



CLASSIQUES
GARNIER

CAMPION (Pierre), ERNST (Jacqueline), JAYOT (Delphine), PELLEGRINI (Florence), « Carnet critique », in SÉGINGER (Gisèle) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Flaubert et la peinture*, p. 311-336

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12292-0.p.0317](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12292-0.p.0317)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2010. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

IV

CARNET CRITIQUE

Gustave FLAUBERT. *Correspondance*, 5 volumes (1973–2007). Édition établie, présentée et annotée par Jean BRUNEAU pour les volumes I à IV (1830–1875). Volume V (1876–1880) : édition établie et annotée par Jean BRUNEAU et Yvan LECLERC, avec la collaboration de Jean-François DELESALLE, Jean-Benoît GUINOT et Joëlle ROBERT. Index général de la *Correspondance* établi par Jean-Benoît GUINOT, avec la collaboration de Matthieu DESPORTES, Marie-Paule DUPUY, Maurice GASNIER, Jean-Paul LEVASSEUR et Christophe OBERLE. Paris, Gallimard, 2007. Coll. « Bibl. de la Pléiade ». 1559 p.

Voilà, c'est fait ! En novembre 2007, trente-quatre ans après le premier volume de la *Correspondance*, le cinquième et dernier est paru, portant sur la période 1876–1880 : à la mort de Jean Bruneau, le premier de ses éditeurs, avec des collaborateurs Yvan Leclerc a repris le travail que le grand érudit avait commencé pour ce dernier volume et il l'a mené à bien. La connaissance qu'il a de Flaubert, l'étendue de ses relations, la publication de la revue *Flaubert* qu'il dirige sur le site Internet de l'université de Rouen, la pratique des brouillons de *Madame Bovary* développée avec son équipe de Rouen¹, le fait d'avoir travaillé avec Jean Bruneau pour ce dernier volume, tout cela le désignait à cet héritage : il l'a assumé avec brio.

Nous avons désormais pour Flaubert un ensemble de lettres parfaitement digne des éditions de la *Correspondance* de Voltaire (dans la "Pléiade", 1977–1993, 13 vol.) ou de celle de Proust (chez Plon, 1970–1993, 21 vol.), étant noté que la première adapte celle de Theodore Besterman procurée à la *Voltaire Foundation* d'Oxford et que la deuxième est due à l'érudit américain Philip Kolb... Hors toute fierté nationale, on est content que ce beau travail ait été accompli par des chercheurs français.

En même temps paraît, sous un format réduit et broché, sans emboîtement — mais c'est une vraie "Pléiade" pour le papier, la typographie et la mise en pages —, le volume de « l'index des noms de personnes, de personnages et de lieux, et des titres d'œuvres cités par Flaubert et par ses correspondants » (par une équipe groupée autour de Jean-Benoît Guinot), avec, en prime, une table alphabétique des correspondants, due à Yvan Leclerc. Dans cette table, du bien connu à l'inconnu, les correspondants de Flaubert sont tous là, et notamment les écrivains : Banville, Baudelaire, Coppée, Daudet, Dumas fils, Anatole France (en 1876, envoyant l'un de ses premiers livres à Flaubert, il a déjà plus de trente ans, et le grand romancier lui répond bien aimablement), Fromentin, Théophile Gautier, les frères Goncourt, Hennique, Heredia, Victor Hugo, Huysmans, Leconte de Lisle, Mallarmé (une lettre), Maupassant évidemment, Catulle Mendès, Michelet, Renan, Sainte-Beuve, George Sand devenue une amie, Taine, Tourgueniev (Flaubert écrit Tourgueneff), ami et correspondant important à partir du volume III, Zola à partir du volume IV.

Dans cette petite "Pléiade", la seule à ma connaissance de son espèce dans le genre, se manifestent le travail et la patience, l'ingéniosité et l'élégance de tous ces flaubertiens, mais surtout le riche paysage de la correspondance de Flaubert — cette profondeur de champ, ces nuances dans les couleurs et ce piqué dans les détails, cette intégration des personnages dans le décor, que procure sur le long des cinq volumes la qualité d'un objectif photographique parfaitement ajusté.

À notre disposition, à travers des milliers de références à l'édition de la *Correspondance*, souvent sous une formule brève et parlante, nous avons, nous simples lecteurs plus ou moins avertis, les éléments d'une biographie de Flaubert que nous nous ferions nous-mêmes au besoin de nos envies ou de nos fantaisies, et les tenants et aboutissants de l'œuvre proprement dite : la famille proche et les apparentés (les cousins Bonenfant, les oncle et tante Parain, la tribu des Hamard...); le paysage rouennais au sens large (la ville par ses rues, places, monuments, institutions; et Croisset, bien sûr, ou Trouville...); Paris (seize pages pour le Paris de la *Correspondance*!); les amitiés de l'homme, souvent anciennes (Pagnerre, Le Poittevin, Bouilhet, Du Camp, la princesse Mathilde...) et celles de l'écrivain (des Goncourt à Tourgueneff et à George Sand : différence d'âge, il l'appelle chère maître et la vouvoie, elle le tutoie), amitiés parfois peu dissociables quand le correspondant s'appelle Bouilhet, Sand ou Guy de Maupassant, son « disciple » et pourvoyeur de renseignements pour *Bouvard et Pécuchet*, son fils moralement et littérairement adopté²; les journaux courtisés ou haïs (depuis *Le Moniteur universel* à *Journal de Rouen*) et les revues; les éditeurs et tous les ennuis afférents (Charpentier, Jacottet,

Lemerre, les frères Lévy, Calmann et Michel); les lectures (Rabelais et Montaigne; Cervantès; Corneille, Racine et Molière; Shakespeare et Voltaire; Spinoza : «*IV, 72. Spinoza, quel homme, quel cerveau, quelle science et quel esprit!*» nous renseigne l'Index...); et puis évidemment, chacun à sa place dans l'ordre alphabétique, les livres de Flaubert — et partout les indications d'un tempérament où l'emportent dès l'enfance l'émotion éruptive, un goût pour la provocation, la volonté de se diriger par lui-même, et le mouvement irrésistible d'une vocation. Bref, en un livre qui va réellement dans la poche, les traits marquants ou infimes, les plus et les moins significatifs, de toute une existence de papier, achevée de fait par le dernier billet avant la mort subite (I. à Claudius Popelin, 6 mai 80; V, 898 : «*Vous me verrez ou dimanche soir, ou lundi matin. Mais j'espère bien que cet été j'aurai votre visite, et un peu longue*»), et commencée à l'âge des premiers vœux de bonne année à la grand-mère — l'existence d'un écrivain, où l'on entre effectivement par n'importe quelle porte, et vraiment «*comme dans un moulin*» (préface, p.8³).

On se précipite à l'entrée *Madame Bovary* et l'on trouve, sur plus de quatre pages, successivement les références précises de toutes les allusions de la *Correspondance* à la rédaction de chaque partie du roman, puis à la publication dans *Revue de Paris*, ensuite au procès, à la publication chez Michel Lévy, à la réception du roman, à la réédition chez Charpentier, à la réédition chez Lemerre... Ici, en quelques formules, le roman du roman est retracé à brèves phrases, notre curiosité et notre mémoire rafraîchies et la recherche suggérée, stimulée, facilitée. Par exemple, «*F. écrit la visite à la nourrice (16 décembre 1852, chap. III) : [vol. II] 207, 209, 214 (n. 5)*», ou bien : «*F. a terminé les Comices (8 décembre 1853, chap. IX) : [vol. II] 472-473, 476*», ou bien : «*F. voudrait que Lévy lui offre une prime pour le procès de Madame Bovary : [vol. III] 538*», ou encore : «*Sans Bouilhet, F. n'aurait pas fait imprimer Madame Bovary : [vol. IV] 531*», ou enfin : «*Le Journal de Padoue voudrait publier Madame Bovary en feuilleton : [vol. V] 1019; 1078, 1083, 1087*». On n'y va pas nécessairement à tous coups, mais on en rêve.

De même pour l'entrée *Éducation sentimentale (L')* : par exemple, «*F. emprunte de l'argent qu'il rendra dans trois ans, après la publication : [vol. III] 533 (n.4)*» ou bien «*Sand a-t-elle des souvenirs personnels de 1848? 559, (n.2)*»; et pour celle de *Bouvard et Pécuchet*, du vol. III au vol. V, une épopée d'exaltations, de cris et de dégoûts. Et puis, sur les cinq volumes, tout le saint-frusquin des "*Tentations*", pas moins de trois entrées à *Tentation de saint Antoine (La)*, une par œuvre ou par épisode de l'œuvre, datées de 1849 à 1874.

On s'amuse aussi. Ayant lu à l'entrée BOUILHET (Louis), de dix pages, entre autres occurrences les surnoms dudit qui ont cours dans la *Correspondance*, on s'en va aussitôt à l'entrée FLAUBERT (Gustave) et on y trouve

en effet tous les surnoms et signatures de Gustave (deux pages et demie à eux seuls, tellement l'inventivité ironique et gaie de Flaubert s'applique à sa propre personne), depuis Abou-Chanab et Agénor jusqu'à Vieux Solide et Vitellius en passant par Karaphon (qu'il partage avec Bouilhet), Oncle en pain d'épice (pour sa nièce Caroline) et Vieux Ganachon ! Aussi précieusement recueillies, on y trouve également les mentions qui sont faites de Flaubert dans les documents et lettres jointes aux siennes de certains de ses correspondants : Flaubert, vu par sa famille, par Bouilhet, par Louise Colet et George Sand, par Tourgueneff et les Goncourt, etc.

On suit l'histoire de cette affection qui lia Flaubert et sa nièce COMMANVILLE (Caroline Hamard, M^{me} Ernest), la mère de cette nièce, la sœur si chère à Flaubert, se trouvant, elle, à l'entrée HAMARD (Caroline Flaubert, M^{me} Émile) : trois Carolines, à donner d'abord le tournis, la mère omniprésente, la sœur complice d'enfance et morte à vingt-deux ans quelques semaines après son accouchement, et la nièce si vite orpheline ! Sur les cinq volumes, la voici depuis ses premiers jours (« *Le petit enfant tette et crie* » [I, 257]) et depuis les vifs conflits entre les Flaubert et son père qui entourèrent cette naissance tragique, jusqu'aux épisodes où l'on verra l'écrivain sacrifier sa petite fortune aux besoins d'argent sans cesse renouvelés d'Ernest Commanville, mari toujours entreprenant et toujours incompetent : Caroline enfant et adolescente, que Flaubert aime comme sa fille ; l'instruction de Caroline, le mariage de Caroline ; Caroline peintre et dessinatrice ; ses fréquentations, ses domiciles et ses voyages, le soutien qu'elle apporte à sa grand-mère, laquelle lui lègue Croisset ; sa santé, son ménage, et ses petits noms : Bibi, Bichon, Lolotte, Poulotte, Vasthi⁴... Elle est la confidente de Flaubert, son soutien, sa conseillère informée (elle lui suggère de faire aller Bouvard et Pécuchet à Fécamp), elle nomme Guy de Maupassant « le disciple » de son oncle... Nous n'avons pas ses lettres, détruites par elle sans doute, mais elle est partout dans celles de Flaubert et, légataire universelle de son oncle, elle gardera les brouillons de l'écrivain jusqu'à ce que la bibliothèque de Rouen recueille ceux de *Madame Bovary* au printemps de 1914, elle écrira ses propres souvenirs, et, non sans interventions certes regrettables, elle veillera aux premières éditions de la *Correspondance*⁵. L'autre nièce de Flaubert, ROQUIGNY (Juliette Flaubert, M^{me}), la fille d'Achille, le frère aîné de huit ans, FLAUBERT (Achille), laquelle connut aussi bien des malheurs, apparaît beaucoup moins que sa cousine. La fille de la jeune sœur disparue et de l'ami d'enfance désavoué, l'enfant recueillie par la mère, la proximité entre sa naissance et la mort du père, FLAUBERT (Achille-Cléophas), et surtout cette sorte d'adoption, cette espèce de paternité et de fraternité mêlées, tout cela a dû prévaloir... Quant à la mère de Flaubert, à l'entrée FLAUBERT (Caroline Fleuriot, M^{me} Achille-Cléophas), elle reçoit l'hommage de six pages de l'Index : après la nièce, elle est le grand personnage de cette *Correspondance*, par comparaison le

nom de DIEU — car il y a une entrée pour Lui — n'en valant que deux, à peine !

Et puis bien sûr, il y a cette séquence unique de la *Correspondance* (ouverte dès le volume I, poursuivie avec intensité dans presque tout le volume II, continuée par allusions dans les trois volumes suivants jusqu'aux dernières occurrences, désolées (à Jules Troubat, 10 mars 76 ; V, 25 : « *Je viens d'apprendre par hasard la mort de la pauvre M^{me} Colet. Cette nouvelle m'émeut de toutes façons. Vous devez me comprendre* ») — séquence que l'on trouve balisée à l'entrée COLET (Louise Révoil, M^{me} Hippolyte) de l'*Index* : en trois pages et demie de références, une aventure en soi, celle du couple et aussi celle de *Madame Bovary*, une histoire faite de ferveurs érotiques, de rendez-vous reportés et de ruptures, de petits noms tendres et d'aigreurs mutuelles, d'auto-analyses de Gustave et de récriminations de Louise, de discussions d'écrivains et d'envolées théoriques, puis d'oubli.

la Correspondance comme lieu géométrique de l'œuvre ?

Dans *L'Idiot de la famille*, Sartre a beaucoup travaillé la *Correspondance*, qu'il lisait, comme ses contemporains, d'abord, dit-il, « *dans la mauvaise édition Charpentier* » puis dans la grande édition Conard⁶. Les premières lignes de la préface exposaient le projet : « *L'Idiot de la famille est la suite de Question de méthode. Son sujet : que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ? Il m'a paru qu'on ne pouvait répondre à cette question que par l'étude d'un cas concret : que savons-nous — par exemple — de Gustave Flaubert ?* ». Par exemple !...

Que disait donc *Questions de méthode*⁷ ? Qu'il faut créer une anthropologie « structurelle et historique ». Que, dans cette perspective, « la compréhension de l'homme par l'homme » implique « une relation nouvelle entre la pensée et son objet », c'est-à-dire « une raison dialectique ». Que cette raison dialectique doit procéder par des totalisations progressives : de ses objets de connaissance sur eux-mêmes et du sujet et de l'objet de cette connaissance. Que la détermination de la validité et des limites de cette raison dialectique suppose, à la manière kantienne, une critique philosophique (c'est l'objet même de *Critique de la raison dialectique*). Pour l'heure, il n'ajoutait pas explicitement que la légitimation de la méthode exigeait aussi des études pratiques, des « *cas concrets* », par exemple celui de Gustave Flaubert.

Ainsi, dans les années 1955–1965 et toujours sous la même inspiration, le philosophe écrivait et publiait à la fois une anthropologie théorique (*Critique de la raison dialectique*), et deux travaux de « *cas concrets* » : sur le Poulou dans *Les Mots* (quel objet de dialectisation était mieux à sa disposition ?) et sur le Gustave de *L'Idiot de la famille* (entre Sartre et Flaubert

une antipathie changée en empathie ; l'objectivation de la personne dans l'écrivain de *Madame Bovary*, déclarée par lui-même ; « *un sujet facile, qui se livre aisément et sans le savoir* » (p. 8³). Pour ce faire, avec les premières œuvres, la *Correspondance* évidemment constituait « *la confidence la plus étrange, la plus aisément déchiffrable : on croirait entendre un névrosé parlant "au hasard" sur le divan du psychanalyste* » (p. 8³). Procédant essentiellement de manière chronologique dans l'analyse de cette matière censément toute donnée (en principe de 1821 à 1857 mais en fait, vu l'abandon de l'œuvre en cours de réalisation, de 1821 à 1847) mais ne s'interdisant jamais les anticipations, la démarche de Sartre s'emploie à totaliser à mesure les événements de l'existence et les déclarations des uns et des autres autour de la Chute, c'est-à-dire autour de la maladie nerveuse de Flaubert, et ce faisant à mettre au jour une logique au travail dans cette totalité, celle d'un homme enfermé dans une situation familiale et historique qui le contraint à assumer, librement et même de manière forcenée, comme la seule sortie, une vocation d'écrivain.

Bien sûr, nous n'avons pas ici à discuter cette méthode, ni dans ses principes ni dans son exécution. Nous nous contentons de noter une certaine lecture et un certain usage, remarquables, de la *Correspondance* et de suggérer une autre perspective sur les rapports qu'elle entretient avec l'œuvre proprement dite de Flaubert.

Vis-à-vis de celle-ci et en elle-même, la *Correspondance* se laisse mal totaliser, ne serait-ce que parce que, même dans cette édition, elle ne pourrait être considérée comme complète, ni en ce qui concerne les lettres de Flaubert ni, à plus forte raison, en pièces complémentaires, ces lettres des correspondants et documents que, dès le départ, Jean Bruneau avait rattachés à elle⁸. En témoignent, dans ce volume V, en appendices, des lettres de Maxime Du Camp à Flaubert et des extraits du *Journal* d'Edmond de Goncourt et, en supplément, près de deux cents pages de lettres retrouvées portant sur la période 1831–1880 et de lettres de date inconnue ou incertaine : sous ces deux points de vue, on pourra ajouter encore au *corpus*, et cela est vrai de tous les *corpus* de ce genre⁹. D'autre part, et surtout, la *Correspondance* n'est pas l'œuvre. C'est bien pour cette raison qu'il est difficile de totaliser les lettres, les Souvenirs et les livres, au surplus les uns publiés par l'auteur et d'autres non, comme *Novembre* ou la première *Éducation sentimentale*. C'est entendu, de fait et en droit, la *Correspondance* n'est pas l'œuvre. Mais en elle, qui est aussi un travail d'écriture et désormais reconnu comme tel, se construisent, par le travail insouciant ou réfléchi du lecteur ou du chercheur, des lignes imaginaires de l'œuvre. Pour *Madame Bovary*, c'est évident. À travers les lettres à Louise Colet qui jalonnent presque tout le volume II, nous avons bien plus que des documents sur la conception et la rédaction du roman. Du 20 septembre 1851 (« *J'ai commencé hier au soir mon roman. J'entrevois maintenant des difficultés*

de style qui épouvantent » [p. 5]) au billet de la rupture définitive (6 mars 55 ; 572), Flaubert écrit principalement à elle¹⁰. Parfois au jour le jour, c'est un journal de la "Bovary" : un état de l'avancement des travaux à telle date, des demandes de renseignements sur les affaires financières, sur la chirurgie des pieds bots, sur les empoisonnements à l'arsenic, les émotions du moment entre l'abattement et l'exaltation (« *Je me hais, et je m'accuse de cette démence d'orgueil qui me fait haleter après la chimère. Un quart d'heure après tout est changé, le cœur me bat de joie* » [24 avril 52 ; 75-6]), l'orgueil de l'écrivain (« *Nous ne valons quelque chose que parce que Dieu souffle en nous* » [27 févr. 53 ; 250]), et le plus souvent les plaintes : « *Que de mal j'aurai eu, mon Dieu ! Que de mal ! Que d'échignements et de découragements !* » (7 avril 54 ; 544). Certaines pages sont très connues, qui commentent la rédaction de tel passage (l'épisode de la visite avec Léon chez la nourrice [16 déc. 52 ; 207] ; la scène de « la baisade » [23 déc. 53 ; 483] ; la description de Rouen, à Bouilhet, [23 mai 55 ; 574-5]...). Il formule aussi de nombreuses déclarations de principe sur l'impersonnalité de l'écrivain, sur l'observation des détails et sur la médiocrité de son sujet, sur son personnage principal ; et des jugements sur ses contemporains (6 juil. 52 ; 126-8). Par axiomes, il suggère toute une théorie de l'art, à travers une théorie du style : l'équivalence des sujets devant l'artiste (« *Yvetot vaut Constantinople [...] l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit* » [25 juin 53 ; 362]), sa dépendance et sa haine à l'égard des images (« *Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en grouillent* » [27 déc. 52 ; 220]), sa volonté de tension (« *Il me semble qu'il n'y aura pas [dans ma Bovary] une phrase molle* » [23 févr. 53 ; 248]), la recherche du mouvement (« *Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts des navires quand on veut que les voiles prennent plus de vent. [...] ma Bovary est tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler* » [29 janv. 53 ; 243]), et le fameux « *livre sur rien* » (16 janv. 52 ; 31).

En un sens, le lieu imaginaire de *Madame Bovary*, le lieu où le livre se projette et se pense, et où il aurait pu se perdre, c'est cet ensemble de lettres. C'est là, dans cette figure portée hors de l'œuvre, que se construit le sens du roman, ou au moins plusieurs de ses sens possibles, ceux que procure la vue sous laquelle il apparaît le mieux comme problématique, incertain de ses significations et de son destin. Ce n'est pas la problématisation pour ainsi dire triomphante que *À la recherche du temps perdu* enclôt en abîme dans *Le Temps retrouvé* et dans beaucoup de ses pages, dans celle des clochers de Martinville par exemple ou dans les personnages d'Elstir et du narrateur. Ce n'est pas non plus, bien sûr, la problématisation que

produisent *a posteriori* l'analyse et la théorie littéraires, cette problématisation qui, souvent, exclut de son champ la considération de l'imperfection et jusqu'à tout soupçon de l'échec possible — au contraire elle ne se construit que sur la présomption de l'achèvement et de la perfection. Mais, s'écrivant à part et dans les moments du roman, et pour des écrivains (Colet, Bouilhet, Du Camp, ceux-ci fussent-ils bien inférieurs à l'auteur), et l'un de ces écrivains étant une femme aimée, — ici s'effectue la mise en œuvre, au pas à pas, d'un travail souffrant, d'une stratégie hasardeuse dont l'ennemi est souvent désigné (bien plus tard : « *Vous me parlez de la Bêtise — générale, mon cher ami. Ah! Je la connais. Je l'étudie. C'est là l'ennemi. — Et même il n'y a pas d'autre ennemi.* » [l. à Raoul-Duval, 13 févr. 79; V, 534-5]) et les moyens (si pauvres) recensés, d'un projet d'écrivain en son ambition consciente et sciemment démesurée, en ses ambiguïtés, en ses impossibilités : « *Je sais comment il faut faire. Oh mon Dieu! si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais!* » (16 janv. 52; II, 30). Quand on lit ce deuxième volume de la *Correspondance*, on sait avec certitude que *Madame Bovary* n'est pas un ouvrage entièrement gouverné et qu'elle aurait pu rester à l'état des ébauches de la première "Éducation" et du premier "saint Antoine", desquelles justement elle sortait : « *Je t'ai dit que l'Éducation avait été un essai. Saint Antoine en est un autre. [...] Seconde tentative et pis encore que la première. Maintenant j'en suis à ma troisième. Il est pourtant temps de réussir ou de se jeter par la fenêtre* » (16 janv. 52; 30-1). Et, de le savoir, on retire une autre idée non seulement de *Madame Bovary* mais de ce que c'est que la littérature : une entreprise poursuivie au risque de l'échec.

Comme toute cette *Correspondance* le montre à vif, la littérature est donc aussi une affaire d'obstination et de confiance en soi ; elle exige l'espèce d'héroïsme qu'il y a à persister en son projet, et qui dut manquer — saurons-nous à qui ? — à beaucoup d'humains.

Mais plus que chez d'autres écrivains, chez Flaubert elle révèle la nécessité qu'une œuvre revêt dans une vie et, inversement, les effets, éventuellement dévastateurs, qu'elle y produit. Dès l'enfance — et c'est le mérite de Sartre, de l'avoir démontré —, il y a dans la personne de Flaubert une verve, une invention et un goût de la provocation, une singularité qui le faisaient distinguer par sa famille et ses amis. Bien sûr le mythe du Garçon ressemble à ceux que les enfants et les adolescents s'inventent entre eux dans leurs jeux mais, s'il a son entrée dans la *Correspondance*, c'est qu'il persiste dans la vie de Flaubert et dans ses livres¹¹ et que, dans ce *personnage*, se concentraient déjà les traits et significations d'une certaine invention dans une certaine situation de protestation par l'imagination : la difformité du caractère, la violence du geste et la verve de la parole, et les ambiguïtés qui marquent toute figure, grotesque ou non, de la vie humaine.

Cette étrangeté de Flaubert, même à lui-même, éclate par exemple dans

cette phrase qu'il a poussée la veille de la mort de sa sœur, phrase « *partie comme un cri et qui révolté tout le monde. On parlait de ma mère : "Si elle pouvait mourir!" Et comme on se récriait : "Oui, si elle voulait se jeter par la fenêtre, je la lui ouvrirais tout de suite."* À ce qu'il paraît que tout cela n'est pas de mode et paraît drôle ou cruel. *Que diable dire quand le cœur vous crève de plénitude ?* » (l. à L. Colet, 11 août 46 ; I, 288-9)¹². Cette espèce d'étrangeté se lit et se commente dans les lettres où il s'analyse, notamment dans celles qu'il adresse à Louise Colet dans la première partie de leur liaison. Cette vigueur dans l'amour et cette capacité à maîtriser ses sens (« *C'est que j'ai fait depuis longtemps l'éducation à mes nerfs* » [21 oct. 46 ; I, 395]), cette certitude, à vingt-cinq ans, d'avoir vécu d'avance tous les malheurs de sa vie (« *Avant la mort de mon père et de ma sœur j'avais assisté à leur enterrement, et quand l'événement est arrivé je le connaissais* » [395]¹³), cette inventivité et cette cruauté plus ou moins délibérée dans la provocation que Louise Colet appelle la fantaisie de son amant ou sa « *monstrueuse personnalité* »¹⁴, et même si, comme Sartre, on fait la part de « la mauvaise foi » qui n'est nullement de l'insincérité, tous ces traits de l'imagination dénotent une vie d'écrivain vécue à part soi, et jusque dans les périodes où il n'envisage plus de pouvoir publier un jour¹⁵.

Et puis il y a certaines scènes de la vie vécue, décrites comme telles et qui font comme annoncer, dix ans auparavant, celles de *Madame Bovary*, par exemple ce récit de l'enterrement de Caroline :

C'est hier à 11 heures que nous l'avons enterrée, la pauvre fille. On lui a mis sa robe de noce, avec des bouquets de roses, d'immortelles et de violettes. [...] Hamard a voulu venir avec nous. — Arrivés là-haut [...], sur le bord de la fosse [Hamard] s'est agenouillé et lui a envoyé des baisers en pleurant. — La fosse était trop étroite, le cercueil n'a pas pu y entrer. On l'a secoué, tiré, tourné de toutes les façons, on a pris un louchet, des leviers, et enfin un fossoyeur a marché dessus (c'était la place de la tête) pour le faire entrer. — J'étais debout à côté, mon chapeau dans les mains, je l'ai jeté par terre en criant.

(l. à Du Camp, 25 mars 46 ; I, 258)

Et d'ajouter : « *J'ai voulu te raconter ce qui précède, pensant que ça te ferait plaisir. Tu as assez d'intelligence et tu m'aimes assez pour comprendre ce mot de "plaisir" qui ferait rire le bourgeois.* ».

Voici encore, au même Du Camp et quelques jours après, le récit très flaubertien du baptême de sa nièce :

L'enfant, les assistants, moi, le curé lui-même qui venait de dîner et était empourpré ne comprenaient pas plus l'un que l'autre ce qu'ils faisaient. En contemplant tous ces symboles insignifiants pour nous je me faisais l'effet d'assister à quelque cérémonie d'une religion lointaine exhumée de sa poussière. C'était bien simple et bien connu et pourtant je n'en revenais pas d'étonnement, le prêtre marmottait au galop un latin qu'il n'entendait pas, nous autres nous n'écoutions pas, l'enfant tenait sa petite tête nue sous l'eau qu'on lui versait, le cierge brûlait et le bedeau répondait amen. Ce qu'il y avait de plus intelligent à

coup sûr, c'était les pierres qui avaient autrefois compris tout cela et qui peut-être en avaient retenu quelque chose. (7 avril 46; I, 262)

C'est bien cette mélancolie de tempérament, teintée d'une sorte de philosophie orientale¹⁶, qui fournira la toile de fond des œuvres de la maturité et notamment de ce "saint Antoine" poursuivi pendant tant d'années jusqu'à sa publication, en 1874.

C'est aussi sur ce fond que la *Correspondance* entière met en scène l'œuvre de l'écrivain. Selon ce scénario, qu'il joue en privé pour ses correspondants et avec eux, Gustave est d'abord l'auteur de livres non publiés, l'observateur et le théoricien de ses échecs : *Smar* ou *Smarh*, « un vieux mystère », « un inconcevable galimatias » (l. à Ernest Chevalier, 13 sept. 1839; I, 51); *L'Éducation sentimentale*, la première, dont il leur parle et dont ils lui parlent; *Novembre*, qu'il communique à ses proches et à Louise Colet¹⁷, et dont il se propose de lire des extraits à Baudelaire. Puis, comme on l'a vu à propos de *Madame Bovary*, ce sera l'écrivain cyclothymique, épris de style, acharné à l'écriture de *Salammô*, de *L'Éducation sentimentale*, de *Bouvard et Pécuchet*. C'est aussi un écrivain attaché, presque autant que Proust, aux intérêts de son œuvre : il prépare le procès de *Madame Bovary*, il commente les articles des critiques et, au besoin, les sollicite¹⁸. Au volume IV, on lit l'odyssée de *Le Candidat* jusqu'à sa chute et, du volume III au volume V, on suit le feuilleton de la féerie *Le Château des cœurs*, qu'il a écrite en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy : les difficultés de l'écriture à plusieurs, les tentatives de représentation et les rebuffades des directeurs des théâtres, les avatars de la publication...

N'oublions pas les notules de l'édition, dont Jean Bruneau, dès le départ, avait fixé le format et les normes. Chacune assure brièvement l'authenticité de la lettre puis, au besoin, sa lisibilité : par l'explicitation d'un mot d'époque ou d'une allusion, par un renseignement, par une référence bibliographique. Et, sachant comment le lecteur entre et se déplace dans une *Correspondance*, Bruneau précisait à nouveau, chaque fois que nécessaire, telle ou telle information¹⁹.

Au total, cinquante ans, une époque et une vie. Une vie qui se veut à contre-courant de l'époque : une existence chagrinée d'artiste en butte à la bêtise presque universelle, à celle des bourgeois bien sûr mais aussi des hommes politiques, des éditeurs et des hommes de théâtres, de Rouen et de Paris, de la ville et de la campagne...

La politique... De février à juin 1848, nous avons peu de lettres. Il y est question surtout de problèmes privés et elles marquent plutôt de l'indifférence à l'égard de l'événement : ainsi le 4 juillet 1848 (I, 500-1), à son ami Ernest Chevalier, évoquant furtivement « les atrocités qui viennent de se passer à Paris », il se montre surtout préoccupé des ennuis que leur cause, à lui et à sa famille, Hamard, le père de la petite Caroline. Entre octobre 1849 et juin 1851, il est en Orient, où il voit de fort loin ce qui se passe

en France. Au 2 décembre 1851, Flaubert est à Paris. Le 8 il écrit à Henriette Collier : « *J'allais me mettre à vous écrire jeudi dernier, quand le canon a commencé, suivi de feux de peloton, feux de file, etc. Nous allons en France entrer dans une bien triste époque. Et moi je deviens comme l'époque. — À mesure que je vieillis je m'assombri, je fais comme les arbres, chaque jour je perds de mon feuillage et je me creuse en dedans.* » (II, 19-20). Un mois et demi après les événements, vers le 15 janvier 1852, dans une période où il se préoccupe surtout de ses retrouvailles avec Louise Colet et de sa "*Bovary*", il donne quelques détails à son oncle Parain : « *J'ai manqué d'être assommé plusieurs fois [...]. Mais aussi j'ai parfaitement vu : c'était le prix de la contremarque. La Providence, qui me sait amateur de pittoresque, a toujours soin de m'envoyer aux premières représentations quand elles en valent la peine. Cette fois-ci je n'ai pas été volé ; c'était coquet.* » (I, 28-9). Le regard décidément n'est pas politique : tout cela ira à la fresque de *L'Éducation sentimentale*. Sous l'Empire, la *Correspondance* s'en prend parfois à Badinguet mais Flaubert est reçu chez la princesse Mathilde et cela fait que ses appréciations sur l'Empire ne vont pas à l'éreintement²⁰. La guerre de 1870 et la Commune de Paris le touchent beaucoup plus. Dès les premiers jours des opérations, il est anxieux puis, devant la tournure des événements, hors de lui à force d'inaction et de stupeur. La chute de l'Empire, l'impuissance de la République, le siège de Paris le précipitent dans des visions d'apocalypse : « *Quoi qu'il advienne, le monde auquel j'appartenais a vécu. Les Latins sont finis ! Maintenant c'est au tour des Saxons, qui seront dévorés par les Slaves. Ainsi de suite.* » (I. à Caroline, 5 oct. 70 ; IV, 245). En proie à Croisset aux fausses nouvelles, à l'indiscipline de la compagnie de garde nationale où, volontaire pour se battre, il a été élu lieutenant, aux bandes de pauvres qu'il faut nourrir, aux désagréments que lui cause une partie de la famille réfugiée de Champagne, il attend les Prussiens, qui finissent par arriver vers la mi-décembre et à qui il faut abandonner Croisset. Maudissant à la fois la férocité de l'ennemi et l'incurie de la République, déçu de Bazaine et de Trochu, Flaubert s'enfonce dans le chagrin²¹. Jamais il n'avait vraiment porté un jugement politique sur les événements de son époque, mais là on le trouve au-delà de toute analyse, dans le plus grand désarroi, en pleine fin d'un monde. De manière paradoxale, la Commune le laissera d'abord presque froid, au point qu'il se reprend à travailler : « *Ces continuelles horreurs me dégoûtent encore plus qu'elles ne m'attristent, et je me plonge de toutes mes forces dans le bon Saint Antoine.* » (I. à Caroline, 30 avril 71 ; IV, 316). Et, pour finir, après l'écrasement de l'insurrection, Flaubert renvoie dos à dos les deux parties dans une commune bêtise : « *J'arrive de Paris, et je ne sais à qui parler. J'étouffe. — Je suis accablé ou plutôt écauré. L'odeur des cadavres me dégoûte moins que les miasmes d'égoïsme s'exhalant de toutes les bouches. La vue des ruines n'est rien auprès de l'immense bêtise*

parisienne ! À de très rares exceptions près, tout le monde m'a paru fou à lier. » (I. à Sand, 11 juin 71 ; IV, 331).

Dans cette existence qui, l'une des premières et du début à la fin, fut comprise, assumée et délibérément menée comme une destinée d'écrivain, surfant par l'Index au sein de la *Correspondance*, chacun entre, en effet, "comme dans un moulin". Cela parce que cette correspondance est bien écrite au jour le jour et hors toute considération de publication, et se donnant à lire de même, le lieu où la vie de Gustave Flaubert s'affirme de toutes les manières, aux yeux de ses témoins amis et connaissances, confrères, femmes aimées et incompréhensives (l'une pourtant et non la moins revendicatrice se posant comme un écrivain), et à ceux de la nièce Caroline (autrement appelée par Vieux ou Nounou : Caro, mon loulou, ma pauvre fille, pauvre chat...) — cette vie se représentant ainsi elle-même —, comme dévouée à la seule littérature.

deux observations pour finir

La *Correspondance*, on l'a dit, est inachevable. Sans cesse en mouvement et sans cesse construit (improvisé à mesure par Flaubert et par les autres acteurs de la correspondance, constitué avec méthode mais provisoirement par ses éditeurs et parcouru par le *zapping* de ses lecteurs), ce lieu géométrique paradoxal — cette scène ouverte sur une œuvre devenue coulisses — éclaire le caractère d'inachèvement de l'œuvre elle-même et, par ses propres effets, participe à cette indétermination.

D'autre part, en raison des problèmes qu'elle pose et notamment de celui qu'on vient de dire, cette articulation entre l'œuvre et la correspondance n'est pas pour rien dans la faveur que le nom et l'œuvre de Flaubert ont rencontrée auprès des théoriciens de la littérature, entre ceux de Proust, de Kafka ou de Joyce, dans la période de "trente glorieuses" que cette théorie a connue.

Pierre CAMPION

1. Voir « L'Atelier Bovary », site Flaubert de l'université de Rouen.
<http://flaubert.univ-rouen.fr/>
2. Dans la famille Maupassant, on nomme aussi le grand-père et la grand-mère de Guy, son père Gustave « *assez pauvre sire* » (I. à Edma Roger des Genettes, 7 avril 79 ; V, 599) et sa mère née Laure Le Poittevin, sœur de l'ami Alfred et amie de Caroline Flaubert (« *J'aime son fils tendrement parce qu'il ressemble à son oncle Alfred Le Poittevin* » [599]), son frère Hervé.
3. Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (Paris, Gallimard, « Tel », 1971).
4. La première lettre à Caroline est du 25 avril 1856 (elle a donc dix ans) : « *L'as-tu bien soignée [ta bonne maman qui a été souffrante] ? as-tu été bien*

gentille pour elle ? — Il faut que tu remplaces ta pauvre mère qui était si bonne, si intelligente et si belle. ». Lettre signée « ton vieux » (II, 611).

5. Sur l'histoire complexe des éditions des lettres de Flaubert et notamment sur le rôle qu'y a joué Caroline, la nièce de Flaubert devenue en secondes nocces Madame Franklin Grout, voir l'étude d'Yvan Leclerc sur le site Flaubert de l'université de Rouen¹. Sur le rôle de Madame Franklin Grout dans la conservation et la transmission des manuscrits de *Madame Bovary*, voir sur le même site Marie-Dominique NOBÉCOURT-MUTARELLI, « Les Manuscrits de *Madame Bovary* : histoire d'une transmission ».

6. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, nouvelle édition augmentée (Paris, Louis Conard, 1926–1933, 25 vol.) ; *Correspondance* (Paris, Louis Conard, 1926–1933, 9 vol.).

7. Jean-Paul SARTRE, *Critique de la raison dialectique, précédé de Questions de méthode*, tome I: *Théorie des ensembles pratiques* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1960). Le tome II n'est pas paru, sinon posthume et inachevé. Reprenant dans le livre sur Flaubert le titre de l'ouvrage de 1960, Sartre met *Question de méthode* au singulier.

8. La *Correspondance*, telle qu'elle est ici éditée, c'est plus que la simple correspondance de Flaubert. Ce sont, suivant les périodes considérées, des lettres de Maxime Du Camp à Flaubert ou à Louise Colet, des mementos de Louise Colet, les poésies de la même qui sont discutées par Flaubert dans ses lettres, des lettres de Louis Bouilhet à Flaubert, des extraits du *Journal* des Goncourt et même une correspondance entre Louise Colet et Alfred de Musset.

9. Yvan LECLERC, dans sa préface au volume V, page XI : « *Il en va de cette correspondance comme de Bouvard et Pécuchet interrompu, dont Flaubert disait qu'il était interminable. Puisse-t-elle ne pas présenter d'autres défauts que son impossible clôture.* ». Dans un entretien paru dans *Florilèthes*, la *Lettre d'information* de la fondation La Poste (site Internet, <http://fondation.laposte.fr>), animée par Nathalie Jungerman (n° 91, janvier 2008), il précise : « *Depuis que la mise en page du tome V a été définitivement fixée, au printemps dernier, nous avons retrouvé une vingtaine de lettres inédites de Flaubert.* ». Sous sa direction, le centre Flaubert de l'université de Rouen prépare une mise en ligne de la *Correspondance*, suivant les mêmes principes que ceux qui ont inspiré la publication des brouillons de *Madame Bovary*. « *Chaque élément de notre site [dit-il], se dirige vers l'horizon d'un HyperFlaubert, dans lequel la Correspondance sera l'un des nœuds de signification, au croisement de chemins reliant les sources primaires : les livres lus et parfois annotés par Flaubert, les carnets de notes, les dossiers documentaires, les manuscrits des œuvres.* ».

10. Par une sorte de hasard, Flaubert commence *Madame Bovary* au moment où il se réconcilie avec Louise Colet, après une longue rupture. La rupture définitive interviendra en mars 1855, mais, déjà, depuis avril 1854, on n'a plus de lettres à Louise Colet. Entre mai-juin 1854 et la publication de *Madame Bovary*, c'est à Bouilhet et à Du Camp que désormais Flaubert écrit principalement. Il est question du roman, mais de manière plus allusive. Il est vrai que Flaubert et Bouilhet se voient souvent en cette période, justement pour parler de « la *Bovary* ».

11. « *Le personnage ridicule de mon roman [Madame Bovary] est un voltairien, philosophe matérialiste (comme le Garçon !)* » (I, à Pagnerre, 31 déc. 56 ; II, 657). Il s'agit de disculper *Madame Bovary* de l'accusation d'offense à la religion.

12. Peu avant ce passage : « *Tu dis que je m'analyse trop ; moi je trouve que je ne me connais pas assez ; chaque jour j'y découvre du nouveau.* ». Toutes ces lettres ont été commentées par Sartre pour qui elles sont comme pain béni.

13. Et encore : « *C'est étrange comme je suis né avec peu de foi au bonheur. J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir.* » (l. à M. Du Camp, 7 avril 46 ; I, 261).

14. À Louise Colet : « [...] *Ma monstrueuse personnalité, comme vous le dites si aimablement, n'est pas telle qu'elle efface en moi tout sentiment honnête, humain si vous aimez mieux.* » (mars 48 ; I, 493). Cette lettre a été écrite pendant leur première rupture.

15. « *Non, je ne méprise pas la gloire : on ne méprise pas ce qu'on ne peut atteindre. Plus que celui d'un autre, mon cœur a battu à ce mot-là. J'ai passé autrefois de longues heures à rêver pour moi des triomphes étourdissants, dont les clameurs me faisaient tressaillir comme si déjà je les eusse entendues. Mais je ne sais pourquoi, un beau matin, je me suis réveillé débarrassé de ce désir, et plus entièrement que s'il eût été comblé.* » (l. à L. Colet, 23 oct. 46 ; I, 396).

16. « [...] *j'étudie le buddhisme [sic]. Je vis seul, très seul, de plus en plus seul. Mes parents sont morts. Mes amis me quittent ou changent : "Celui, dit Çakya-Mouni, qui a compris que la douleur vient de l'attachement se retire dans la solitude comme le rhinocéros."* Je t'expliquerai le sens du mot "attachement" qui est tout spécial. » (l. à M. Du Camp, mai 46 ; I, 265). Rappelons que, à cette date, de ses deux parents, au sens strict, il n'a perdu que son père et qu'il a vingt-cinq ans. Le thème de la solitude reviendra dans les lettres, jusqu'à la fin.

17. « *J'ai relu Novembre, mercredi, par curiosité. J'étais bien le même particulier il y a onze ans qu'aujourd'hui ! [...] Par ci, par là, une bonne phrase, une belle comparaison. Mais pas de tissu de style. Conclusion : Novembre suivra le chemin de L'Éducation sentimentale, et restera avec elle dans mon carton indéfiniment.* » (l. à L. Colet, 28 oct. 53 ; II, 459-60).

18. S'épuisant en démarches de toutes sortes, il veille aussi aux intérêts des œuvres et de la mémoire de Bouilhet, après la mort de celui-ci. Ainsi de l'automne de 1871 au printemps de 1872, il s'active auprès des éditeurs et des théâtres à rassembler et éditer les *Poésies complètes* de son ami et à faire jouer sa calamiteuse *Mademoiselle Aïssé*. L'entrée BOUILHET (Louis) de l'Index comporte une véritable catalogue des œuvres dudit, telles qu'elles sont évoquées dans la *Correspondance* (six pages !). Une autre entrée, BOUILHET (monument de), est consacrée uniquement au projet d'érection d'un monument à Rouen en l'honneur de Bouilhet (une fontaine avec un buste !) : de la première allusion (26 juil. 69 ; IV, 76) au succès constaté (14 mars 80 ; V, 558), toutes les traverses d'un projet animé par Flaubert et dont il ne verra pas la réalisation achevée (1882).

19. « *Jean Bruneau a toujours annoté les lettres en les traitant comme des textes autonomes, de telle sorte que chacune porte en elle-même les informations utiles à sa compréhension, hors contexte, sans qu'il soit nécessaire de connaître la série des lettres antérieures.* » (Yvan LECLERC, préface du vol. V, p.XIII).

20. Lire à ce sujet les extraits du *Journal* d'Edmond de Goncourt dans le volume IV, pp. 1024-6.

21. « *Vous dire ce que j'ai souffert est impossible ; tous les chagrins que j'ai*

eus dans ma vie, en les accumulant les uns sur les autres, n'égalent pas celui-là. Je passais mes nuits à râler dans mon lit comme un agonisant ; j'ai cru par moments mourir et je l'ai fortement souhaité, je vous le jure. Je ne sais pas comment je ne suis pas devenu fou ! Je n'en reviendrai pas ! à moins de perdre la mémoire de ces abominables jours. » (à la princesse Mathilde, 18 févr. 71 ; IV, 281). Et encore, à cette date, n'a-t-il pas tout vu...

Christine QUEFFÉLEC. *L'Esthétique de Gustave Flaubert et d'Oscar Wilde, les rapports entre l'art et la vie*. Paris, Honoré Champion, 2008. 360 p.

Au XIX^e siècle, l'enthousiasme qui inaugurerait l'ère nouvelle fécondée par les révolutions successives a cédé progressivement aux désillusions. S'est mise en place une idéologie utilitariste, où dominent les solides vertus bourgeoises et les principes d'un capitalisme en expansion. L'essor du monde industriel, la naissance des foules anonymes et des classes nouvelles pour qui l'esthétique n'est pas l'exigence première, mais qu'animent idées démocratiques d'égalité et de fonctionnalité, contribuent au sentiment d'incompréhension irrémédiable éprouvé par l'artiste. C'est ainsi que dans la seconde moitié du XIX^e siècle qui voit la fin des croyances se met en œuvre une véritable religion esthétique, et la beauté devient pour certains une valeur fondamentale en réponse à l'installation dans l'uniformité et la laideur. Le culte de l'Art pour l'Art instauré par Théophile Gautier entend se séparer de la morale et des exigences pratiques et faire de la recherche de la beauté le nouvel absolu. Ainsi l'écrivain fera de son amour du Beau un véritable sacerdoce, au mépris de sa propre vie, tandis que la dévotion du dandy le fera vivre sa vie comme une œuvre d'art.

Une approche simpliste serait tentée de se figurer en ces termes les rapports à la fois antagonistes et communs entre l'écrivain et le dandy, entre Gustave Flaubert et Oscar Wilde, si ce dernier n'avait pas produit une œuvre sous l'égide de la plus haute exigence, se réclamant notamment de l'auteur de *La Tentation de saint Antoine*, ainsi que le rappelle Christine Queffélec en ouverture de son introduction : « *Oui, Flaubert est mon maître. Quand je me mettrai à traduire La Tentation, je serai Flaubert II. Flaubert n'a pas écrit de la prose française, mais la prose d'un grand artiste qui se trouvait être français.* » (p.9). En réunissant donc dans une même étude l'ermite de Croisset et l'hédoniste scandaleux, on ne saurait trouver d'illustration plus éloquente et plus stimulante de la tension entre l'art et la vie. À partir de quoi, l'étude de Christine Queffélec ne cessera de multiplier les perspectives pour donner à comprendre combien sont complexes et paradoxaux les rapports de l'art et de la vie — sous-titre de son essai —, et combien les enjeux à la fois éthiques et esthétiques se croisent au sein d'une même œuvre et s'entrecroisent de l'une à l'autre. Le parcours proposé

montre en effet les variations modulées entre les deux pôles qui s'aimantent et se repoussent, jouant aussi bien l'art contre la vie (chapitre I, « La tour d'ivoire », chapitre V, « L'art en haine de la vie ? »), que l'inverse (chapitre III, « Impasses de l'esthétisme »), pour tenter une harmonie des deux termes (chapitre IV, « La réconciliation de l'art et de la vie »). Or, cette réconciliation s'avérant compromise invite à un dépassement des antagonismes, à travers l'aventure du langage (chapitre VI, « Littérature et langage »).

En guise de préambule (« Flaubert et Wilde critiques », pp. 17–48), Christine Queffélec confronte les nombreuses déclarations critiques de Flaubert dans sa *Correspondance* et de Wilde dans ses essais et ses articles de journaux. Tous deux adeptes de l'Art pour l'Art méprisent le lyrisme sentimental d'un Lamartine ou d'un Wordsworth, se défient du jaillissement spontané de l'inspiration et privilégient la maîtrise de l'imagination dans une forme parfaite. Et même si Flaubert, à la différence de Wilde, n'hésite pas à ancrer ses romans dans la réalité triviale, le dégoût commun qu'ils éprouvent pour leur époque les conduit à se réfugier dans la tour d'ivoire de l'art. Certes, Wilde trop attiré par les plaisirs ne met pas en pratique les idées de Flaubert dont la vie se réalise dans la seule littérature, source de ses émotions les plus intenses, remède privilégié contre ses angoisses. Toutefois certaines déclarations des personnages de Wilde, notamment dans *Le Portrait de Dorian Gray*, révèlent que leur auteur était convaincu de la supériorité de l'art sur la vie. C'est d'ailleurs dans l'espoir de concilier les deux termes qu'il cultive le dandysme, ainsi que le rappelle le chapitre II (pp. 77–122), placé sous le titre programmatique de « *faire de sa vie une œuvre d'art* ». Les lecteurs de *Madame Bovary* sont avertis des impasses dans lesquelles se fourvoie Emma en cherchant dans la littérature un modèle, au même titre que le peintre Basil se trompe en se persuadant que son œuvre représente le vrai Dorian. C'est pourquoi, Christine Queffélec rappelle très justement que tant Flaubert que Wilde ont souligné le fossé irrémédiable qui sépare l'art éternel de la vie soumise à la tyrannie du temps. Le temps en effet représente le principal obstacle pour transformer sa vie en œuvre d'art. Telles sont les « *impasses de l'esthétisme* », présentées au chapitre III (pp. 123–44), et dont l'explication résiderait dans la propension de nombre de héros de Wilde et de Flaubert à entretenir une illusion sur eux-mêmes. Ainsi dans *Salammbô*, mysticisme et érotisme sont étroitement mêlés, tout comme dans *Salomé* de Wilde, dont l'héroïne éponyme est présentée par son auteur comme une sœur de *Salammbô*. C'est pourquoi la déception est le lot que bien des héros flaubertiens doivent payer à leur confusion entre les valeurs matérielles et les valeurs spirituelles, à l'idéalisation excessive. Au même titre que Basil aura confondu la belle apparence de Dorian avec Dorian lui-même, Oscar Wilde comprendra les limites de l'apollinisme.

Un tournant se dessine alors pour revenir vers la vie et le réel. Flaubert se plongera dans la médiocrité de l'univers bourgeois qui lui donne la nausée, tout en s'interdisant de succomber aux émotions, ainsi qu'il l'explique à Louise Colet, le 16 novembre 1852 : « *C'est avec la tête qu'on écrit. Si le cœur la chauffe, tant mieux, mais il ne faut pas le dire. Ce doit être un four invisible.* » (cité p. 59). Il diffère en cela de Wilde qui dans *De Profundis* et *La Ballade* s'inspire des épreuves douloureuses qu'il a subies. Wilde entend d'ailleurs que l'art « *devrait constituer une aide et un soulagement dans la vie quotidienne de chacun* » (p. 166), loin de Flaubert dont *L'Éducation sentimentale* procède à un démontage systématique des discours. Cependant Flaubert et Wilde n'ont cessé, l'un et l'autre, de débusquer la mauvaise foi avec une hargne qui dissimulait difficilement une certaine haine de la vie, haine sur laquelle s'interroge Christine Queffélec au chapitre v (pp. 185–248). Précoce dans les textes de Flaubert, la violence exprimée contre ses contemporains éclatera encore dans *Bouvard et Pécuchet* en dénonciation de la bêtise contre laquelle Wilde vitupère également tout en choisissant de garder foi dans le progrès et la perfectibilité. Mais indiscutablement, un pessimisme fondamental traverse les œuvres des deux écrivains.

Le chapitre vi (pp. 249–89), ainsi que l'épilogue (pp. 291–320) proposent donc de mettre en lumière le questionnement engagé par eux quant au rôle de l'écrivain. Conscients tous deux de l'usure des mots, ils se servent de l'ironie pour tenter de se faire entendre. Si Wilde espère que la pratique du paradoxe est à même de régénérer le langage, Flaubert entend inventer une prose nouvelle, mais seulement pour la musique des phrases, sans espoir de faire surgir une vérité nouvelle. Unis dans le même combat contre le langage univoque, mettant en scène la crise des représentations, Flaubert et Wilde ont tous deux cherché à montrer la complexité du réel et à briser les préjugés, autant de points de ressemblance que rappelle la conclusion de Christine Queffélec avec pertinence. Cette dernière prend cependant le soin de ne pas oublier les différences subsistant entre les deux artistes, nuancant leur accord de quelques antithèses frappantes dont on retiendra que si « *Flaubert affiche une vision du monde beaucoup plus sombre que celle de Oscar Wilde, [...] son pessimisme relève peut-être moins, en définitive, d'une philosophie personnelle que d'un choix esthétique. La haine est moins fade que l'amour.* » (p. 328).

Jacqueline ERNST

Georges PALANTE. *Le Bovarysme, une moderne philosophie de l'illusion*, suivi de « Pathologie du Bovarysme » par Jules DE GAULTIER ; postface de Dominique DEPENNE. Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008. 143 p. Coll. « Petite Bibliothèque ».

Les éditions Payot rééditent l'un des chapitres de l'essai du philosophe Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* [1902], ainsi que le bref ouvrage critique, *Le Bovarysme, une moderne philosophie de l'illusion*, que son confrère Georges Palante lui a consacré. Cette réédition est assortie d'une postface signée par Dominique Depenne, auteur d'une thèse de sociologie sur Georges Palante.

Quand Jules de Gaultier (1858–1942) fait paraître en 1902 au Mercure de France *Le Bovarysme*, il est déjà l'auteur d'un premier essai, *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, édité de manière assez confidentielle par les éditions Léopold Cerf dix ans auparavant. L'extrait de *Le Bovarysme* qui nous est proposé — un chapitre de la partie intitulée « Pathologie du bovarysme » — reprend les principaux arguments du premier ouvrage de l'essayiste, à savoir que l'œuvre de Flaubert mettrait au jour un principe psychologique fondamental : *la capacité qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*. Mais il témoigne également du changement de perspective que, d'un ouvrage à l'autre, Jules de Gaultier a introduit ; le bovarysme, désormais susceptible d'être une tare ou une qualité, est abordé, quand il est appliqué aux personnages de Flaubert, sous son seul « aspect morbide » : « [...] la tare dont les personnages de Flaubert sont marqués suppose chez l'être humain et à l'état normal l'existence d'une faculté essentielle. Cette faculté est le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. C'est elle que, du nom de l'une des principales héroïnes de Flaubert, on a nommée le Bovarysme. » (p. 43). La plupart des personnages flaubertiens sont ainsi étudiés à l'aune du principe bovaryque ; Bouvard et Pécuchet, d'une part, Saint-Antoine d'autre part, incarnent un « bovarysme essentiel » (p. 75). Par ailleurs, les personnages sont présentés selon un mode de classement établi en fonction de l'énergie dont ils disposent : « [...] c'est le degré d'énergie en jeu qui décide de la catégorie tragique ou comique sous laquelle le phénomène va se classer. » (p. 47). On trouve alors, par ordre croissant d'énergie, Regimbard, Pellerin, Delmar, Homais, Frédéric Moreau jusqu'à Emma Bovary, personnage dramatique qui « échappe au ridicule par la frénésie » (p. 54).

En 1903, Georges Palante (1862–1925), alors chroniqueur au Mercure de France, rend compte de la parution de l'essai de Gaultier *Le Bovarysme*, en publiant : *Le Bovarysme, une moderne philosophie de l'illusion*. Particulièrement élogieuse, cette étude critique va grandement contribuer à faire connaître et à éclairer la pensée de son confrère. Palante définit la philo-

sophie de Jules de Gaultier comme une philosophie « *illusionniste* », posant la question de l'être et du non-être, du réel et de l'illusion, et dont le « *bovarysme* » serait le principal outil : « *Le Bovarysme est le père de l'illusion sur soi qui précède l'illusion sur autrui et sur le monde ; il est l'évocat de paysages psychologiques par lesquels l'homme est induit en erreur et en tentation pour sa joie et son malheur.* » (p.9). Appliqué aux individus, le bovarysme pose ainsi, selon Palante, « *la question même de la réalité et des limites de l'individualité* » : « *Est-on en droit de dire que l'individu possède une personnalité une et réelle à laquelle on puisse opposer sa personnalité bovaryque et imaginaire ?* » (p.20). Et si, plus généralement, cette philosophie illusionniste pose la question de la connaissance, Palante voit en Jules de Gaultier le digne héritier de Nietzsche qui, renonçant aux catégories kantienne, se détourne de la logique intellectualiste pour lui préférer une logique vitale (p.35). Palante écrit : « *Là où Schopenhauer parlait de vouloir-vivre, où Nietzsche parlait de volonté de puissance, M. Jules de Gaultier parle de volonté de connaissance ou désir de jouissance spectaculaire.* » (p.36). Enfin, Palante propose de mener cette pensée illusionniste à son terme, qui résiderait dans un relativisme absolu : « *Il n'y a de vrai que ma sensibilité individuelle, et l'état présent de cette sensibilité. L'univers n'est qu'un état de ma sensibilité.* » (p.37).

Si Palante tait volontairement la part flaubertienne des analyses de Jules de Gaultier, c'est sans doute parce qu'il privilégie la positivité du bovarysme sans jamais s'intéresser à sa négativité, autrement dit à son versant pathologique. Mais peut-être faut-il lire dans ce désintérêt l'indice d'un antagonisme latent qui ne s'exprimera que bien plus tard. Comme le rappelle Dominique Depenne, la notion de « bovarysme » qui fit, pour ces deux penseurs, l'objet d'une passion commune, fut aussi la cause, quelque temps après, d'une très romanesque querelle parachevée par un non moins romanesque duel. Comment comprendre que le bovarysme ait pu cristalliser une telle haine entre les deux hommes si ce n'est que, dès l'origine, il était le lieu d'un désaccord idéologique ? C'est finalement ce que Dominique Depenne, dans la postface qui clôt l'ouvrage, permet de tirer au clair.

Pour Palante, que Dominique Depenne présente comme un penseur de la sensibilité individuelle, rappelant qu'il fut notamment l'auteur d'un *Précis de sociologie* dans lequel il pourfend la sociologie officielle incarnée par Durkheim, c'est avant tout l'enjeu philosophique et politique du bovarysme, en tant qu'il poserait la question sociale du vivre-ensemble, qui l'intéresse. C'est ainsi qu'à travers la question du bovarysme se dessinerait « *en creux* » celle de la place de l'individu dans la société, et plus spécifiquement encore, celle de la considération accordée aux désirs individuels » (p.92). Mais la philosophie palantienne, qui repose sur la prise en compte du rapport antagoniste entre la pensée individualiste (qui prône la singula-

rité humaine) et la sociologie dogmatique (représentée par le durkheimisme), ne pouvait que refuser le caractère pathologique du bovarysme individuel tel que Jules de Gaultier l'a exprimé, dès l'instant où cela reviendrait à affirmer que « *les désirs individuels doivent être bornés et dressés, et le moi individuel sacrifié au Moi social qui le protège (de lui-même) en le dominant* » (p. 114). Comme l'écrit Dominique Depenne, « *on est légitime à se demander si Jules de Gaultier, forgeant une acception péjorative du Bovarysme lorsqu'il concerne l'individualité, ne vient pas illustrer philosophiquement la dépréciation de l'individu sur laquelle s'est fondée la sociologie "officielle".* » (p. 114).

Si Emma Bovary fut donc injustement négligée par Palante lui-même, dès l'instant où elle fut soumise, sous la plume de Jules de Gaultier, au critère de négativité qu'il récusait, elle redevient, sous la plume de Dominique Depenne, une héroïne palantienne de la contre-dominance : « *Le Bovarysme d'Emma Bovary célèbre ainsi la révolte individuelle. Il élève son moi contre l'esprit de conformité imposé à tout individu vivant en société, à qui la morale dominante réclame de borner, limiter et finalement étouffer ses désirs.* » (pp. 132-3). Dominique Depenne se fait alors le porte-parole de ceux qui voient aujourd'hui en Emma Bovary une héroïne incontestablement positive : « *Mais si l'on conclut qu'Emma Bovary fut bovaryque et si l'on retient qu'elle n'était atteinte d'aucune pathologie, alors convenons qu'elle fut une "grande" artiste de la vie, de ceux qui refusent de voir les choses telles qu'elles sont, comme l'écrivait O. Wilde, parce qu'ils ont su garder cet esprit utopique qui leur dicte le non-renoncement, la non-résignation devant ce qui est.* » (p. 144).

L'analyse du conflit idéologique entre Jules de Gaultier et Georges Palante, telle que Dominique Depenne la propose, devrait permettre de repenser certains des enjeux sociaux et politiques du bovarysme, et de relire les textes de ces philosophes en vérifiant, de nouveau, les fécondes potentialités de ce concept né il y a maintenant un siècle.

Delphine JAYOT

Anne-Marie BARON. *Romans français du XIX^e siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*. Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise Pascal, 2008. 165 p. Coll. « Cahier romantique n^o 14 ».

Ce volume se présente à la fois comme un bref aperçu des théories de l'adaptation et une étude de cas. Sont ainsi abordés six romanciers du XIX^e siècle, qui permettent à Anne-Marie Baron de s'interroger sur la faisabilité, les modalités, les difficultés de la transposition des univers romanesques à l'écran et sur les contraintes propres à chacun des modes d'expression.

Après une introduction qui insiste sur les rapports étroits entre ces « *deux arts voisins, tous deux visant à raconter des histoires, tous deux soumis au temps, tous deux produisant des œuvres de grande diffusion* »¹ que sont la littérature et le cinéma, le second pouvant être envisagé comme un « *successeur du grand roman populaire du XIX^e siècle* » (p.9), les deux premiers chapitres proposent une « *mise au point* » méthodologique, tant « *historique* » (Chap. I) que « *théorique* » (Chap. II), qui resitue la question de l'adaptation en regard de l'ensemble de la production cinématographique et des critères d'évaluation variablement pertinents qui constituent la grille analytique des films tirés des œuvres littéraires.

Sur le plan historique, Anne-Marie Baron revient sur la naissance du cinéma et insiste sur sa dimension originellement populaire, qui en fait un continuateur tout désigné du roman fleuve et du roman feuilleton du XIX^e siècle. Elle rappelle aussi comment émerge un cinéma « *patrimonial* » (p.15) destiné à porter à l'écran « les grands textes du patrimoine littéraire ou théâtral » et comment un cinéaste comme Louis Feuillade parvient, en puisant dans la littérature, à créer une œuvre alliant « *réalisme* » et « *romanesque* » (p.17), vraisemblance et fantaisie, dans une tension entre « *cinéma d'évasion* » et « *cinéma réaliste* » qui « *perdure jusqu'à nos jours* » (p.18).

Sur le plan théorique, Anne-Marie Baron rappelle les « *prémises* » (p.23) nécessaires à une confrontation entre littérature et cinéma : ce n'est qu'en envisageant le cinéma comme un « *langage* », le « *film comme un discours* » (p.23) — Anne-Marie Baron évoque la notion de « *texte filmique* » adoptée par Christian Metz² — que peuvent se dessiner des passerelles entre littérature et cinéma. Se posent alors les questions croisées des équivalences, de la convertibilité, des possibilités de transfert et de liaison esthétique entre les deux arts. Ainsi la notion de « *fidélité* » revient une nouvelle fois hanter le débat. « *Tous les théoriciens s'y sont mesurés* », affirme Anne-Marie Baron (p.25). « *Étalon* » ou « *faux problème* » (p.23), la fidélité reste la question théorique inaugurale — fût-ce pour la cantonner au domaine exclusif de « *l'illustration* », ce degré zéro de la réécriture filmique — que

traite Anne-Marie Baron. Rencontrant la notion d'« *impureté constitutive du cinéma* » (p.27) telle que l'a définie André Bazin, la fidélité, entendue dans sa littéralité la plus stricte — la plus réductrice aussi — semble bien être un point de crispation que de subtiles distinctions terminologiques ne parviennent pas à masquer. On hésite à qualifier l'adaptation : « illustration », « adaptation », « adaptation libre », « transposition » chez Alain Garcia³ dans une forme de hiérarchie que viennent nuancer les propositions théoriques de Michel Serceau⁴ « réécriture » pour Marie-Claire Ropars-Vuilleumier⁵, « traduction » chez André Bazin⁶, ou encore « réinvention » pour Milicent Marcus⁷. Anne-Marie Baron précise quant à elle les différentes modalités d'appropriation d'un ouvrage par un cinéaste : « l'illustration » d'une part, qui adapterait l'œuvre littéraire au ras du texte, « *l'adaptation amplificatrice* », « *l'adaptation libre, la plus intéressante à coup sûr [...] car il ne faut pas perdre de vue que l'adaptation est avant tout la confrontation fructueuse de deux mondes imaginaires, celui de l'auteur et celui du cinéaste* » (p. 30) et la « *transposition* », « *cas extrême de la liberté d'adaptation* » (p. 30). Elle ne tranche pas dans ce débat terminologique — qui est aussi un débat conceptuel — suggérant simplement que c'est du côté de la réception et de la lecture collaborative qu'il convient peut-être de situer l'adaptation cinématographique : « [...] *le texte apparaît comme un système polysémique [...] "le lieu d'un processus infini de production du sens dont l'activité de lecture est constitutive au même titre que l'activité d'écriture."* » (p.55⁴). *Et le cinéma est devenu non seulement l'une de ses lectures, mais le mode de réception privilégié par notre époque.* » (p.33).

On peut s'interroger toutefois sur cette tendance presque systématique à contourner l'obstacle théorique, en vertu du lieu commun qui consiste à dire que la question de la fidélité ne se pose plus, ne doit plus se poser, alors qu'elle fait retour dans presque toutes les analyses filmiques — les commentaires d'Anne-Marie Baron n'y échappent pas. Car, malgré qu'elle en ait, l'adaptation ne peut faire fi de son origine littéraire et de la comparaison qui, automatiquement, en découle. En conséquence, la question de la fidélité se pose, tout au moins tant que l'on ne reconsidère pas le statut de l'adaptation ou encore son positionnement discursif, tant que l'on maintient le rapport entre le texte et l'adaptation cinématographique qui en émane dans une frontalité improductive. Intégrer en revanche l'adaptation cinématographique à l'univers des discours interprétatifs tenus sur le texte originel, discours susceptibles de « *dévoiler des failles mal aperçues ou de nouvelles articulations* », permettrait, non seulement de « *désinhiber le rapport à l'œuvre d'origine en libérant la relecture* »⁸ mais surtout de sortir de la rivalité stérile film/texte en déplaçant la problématique de l'adaptation. Il ne s'agirait plus alors d'éliminer la question de la fidélité mais bien de la requalifier, en s'interrogeant sur l'adaptation en tant que métadiscours.

Les chapitres III à VIII de l'ouvrage d'Anne-Marie Baron explorent succes-

sivement des corpus spécifiques : Balzac, Sand, Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant sont ainsi abordés, qui constituent une forme de creuset réalistico-naturaliste particulièrement fertile pour la transposition cinématographique. Sans doute est-ce pour cette raison que Victor Hugo, dont on rappelle toutefois la haute adaptabilité et, conséquemment, les nombreuses adaptations cinématographiques, se trouve exclu du corpus analysé. Anne-Marie Baron ne prétend d'ailleurs pas à l'exhaustivité. Elle se contente de sérier « *les problèmes que chacun [des auteurs du corpus] a posés aux adaptateurs et de voir sur des exemples précis comment ces problèmes ont été résolus* » (p.11).

Chaque chapitre insiste en effet sur une spécificité formelle des œuvres littéraires évoquées et sur le traitement auquel elle a donné lieu dans les différentes adaptations cinématographiques qui en sont issues. Sont ainsi mis en relief la dimension biographique de l'écriture sandienne (chapitre IV : « George Sand. L'empire du biographique »), la composante « politique » du roman de Stendhal et des adaptations qu'il a engendrées (chapitre V : « Stendhal. Politique de l'adaptation »), les modalités énonciatives du récit flaubertien (chapitre IV : « Flaubert. Du style indirect libre à l'énonciation impersonnelle »), l'engagement zolien (chapitre VII : « Zola. Le roman du peuple »), enfin l'oscillation générique présente chez Maupassant (chapitre VIII : « Maupassant, conteur ou romancier ? »). Le chapitre consacré à Balzac qui inaugure les études de cas (chapitre III : « Balzac à l'écran ») est plus complexe, plus long aussi, et sert de fondement à Anne-Marie Baron pour une catégorisation des modalités d'adaptation. « *À tout seigneur, tout honneur* », écrit-elle (p.35), et c'est en tant que « *fondateur du roman moderne* » ayant « *fasciné le cinéma* » (p.35) qu'elle lui confère une place inaugurale.

Le chapitre consacré à Flaubert explore trois modalités d'adaptation : l'adaptation littérale ou « *illustration* » (p.89) qui caractérise le film de Claude Chabrol, *Madame Bovary* (1991) ; la « *transposition* » (p.92) que constitue *Val Abraham* de Manoel de Oliveira (1993) ; l'« *épure* » (p.96), enfin, du film d'Eugène Green *Toutes les nuits* (2001), adaptation de *L'Éducation sentimentale* de 1845, qu'Anne-Marie Baron confronte au film plus ancien d'Alexandre Astruc (1962). Anne-Marie Baron rappelle en introduction le lien privilégié qui unit Flaubert au Nouveau Roman d'une part, à la Nouvelle Vague d'autre part. Elle voit dans « *l'invention flaubertienne du style indirect libre [...] un pas décisif vers l'invention de cette "énonciation impersonnelle" qui caractérise selon Christian Metz le cinéma* » (p.87). D'où certainement les nombreuses adaptations cinématographiques que son œuvre a générées.

L'étude de deux adaptations antithétiques de *Madame Bovary* est aussi l'occasion de rappeler la fascination que le personnage d'Emma n'a cessé d'exercer, donnant naissance à une série considérable d'avatars

cinématographiques. La présentation du film de Chabrol insiste sur le souci maniaque du détail historique et l'attention à la lettre du texte que revendique le réalisateur. Mais c'est « *dans le point de vue adopté* » que réside pour Anne-Marie Baron « *l'intérêt [du] film* » (p.90). Gommant la « *dimension parodique* » d'un roman qui montre « *à l'œuvre la trivialisation des mythes* » (p.90), Chabrol aborde l'héroïne flaubertienne en « *sociolog[ue], [faisant] d'Emma l'exemple type de la condition des femmes au XIX^e siècle* » (p.90). Après la présentation générale du film, Anne-Marie Baron insiste sur quelques éléments destinés à mettre en évidence l'inadéquation d'Emma à son milieu : la robe blanche portée par Isabelle Huppert à la ferme, le positionnement des miroirs dans la scène du bal. Elle revient également sur le montage alterné de la scène des comices agricoles — choix académique s'il en fut —, censé rendre le plus « *fidèlement possible* » (p.91) le contrepoint flaubertien. Elle analyse enfin la présence insistante de la voix *off*, plus particulièrement dans la « *scène de la désillusion d'Emma* » (p.91), dans un commentaire qui n'évite pas toujours le jugement de valeur : « *Jean Yanne paraît vraiment trop caustique [...]. C'est la seule erreur d'une distribution impeccable.* » (p.91).

En ce qui concerne *Val Abraham*, Anne-Marie Baron rappelle fort justement qu'il s'agit d'une adaptation « *à double distance* » (p.92) puisque le film de Manoel de Oliveira se fonde sur une réécriture de commande, le réalisateur ayant sollicité la romancière Augustine Bessa-Luis pour qu'elle transpose l'intrigue normande dans la campagne portugaise contemporaine. Après un commentaire du titre et de la citation biblique qui lui fait écho et ouvre le film, Anne-Marie Baron en détaille le déroulement narratif en insistant sur la « *distance ironique* » (p.94) qu'affiche Oliveira non seulement à l'égard de Flaubert — « *comme s'il n'était pas question pour lui de se soumettre, de respecter ou d'encenser Flaubert, mais seulement de méditer sur son œuvre* » (p.94) —, mais aussi envers l'adaptation cinématographique. Anne-Marie Baron évoque plusieurs séquences pour caractériser une posture aux antipodes de la démarche de Chabrol, une posture « *impertinente* », « *désinvolte* » (p.94), qui réinvente l'histoire d'Emma — l'héroïne portugaise a perdu un *m* dans la transposition — et réussit pourtant à faire « *de cette médiation très personnelle sur le bovarysme une œuvre plus fidèle [...] que n'importe quelle consciencieuse adaptation* » (p.95).

Le travail d'Eugène Green est analysé à la fin du parcours flaubertien, après une évocation de « *l'adaptation moderne* » de *L'Éducation sentimentale* réalisée par Alexandre Astruc, adaptation ratée selon Raymond Bellour ou plutôt réussie selon Henri Chapier et que Anne-Marie Baron, considérant le film comme « *un film type de la nouvelle vague* » (p.97), trouve « *très daté[e], à la fois socialement et esthétiquement* » (p.97). L'« *épure* » que propose Eugène Green est davantage intéressante par « *sa stylisation appuyée* » (p.98), d'inspiration picturale, qui « *revisite une intrigue*

qui transpose la première *Éducation sentimentale* [...] en y ajoutant des souvenirs de la seconde » (p.98). Faisant le choix de la « littérature » plus que celui de la « vraisemblance » (p.99) — « découpage en séquences très autonomes », « cadrages audacieux », « diction récitante », musique baroque —, Eugène Green, inspiré par Robert Bresson et Alain Cavalier, « se voue à une ascèse filmique, qui traduit bien la quête flaubertienne » (p.100).

Anne-Marie Baron cite enfin rapidement mais fort éloquemment le film de Marion Laine — *Un Cœur simple* (2008) —, « chef-d'œuvre » visité par le « génie » (p.101) d'actrice de Sandrine Bonnaire.

La conclusion de l'ouvrage revient sur le statut même de l'adaptation en tant que genre cinématographique et insiste sur les difficultés spécifiques que pose chacun des auteurs adaptés aux réalisateurs, sur les échanges permanents entre littérature et cinéma — « le cinéma est plus que jamais redevable à la littérature de ses intrigues et de ses techniques » (p.138) — et sur l'intérêt pédagogique des mutations intersémiotiques, qui démultiplient les possibles de l'œuvre : « [...] le film et le roman sont à jamais complémentaires. » (p.139).

Plus descriptif qu'analytique, l'ouvrage d'Anne-Marie Baron offre l'avantage de poser la question de l'adaptation du point de vue de l'étude du roman. Il résume les principales théories de l'adaptation et présente un large éventail de films adaptés de romans du XIX^e siècle dont il détaille les fiches techniques (« Films cités ou analysés », pp.147–52). Cet ouvrage s'avère un instrument didactique efficace, un parcours synthétique dont la variété documentaire peut servir de point de départ à une réflexion plus approfondie.

Florence PELLEGRINI

1. Colette AUDRY, « La Caméra d'Alain Robbe-Grillet », *Cinéma et Roman, Revue des lettres modernes*, n°36-38, été 1958, cité par Anne-Marie Baron, p.7 (Reprint *Cinéma et roman — éléments d'appréciation* [1958], Georges-Albert ASTRE ed. et collab. [Paris, Lettres Modernes Minard, 1999]).

2. Christian METZ, *Essais sur la signification du cinéma* (Paris, Klincksieck, 1968), cité par Anne-Marie BARON, p.24.

3. Alain GARCIA, *L'Adaptation du roman au film* (Paris, Dujarric, 1990).

4. Michel SERCEAU, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires* (Liège, éditions du Céfal, 1999).

5. Marie-Claire ROPARS-VUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma* (Paris, Armand Colin, « U2 », 1970).

6. André BAZIN, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », 1951,

repris dans BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris, Éd. du Cerf, « 7^e art », 1994).

7. Milicent MARCUS, « Umbilical Scenes: Where Filmmakers Foreground their Relationships to Literary Sources », *Romance Languages Annual* 1, 1998.

8. Voir Jean CLÉDER, « L'Adaptation cinématographique », <http://www.fabula.org/atelier.php?action=browse&id=Adaptation&imprimer=1>.