces manuscrits de travail. La deuxième, considérée comme ayant une composante génétique, a pour objet l'édition et / ou l'étude du texte flaubertien du point de vue de ses documents de genèse. La *Correspondance* de Gustave Flaubert représente, dans ce contexte, un des exemples de correspondances d'écrivains du XIX^{e} siècle dont le rôle génétique s'avère extrêmement important. Chez Flaubert, les lettres adressées aux meilleurs amis sont, petit à petit, annexées à son travail, de sorte qu'elles deviennent un vrai miroir de l'œuvre, réfléchissant les conceptions de l'art de l'écrivain en même temps que la manifestation de cet art.

L'analyse des manuscrits des écrivains a identifié deux grands types d'écriture littéraire. Il y a des écrivains qui respectent le principe d'une écriture « à programmation scénarique » (« écriture à programme »), se servant d'un plan initial pour construire le texte proprement-dit[5]. Il y a aussi des écrivains qui commencent à écrire sans avoir aucun plan initial, des écrivains pour lesquels la rédaction est une aventure dont la fin est, au moment où ils commencent à écrire, encore inconnue. Il s'agit, dans ce cas, de ce qu'on appelle « écriture à structuration rédactionnelle »[6]. Gustave Flaubert fait partie de la première catégorie d'écrivains. Pour lui, la rédaction est toujours précédée d'un long travail de rêverie et de structuration qui produira un synopsis détaillé de ce que sera son œuvre. Dans cette étape préparatoire, le travail se concrétise dans une suite de plans, scénarios, notes, ébauches, recherches documentaires

> qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre séquentiellement : partie par partie, chapitre par chapitre, mouvement par mouvement, page par page selon un système de réécriture « finalisante » qui vise à atteindre un texte quasiment définitif section par section, selon l'ordre du plan[7].

Il s'agit ici de la première des quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent un dossier de genèse, la phase *pré-rédactionnelle*, les trois autres étant, en ordre chronologique, la phase *rédactionnelle*, la phase *pré-éditoriale* et la phase *éditoriale*. C'est la phase qui précède le travail de rédaction proprement dit et qui, chez les écrivains à « programmation scénarique », marque l'apparition de plusieurs types de documents se rapportant à deux moments distincts : « le moment de *la recherche préliminaire*, à la fois provisionnelle et exploratoire, et le moment de *l'initialisation du projet* qui peut successivement mettre en jeu des processus de préparation, de documentation, de simulation et de décision »[8].

En ce qui concerne le premier moment, celui de *la recherche préliminaire*, celui-ci suppose une réflexion préliminaire et toute une série de documents (notes de lecture, plans, idées, carnets de voyage, etc.) qui précèdent la rédaction proprement dite. Très souvent, ce moment coïncide avec la phase rédactionnelle du processus d'écriture d'une autre œuvre. Par exemple, dans le cas de Flaubert, celui-ci, tout en rédigeant *Madame Bovary*, prend des notes et se prépare pour la rédaction de ce qui sera le roman *Salammbô* : « Je suis entraîné à écrire de grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux »[9].

En plus, il arrive que ce premier moment de la phase pré-rédactionnelle soit marqué, chez Flaubert, par l'hésitation entre différents projets. Ainsi, après la parution de *Salammbô*, en 1862, Flaubert commence à penser, à « rêvasser » un autre roman : « Je rêvasse un autre bouquin, mais il me manque encore bien des choses avant même d'en faire le plan. J'ai grande envie, ou plutôt grand besoin, d'écrire. Voilà tout ce que je

sais de moi »[10]. Il pourrait s'agir déjà de *L'Éducation sentimentale*. Cinq mois plus tard, il annonce qu'il confectionne en même temps deux plans : « Quant à moi, je suis dans la confection simultanée de mes deux plans. C'est à cela que je passe toutes mes soirées. Je ne sais pour lequel me décider »[11]. Il s'agit du plan de *L'Éducation sentimentale* et de celui de *Bouvard et Pécuchet*.

Il hésite entre les deux parce que ni l'un ni l'autre ne lui paraît satisfaisant :

> J'ai fait le plan de deux livres qui ne me satisfont ni l'un ni l'autre. Le premier est une série d'analyses et de potins médiocres sans grandeur ni beauté. La vérité n'étant pas pour moi la première condition de l'art, je ne puis me résigner à écrire de telles platitudes, bien qu'on les aime actuellement. Quant au second, dont j'aime l'ensemble, j'ai peur de me faire lapider par les populations ou déporter par le gouvernement, sans compter que j'y vois des difficultés d'exécution, effroyables[12].

Comme son contrat avec l'éditeur Michel Lévy stipule qu'il doit travailler à un « roman moderne », il opte, après beaucoup d'hésitations (« Je m'acharne à mon roman parisien, qui ne vient pas du tout. Ce sont de couillades usées. Rien d'âpre ni de neuf ! Aucune scène capitale ne surgit. (…) Je suis attiré par l'histoire de mes cloportes. – Dont j'ai aussi travaillé le plan. Celui-là, il est bon, j'en suis sûr ! »[13]), pour l'idée d'un roman d'amour ayant pour cadre la fin de la monarchie de Juillet et la II[e] République, auquel il finit par intégrer une vaste fresque historique.

Pourtant, il n'est pas enthousiasmé par ce choix : « Je travaille sans relâche au plan de mon *Éducation sentimentale*, ça commence à prendre forme ? Mais le dessin général en est mauvais ! Ça ne fait pas la pyramide ! Je doute que j'arrive jamais à m'enthousiasmer pour cette idée »[14]. Mais il continue de se préparer : « Au milieu de tout cela je pense sans cesse à mon roman ; je me suis même trouvé samedi dans une des situations de mon héros. Je rapporte à cette œuvre (suivant mon habitude) tout ce que je vois et ressens »[15]. Dans ce cas, le choix s'avère donc définitif. Mais ce n'est pas toujours le cas.

Ce moment initial de la phase pré-rédactionnelle est parfois marqué par ce qu'on appelle un « faux départ » d'un projet. C'est le cas d'un des *Trois Contes* de Flaubert. Celui-ci, dans une lettre datant de 1856, avoue qu'il est en train de préparer *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* : « Tu me demandes ce que je fais, voici : je prépare ma légende et je corrige *Saint Antoine* »[16]. C'est un projet auquel l'écrivain renonce, pour le reprendre dix-neuf ans plus tard. C'est en 1875 qu'il commence à rédiger cette « histoire de saint Julien » : « J'ai même essayé de commencer quelque chose, de court, car j'ai écrit (en trois jours !) une demi-page *du* plan *de La Légende de saint Julien l'Hospitalier* »[17].

Ce phénomène du « faux départ » n'est point isolé, et si

> les manuscrits ont bien été conservés intégralement, on trouvera alors dans les dossiers de l'œuvre des documents se rapportant à plusieurs « faux départs » du même projet, c'est-à-dire à plusieurs phases préliminaires avortées ayant exploré la même idée de rédaction, avec des variations qui peuvent évidemment être considérables à chaque nouvelle tentative[18].

Un moment important de la phase pré-rédactionnelle, c'est ce qu'on appelle « la phase d'initialisation », qui suppose une prise de décision en ce qui concerne l'avenir de l'œuvre. Cela se concrétise en deux types d'actions spécifiques : la scénarisation et la programmation[19]. Chez les écrivains qui ne font pas de plans, cette décision coïncide avec le début du travail de textualisation : c'est l'incipit qui marque la naissance de l'œuvre. Par contre, pour les écrivains qui respectent le principe d'une écriture « à programmation scénarique » (« écriture à programme »), cette phase initiale a le rôle de préparer et de programmer. Les manuscrits qui se rapportent à ce moment sont très variés :

> listes, titres, plans ou plans développés sous forme de scénarios, notes de recherche, documentation exploratoire prise par provision pour informer la future rédaction, et souvent aussi pour rêver, pour nourrir cette rêverie programmatrice qu'est l'invention du plan, du canevas de l'œuvre[20].

Chez Flaubert, le travail de recherche documentaire est très varié d'une œuvre à l'autre. Jusqu'à *Madame Bovary*, l'écrivain a une conception plutôt traditionnelle de la documentation. Les notes sont conçues surtout comme une manière de compléter une lacune de conception, de créativité:

> En fait de ruses et de ficelles nous en savons beaucoup plus qu'on n'en a peut-être jamais su. Non, ce qui nous manque c'est le principe intrinsèque, c'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet. Nous prenons des notes, nous faisons des voyages ; misère, misère ! Nous devenons savants ; archéologues, historiens, médecins, gnaffes et gens de goût. Qu'est-ce que tout ça y fait ? Mais le cœur, la verve, la sève ? D'où partir et où aller ?[21].

Mais l'expérience concrète de la rédaction de *Madame Bovary,* qu'il commence après son retour

du voyage en Orient (1849-1851), modifie, petit à petit, cette attitude, même si ce roman n'exige que très peu de recherches érudites. *Salammbô* devient « l'occasion de redéfinir, en termes professionnels de travail de l'écriture, la problématique du document »[22]. L'exigence documentaire devient dominante avec le projet de reconstitution de Carthage :

> Ma table est tellement encombrée de livres que je m'y perds. – Je les expédie rapidement et sans y trouver grand-chose. Je tiens cependant à *Carthage,* et coûte que coûte, j'écrirai cette truculente facétie. Je voudrais bien commencer dans un mois ou deux. Mais il faut auparavant que je me livre par induction à un travail archéologique formidable. Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté. Cela peut vous donner une idée du reste[23].

C'est justement l'immensité et la difficulté d'une telle recherche qui ont séduit Flaubert dans la véritable aventure encyclopédique qui promettaient d'être la conception et la rédaction de *Salammbô.*

En ce qui concerne *L'Éducation sentimentale* et la recherche documentaire de cette période de maturité de Flaubert, on constate une mutation méthodologique par rapport à la période de jeunesse. Maintenant, « la rentabilisation du travail documentaire est telle qu'elle ne laisse derrière elle que très peu de notes inutilisées »[24]. Quant à *Bouvard et Pécuchet*, celui-ci a exigé un travail de recherche documentaire énorme, concrétisé dans la lecture de presque 2000 ouvrages et des notes documentaires de plusieurs milliers de pages[25].

Pour ce qui est de la rêverie programmatrice qui caractérise aussi cette étape, c'est ce qu'on appelle « le secret » de Flaubert : dans cette étape initiale, il commence par ne pas écrire. Pendant une ou plusieurs semaines, il « rêvasse » sur son sujet. Selon Pierre-Marc de Biasi,

> cette phase de travail presque entièrement psychique ressemble à une rêverie dirigée. L'écrivain imagine les scènes-clés de son histoire, enchaîne les séquences, dresse des décors, choisit des lieux, forme des hypothèses sur la psychologie de ses personnages et la forme du récit. Le travail de conception se poursuit jusqu'à ce que Flaubert parvienne à voir nettement se dérouler le « film » du récit[26].

Ce film intérieur initial deviendra le « scénario » du récit,

> et tout le travail ultérieur de l'écriture, toutes les ratures n'auront pour but que de trouver la formule juste par laquelle l'écrit pourra spontanément se redéployer en un flux d'images à la fois si denses et mobiles, si exactes et néanmoins si vagues que le lecteur ébahi y retrouve, comme par enchantement, la familière étrangeté de ses propres rêveries, de sa propre histoire[27].

Au moment d'écrire, le texte s'élabore lorsque le style a la capacité d'intégrer le renseignement topographique ou historique et les détails retenus pendant la période de rêverie.

Flaubert, un des promoteurs de l'écriture « à programmation scénarique », se souvient, dans une lettre adressée à Mademoiselle Leroyer de Chantepie en 1857, des premiers moments de l'existence de *Madame Bovary* :

> L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée.* J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysages et personnages assez noirs), la couleur enfin. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage. J'entrevoyais d'ailleurs dans l'exécution de ce premier plan de telles difficultés que je n'ai pas osé[28].

D'ailleurs, les lettres contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary* constituent un véritable journal de l'œuvre. Elles sont presque exclusivement adressées à Louise Colet, « la Muse » à qui Flaubert parle de littérature plus que d'amour. Après leur rupture, en mai 1854, ce sont les lettres à Louis Bouilhet qui donnent les dernières informations sur le roman, mais les échanges épistolaires entre les deux amis sont moins fréquents, dans la mesure où ils se voient régulièrement. Les lettres fournissent des repères chronologiques précis pour dater les étapes de la rédaction, ce qui constitue un premier type d'éléments à rôle génétique. On apprend ainsi quand commence le processus d'écriture et on suit le processus rédactionnel, son étalement dans le temps.

La *Correspondance* de Flaubert témoigne non seulement de l'écoulement du temps, mais aussi des souffrances d'un écrivain à la recherche de la prose parfaite. Aux indices chronologiques s'ajoutent les informations concernant les sources utilisées (lectures, faits divers, etc.) dans les phases génétiques *pré-rédactionnelle* (phase initiale qui précède le travail de rédaction proprement dit) et *rédactionnelle*. Cette dernière représente la phase d'exécution proprement dite du projet, qui comprend un processus scénarique, un autre documentaire et, bien entendu, un processus

rédactionnel.

C'est dans cette phase *rédactionnelle* que se développent tous les éléments du plan initial, le résultat étant l'apparition de ce qu'on appelle les *brouillons* de l'œuvre, éléments extrêmement importants pour toute analyse génétique. Le processus n'est point simple :

> Le travail qui mène des éléments premiers du scénario au manuscrit définitif de l'œuvre ne s'accomplit généralement pas d'un seul mouvement : il y a plusieurs étapes et une même page, chez un romancier comme Balzac ou Flaubert, est habituellement réécrite entre 5 et 10 fois avant de parvenir à l'état où l'auteur juge son texte satisfaisant[29]

Dans les cas les plus difficiles, on peut trouver beaucoup plus de versions différentes du même passage. Par exemple, la célèbre scène des « Comices agricoles » dans *Madame Bovary* a nécessité pour certaines pages plus de 70 réécritures successives[30].

Une autre caractéristique intéressante de cette phase de rédaction au brouillon chez Flaubert, c'est que, vers le milieu ou le second tiers de cette phase, l'écriture subit une transformation quantitative très importante : le mouvement d'amplification s'arrête et est remplacé par un mouvement contraire, de condensation, qui va réduire de presque 40 % la masse avant-textuelle produite jusque-là[31].

La troisième phase génétique, la phase *pré-éditoriale*, c'est le moment du manuscrit définitif, celui du manuscrit du copiste et des épreuves corrigées. Flaubert n'intervient que très peu sur les épreuves d'imprimeur, car, une fois typographié, le texte lui paraît comme étranger[32]. La signature par l'auteur du *bon à tirer* signifie le passage vers la quatrième phase génétique, celle *éditoriale*.

Cette phase suppose souvent, au XIX siècle, une pré-publication dans la presse. Suite à la publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, et au procès ultérieur, Flaubert et son éditeur ont considéré prudent d'opérer certaines modifications en vue de la publication en volume. Un tel exemple :

> pour parler de la lassitude qu'Emma finit par ressentir à l'égard de son second amant, Léon, Flaubert avait écrit « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage. » Il corrige : « … toutes les platitudes de *son* mariage »[33].

Même après la parution en librairie sous la forme du livre, le texte de l'œuvre pourra, du vivant de l'auteur, connaître plusieurs éditions, donc plusieurs transformations. Dans le cas de Flaubert, l'ampleur de ces transformations est substantielle (on a identifié des centaines de telles modifications)[34]. Le texte définitif d'une œuvre moderne est considéré (sauf exceptions) celui de la dernière édition du vivant de l'auteur.

La génétique des textes a toutes les données d'une aventure intellectuelle dont les effets sont tout à fait extraordinaires. L'idée de concevoir l'écriture littéraire comme processus et l'œuvre comme genèse a eu comme résultats d'innombrables éditions et analyses de documents inédits, qui ont largement contribué à une meilleure connaissance des œuvres littéraires. Ces quelques considérations parlent de la dimension génétique de la *Correspondance* de Gustave Flaubert et, plus précisément, des lettres qui font référence aux quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent le dossier de genèse de ses œuvres. Elles représentent une invitation à découvrir cette science encore en plein essor qu'est la génétique des textes et ses exploits extraordinaires qui nous permettent de redécouvrir des œuvres sur lesquelles on avait l'impression d'avoir déjà tout dit.

Notes:

1. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 67.
2. Lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance,* tome II, p. 71.
3. Lettre à Louise Colet, 1er septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 145.
4. Irina Mavrodin, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, pp. 141-142 (nous traduisons). En original : « Pentru Flaubert, « inspirația », « geniul » sunt chinul laborios la care se supune zilnic, *munca* istovitoare – ce-l îmbolnăveşte şi îl omoară – prin care îşi face opera, construind-o ca pe un tot în care fie şi numai schimbarea numelui unui singur personaj ar presupune modificări ce ar obliga la rescrierea întregului edificiu ».
5. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 74.
6. *Ibidem*, p. 75.
7. *Ibidem*, p. 76.
8. *Ibidem*, p. 78.
9. Lettre à Louise Colet, 2 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 497.
10. Lettre à Amélie Bosquet, 21 octobre 1862, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 254.
11. Lettre à Jules Duplan, 29 mars 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 314.
12. Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 6 mai 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 323.
13. Lettre à Jules Duplan, 2 avril 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 315.
14. Lettre à Jules Duplan, 7 avril 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 318.
15. Lettre à sa nièce Caroline, 1er février 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 374.

16. Lettre à Louis Bouilhet, 1er juin 1856, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 613.
17. Lettre à sa nièce Caroline, 25 septembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV, p. 961.
18. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 83.
19. *Ibidem,* pp. 84-85.
20. *Ibidem,* p. 86.
21. Lettre à Louis Bouilhet, 2 juin 1850, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 627-628.
22. Pierre-Marc de Biasi, *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 19.
23. Lettre à Jules Duplan, 10 ? mai 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 713.
24. Pierre-Marc de Biasi, *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 21.
25. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, p. 91.
26. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 103.
27. *Ibidem*, pp. 106-107.
28. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 697.
29. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, p. 92.
30. *Ibidem,* p. 93.
31. *Ibidem,* pp. 96-97.
32. *Ibidem,* p. 105.
33. *Ibidem,* p. 110.
34. *Ibidem,* p. 111.

Bibliography :

Biasi, Pierre-Marc de. *Génétique des textes*. Paris, CNRS Éditions, Coll. Biblis, 2011.

Biasi, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert - L'homme-plume,* Paris, Gallimard, 2002.

Biasi, Pierre-Marc de. *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 17-33.

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

Mavrodin, Irina. *Poietică și poetică / Poietics and Poetics*, București, Ed. Univers, 1982.