

Flaubert : les problèmes de l'héritage

Un ancêtre malgré lui

L'héritage de Flaubert, particulièrement riche, implique un certain nombre de paradoxes et peut être abordé sous plusieurs aspects. Tout d'abord, celui de la biographie, destinée à s'effacer derrière l'œuvre littéraire : l'écrivain, qui a refusé la paternité, a engendré plusieurs fils spirituels, sans parler des fils naturels que lui attribue une légende entrée dans l'histoire littéraire.

La postérité de l'œuvre flaubertienne suit le même itinéraire. Le romancier, qui n'a jamais caché son hostilité à l'égard des critiques (classe de parasites dans la République aristocratique des Lettres), est devenu une référence obligée pour nombre de critiques représentant des tendances et des présupposés idéologiques variés. Vers la fin de sa vie, Flaubert n'a cessé de protester contre les nouvelles écoles littéraires qui, s'appropriant son œuvre, l'érigeaient contre son gré au rang de maître¹. L'écrivain, qui se figurait volontiers en ermite, a fini par prêcher dans le désert : la postérité reste sourde à ses grognements et à son indignation ; son nom sera accaparé par une série de mouvements et de tendances artistiques tout au long du vingtième siècle. Une habile sélection de textes, présentant les diverses approches de l'œuvre flaubertienne, pourrait constituer une anthologie des grands courants de la critique littéraire, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin du XX^e. Chaque période, chaque tendance semble façonner sa propre image de Flaubert. Écrivain déchiré entre romantisme et réalisme, romantique effréné, naturaliste ou positiviste sans cœur, sadique, nihiliste, décadent et pervers, artiste moderne (par excellence) ou post-moderne (par excellence), précurseur du Nouveau roman et du Nouveau nouveau roman (car, visiblement, les héritiers ont du mal à renchérir sur la longévité de leur ancêtre), ce romancier aux multiples visages a reçu de multiples étiquettes, mais ne s'est jamais laissé enfermer dans ces cartons si bien emballés... et si réducteurs.

Dans cet exposé sur l'imitation et l'originalité dans l'œuvre flaubertienne, je me propose d'aborder la question d'un autre point de vue. Au lieu d'examiner quelle est la part que les nombreux descendants de Flaubert ont choisie dans cet héritage, il s'agira de remonter aux aïeux choisis par le romancier lui-même. Qui sont ceux que Flaubert cite comme modèles de sa propre création artistique ? Quelle est la filiation à laquelle il souhaite se rattacher, et quels sont les repères qui l'aident à élaborer sa propre conception romanesque ?

La société des maîtres : des géants aux artisans

À la fin de *L'Éducation sentimentale* de 1845, Jules, qui peu à peu devient le seul protagoniste du récit, trouve sa vocation littéraire. Son idéal esthétique, qui s'esquisse dans les

¹ « À propos de mes amis, vous ajoutez "mon école". Mais je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école ! *À priori*, je les repousse, toutes. Ceux que je vois souvent, et que vous désignez, recherchent tout ce que je méprise et s'inquiètent médiocrement de ce qui me tourmente. » (à George Sand, décembre 1875, *Corr.*, Paris, Conard, nouvelle édition augmentée, t. 7, p. 281. Cf. « À bas les Écoles quelles qu'elles soient ! À bas les mots vides de sens ! À bas les Académies, les Poétiques, les Principes ! » (à Léon Hennique, nuit de lundi, 2-3 février 1880, *Corr.*, éd. cit., t. 9, p. 370).

dernières pages du roman, semble particulièrement révélateur : le personnage, doté de l'âge de son créateur, reste la seule figure d'artiste dans toute l'œuvre flaubertienne à venir, traversée par des dilettantes, des ratés et des velléitaires. L'aspiration de Jules apparaît comme une tentative de synthèse fondée sur l'érudition littéraire :

Il eût souhaité reproduire quelque chose de la sève de la Renaissance, avec le parfum antique que l'on trouve au fond de son goût nouveau, dans la prose limpide et sonore du XVII^e siècle, y joindre la netteté analytique du XVIII^e, sa profondeur psychologique et sa méthode, sans se priver cependant des acquisitions de l'art moderne et tout en conservant, bien entendu, la poésie de son époque, qu'il sentait d'une autre manière et qu'il élargissait suivant ses besoins.

Il entra donc de tout son cœur dans cette grande étude de style [...].²

De son côté, Flaubert entrera lui aussi dans cette « grande étude de style », indissociable de son « entrée en littérature ». Le début des années 1850, consacrées à la rédaction de *Madame Bovary*, constitue une période charnière : Flaubert, en réfléchissant sur sa propre conception du roman, se voit obligé de réviser et de réévaluer ses références littéraires. Cette réflexion esthétique imprègne les lettres adressées à Louise Colet, poétesse peu attirée par la vie d'anachorète professée par son amant, et surtout, peu encline à suivre les conseils bienveillants de ce théoricien de l'art pur. Or, pour Flaubert, la vie de l'artiste est vouée à la contemplation et au travail solitaire. L'écriture est artisanat, labeur quotidien. Pour bien écrire, l'artiste moderne doit se ressourcer dans les chefs-d'œuvre des maîtres :

Tu ne me parles jamais de tes lectures. Tu as tort. [...] Il faut lire incessamment (de l'histoire, et des classiques). Tu m'objecteras que tu n'as pas le temps, non. Cela est plus utile que d'écrire, puisque c'est avec ce que les autres ont écrit que nous écrivons, hélas ! [...] Il faut s'étayer sur les Forts et sur l'Éternel, et non sur nos petites passions chatoyantes et changeantes.³

Lecture et écriture, imitation et originalité sont inséparables :

C'est une chose, toi, dont il faut que tu prennes l'habitude, que de lire tous les jours (comme un bréviaire) quelque chose de bon. Cela s'infiltré à la longue. Moi je me suis bourré à outrance de La Bruyère, de Voltaire (les contes) et de Montaigne. [...] Personne n'est original au sens strict du mot. Le talent, comme la vie, se transmet par infusion et il faut vivre dans un milieu noble, prendre l'*esprit de société* des maîtres.⁴

Parfois, dans cette école du style indispensable pour tout écrivain, la lecture des mauvais auteurs n'est pas moins utile que celle des grands maîtres :

Nous lisions quelquefois pour nous faire rire des tragédies de Marmontel, et ç'a été une excellente étude. — Il faut lire le mauvais et le sublime, pas de médiocre. — Je t'assure que, comme style, les gens que je déteste le plus m'ont peut-être plus servi que les autres.⁵

La société des maîtres se compose de deux catégories d'artistes : Flaubert y distingue les génies qui sont comme des produits de la nature⁶ (on ne peut que les admirer sans jamais

² *L'Éducation sentimentale* de 1845, Chapitre XXVII, in *Œuvres complètes* de Flaubert, présentation et notes de Jean Bruneau et de Bernard Masson, Paris, Éd. du Seuil, « L'Intégrale », 1964, vol. 1, p. 355.

³ Lettre à Louise Colet, 13 mars 1854, *Corr.*, Gallimard, NRF, t. 2, p. 533.

⁴ Lettre à Louise Colet, 6 juin 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 348. Cf. lettre à la même, 21 août 1853, *op. cit.*, p. 407.

⁵ Lettre à L. Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, éd. cit., p. 86.

⁶ Cf. « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art, (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire, de *faire rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. Quant au procédé,

pouvoir les égaler), et les grands écrivains avec qui on peut entrer en concurrence. « Le génie, c'est Dieu qui le donne. Mais le talent nous regarde. »⁷ Il ne faut pas oublier que les principes d'écriture formulés par Flaubert concernent, essentiellement, ce deuxième groupe d'artistes auquel il croit appartenir lui-même. Dans les développements esthétiques de Flaubert, les génies sont comme les exceptions qui confirment la règle : ils arrivent à produire des chefs-d'œuvre sans respecter les critères considérés comme incontournables pour la conception et l'exécution d'une œuvre d'art.

Ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création. [...] Ils n'ont pas besoin de faire du style, ceux-là ; ils sont forts en dépit de toutes les fautes, et à cause d'elles. — Mais nous, les petits, nous ne valons que par l'exécution achevée. Hugo, en ce siècle, enfoncera tout le monde, quoiqu'il soit plein de mauvaises choses. [...] Je hasarde ici une proposition que je n'oserais dire nulle part, c'est que les très grands hommes écrivent souvent fort mal. [...] Ce n'est pas là qu'il faut chercher l'art de la forme, mais chez les seconds (Horace, La Bruyère, etc.) Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours.⁸

La distinction entre génies et artistes au sens d'« artisans », constitue un thème récurrent dans les passages portant sur le style et, dans un sens plus large, sur tout le travail formel :

Quoi de plus mal bâti que bien des choses de Rabelais, Cervantès, Molière et d'Hugo ? Mais quels coups de poing subits ! Quelle puissance dans un seul mot ! Nous, il faut entasser l'un sur l'autre un tas de petits cailloux pour faire nos pyramides qui ne vont pas à la centième partie des leurs, lesquelles sont d'un seul bloc.⁹

Il serait impossible de récapituler toutes les références évoquées par Flaubert dans les pages de sa *Correspondance*, qui s'étend sur plus de quarante ans passés à lire et à prendre des notes. Mais les noms qui constituent de véritables jalons pour la création artistique sont plus faciles à répertorier : Homère, Shakespeare, Montaigne, Rabelais¹⁰, Cervantès, Goethe. D'autres auteurs, comme le marquis de Sade, apparaissent moins souvent dans les réflexions esthétiques de Flaubert, mais n'en figurent pas moins parmi ses livres de chevet. Les artistes du XIX^e siècle sont les grands absents de cette liste. Il y en a qui s'effacent, après l'exaltation de la jeunesse, avec l'« âge de Raison »¹¹ qui commence après (ou plutôt, pendant) la rédaction de *Madame Bovary* : c'est le cas de Byron, qui perdra beaucoup de son prestige, et de la plupart des premiers romantiques français, objets de railleries et de critiques mordantes dans les textes de la maturité. De son côté, Hugo représente une catégorie à part : admiré avec quelques réticences (poète gâché par l'homme politique et l'orateur), il est le seul dont Flaubert reconnaît le génie parmi ses contemporains¹².

elles sont immobiles comme des falaises, houleuses comme l'Océan, pleines de frondaisons, de verdure et de murmures comme des bois, tristes comme le désert, bleues comme le ciel. » (Lettre à L. Colet, 26 août 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 417).

⁷ Lettre à L. Colet, 23 février 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 248.

⁸ Lettre à L. Colet, 25 septembre 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 164.

⁹ Lettre à L. Colet, 27 mars 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 288.

¹⁰ Sur Montaigne et Rabelais, voir Alison Fairlie, « Flaubert and the Authors of the French Renaissance », in *The French Renaissance and Its Heritage*, essays presented to Alan Boase, Londres, Methuen & Co Ltd, 1968, pp. 43-62.

¹¹ Lettre à L. Bouilhet, 24 août 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 413.

¹² « Personne n'a fait de plus beaux fragments que M[usset], mais rien que des fragments ! pas une œuvre ! [...] Charmant poète, d'accord. Mais grand, non. Il n'y en a eu qu'un en ce siècle, c'est le père Hugo. » (Lettre à L. Colet, 25 septembre 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 163).

En ce qui concerne les grands classiques cités dès la période de la jeunesse, l'évolution du jugement de Flaubert s'explique par le développement de sa conception esthétique. L'enthousiasme de la première découverte ou la vénération obligée, inspirée par l'air du temps, seront reniés ou confirmés par les principes esthétiques qui se forment, ou qui s'affermissent de plus en plus dans l'atelier de *Madame Bovary*. Le cas d'Homère et de Shakespeare est particulièrement intéressant. Dans les premières occurrences, ces auteurs adulés par les romantiques sont placés, suivant la même logique, à côté de Dante. Plus tard, le choix des modèles obéit à des critères plus précis et à un goût plus personnel. Homère et Shakespeare conserveront leur statut de génies inégalés : archétypes de l'auteur qui disparaît derrière ses textes, ils deviennent les modèles de l'impersonnalité. Le lyrisme de Byron¹³ est « écrasé » par l'« impersonnalité surhumaine » de Shakespeare :

Est-ce qu'on sait seulement s'il était triste ou gai ? L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu. Moins je m'en fais une idée et plus il me semble grand. Je ne peux rien me figurer sur la personne d'Homère, de Rabelais, et quand je pense à Michel-Ange, je vois, de dos seulement, un vieillard de stature colossale sculptant la nuit aux flambeaux.¹⁴

L'appréciation portée sur Dante comporte une certaine ambivalence. Bien qu'estimé comme auteur encyclopédique, il ne correspond pas à l'image de l'artiste impartial :

J'ai lu dernièrement tout *l'Enfer* de Dante (en français). Cela a de grandes allures. Mais que c'est loin des poètes universels qui n'ont pas chanté, eux, leur haine de village, de caste, ou de famille ! — Pas de plan ! Que de répétitions ! Un souffle immense par moments. Mais Dante, je crois, est comme beaucoup de belles choses consacrées [...], on n'ose pas dire que ça vous embête. Cette œuvre a été faite pour un temps et non pour tous les temps.¹⁵

Ceux qui restent comme des modèles éternels ont aussi en commun le refus de la conclusion, autre axiome de l'esthétique flaubertienne :

les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu. Homère, Shakespeare, Goethe, tous les fils aînés de Dieu (comme dit Michelet) se sont bien gardés de faire autre chose que *représenter*.¹⁶

Goethe sera la référence principale de Flaubert pour le travail conceptuel qui précède l'écriture au sens propre du terme¹⁷. L'œuvre réussie est une construction bien méditée dans laquelle tout se tient. C'est l'absence de composition qui explique l'échec des belles initiatives qui auraient dû aboutir à des œuvres accomplies, comme celle de *La Tentation de saint Antoine*

¹³ Pour Flaubert, Byron et Shakespeare représentent deux types d'artistes profondément différents : « il y a deux classes de poètes. Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résumant l'humanité ; sans se préoccuper d'eux-mêmes, ni de leurs propres passions, mettant au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celle des autres, ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres, étincelant, varié, multiple, comme un ciel entier qui se mire dans la mer avec toutes ses étoiles et tout son azur. Il y en a d'autres qui n'ont qu'à crier pour être harmonieux, qu'à pleurer pour attendrir, et qu'à s'occuper d'eux-mêmes pour rester éternels. [...] Byron était de cette famille ; Shakespeare de l'autre. » (Lettre à L. Colet, *Corr.*, éd. cit., t. 2, pp. 396-397).

¹⁴ Lettre à L. Colet, 27 mars 1852, *Corr.*, éd. cit., p. 62.

¹⁵ Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 85.

¹⁶ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863, *Corr.*, éd. cit., tome 3, p. 353. Cf. lettre à la même, 18 mai 1857, *Corr.*, éd. cit., tome 2, p. 718.

¹⁷ « Réfléchis, réfléchis avant d'écrire. *Tout dépend de la conception*. Cet axiome du grand Goethe est le plus simple et le plus merveilleux résumé et précepte de toutes les œuvres d'art possible. » (Lettre à L. Colet, 13 septembre 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 157). Sur Goethe lu par Flaubert, voir Léon Degoumois, *Flaubert à l'École de Goethe*, Genève, Imprimerie Sonor S.A., 1925, 68 p.

de 1849¹⁸, dont les défauts sont passés en revue au cours de la rédaction de *Madame Bovary*. L'un des reproches adressés par Flaubert aux romanciers contemporains, aux artistes britanniques en particulier, est qu'ils manquent de plan¹⁹.

Flaubert, qui rêve d'une écriture « plastique », et qui, pour décrire ses projets ou son travail en cours, emprunte volontiers des termes au vocabulaire des beaux-arts (comme plan, tableau, composition, couleurs, etc.), choisit une métaphore architecturale pour la construction de l'œuvre littéraire :

les livres ne se font pas comme des enfants, mais comme les pyramides, avec un dessin prémédité, et en apportant des grands blocs l'un par-dessus l'autre, à force de reins, de temps et de sueur, et ça ne sert à rien ! et ça reste dans le désert ! mais en le dominant prodigieusement.²⁰

Métaphore qui s'inspire, sans doute, de l'expérience du voyage en Égypte et qui est loin d'être innocente. L'œuvre idéale de l'art pur est une forme associée à la mort²¹, à laquelle on ne peut accéder que par une traversée du désert. Dans la *Correspondance*, les images de Flaubert architecte et voyageur rejoignent celles de l'ascète ou du pèlerin : elles soulignent la condition de l'artiste moderne voué à une quête permanente, à un travail quotidien et solitaire qui le confronte, jour après jour, à l'impossibilité d'écrire. Condition que Flaubert résume avec les mots de Goethe, l'un des plus jeunes parmi les « fils aînés de Dieu » (ce créateur impersonnel, présent partout et visible nulle part, auquel le romancier n'hésite pas à se comparer, dans son humilité paradoxale²²) :

Pourquoi, à mesure qu'il me semble me rapprocher des maîtres, l'art d'écrire, en soi-même, me paraît-il plus impraticable et suis-je de plus en plus dégoûté de tout ce que je produis ? Oh ! le mot de Goethe : « J'eusse peut-être été un grand poète, si la langue ne se fût montrée indomptable ! » Et c'était Goethe !²³

¹⁸ « C'est une œuvre manquée. [...] les perles ne font pas le collier ; c'est le fil. J'ai été moi-même dans *Saint Antoine* le saint Antoine et je l'ai oublié. [...] *Tout dépend du plan*. Saint Antoine en manque ; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits. Avec beaucoup d'échafaudages dramatiques, le dramatique manque. » (Lettre à L. Colet, le 31 janvier 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, pp. 40-41).

¹⁹ Cf. « Je viens de lire *Pickwick*, de Dickens. Connaissez-vous cela ? Il y a des parties superbes ; mais quelle composition défectueuse ! Tous les écrivains anglais en sont là, W. Scott excepté. Ils manquent de plan ! cela est insupportable pour nous autres Latins ! » (Lettre à George Sand, 12 juillet 1872, *Corr.*, éd. cit., t. 4, p. 547). Voir aussi la lettre adressée au critique d'art Ernest Chesneau, 27 septembre 1868, *Corr.*, éd. cit., t. 3, p. 807.

²⁰ Lettre à Ernest Feydeau, fin novembre 1857, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 783. Aux yeux de Flaubert, un roman qui « ne fait pas la pyramide » est un roman raté. Cf. « Je suis dans un état déplorable [...] Je n'ai point "la Grâce", comme disent les dévots, je ne "bande" pas, comme disent les cochons. *L'Éducation sentimentale* en reste là. [...] Ça ne fait pas la pyramide. Bref, ça me dégoûte. » (Lettre à Jules Duplan, 15 avril 1863, *Corr.*, éd. cit., tome 3, pp. 319-320).

²¹ La portée symbolique de ce modèle choisi pour la construction du roman ne peut pas échapper à Flaubert : ses carnets de travail gardent les traces des recherches qu'il avait poursuivies en ce sens avant son départ pour l'Orient. Cf. « Rechercher en architecture le sens symbolique de la forme pyramidale plus spécialement appliquée partout aux tombeaux. » Fragment du *Carnet 1* (1846-1848 ?), f° 97 v°, *Carnets de travail de Gustave Flaubert*, édition établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 150.

²² Voir lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 691.

²³ Lettre à L. Colet, 1^{er} juin 1853, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 338. Cf. lettre à la même, 3 janvier 1853, *op. cit.*, p. 229.

Le fils cadet : les affres du crépuscule

Par rapport à cette littérature de géants et aux temps propices à la production des chefs-d'œuvre, la deuxième moitié du XIX^e siècle est ressentie par Flaubert comme une époque de transition dans laquelle l'artiste se trouve privé de repères :

Le temps est passé du beau. L'humanité, quitte à y revenir, n'en a que faire pour le quart d'heure. [...] En attendant, nous sommes dans un corridor plein d'ombre, nous tâtonnons dans les ténèbres. Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivailleurs que nous sommes.²⁴

Les plaintes répétées de Flaubert, son indignation contre la bêtise et la platitude de son temps, son désir de trouver refuge dans une sorte d'esthétique stoïcienne²⁵, ne peuvent pas être réduits au constat du gouffre qui s'approfondit entre l'artiste moderne et son public. C'est la création même qui est mise en cause, la possibilité même de produire une œuvre originale. L'art, tout comme l'histoire contemporaine, est gâté par un désir (ou une contrainte) d'imitation néfaste :

Chateaubriand est comme Voltaire. Ils ont fait (artistiquement) tout ce qu'ils ont pu pour gâter les plus admirables facultés que le bon Dieu leur avait données. — Sans Racine, Voltaire eût été un grand poète, et sans Fénelon, qu'eût fait l'homme qui a écrit *Velléda* et *René* ! Napoléon était comme eux. Sans Louis XVI, sans ce fantôme de monarchie qui l'obsédait, nous n'aurions pas eu le galvanisme d'une société déjà cadavre. — Ce qui fait les figures de l'antiquité si belles, c'est qu'elles étaient originales. Tout est là, tirer de soi. Maintenant par combien d'étude il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il en faut lire ! Il faut boire des océans et les repisser.²⁶

Dans cette période de décadence, Flaubert, cet écrivain du crépuscule, dont les textes commencent et se terminent souvent au coucher ou au lever du soleil, ne voit pas seulement un « passé en ruines »²⁷ et l'inconfort de la transition²⁸ : il y décèle aussi les germes de l'avenir. Persuadé que « la prose française peut arriver à une *beauté* dont on n'a pas l'idée »²⁹ et que les plus grands écrivains peuvent être dépassés par un idéal de style dont il rêve et qu'il cherche à réaliser³⁰, Flaubert considère que le roman moderne vient juste de naître, et qu'il est le

²⁴ Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Corr.*, éd. cit., tome 2, p. 76.

²⁵ Cf. « qui sait alors s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale ? » (*Ibid.*)

²⁶ Lettre à L. Colet, 8 mai 1852, *Corr.*, éd. cit., p. 86. Cf. « Misérables que nous sommes, nous avons, je crois, beaucoup de goût parce que nous sommes profondément historiques, que nous admettons tout, et nous plaçons au point de vue de la chose pour la juger. Mais avons-nous autant d'innéité que de compréhension ? Une originalité féroce est-elle compatible même avec tant de largeur ? Voilà mon doute sur l'esprit artistique de l'époque, c'est-à-dire du peu d'artistes qu'il y a. Du moins, si nous ne faisons rien de bon, aurons-nous, peut-être, préparé et amené une génération qui aura l'audace [...] de nos pères avec notre éclectisme à nous. Ça m'étonnerait. » (Lettre à L. Bouilhet, 27 juin 1850, *Corr.*, t. 1, p. 645).

²⁷ Lettre à L. Bouilhet, 4 septembre 1850, *Corr.*, éd. cit., t. 1, p. 679.

²⁸ Lettre à L. Bouilhet, 19 décembre 1850, *Corr.*, éd. cit., t. 1, p. 730 ; lettre à L. Colet, 4 septembre 1852, *Corr.*, t. 2, p. 152.

²⁹ Lettre à Tourgueniev, 25 juin 1876, *Corr.*, Paris, Conard, nouvelle édition augmentée, t. 7, p. 312.

³⁰ « Je viens de relire *Grandeur et décadence des R[omains]* de Montesquieu. Joli langage ! Joli langage. Il y a par-ci par-là des phrases qui sont tendues comme des biceps d'athlète, et quelle profondeur de critique ! Mais je répète encore une fois que jusqu'à nous, jusqu'aux très modernes, on n'avait pas l'idée de l'harmonie soutenue du style. Les *qui*, les *que* enchevêtrés les uns dans les autres reviennent incessamment dans ces grands écrivains-là. Ils ne faisaient nulle attention aux assonances, leur style très souvent manque de mouvement, et ceux qui ont du mouvement (comme Voltaire) sont secs comme du bois. » (Lettre à L. Colet, 6 juin 1853, *Corr.*, Paris, Gallimard, NRF, t. 2, p. 350).

dépositaire de cet art à venir. Les passages portant sur ce style que « quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles »³¹ comportent une multitude d'images souvent difficiles à déchiffrer :

J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, [...] rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière.³²

Le roman, tel que l'imagine Flaubert, finit par élargir le domaine trop restreint de la prose, et peut rappeler les aspirations d'autres artistes (peintres ou musiciens vers la fin du siècle) qui, sous des formes différentes, s'inspirent d'un même esprit de correspondances et rêvent à une même synthèse des arts. Les développements esthétiques de Flaubert sont, pour la plupart, des fragments de lettres personnelles, adressées à des amis (écrivains, artistes ou lecteurs dévoués). Bien qu'ils ne manquent pas de cohérence et de logique interne, ils ne cherchent pas à satisfaire les critères de clarté ou de didactisme d'un traité d'esthétique. Comme si le romancier, qui dans ses œuvres s'est sciemment employé à tout laisser « dans le vague », recourait au même principe dans ses réflexions et préceptes littéraires. Ses propos tantôt provocateurs, tantôt énigmatiques, propices aux interprétations les plus diverses, ont été exploités de façons variées ou même contradictoires, et laissent aux héritiers en puissance un riche terrain d'exploration. On peut se demander si le roman, ce genre privilégié, a accompli la mission que Flaubert lui destinait. Sans doute le romancier était-il lui-même conscient de la difficulté de l'entreprise, puisqu'il a estimé qu'il faudrait attendre de dix ans à dix siècles pour la voir accomplie. Certes, les nombreux héritiers de Flaubert ont prolongé son œuvre dans de multiples directions, mais on peut supposer que l'art dont il rêvait reste toujours à venir.

ILDIKÓ LÖRINSZKY

Budapest

³¹ Lettre à L. Colet, 24 avril 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 79.

³² *Ibid.*