
Pourquoi sommes-nous tous flaubertiens ?*

Yvan LECLERC

Voici une question étrange dans sa forme, et qui s'est imposée pourtant comme la meilleure façon d'aborder la figure contemporaine de Flaubert. C'est une question un peu provocatrice, paradoxale, et presque polémique. Elle est en tout cas choquante pour celles et ceux qui ne sont pas flaubertien(ne)s, et même pour celles et ceux qui se disent tel(les), et qui voient ainsi leur spécialité se dissoudre dans l'universalité du « tous ».

La question peut s'entendre de deux façons différentes, selon l'extension du *nous tous*, et selon le public auquel elle s'adresse : ou bien les personnes incluses dans le « nous » sont des flaubertiens et la question devient alors : « pourquoi les flaubertiens sont-ils flaubertiens ? », ou bien le *nous* comprend un public beaucoup plus large, et alors la question peut se formuler autrement : pourquoi même les non flaubertiens (de métier) sont-ils flaubertiens ?

La première question mériterait d'être posée, mais uniquement à et devant des flaubertiens : pourquoi êtes-vous flaubertiens ? Les universitaires s'expliquent rarement sur les raisons d'un choix « d'objet » initial, qui souvent engage toute une vie. Personne d'ailleurs ne s'aventure sur ce terrain intime, sauf les journalistes et parfois les étudiants. Se confieraient-ils/elles qu'ils/elles donneraient des raisons différentes, à l'image de la diversité de l'œuvre. La vocation peut commencer par une identification précoce à un personnage de l'œuvre, puis évoluer vers l'adhésion à une écriture, à « ce rythme obsesseur » dont parle Proust, en passant par une sympathie pour l'homme. J'en connais un qui a pensé successivement : « Frédéric Moreau c'est moi », puis « Flaubert coupé du monde c'est moi », puis « le style de Flaubert c'est moi ». D'autre part, les flaubertiens n'aiment pas tous le même Flaubert : il y a au moins deux Flaubert, celui du moderne et celui de l'antique (George Sand disait déjà à son ami qu'il avait deux publics, un pour *Madame Bovary* et l'autre pour *Salammbô*), et sans doute beaucoup plus, chacune de ses œuvres créant une totalité de sens, certes

* Conférence donnée le 12 novembre 2008 dans le cadre du programme GCOE et présidée par Kazuhiro Matsuzawa.

reliée à l'univers imaginaire de Flaubert, mais autonome : si l'on préfère le Flaubert « moderne », on n'aime pas indifféremment *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Un cœur simple* et *Bouvard et Pécuchet*. Il faudrait aussi prendre en compte la catégorie paradoxale de ceux qui ont un compte à régler avec Flaubert, comme le dit Sartre, lequel consacre les dernières années de sa vie à un écrivain loin de lui (il préfère la liberté stendhalienne). On pourrait situer Sartre dans la lignée de Proust, qui commence sa plaidoirie contre Thibaudet par cet avertissement : « Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. » Y a-t-il un autre écrivain classique avec lequel on a réglé autant de comptes ? Pourquoi ressent-on si généralement le besoin de régler ses comptes avec Flaubert ?

Mais c'est évidemment la deuxième question qui va nous retenir : on n'en fera pas une chanson comme le célèbre *Tennessee* de notre chanteur national, Johnny Halliday, mais le refrain pourrait lui être emprunté : *On a tous quelque chose en nous de Flaubert*, y compris et surtout les non flaubertiens. Que les flaubertiens soient flaubertiens, c'est une tautologie qui ne conduit pas très loin, et qui ne regarde qu'eux. Mais Flaubert dépasse largement un cercle de spécialistes pour toucher un public beaucoup plus large. Qu'y a-t-il de Flaubert en nous, dès l'instant où nous nous intéressons à la littérature ? Tout en gardant à l'esprit qu'un spécialiste court le risque de la myopie intellectuelle en grossissant à la loupe un élément dans un ensemble, et qu'on serait autant fondé à poser la même question avec n'importe quel grand écrivain (pourquoi sommes-nous tous balzaciens, proustiens, etc.), j'essaierai d'avancer quelques propositions générales qui font de Flaubert aujourd'hui, non pas un modèle, mais qui lui donnent une valeur de paradigme, de référence. Il est la figure de quelques-unes de nos Tentations modernes. Au passage, nous croiserons quelques idées reçues, certaines recevables, d'autres non. Nous verrons en quoi il continue d'être un bon « sujet » de la critique la plus contemporaine. Et nous terminerons enfin par un HyperFlaubert, en montrant comment Flaubert se prête particulièrement bien à la présentation numérique de son œuvre, et en particulier de ses manuscrits.

Première proposition : Flaubert est l'écrivain absolu

Flaubert n'a jamais eu d'autre occupation que l'écriture. Zola lui faisait justement remarquer qu'il avait eu la chance d'être rentier, quand les autres devaient vivre de leur plume, plus souvent par le journal et le feuilleton que par le livre. Lui disposait des moyens financiers de prendre son temps (cinq années en moyenne par livre), de mépriser la Presse et de ne pas se conformer au goût du public. À cette aisance financière, au moins jusqu'à la faillite des Commanville en 1875, il faut ajouter cette autre chance qu'est la maladie nerveuse, paradoxe que Sartre nous a aidés à mieux comprendre : la crise nerveuse de 1844 est une « conduite intentionnelle » qui permet à Flaubert d'abandonner le droit pour se consacrer à sa seule passion, la littérature.

Certes, il a fait bien d'autres choses qu'écrire : lire, aimer, voyager, fréquenter les salons parisiens, mais toujours en situation d'écriture. Quand il voyage, c'est en écrivain-voyageur. Même quand il va au cimetière, pour enterrer la femme de Félix-

Archimède Pouchet, il s'apprête à prendre des notes mentales :

Comme il faut du reste *profiter de tout*, je suis sûr que ce sera demain d'un dramatique très sombre et que ce pauvre savant sera lamentable. Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary*. Cette exploitation à laquelle je vais me livrer, et qui semblerait odieuse si on en faisait la confiance, qu'a-t-elle de mauvais ? J'espère faire couler des larmes aux autres avec ces larmes d'un seul, passer [*sic*] ensuite à la chimie du style. Mais les miennes seront d'un ordre de sentiment supérieur. Aucun *intérêt* ne les provoquera et il faut que mon bonhomme (c'est un médecin aussi) vous émeuve pour tous les veufs¹.

Se rendre aux funérailles de la femme d'un médecin ami de la famille en espérant en tirer quelque chose pour alimenter la douleur de Charles à l'enterrement d'Emma : la Littérature justifie une telle curiosité, qui serait malsaine et déplacée chez un simple voyeur sans alibi. Comment passer de la douleur vécue à la douleur représentée ? Ce que Flaubert appelle la « chimie du style » consiste à dé-individualiser en éliminant les motivations personnelles (l'*intérêt* dont parle Flaubert). On change donc de niveau, en passant de l'inférieur (la vie d'un homme) à un « ordre de sentiment supérieur » (la douleur représentée) et l'on passe du singulier (« ces larmes d'un seul ») à la généralité du type (« tous les veufs »). Les larmes que Flaubert espère tirer du lecteur seront donc des larmes « esthétiques » sans cause réelle. On ne dispose pas de la description de ces funérailles, et on ne sait pas ce que Charles doit à Félix-Archimède Pouchet. Les morts nourrissent les personnages de fiction. Et le comble littéraire est atteint quand l'enterrement d'un écrivain ressemble à son œuvre, ainsi pour George Sand : « Cela ressemblait à un chapitre d'un de ses livres. »² Même après sa mort, George Sand continue son œuvre : c'est le comble et le couronnement d'une vie d'écrivain.

Cette disposition d'esprit, Flaubert la rapproche de l'obsession³, qui consiste à transformer le sujet d'un livre en idée fixe, à s'enfermer dedans, à ramener vers son centre tous les événements de la vie et de la pensée qui pourraient en éloigner. Flaubert dit encore que composer un livre, c'est se « mettre dans un certain milieu »⁴, le milieu créé par la fiction, souvent recrée par l'érudition, englobant dans son cercle le « milieu » au sens de cadre et de mode de vie de l'écrivain lui-même. Ce n'est pas l'œuvre qui s'écrit dans le « milieu » de l'écrivain, c'est l'auteur qui vit dans celui qu'il crée pour son œuvre.

À propos de cette manière de considérer la vie, Proust avait été sensible à l'exhortation qui se trouve à la fin de la *Préface* aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet :

Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre

1 Lettre à Louise Colet, [6 juin 1853], *Corr.*, t. II, p. 346.

2 Lettre à Edma Roger des Genettes, 19 juin [1876], *Corr.*, t. V, p. 57.

3 Lettre à Louise Colet, [29 novembre 1853], *Corr.*, t. II, p. 469.

4 Lettre à Mme Jules Sandeau, 7 [août 1859], *Corr.*, t. III, p. 34.

utilité, et que vous soyez résolu à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, publiez !

L'existence individuelle est donc une « chose » parmi d'autres, relevant des « accidents du monde ». Ces choses, ces accidents s'opposent, dans la métaphysique flaubertienne, à l'être et à l'essence la Littérature. Et le rapport qui s'établit entre ces deux ordres (au sens pascalien des ordres de la chair et de l'esprit) est celui de l'instrumentalité, d'un moyen en vue d'une fin : les accidents du monde et la vie comme choses ne sont *utiles* que dans la mesure où ils servent un but esthétique. Dans cette longue phrase encombrée de subordonnées, une expression nécessite une explication mot à mot, et au final, on n'est pas très sûr d'en bien comprendre le sens global : « si les accidents du monde [...] vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire ». Ce qui frappe dans cet énoncé, c'est l'absence d'un agent artistique, celui qui va décrire l'illusion pour en faire une œuvre d'art. Le « vous » n'est pas en position de sujet grammatical mais de complément d'objet passif. On dirait une phrase signée par un contemplatif religieux ou un philosophe schopenhauerien : la transposition n'est pas le résultat d'un travail mais le mode d'apparition du monde qui se met au service de la littérature, comme un domestique se met au service d'un maître.

La vie ne vaut la peine d'être vécue que si on ne la vit pas pour elle-même, avec le sérieux qu'on accorde à la réalité, mais comme « illusion à décrire », c'est-à-dire, comme une fausse réalité mise au service de la vraie réalité qu'est la fiction, elle-même productrice d'illusion chez le lecteur.

La vie de Flaubert se confond donc avec son œuvre, non pas au sens où il puiserait des éléments de sa vie pour faire son œuvre, mais qu'à l'inverse l'œuvre créée dans la vie les conditions qui lui permettent de s'écrire.

On pourrait le dire autrement : la biographie de Flaubert est la biographie de son œuvre :

Je vais donc reprendre ma pauvre vie si plate et tranquille, où les phrases sont des aventures et où je ne recueille d'autres fleurs que des métaphores⁵.

Il écrit cette phrase à Élisabeth Schlésinger, avec qui il n'a probablement pas eu d'aventures, sinon une aventure sentimentale intérieure, un accident de la vie perçu comme « une illusion à décrire ».

Il y a deux sortes d'écrivains : les écrivains marcheurs et les écrivains assis. Flaubert se revendique comme écrivain assis, qui a le mouvement en horreur. Comme Churchill, il aurait pu répondre à un curieux qui l'interrogeait sur le secret de sa longévité : *No sport*. Cette position assise n'est pas seulement celle du scribe, c'est une posture esthétique.

Flaubert a résumé sa position ou sa posture esthétique en une métaphore par

5 Lettre à Élisabeth Schlésinger, 14 janvier 1857, *Corr.*, t. II, p. 664.

juxtaposition ou parataxe, procédé très fréquent chez Victor Hugo⁶ : je suis un « homme-plume »⁷, dit-il. Avec un trait d'union : l'homme fait corps avec l'instrument de sa profession, comme on parle d'un homme-sandwich.

Tous les écrivains, depuis, portent en eux, sinon Flaubert, du moins le fantasma flaubertien de l'homme-plume.

Deuxième proposition : Flaubert est l'écrivain non médiatique

Il peut paraître anachronique de parler de « média » à propos Flaubert. Mais les hommes et les femmes d'aujourd'hui, pris dans le multimédia et le tout-médiatique, doivent se replacer un siècle et demi en arrière, lorsque les médias se réduisaient pratiquement à un seul : le journal.

Au temps de Flaubert les reporters commençaient à solliciter des interviews (ces deux mots anglais apparaissent dans la langue française au XIX^e siècle). Le « biographe anonyme » qui lui demande des informations par l'intermédiaire d'Ernest Feydeau était probablement un journaliste. Flaubert lui fait répondre : « Je n'ai aucune biographie », avant d'en inventer une « chouette », une autobiographie en farce⁸.

Le refus d'une biographie va de pair avec le refus de sa photographie⁹ : « Je ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie »¹⁰. Comme on le sait, il n'a pas tenu sa promesse, mais il n'a jamais transigé sur la publication de son portrait, que ce soit par Nadar, Carjat, ou Mulnier, portrait qu'il a envoyé à des intimes, Tourgueneff par exemple. Mais aux lecteurs anonymes qui veulent voir la tête de l'auteur, il oppose une fin de non recevoir : « Il m'est impossible de vous envoyer ma photographie, parce que je n'ai jamais fait faire mon portrait ». « Il n'existe de moi *aucun portrait*. Chacun a sa toquade : la mienne est de me refuser à toute image de ma personne »¹¹. En introduction à la publication du *Château des cœurs* dans *La Vie Moderne*, Émile Bergerat rapporte les termes du contrat passé avec l'auteur :

Allons! c'est entendu, mais à une dernière condition, c'est que vous ne publierez pas mon portrait. Je ne veux pas être portraituré. Mes traits ne sont pas dans le commerce. J'ai toujours été implacable sur cette question : pas de portrait, à aucun prix. J'ai mon idée là-dessus, et je veux être le seul homme du XIX^e siècle dont la postérité puisse dire : il ne s'est jamais fait représenter, souriant à un photographe, la main dans le gilet et une fleur à la boutonnière ! Pas de

6 L'exemple le plus célèbre est le « pâtre promontoire ». Selon Henri Morier, Victor Hugo pratique ce type de métaphore dès 1853 (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique* [1961], PUF, 1998, 705 (article « métaphore »). L'expression de Flaubert date de l'année précédente.

7 « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle », lettre à Louise Colet, [31 janvier 1852], *Corr.*, t. II, p. 42.

8 Lettre à Ernest Feydeau, [21 août 1859], *Corr.*, t. III, p. 35.

9 À partir d'ici, j'emprunte des extraits à mon article « Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 97–106.

10 Lettre à Louise Colet, [14 août 1853], *Corr.*, t. II, p. 394.

11 Lettres à Jean-Bernard Passérieru, [8 juin 1877] et [18 juin 1877], *Corr.*, t. V, p. 245 et 252.

portrait !¹²

On peut comprendre ce refus de plusieurs manières différentes et complémentaires. La première est à mettre en relation avec le principe esthétique de l'impersonnalité de l'œuvre. Cette position est cohérente avec toutes les déclarations de Flaubert sur la nécessité de ne pas *s'écrire*, de faire croire à la postérité que l'auteur n'a pas vécu, etc. Quand il rappelle à George Sand que l'artiste n'a pas à exprimer son opinion, il donne les mêmes raisons qui lui font condamner l'illustration de soi comme anti-artistique : « Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert, parce qu'il est plus *général*, par conséquent plus typique. »¹³ L'interdit qui frappe le portrait de l'auteur est inscrit dans les célèbres formules qui définissent l'impersonnalité, celle-ci entre autres : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part »¹⁴. Il n'y a pas de portrait photographique de Dieu.

Cette impersonnalité est à relier également au divorce historique entre l'artiste et son public. La littérature « exposante » a pour corollaire que l'auteur ne doit pas s'exposer, ni entre les lignes, en tant que narrateur omniscient, ni en frontispice, comme un Monsieur qui pose en bourgeois (définition du bourgeois, depuis Baudelaire : celui qui se fait prendre en photo). Une formule lapidaire telle que « personnalité de l'auteur absente » concerne évidemment la voix, lyrique ou didactique, mais elle inclut également l'image, la personne de l'auteur. De même, quand Flaubert adopte pour devise celle d'Épictète, qu'il attribue à Épicète, « Cache ta vie », ou quand il définit pour l'artiste une position de retrait (« Le public ne doit rien savoir de nous. Qu'il ne s'amuse pas de nos yeux, de nos cheveux, de nos amours »¹⁵), il songe aux confidences écrites, à la biographie, mais les détails de physionomie qu'il donne (les yeux, les cheveux) indiquent que la publicité par le portrait photographique n'est pas alors étrangère à sa pensée.

Conçoit-on aujourd'hui que les lecteurs de Flaubert n'ont pas su de son vivant à quoi il *ressemblait*, si ce n'est par la célèbre caricature de Lemot, qui le représentait en chirurgien disséquant Madame Bovary et la celle de Bertall, l'auteur de *La Tentation de saint Antoine* poussant devant lui un cochon. Ceux qui diffusaient leurs portraits étaient des écrivains à opinions (Sand), des lyriques à la première personne (Hugo), ou des feuilletonnistes répandus dans la presse (Dumas : la « mécanique » de sa production le conduisant à sa photographie grandeur nature exposée chez Nadar¹⁶). Flaubert tire les conséquences logiques de l'impersonnalité, s'appliquant à lui-même ce qu'il refuse pour ses œuvres (l'illustration), en faisant son deuil de l'auteur visible. Il a fallu attendre sa mort pour que soit publié un portrait gravé par Ernest de

12 *La Vie Moderne*, 24 janvier 1880, p. 52.

13 Lettre du 5 décembre 1866, *Corr.*, t. III, p. 575.

14 Lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852, *Corr.*, t. II, p. 204.

15 Lettre à Louise Colet, 1^{er} septembre 1857, *Corr.*, t. II, p. 145.

16 Lettre à Louise Colet, 15-16 septembre 1846, *Corr.*, t. I, p. 343 et lettre à Edmond de Goncourt, 22 septembre 1874, *Corr.*, t. IV, p. 863.

Liphart¹⁷. Pourrait-on évaluer l'effet de cette absence de visage sur la constitution, de son vivant, du mythe flaubertien de l'écrivain absolu : « le type achevé de l'homme de lettres, l'écrivain exemplaire, héroïque et parfait »¹⁸ ? Que l'on songe par exemple au *scandale mimétique* que représente pour nous, dans une société où l'écrivain doit se faire un visage en même temps qu'un nom, le cas des auteurs irréprésentables, ou presque, pour des raisons biographiquement et culturellement différentes, qui tiennent au hasard ou à la volonté : avant la photographie Sade, après son invention, Lautréamont, naguère Henri Michaux, Maurice Blanchot, aujourd'hui Salinger, Réjean Ducharme, Thomas Pynchon. Flaubert fait partie de la grande famille des écrivains non médiatiques, qui compterait également Samuel Beckett, Julien Gracq et le récent prix Nobel Jean-Marie-Gustave Le Clézio, rares sans être invisibles.

Si nous sommes tous flaubertiens aujourd'hui, c'est que nous avons assez de recul pour mesurer les dégâts occasionnés par les médias sur la littérature. Combien de vrais talents ont-ils été gâchés en s'épuisant dans les médias ? Il ne reste aux écrivains médiatiques que l'espace de l'auto-fiction pour continuer à jouer de leur image dans la catégorie littérature. Mais tous portent en eux la nostalgie de l'écrivain non médiatique, qui n'a besoin que d'écrire pour être, sans « faire une télé » pour être lu et reconnu.

Troisième proposition : Flaubert est l'écrivain de l'autonomie de l'art

Nous ne savons pas si Flaubert se désignait lui-même par la périphrase « l'ermite de Croisset ». Les recherches collectives, après une question posée dans le *Bulletin Flaubert* électronique, ont permis de retrouver une occurrence de son vivant, mais dans une lettre à lui adressée¹⁹. L'expression devait s'imposer, par sa propre fascination pour les saints ermites. Ce choix de vie, de lieu de résidence, est aussi et d'abord un choix de position dans ce que Pierre Bourdieu appelait le « champ littéraire ».

Une comparaison avec son ami Maxime Du Camp permettra de saisir la spécificité du trajet de Flaubert. À l'origine pourtant, Flaubert et Du Camp partagent de nombreuses déterminations²⁰ : ils ont en commun d'être des célibataires de l'Art, pour reprendre une expression de Jean-Louis Borie, et de bénéficier d'une rente qui leur permet d'échapper à la contrainte d'un métier ; en politique, ils font mieux que s'accommoder de l'Empire et ils condamnent vigoureusement la Commune. Ce qui

17 *La Vie Moderne*, 15 mai 1880.

18 Henry Roujon, « Guy de Maupassant », *La Grande Revue*, février 1904, p. 250.

19 L'expression « ermite de Croisset » se trouve dans une lettre de Marie Régner à Flaubert, datée Mantes, 3 septembre [18]77 : « [...] je compte bien, aussitôt dégagée, aller en compagnie du docteur [son mari] rappeler au révérend ermite de Croisset et à sa charmante nièce la promesse qu'ils nous ont faite l'un et l'autre de venir passer une journée rue d'Artois. » (Lovenjoul, H 1365, f°320; *Lettres à Flaubert*, éd. de Rosa M. Palermo di Stefano, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, t. II, p. 308.)

20 Extraits précédemment parus dans « Flaubert et Du Camp : deux éthiques de l'écriture [à propos de leur correspondance] », *Vieilles Lettres*, n°12, « Éthiques de l'écriture, XIX^e-XX^e siècles », textes réunis et présentés par Michèle Finck et Gisèle Séginger, PU de Strasbourg, 2001, p. 41-59.

les oppose, ce sont deux idées de l'écrivain et de la littérature. Certes, ni l'un ni l'autre n'exercent de profession en dehors de l'écriture, mais Du Camp pratique la littérature comme une profession, dont il attend du pouvoir, une promotion en terme d'image, une reconnaissance sociale, qui viendra avec l'Académie française ; alors que Flaubert pose l'Art, souvent écrit avec une majuscule, comme un absolu, au sens étymologique : détaché, délié, autonome par rapport à la personne de l'artiste et à la demande sociale. Dans sa correspondance, Flaubert parle indifféremment d'« Art pur » ou d'« Art pour l'Art », expression tautologique à valeur négative, comme la théologie du même nom, qui approche Dieu par l'élimination de tous les attributs discursifs. L'Art n'est pas *pour autre chose*, et il faut d'abord faire table rase des finalités extérieures.

Le différend Flaubert/Du Camp s'exprime d'une manière particulièrement dense dans quatre lettres où tout est dit de ce qui sépare deux éthiques de l'écriture, échangées en octobre 1851 et en juin-juillet 1852²¹. Ces deux années 1851 et 1852 sont décisives pour les deux hommes, plus tout à fait jeunes, qui font à trente ans leur « entrée » en littérature, à leur retour du voyage d'Orient. Mais ils entrent par des portes très différentes. Du Camp fonde la *Revue de Paris* : le premier numéro paraît en octobre 1851, alors que Flaubert, un peu avant, s'est mis à écrire *Madame Bovary*. À l'un la puissance de la Presse, le pouvoir de se publier et de publier les autres, le nom propre répété à des milliers d'exemplaires²², la précipitation du numéro à boucler, les tracasseries administratives et financières, le tourbillon des relations publiques, etc. ; à l'autre la lente avancée en terrain inconnu, la « pioche » solitaire, et la question de savoir s'il est capable de construire une œuvre qui se tienne, après la condamnation de *La Tentation de saint Antoine*. C'est justement ce texte qui fait l'objet de la lettre de Flaubert datée du 21 octobre [1851] : il s'interroge sur l'opportunité de publier, parce que la publication socialise l'art en le soumettant à de multiples contraintes externes :

J'admets que je publie, y résisterai-je ? De plus forts y ont péri. Qui sait si au bout de quatre ans je ne serai pas devenu un infâme crétin ? J'aurai enfin un but autre que l'art même. Seul, il m'a suffi jusqu'à présent, et s'il me faut quelque chose de plus c'est que je baisse, et si ce quelque chose d'accessoire me fait plaisir c'est que je suis baissé²³.

Flaubert ne conçoit pas la publication comme un but, un débouché nécessaire, mais comme « quelque chose d'accessoire », d'inessentiel : le manuscrit se suffit à lui-même et la publication risque de dégrader l'Art et l'artiste.

La longue réponse de Du Camp, une semaine plus tard, peut se résumer en quelques formules : j'ai du pouvoir et ta place est réservée ; dépêche-toi, sinon de publier, du moins de te préparer à publier ; fuis la solitude ; il n'y a pas de grands hommes inconnus ; le succès est le critère de la force. Et cet autoportrait :

21 Lettre de Flaubert du 21 octobre [1851], réponse de Du Camp le 29 octobre [18]51, et deux lettres de Flaubert, datées [26 juin 1852] et [début juillet 1852].

22 « Je veux m'arranger de façon à débiter à la fois dans les revues et les journaux afin de familiariser le public avec mon nom », lettre de Du Camp à Flaubert, 2 juin 1851.

23 Lettre à Du Camp, 21 octobre [1851].

Puisque j'ai commencé, puisque *je veux* arriver, je ne faillirai pas à mon but ; je suis parti, bon voyage ! mes pistolets sont dans ma poche, j'ai longtemps étudié la carte de la route et malheur à qui m'arrête ! Je sais que c'est un jeu terrible que je joue, ma vie est sur la table, c'est à moi de la gagner. [...] — Te souviens-tu du mot de Rastignac dans *Le Père Goriot*—ce qu'il a dit *en grand* je l'ai dit *en petit* : « à nous deux, maintenant » — Je tiens enfin quelque chose, j'ai un centre d'activité sur lequel je puis m'user, je peux répandre à mon aise le flot de vitalité qui me déborde, j'ai une lutte sérieuse à soutenir, une victoire de vie ou de mort à remporter : il faut dans le renouvellement littéraire qui se prépare que je sois capitaine et non pas soldat. Il y a un mois, j'étais inquiet, tourmenté ; j'avais peur enfin ! — Aujourd'hui je suis ferme et rassuré, j'ai gagné ma première bataille — J'ai travaillé, j'ai surtout fait travailler sous mes ordres et j'ai réussi à faire *sauter* du premier coup *cette citadelle* dont je fais le siège lentement et silencieusement depuis 1847²⁴.

Dans ce qui est à la fois un bilan provisoire et un programme d'activité et d'arrivisme, au sens propre (« *je veux* arriver »), on retient d'abord l'allusion à Rastignac, qui se retrouvera dans la bouche de Deslauriers au début de *L'Éducation sentimentale*, et la métaphore guerrière consciemment filée, la figure du voyageur armé se transformant ensuite en celle du soldat, et plus précisément en celle du chef militaire envoyant ses hommes au combat. Le champ littéraire est un terrain de manœuvres où réussissent les habiles et les malins qui ont remplacé les héros balzacien : Du Camp a conscience d'être un Rastignac aux petits pieds. Du Camp mène la « bataille littéraire »²⁵ en stratège, il prépare ses troupes, fourbit ses armes ; l'art est pour lui l'art de faire la guerre, à la conquête de places fortes et de nouveaux territoires sociaux.

Les métaphores du guerrier et du voyageur sont reprises dans les deux lettres de Flaubert datées du [26 juin 1852] et de [début juillet 1852], mais pour être retournées contre le destinataire :

Quant à mon *poste* d'homme de lettres, je te le cède de grand cœur, et j'abandonne la guérite, emportant le fusil sous mon bras. — Je dénie l'honneur d'un pareil titre et d'une pareille mission. [...] Nous ne suivons plus la même route, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande. Moi je ne cherche pas le port mais la haute mer. — Si j'y fais naufrage, je te dispense du deuil²⁶.

Par réfutation mot à mot, Flaubert construit la figure réactive de l'écrivain pur, sans but ni ambition extérieurs à l'art, qui vaut comme double négatif des incitations de Du Camp à devenir homme de lettres médiatisé :

Tu me parais avoir à mon endroit *un tic* ou vice rédhibitoire. Il *ne m'embête* pas, n'aie aucune crainte. Mon parti là-dessus est pris depuis longtemps.

24 Lettre de Du Camp à Flaubert, 29 octobre [18]51.

25 *Souvenirs littéraires*, p. 76.

26 Lettre à Du Camp, [début de juillet 1852].

Je te dirai seulement que tous ces mots *se dépêcher, c'est le moment, il est temps, place prise, se poser et hors la loi* sont pour moi un vocabulaire vide de sens. [...]

Arriver ? — à quoi ? [...]

Etre connu n'est pas ma principale affaire. Cela ne satisfait entièrement que les très médiocres vanités. [...]

Je vise à mieux — à me plaire.

Le succès me paraît être un résultat et non pas le but. [...]

Périssent les États-Unis plutôt qu'un principe — Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre²⁷.

Phrases pesées, travaillées, qui cherchent la tournure définitive du précepte. (Flaubert a d'abord fait un brouillon de ces lettres, grâce auquel on les connaît, car leur destinataire a sans doute détruit les originaux.) La maxime qui place les principes (ici littéraires) au-dessus du destin d'une nation est éminemment politique, dans son énoncé comme dans son contexte énonciatif d'origine, puisqu'elle démarque une formule de Robespierre, citée par Du Camp dans une lettre précédente : « périssent les colonies plutôt qu'un principe »²⁸. Plutôt la mort de ce qui est mortel (tout un peuple ou l'individu nommé Flaubert) que le reniement d'une loi garantissant l'immortalité de l'art. Le passage se conclut par un éloge de la lenteur, le processus de « maturation » de la phrase apportant dans l'art le *tempo* de la nature : pour Flaubert, c'est la venue du style qui impose son rythme à l'œuvre et qui détermine les rendez-vous du calendrier. Du Camp est l'homme de la vitesse, aussi bien dans la trajectoire de sa carrière que dans les sujets qu'il choisit pour célébrer la rapidité des déplacements physiques et de la circulation des signes.

Dans ce couple de figures, qui condensent deux conceptions antagonistes de l'histoire littéraire, l'art pour l'art et l'art pour autre chose, on ne retiendra que quelques traits antithétiques, en réponse à deux questions élémentaires sur le lieu et sur l'objet : où écrire et quoi écrire ?

Le lieu fait débat dans les lettres qui circulent entre Paris et Croisset. Il en va autrement que s'identifier au regard de l'état civil comme parisien ou provincial, ou de se situer dans l'espace physique en employant un complément *circonstanciel* de lieu. Être ici ou là constitue au contraire un enjeu essentiel, parce qu'il s'agit de définir une position dans la géographie littéraire. Non pas un coin où habiter, mais un angle où se placer pour écrire. Du Camp presse Flaubert de quitter le « marais de la province » et de venir s'installer dans la capitale.

C'est là qu'est *le souffle de vie* me dis-tu en parlant de Paris. Je trouve qu'il sent souvent l'odeur des dents gâtées ton souffle de vie — Il s'exhale pour moi de ce Parnasse où tu me convies plus de miasmes que de vertiges. Les lauriers qu'on s'y arrache sont un peu couverts de merde, convenons-en²⁹.

27 Lettre à Du Camp, [26 juin 1852].

28 Lettre de Du Camp à Flaubert, [novembre ? 1847].

29 Lettre à Du Camp, [26 juin 1852].

Du Camp prolonge le mythe balzacien de Paris, comme centre de décision et de promotion, lieu des pouvoirs institutionnels. Si l'on est un grand homme de province, il faut y « monter » pour réussir³⁰. En Normandie, Flaubert cultive sa différence élective. La province n'a pas pour lui la valeur d'un lieu positif et bourgeois, même s'il revendique, par provocation et volonté de se distinguer des militants de la plume, son statut de « bourgeois qui vit retiré à la campagne m'occupant de littérature »³¹. Comme on le sait, il maudit Rouen et les Rouennais. Ce n'est pas pour lui un terroir, au sens régionaliste d'un espace identitaire, ni un patrimoine reçu en héritage à conserver et à enrichir, mais un territoire d'écriture garantissant une utopie et une uchronie dans le champ littéraire, une sorte de non-lieu qui rend l'œuvre possible. Il n'habite pas la campagne, il « vit retiré à la campagne », le lieu permettant le retrait, le retranchement (« Quiconque écrit se retranche », dit Mallarmé). Encore n'a-t-il pas élu domicile à Rouen, capitale à son échelle, mais à Croisset, la banlieue résidentielle, en aval, un peu plus éloigné de Paris, excentré, ménageant une marge supplémentaire avec ses contemporains. La distance topographique signifie la position axiologique : d'où la figure de l'« ermite de Croisset », accréditée par les saints qui se retirent au désert en couvrant leur époque d'imprécations : Antoine et Polycarpe.

Si Paris occupe l'épicentre du pouvoir, Croisset se pose comme la condition de l'exercice d'un contre-pouvoir, celui qui a pour sceptre une plume. « Plus que jamais, je crois à la haine inconsciente du *style*. Quand on écrit bien, on a contre soi deux ennemis : 1° le public, parce que le style le contraint à penser, l'oblige à un travail ; et 2° le gouvernement, parce qu'il sent en vous une force, et que le pouvoir n'aime pas un autre pouvoir »³². Au moment du procès de *Madame Bovary*, Flaubert met en place une stratégie qui consiste à « faire peser sur Paris par Rouen », en faisant jouer alors des soutiens politiques. Mais la formule peut s'étendre à la stratégie littéraire du provincial : peser sur Paris par Croisset, avec toute la puissance du style, et la longueur de la Seine comme bras du levier. L'autonomie de l'Art trouve sa caution dans ce lieu séparé du monde (tantôt radeau de la Méduse, tantôt Arche de Noé, selon des images récurrentes dans les lettres d'après 1870³³).

Ce qui n'empêche pas Flaubert d'habiter à Paris une partie de l'année, d'être reçu à Compiègne et aux Tuileries par Napoléon III, à Saint-Gratien par la princesse Mathilde, de fréquenter les dîners Magny et quelques salons, d'avoir son « jour » rue Murillo et rue du faubourg-Saint-Honoré, le dimanche, en bourgeois qui travaille dur la semaine. Gisèle Séginger parle justement d'« une vie à deux temps³⁴ ». Mais avec des fonctions spécifiques : à Paris le temps des courses, des visites, des rendez-vous, des lectures en bibliothèque ; à Croisset celui de la rumination.

Contrairement à Du Camp, qui a toujours un objet d'écriture (emprunté le plus

30 Sur ce thème, voir *Province-Paris. Topographie littéraire du XIX^e siècle*, textes réunis par Amélie Djourachkovitch et Yvan Leclerc, PU de Rouen, 2000, et en particulier, concernant Flaubert, la contribution de Matthieu Desportes, « Paris perdu », p. 331-339.

31 Lettre à Du Camp, [début de juillet 1852].

32 Lettre à Maupassant, 19 [16] février 1880.

33 Voir Y. Leclerc, « Sept années noires », *Revue Flaubert* n°1, 2001, « Autour du t. IV de la *Correspondance* en Pléiade », site Flaubert, <http://flaubert.univ-rouen.fr>, entrée « Revue ».

34 Gisèle Séginger, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, p. 32.

souvent au monde moderne) et un sujet (lui-même), l'éthique flaubertienne réside dans la construction absolue du verbe *écrire* : sans complément d'objet ni de but, sans destinataire, et presque sans sujet, en tout cas sans confession : ce que Flaubert appelle « ne pas s'écrire ». Le livre sur rien se définit d'abord négativement comme acte de rupture avec les « attaches extérieures », par quoi il faut entendre les contingences et les contraintes qui ne relèvent pas d'une loi propre à l'œuvre. En ce sens, *écrire* pour Flaubert consiste à « faire des phrases ». (Si l'on voulait forcer l'antithèse, on dirait que Du Camp ambitionne d'arriver par ses phrases, alors que Flaubert veut arriver à faire sa phrase.) Ce qui ne signifie pas que le livre flaubertien ne parle que de lui-même, dans une activité autotélique et réflexive qui tiendrait du Catoblépas, ce monstre qui se nourrit de lui-même. Gisèle Séginger nous monte au contraire en Flaubert la complexité de l'artiste en retrait et pourtant très informé des événements de la pensée contemporaine, formaliste et simultanément grand dévoreur de substances. Les livres de Flaubert parlent du monde, de l'histoire, des objets. Mais le travail de la phrase intériorise la représentation et soumet tout l'extérieur à la nécessité des rapports de sons et de sens longuement ajustés du dedans.

Là où Flaubert se définit comme « homme-plume », Du Camp mérite assurément la caractérisation d'homme-pressé à imprimer. L'importance que Flaubert accorde à la rature (divinisée), à ses manuscrits (*corpus* aussi précieux que son corps), à la lente venue de la phrase (la « mécanique compliquée », qui vaut souffrance et gloire), à la forme de l'œuvre dégagée du mot à mot, est le corollaire d'un rabaissement par la publication. Publier, c'est déchoir, tomber de Croisset en Paris, troquer la plume d'oie contre le plomb. On connaît son idéal, formulé en termes contradictoires, mais avec cette constante d'une distinction : écrire pour soi ; lire ou faire lire son œuvre en privé, à quelques amis, des pairs en littérature ; publier toute son œuvre d'un coup, et qu'on n'en parle plus. Le « livre sur rien, sans attache extérieure », peut aussi s'entendre en ce sens, coupé de son lien avec le public, indépendant des contraintes imposées par l'aval d'une attente. Le livre sur rien n'aurait d'existence intime qu'à l'état de manuscrit. Du Camp publie des livres sans brouillons ; Flaubert recopie des pages manuscrites qui se dirigent doucement vers le livre à publier, posé pourtant comme inessentiel pendant tout le temps de la genèse.

Aujourd'hui, la République des Lettres compte plus d'écrivains Du Camp que d'écrivains Flaubert. Dans tous les Du Camp d'aujourd'hui, il y a un fantôme de Flaubert qui les hante comme un vivant reproche.

Quatrième proposition : Flaubert contemporain de ses contemporains et notre contemporain

Si l'on interroge désormais la « fortune » littéraire de Flaubert, en particulier sa réception dans le cadre large des différents « mouvements » littéraires, on s'aperçoit qu'il a presque toujours été le contemporain de ses lecteurs et de la critique dominante à une époque donnée, fût-ce au prix de quelques malentendus.

En ce sens aussi, nous sommes tous *historiquement* flaubertiens puisque le texte

de Flaubert a su conserver une actualité, pas l'intemporalité des classiques, mais une présence successive aux systèmes d'interprétation.

Plus que Hugo, dont la longévité déborde pourtant la sienne de vingt années en amont et de cinq années en aval, on peut dire de Flaubert qu'il « couvre » son siècle, par les relations plus ou moins conflictuelles qu'il entretient avec toutes les écoles en *isme*, dont il avait horreur.

Le romantisme : ses œuvres de jeunesse en relèvent. Il fournit les livres de la bibliothèque d'Emma. *Madame Bovary* marque les limites de ses pouvoirs d'illusion. Mais Flaubert s'est toujours revendiqué comme un « vieux romantique », admirateur du poète Victor Hugo (non du penseur) : il signe une lettre de 1880 à Léon Hennique « Gve Flaubert *alias* : la dernière ganache romantique qui a porté un bonnet rouge et qui couchait au dortoir, un poignard sous son traversin. »³⁵

Le Parnasse ou l'Art pour l'Art : la seule esthétique dont Flaubert se réclame positivement et dont il fait la théorie dans la Préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet, en 1872.

Le réalisme : malgré ses protestations (en privé), Flaubert est considéré comme son plus illustre représentant après *Madame Bovary*, blâmé par la justice pour son « réalisme vulgaire et souvent choquant ».

Le naturalisme : à son corps défendant, Flaubert est présenté par Zola comme un père fondateur du Naturalisme, *L'Éducation sentimentale* étant une sorte d'horizon indépassable de l'esthétique nouvelle.

Le symbolisme et la décadence : à titre posthume, dans les deux dernières décennies du siècle, c'est plutôt l'autre Flaubert qui va susciter l'intérêt des artistes et des lecteurs : l'auteur de *Salammbô*, de *La Tentation de saint Antoine* et d'*Hérodias*, le romancier des mythes et des croyances.

Dans la longue préface de sa belle anthologie, Didier Philippot a retracé plus de soixante années de réception, du premier article en 1857 jusqu'à la querelle entre Proust et Thibaudet à propos du style de Flaubert³⁶. Si l'on prolongeait à grands traits jusqu'à nos jours, on pourrait continuer à marquer quelques jalons critiques. Mis à part le surréalisme, qui exclut le roman et par définition tout ce qui touche de près ou de loin au « réalisme », Flaubert demeure un objet d'enquête. Le romancier « dégagé » de son temps n'avait rien *a priori* pour éveiller l'intérêt pendant la période de l'existentialisme. Sartre, pourtant, ne cesse d'interroger cette figure et cette pratique si éloignées des siennes. Jamais personne n'avait écrit autant de pages sur Flaubert que lui : près de trois mille pages pour *L'Idiot de la famille*, et les notes d'un quatrième volume non écrit. En réaction contre la littérature engagée, le *Nouveau roman* va trouver en Flaubert le patron de l'école du regard, en l'opposant, d'une manière réductrice et caricaturale, à Balzac, présenté comme le modèle du romancier démodé. Parallèlement au nouveau roman, la Nouvelle critique donne alors des études d'une grande pénétration, portant sur le sensible (Jean-Pierre Richard), sur les dispositifs

35 Lettre du [2–3 février 1880].

36 Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006.

formels (Georges Poulet ou Jean Rousset), sur l'indécidable (Roland Barthes), sur la conception du romanesque (Gérard Genette). Flaubert n'est étranger à aucun des discours critiques, à aucune science humaine : la psychanalyse avec Marthe Robert et Jean-Bertrand Pontalis, la sociologie avec Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, la philosophie avec Michel Foucault, pour sa superbe étude de *La Bibliothèque fantastique* dans *La Tentation* et tout récemment Jacques Rancière, l'ethnocritique aujourd'hui avec Jean-Marie Privat. Nous n'envisageons ici que le domaine français. Il faudrait ouvrir l'enquête aux autres pays. Pour le Japon, on consultera l'article de Kayoko Kashiwagi, « La critique flaubertienne au Japon », *Flaubert 5. Dix ans de critique au Japon, La Revue des Lettres modernes*, Minard, 2005.

En plus des discours critiques, Flaubert continue à habiter les créations littéraires, au sens où il a fait l'objet de livres écrits par des écrivains (on pense à *L'orgie perpétuelle* de Mario Vargas Llosa), mais aussi d'innombrables réécritures. On compte au moins une dizaine de ces « produits dérivés », les derniers en date étant *Monsieur Bovary* d'Antoine Billot (Gallimard, 2006) et *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary* de Philippe Doumenc (Actes Sud, 2007). Pourquoi est-ce presque toujours *Madame Bovary* qu'on démarque dans l'œuvre flaubertienne ? Est-ce la séduction d'Emma qui opère ? L'immédiateté du succès par le scandale que l'écrivain recherche ? Chaque nouveau texte dérivé augmente par ailleurs la force du mythe littéraire et son pouvoir infini d'engendrement : le bovarysme se nourrit de lui-même. Rappelons que Flaubert fait partie du tout petit cercle des créateurs dont le nom d'un personnage est devenu un type et un nom commun. Est-ce encore parce que Flaubert a donné là, après Cervantès, le roman du romanesque ? Partant de *Madame Bovary*, chaque auteur bovarysé prend le texte déjà écrit comme le réel de sa propre invention, mettant au carré ou en abyme la question centrale du premier roman publié de Flaubert, comme de toute son œuvre, comme de toute la littérature : celui du rapport entre la fiction et la réalité.

S'il y a tous en nous, lecteurs professionnels ou amateurs, quelque chose de Flaubert, c'est grâce au pouvoir de dissémination, de provocation à la réflexion et à l'écriture que son œuvre plurielle conserve.

Cinquième proposition : Flaubert est le contemporain d'Internet

Parmi les discours critiques qui ont fait de Flaubert un objet d'études privilégié, nous avons réservé volontairement la génétique. Ce n'est pas ici que nous présenterons cette méthode de description et d'analyse des manuscrits, tant le Japon a donné d'éminents généticiens. Rappelons que la génétique est née en France dans les années 1970, et que les recherches flaubertiennes ont été initiées par Raymonde Debray Genette. Nous avons suivi ses traces et développé ses intuitions, au sein de l'« Équipe Flaubert » de l'ITEM-CNRS et, pour ma part, au Centre Flaubert, que je dirige à l'université de Rouen.

L'œuvre de Flaubert fournit un matériau idéal pour le généticien. En premier lieu grâce à la conservation et à la transmission de ses manuscrits : l'auteur a gardé tous

ses papiers, et sa nièce a légué à des institutions publiques la plus grande partie des dossiers concernant les grandes œuvres. Ensuite par le volume de ses manuscrits, rapportés aux pages imprimées : la proportion est en moyenne de dix pages manuscrites pour une page publiée, d'où l'image fréquente de l'iceberg, dont seulement le dixième de la hauteur est émergé. À cette donnée quantitative s'ajoute une particularité scripturale propre à Flaubert : il pense « la plume à la main »³⁷, selon son expression, ce qui réduit la déperdition entre l'idée et les traces écrites. Pour cette raison sans doute, les dossiers de travail de Flaubert présentent toutes les étapes de la genèse et l'éventail complet de la typologie des pièces : les carnets de notes, les dossiers documentaires, les plans et les scénarios, les brouillons qui progressent depuis les ébauches jusqu'à la mise au net, le manuscrit autographe définitif et le manuscrit du copiste. Toutes ces étapes ne sont pas représentées pour chaque œuvre, ni également réparties. Par ailleurs, il manque le chaînon balzacien : les épreuves corrigées et les éditions originales corrigées en vue d'une réédition. À notre connaissance, il n'existe pas d'œuvre imprimée de Flaubert portant des corrections manuscrites (l'exemplaire de *Madame Bovary* conservé à la Bibliothèque historique de la ville de Paris enregistre les corrections demandées ou imposées par la *Revue de Paris*). À cette lacune près, le corpus des avant-textes flaubertiens peut servir de modèle à l'élaboration d'un trajet génétique général.

Avant l'Internet, il n'était pas possible d'envisager la publication de corpus manuscrits de cette ampleur. Seule la publication en ligne, après quelques tentatives sur CD-rom, est désormais adaptée à l'édition de ce type de corpus. La nécessité de dématérialiser s'accroît avec le volume des matériaux primaires. Mais ce n'est pas seulement la quantité, fût-elle énorme, qui impose le changement de support : c'est le caractère discontinu des éléments qui composent cette quantité, et le mode de lecture ou de consultation qui en résulte. La lecture suivie n'est évidemment plus adéquate à l'échelle d'un dossier hétérogène constitué de cinq types de documents de genèse à mettre en relations multipolaires, à la fois horizontalement dans le syntagme de la rédaction, et verticalement, par l'empilement des états variants sur un même passage.

Le Centre Flaubert est à l'origine de deux éditions intégrales de corpus manuscrits flaubertiens : l'une presque achevée, l'autre qui commence.

L'édition intégrale des manuscrits de *Madame Bovary* a pris autant de temps que la rédaction du roman, cinq ans environ, de 2002 à 2007. Elle a été rendu possible grâce à la conjonction de plusieurs facteurs favorables, d'ordre matériel, institutionnel et intellectuel.

– Le dossier de *Madame Bovary*, conservé à la Bibliothèque municipale de Rouen (BMR), est quasiment complet : on a repéré qu'il manque avec certitude 11 folios dans un ensemble de plus de 4549 folios, dont 9 se retrouvent dans des catalogues

37 « Je ne peux penser le style que la plume à la main et je patauge dans un gâchis continuel que je déblaye à mesure qu'il s'augmente », lettre à Louise Colet, 26 juin 1852. Il semble que cette pensée solidaire de la graphie s'étende, en-deça du style, à l'invention et à l'organisation.

- de vente³⁸. On a donc conservé 99,8% du manuscrit intégral.
- L'ordre chronologique du manuscrit de *Madame Bovary*, page par page, a été établi par Marie Durel dans sa thèse *Classement et analyse des brouillons de « Madame Bovary*, soutenue à l'université de Rouen en 2000. Avec *Trois contes*, dont les manuscrits ont été intégralement classés et déchiffrés par Giovanni Bonaccorso dans les trois volumes du *Corpus flaubertianum*, le dossier de *Madame Bovary* est le seul pour lequel nous disposons à ce jour d'un classement complet.
 - Le Centre Flaubert a signé une convention de partenariat avec la BMR et a bénéficié du soutien financier du Conseil régional de Haute-Normandie.
 - Les transcriptions ont été prises en charge par une centaine de transcrip-teurs bénévoles, dont plusieurs Japonaises et Japonais, dans une équipe animée par Danielle Girard : ils ont transcrit le corpus en deux années et demie, de mars 2004 à septembre 2006.

Le site définitif, qui présentera les images du manuscrit, se trouvera à l'adresse bovary.fr. En attendant, on peut déjà accéder, sur le site du Centre Flaubert, à l'Atelier Bovary (<http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/atelier.php>) qui présente l'ensemble des transcriptions, accessibles à partir d'un tableau génétique et d'un moteur de recherche spécialement conçu pour les requêtes dans les transcriptions. Danielle Girard a par ailleurs ajouté nombreux outils : des index, des cartes interactives de Rouen et de la Seine-Maritime, la visite de la Cathédrale. Ces documents « référentiels » n'ont pas un but illustratif : ils aboutissent au contraire à montrer l'écart entre la réalité et sa mise en fiction.

Au début de l'année 2009, commencera la transcription intégrale du manuscrit de *Bouvard et Pécuchet*, en complémentarité avec le projet de Stéphanie Dord-Crouslé sur le second volume. Nous nous réjouissons déjà de compter dans une équipe de transcrip-teurs et transcrip-trices plus resserrée, des Japonaises et des Japonais qui apporteront beaucoup à cette nouvelle édition, comme ils ou elles l'ont déjà fait pour *Madame Bovary*.

Le projet aura une durée de quatre années. Outre le manuscrit de *Bouvard et Pécuchet*, il inclut la numérisation et la transcription de la préface rédigée par Raymond Queneau, et la numérisation des livres de Flaubert conservés à la bibliothèque de Canteleu, en commençant par ceux qui portent des traces de lecture, et spécialement ceux qui entrent dans la genèse du dernier roman.

De proche en proche et les cercles concentriques s'élargissant, on voit bien ce que l'Internet permet de rêver, à défaut de pouvoir encore le réaliser : des sommes exhaustives. Comme au temps des humanistes et des encyclopédistes, nous poursuivons la réalisation d'ensembles complets et hiérarchisés. Chacun dans son domaine rêve d'un *Hyper* quelque chose ou quelqu'un. Nous-même parlions d'un

38 Voir Yvan Leclerc, « Lire autrement *Madame Bovary* », table ronde organisée le samedi 18 octobre 2003, en ligne sur le site Flaubert : <http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/atelier/historique/leclerc.htm>

HyperFlaubert dès 2002, au colloque de Lisieux³⁹.

Un seul exemple, pris dans *Bouvard et Pécuchet*, pourrait nous donner l'idée d'une navigation future dans des types de documents très différents. Soit l'un des derniers épisodes de Bouvard et Pécuchet : les deux bonshommes enseignent la botanique aux enfants qu'ils ont recueillis, et Flaubert cherche une fleur présentant une exception à l'exception de la loi scientifique. Pour reconstituer la genèse complète de ce passage, nous disposons de plusieurs lettres envoyées à Frédéric Baudry et à Maupassant, de l'exemplaire de la *Botanique* de Rousseau, annoté par Flaubert, des notes prises par Flaubert, jointes au Dossier de *Bouvard et Pécuchet*, et des différents états de l'épisode au brouillon. Lorsque tous ces éléments auront été numérisés et/ou transcrits, chacun appartenant à une base de données indépendante (les lettres, les livres de la bibliothèque, etc.), l'*HyperFlaubert* devra assurer la connexion entre tous ces éléments appartenant à des ordres hétérogènes.

Si nous sommes tous flaubertiens, et pour longtemps, c'est que Flaubert ne nous a pas laissé seulement une œuvre composée de livres imprimés. Il a aussi laissé une masse de manuscrits, dont on n'a su que faire pendant longtemps, faute d'intérêt pour la genèse, d'outils et de méthodes pour aborder les avants-textes et surtout de support pour les publier. La dématérialisation numérique, la visibilité mondiale d'Internet, les possibilités de travail collaboratif à distance par le courrier électronique, les nouveaux modes de consultation et de lecture donnent une existence à ces matériaux primaires, et ouvrent de nouveaux champs de recherche. Flaubert n'est évidemment pas le seul auteur à bénéficier ainsi des nouvelles technologies. L'édition intégrale du manuscrit de *Madame Bovary* est cependant une première en ce genre pour un dossier aussi volumineux. Si le bovarysme est la maladie la plus universellement répandue, selon Jules de Gautier, alors nous sommes tous, grâce à Internet, sinon tous flaubertiens, du moins tous bovaryiens.

La question « pourquoi ? » est sans doute mal posée. Sous cette forme, elle ne s'appliquerait qu'aux flaubertiens, les seuls à qui on puisse demander leurs raisons. La bonne question partielle devrait porter sur la manière : « en quoi sommes-nous flaubertiens ? » Quelle part de nous-mêmes est redevable à Flaubert, ce nom entendu comme une « figure », un mythe, un écrivain idéal fonctionnant comme idéal d'écrivain ? Nous avons analysé quelques-unes de ces figures : l'écrivain absolu entré en Littérature comme dans les ordres ; l'écrivain du Livre qui ne s'est pas dispersé dans le média de son époque et qui nous aide à résister aux sollicitations médiatiques ; l'écrivain de l'autonomie de l'art qui a su ménager un espace physique, mental, intellectuel d'écriture : sa Cabane, le « silence du Cabinet » ; l'écrivain qui, en retrait du monde a été constamment présent au monde littéraire, et cette actualité continue jusque dans les médias les plus modernes. Patrick Rebollar nous disait que Flaubert n'aurait probablement pas blogué. On n'imagine pas un blog personnel à l'adresse

39 « Les études françaises valorisées par les nouvelles technologies d'information et de communication (littérature — internet — bibliothèque) », Bibliothèque municipale de Lisieux, 27-28 mai 2002.

« ermitedecroisset ». En revanche, l'encyclopédiste aurait été fasciné par les richesses documentaires d'Internet et par les possibilités de relier les données, lui qui, après avoir pris des notes, constituait des listes qu'il appelait les « notes de notes ».