

Flaubert : le désir et le style

Flaubert: desire and style

Moulay Youssef SOUSSOU

Université Cadi Ayyad.

FLSH de Marrakech, Maroc

Abstract

The act of writing is the exercise in which the whole problem of desire manifests itself to the point that the writer persists in widening this gap between desire and its realization, widening the gap between desire as a constant gap vis-à-vis -vis its realization. Because desire is never in fullness, but it is a lack, a deprivation (Plato) and it is always asking for more. In writing, it is the gap vis-à-vis stylistic success: how to say with words that do not betray all this lyricism and this depth that are at the bottom of beings. Madame Bovary is the true novel of this insatiable desire (Sartre). The main character goes from suffering to boredom (Schopenhauer), from illusion to disillusion, and the whole story of Emma is only that of Flaubert who tells the story of an impossible and impossible writing. of an unachievable work (Biasi). Starting from the trip to the Orient, we study in this article the problem of desire in writing through the stylistic program of Flaubert, this writer who admits his lack of vocation and who nevertheless will follow the project of the quest for a style. perfect and of an unprecedented poetic prose. How does Flaubert write this dream of this wanting other which is specific to our human condition? How does this desire manifest itself in the quest for the style that is the origin of all literary experience?

L'acte d'écrire est l'exercice où se manifeste tout le problème du désir au point que l'écrivain s'acharne à creuser cet écart entre le désir et sa réalisation, creuser l'écart du désir comme écart constant vis-à-vis de sa réalisation. Car le désir n'est jamais dans la plénitude, mais il est un manque, une privation (Platon) et il est toujours demandeur de plus. Dans l'écriture, c'est l'écart vis-à-vis de la réussite stylistique : comment dire avec des mots qui ne trahissent pas tout ce lyrisme et cette profondeur qui sont au fond des êtres. *Madame Bovary* est le vrai roman de ce désir insatiable (Sartre). Le personnage principal passe de la souffrance à l'ennui (Schopenhauer), de l'illusion à la désillusion, et toute l'histoire d'Emma n'est que celle de Flaubert qui raconte l'histoire d'une impossible écriture impossible et d'une

irréalisable œuvre (Biasi). L'écriture est un désir insatiable car l'inadéquation du langage et du réel (Barthes) empêche l'écrivain de parvenir à exprimer le lyrisme, cette grande puissance qui se cache au fond des êtres. Par la métaphore du chaudron fêlé (Rabatté), Flaubert expose cet embarras du langage dans son premier roman publié. Flaubert est entré dans le panthéon de la littérature universelle du fait qu'il a écrit un récit producteur d'illusion, à la prise de cette illusion comme sujet d'écriture. Ce renversement dramatique, tel qu'Albert Thibaudet l'appelle, est ce que la littérature mondiale a enfanté de meilleur depuis Cervantès jusqu'à Kafka.

En partant du voyage en orient de Flaubert, nous voudrions étudier dans cet article le problème du désir dans l'écriture à travers le programme stylistique de cet écrivain qui avoue son manque de vocation et qui pourtant va suivre le projet de la quête d'un style parfait et d'une prose poétique inédite. Comment Flaubert écrit-il ce rêve de ce vouloir autre qui est le propre de notre condition humaine ? Comment ce désir se manifeste-il dans la quête du style qui est l'origine de toute l'expérience littéraire ?

1. Le fantasme de l'orient et le désir du corps

Alain Robbe-Grillet dit que le rapport de Flaubert avec l'orient est une image du désir et un pur fantasme¹. Flaubert rêvait l'orient depuis sa jeunesse. L'orient est un grand pôle de l'œuvre de Flaubert d'autant plus que nous y trouvons l'explication de cette dimension érotique, d'un fantasme masculin pour la femme esclave et en même temps la femme impératrice qui tue autant par sa beauté que par sa cruauté : c'est Salammô, c'est Hérodiade, c'est Salomé ; mais c'est aussi Emma, Mme Arnoux et les autres personnages féminins, héroïnes de ces célèbres romans. Pour Frédéric, pour Léon, les femmes sont des représentations de leur orient, c'est-à-dire de cette image du désir, ce stéréotype que raconte le mythe du voyage.

L'orient éveille la sensualité de l'homme et l'imagination de l'écrivain. L'orient, c'est la chaleur, l'endroit où il fait chaud, c'est là où on peut trouver des femmes plus femmes, des femmes chaudes.

Cette image de la femme a été représentée par Gustave Moreau dans son tableau « Salomé dansant ». Salomé danse devant son oncle le tétarque Hérode Antipas, elle danse pour le séduire et pour obtenir la tête du prophète Jean. Elle est représentée dans toute sa nudité

¹ Emission « Un homme, une ville-Gustave Flaubert : fantasmes orientaux, exotisme et érotisme », *Radio France Culture*, première diffusion le 15/05/1981 ».

charnelle mais aussi dans toute son invulnérabilité grâce à cette parure dorée qui le rend extraordinaire, infaillible : c'est un objet transformé en statue de dieu.

Ce rêve sexualisé se trouve dès les premiers écrits de Flaubert, notamment dans les mémoires d'un fou :

« Je rêvais de lointains voyages dans les contrées du sud ; je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les chameaux et leurs clochettes d'airain ; je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil ; je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent ; je sentais le parfum de ces Océans tièdes du Midi ; et puis, près de moi, sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au regard ardent, qui m'entourait de ses deux bras et me parlait la langue des houris¹. »

Cette femme et cet orient rêvés vont se réaliser quand il se rend en Egypte et rencontre la célèbre almée et danseuse égyptienne Ruchiuk-Hanem à qui Philippe Sollers consacre un article² très intéressant en affirmant qu'il faudrait élever à la place du Panthéon un obélisque en hommage à cette femme : « A Ruchiuk-Hanem la littérature universelle reconnaissante ». Après cette rencontre, Flaubert a changé sa méthode d'écriture et son esthétique romanesque. Au lieu de se servir du langage comme moyen d'écriture, il s'en sert comme une finalité. Il commence à écrire le langage au lieu d'écrire avec le langage. C'est une leçon que lui a appris l'art chorégraphique en observant la danse de l'almée égyptienne.

Que doit donc Flaubert à cette femme tant au niveau de sa danse que sur sa dimension mystico-charnelle ? Ruchiuk-Hanem est le modèle de cette femme orientale, à la fois prostituée et déesse. Après la fin du spectacle offert par cette danseuse à Flaubert, nous assistons à une scène érotique dans laquelle le voyageur « couche » avec cette almée. Mais en se réveillant, il pense à Holopherne décapité par Judith. C'est toujours cette image de la mort de l'artiste, de la conscience créatrice, que nous retrouvons chez Salomé et la décapitation de saint Jean.

Nous insistons sur cette rencontre de Flaubert avec l'almée égyptienne du fait qu'elle serait la révélation d'une correspondance entre tous les arts. L'acte d'écrire s'en abreuve et s'y harmonise. Le son, la mélodie, le geste, le mouvement, le signe tatoué, la forme sculptée, sont tous des formes d'écriture. Ce sont des langages qui s'enchevêtrent et se communiquent. Mais celui de la chorégraphie est le plus proche de celui de l'écriture. D'ailleurs c'est la danse qui a marqué le spectacle. Autrement dit, pour qu'il y ait langage, il faut bien une structure, des

¹ Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *Œuvres Complètes I* (1831-1845), *Œuvres de jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p.473

² Philippe Sollers, *L'Égyptien de la famille*, *Le Monde* du 29.11.1991

articulations, un matériau, des signes, et des formes. La danse possède tout cela. Pour Paul Valéry, la poésie est une danse verbale, et la danse est une philosophie en acte.

Bref, La création artistique devrait montrer comment l'objet est ce qu'il est, plutôt que faire apparaître ce qu'il peut signifier. C'est de la même façon que l'art d'écrire s'est développé tout en s'interrogeant sur les limites de l'écriture. Comment le langage, forme finie et limitée, peut-il exprimer le sens, infini et illimité ? Jamais l'unidimensionnel ne pourrait contourner le multidimensionnel dans la mesure où la langue n'est pas en mesure de dire toute la pensée. Devant les charmes que lui offre le ciel nocturne de Thèbes, Flaubert se trouve incapable de descendre sur le papier froid toute l'idée qui brûle dans sa tête : « Le ciel ruisselle d'étoiles-elles affectionnent ce soir la forme de demi-cercles, comme seraient des moitiés de colliers de diamants, dont ça et là manqueraient quelques-uns. Triste misère du langage ! Comparer des étoiles à des diamants !¹ »

Toute la question flaubertienne éclate dans ce passage de telle façon qu'on passe d'un Gustave, le jeune qui rêve l'impossible, à l'idée absolue, à l'infini envers le Flaubert conscient des besognes de l'écriture, ne cherchant ses valeurs qu'en elle-même. Le sens prend alors la forme d'une question à laquelle la littérature va s'abstenir de répondre. Comment descendre de l'infini sans que la poésie ne se brise « car, dit-il, la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée² ». Le sens s'oppose à la forme, l'expression à la pensée.

Le défi n'est pas facile, il est divin, existentiel. Flaubert l'a senti tout jeune : « tout ce que j'ai de plus poétique à vous dire est de ne rien dire »³ affirme le narrateur de *Smarh*. Plus tard, après son voyage, écrivant *Madame Bovary*, il va prouver que l'écrivain est non celui qui a quelque chose à dire, mais plutôt celui qui a une manière de dire. Le comment écrire sera le seul dogme de Flaubert dans une époque où toutes les croyances sont démolies, tout est parti, la royauté et la noblesse en 89, la bourgeoisie en 48, et le peuple en 51. La société n'a ni religion ni humanité. Tous les espoirs de sa génération sont disparus.

Le langage du corps est la meilleure leçon que Flaubert apprend de son voyage à l'orient :

« Kuchiouk-Hanem et Bambeh se mettent à danser. La danse de Kuchiouk est brutale comme coups de cul. Elle se serre la gorge dans sa veste de manière que ses deux seins découverts sont rapprochés et serrés l'un près

¹ Gustave Flaubert, « Voyage en Orient : Egypte », *Œuvres Complètes II (1845-1851)*, édition publiée sous la direction de Claudine GothofMersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p.704.

² Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, *op.cit.*, p.471

³ *Ibid*, p.598

de l'autre (...) Elle s'enlève tantôt sur un pied, tantôt sur un autre, chose merveilleuse, un pied restant à terre, l'autre se levant passe devant le tibia de celui-ci, le tout dans un saut léger. »¹

Voici une autre danse plus savante, celle d'Azizeh (cette danse a inspiré Flaubert dans la description de la danse de Salomé dans *Hérodias*) :

« Sa danse est plus savante que celle de Kuchiouk. Pour danser, elle quitte son vêtement large et passe une robe d'indienne à corsage européen. Elle s'y met- son col glisse sur les vertèbres d'arrière en avant, et plus souvent de côté, de manière à croire que la tête va tomber : cela fait un effet de décapitement effrayant.

Elle reste sur un pied, lève l'autre, le genou faisant angle droit- et retombe dessus. Ce n'est plus de l'Egypte, c'est du nègre, de l'africain, du sauvage, c'est aussi emporté que l'autre est calme. »²

Pourtant, quoique difficile, cette danse n'a pas plu à Flaubert du fait que contrairement à la danse de Ruchiouk, elle correspond à une conception sociale alors que la danse moderne aussi bien que l'écriture intransitive conteste toute portée significative.

Comme le voyage est la métaphore de cette écriture dé-finalisée qui renonce à tout autre but, comme le bédouin dans le désert est le symbole de l'artiste qui part sans autre fin que le départ lui-même, la furie insensible de la danseuse orientale est l'image de l'acte d'écrire : écrire avec la seule attention de chercher le Beau. L'écrivain pas plus que la danseuse se défendra d'idées, de principes, de limites... il ne cherchera pas à satisfaire sa volonté de pouvoir en s'emparant du monde par une pensée. L'art est avant tout une présentation de lui-même, qui ne dit rien d'autre, pas plus qu'une danse orientale ne dit et ne montre le monde. Elle se donne pour ce qu'elle est. L'écriture d'un corps qui invente son espace. Il est significatif que l'une des métaphores que Flaubert choisit pour désigner l'art pur dans les années 1870 soit celle de la danse orientale, surtout celle de la femme, déesse antique, Ruchiouk-Hanem. La danse de celle-ci s'adresse au regard sans pour autant représenter. Contrairement à l'art pictural, elle montre et ne montre rien. Elle ne montre que son art.³

De ce fait, l'art peut provoquer le trouble. « Tout cela est un tourbillon dans ma tête, ta danse me tournoyait dans le cerveau » disait l'archidiacre, Claude Frollo dans *Notre-Dame De Paris* de Victor Hugo. Une telle expression, dans son rapport non seulement à l'artiste mais au public, a pour fonction de faire naître le trouble et de le communiquer en une sympathie symbolique. Et nous comprenons que le message de l'artiste n'est qu'une interrogation sur sa création et sur son message même.

¹ Flaubert, « Voyage en Orient : Egypte », *op.cit*, p.660.

² *Ibid*, p.667.

³ Gisèle Séginger, *Flaubert : une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 2000, p.63.

Flaubert retrouve dans la nature de l'humanité orientale, les principes d'une Beauté liée à l'impassibilité, au vide, au néant :

« J'ai vu des danseuses dont le corps se balançait avec la régularité ou la furie insensible d'un palmier. Cet œil plein de profondeurs (...), n'exprime rien que le calme, le calme et le vide, comme le désert... d'où l'absence de toute passion... les sentiments de la fatalité qui les remplissent, la conviction du néant de l'homme donne ainsi à leurs actions, à leurs poses, à leurs regards, un caractère grandiose et résigné. »¹

L'artiste a senti nettement cette fatalité du vide en Orient. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de vérité. C'est attitude un peu paradoxale et en vérité difficilement explicable, un « je-ne-sais-quoi », sans lequel toute Beauté est morte et toute création est sans Grâce. S'il y'a la vérité (une vérité), Il y aurait une seule danse extatique définitive, ce dont sans doute est persuadé le derviche tourneur. En revanche, ce sont des vérités disparates, une multiple manifestation de pensée ; et la danse s'approprie dans l'histoire cette polyvalence. Le corps s'en est montré toujours comme un corps-pensée, voire des corps-pensées.

Flaubert a eu sans doute l'intuition que la chose qu'il doit apporter de l'Orient comme relique significative de cette pensée est évidemment un corps vide, un corps blanc : « J'achète deux mèches de femmes avec leur ornement, les femmes auxquelles on les coupe pleurent, mais les maris gagnent dix piastres pour chaque mèche². »

Etymologiquement, « texte » vient de « tresse » ou « tissu ». Le texte est cousu aussi complexément qu'un tissu ou une tresse de cheveux. Roland Barthes le confirme dans son analyse d'une nouvelle énigmatique de Balzac intitulée *Sarrasine* : « L'ensemble des codes, dès lors qu'ils sont pris dans le travail, dans la marche de la lecture constitue une tresse (texte, tissu et tresse, c'est la même chose) ; chaque fil, chaque code est voix, ces voix tressées-ou tressantes- forment l'écriture³. »

Flaubert revient à Croisset avec le fétiche que les femmes orientales lui ont vendu :

Ce sont des textes blancs, les mêmes que va donner Madame Arnoux à Frédéric, une partie de son corps, un texte blanc qui ne vieillit jamais, il peut y tresser son écriture, filer mots et choses, écrire tout son grand amour, toute sa littérature, voire du langage :

« Elle défit son peigne, tous ses cheveux blancs tombèrent.
Elle s'en coupa, brutalement, à la racine, une longue mèche.
- Gardez-les ! adieu ! »⁴

¹ Lettre de Flaubert à Louise Colet du 15 janvier 1853.

² Flaubert, « Voyage en Orient : Egypte », *op.cit.*, p.688.

³ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Ed. Du Seuil, 1970, p.165

⁴ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, le livre de poche, 1983, p.496.

2. La loi du chaudron fêlé et le désir du style

« Qu'écrirai-je sur toi ? » se demande l'homme-plume à son arrivée en Egypte. La même question s'impose en rentrant chez lui. Qu'écrit-il sur ce texte blanc ? Quels langages ? Quelle parole ?

Toute la problématique de la littérature est dans le langage. Or, le langage est déjà un système de sens qui implique une particularité de substance. Les mots sont eux-mêmes des valeurs, ils ont un passé, des entours. Leurs sens naissent peut-être moins de leur rapport à l'objet qu'ils signifient que de leur rapport à d'autres mots, à la fois voisins et différents, et c'est précisément cette zone de sur-signification, de signification seconde où va se loger et se développer la littérature. C'est-à-dire que la littérature ne peut être une copie analogique du réel, elle est la conscience même de l'irréel du langage. Elle ne peut que connoter le réel non le dénoter. Selon Roland Barthes, son être est dans le langage : « La littérature la plus vraie est celle qui se sait la plus irréaliste, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage, c'est cette recherche d'un état intermédiaire aux choses et aux mots, c'est cette tension d'une conscience qui est à la fois portée et limitée par les mots¹. »

La complexité de l'acte d'écrire réside dans le fait de creuser cet écart entre les mots et les pensées, écart identique à celui du désir et sa réalisation. Car le désir n'est jamais dans la plénitude et il est toujours demandeur. Dans l'écriture, c'est l'écart vis-à-vis de la réussite stylistique : comment dire avec des mots qui ne trahissent pas tout ce lyrisme, cette profondeur des sentiments qui sont au fond des êtres. *Madame Bovary* est le vrai roman de ce désir insatiable. Nous pourrions dire que le principal personnage en est l'écriture.

Ce chef-d'œuvre littéraire commence par le pronom « nous » renvoyant à toute la génération de l'auteur qui a confessé le romantisme, a cru aux élans du lyrisme, aux affections du moi, aux aspirations aux sentimentalismes. Rentrant de son fameux voyage en Orient, arrivant à la maturité artistique, Flaubert devrait écrire un ouvrage contre lui-même, contre son tempérament romantique. Ce qui explique l'ironie salvatrice portée dès le début par une collectivité enfantine. Puis, ce sont les lectures qui vont tromper Emma puisque personne ne s'est trouvée pour accueillir cette sensation infinie de l'âme, ni dans la réalité, ni parmi les humains, ni dans le divin. L'histoire prenait le relais du narrateur qui va tout faire pour s'absenter. Néanmoins, nous

¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris : Ed. Du Seuil, 1964, p.169.

le trouvons au début dans le partage de ce grotesque, de cette ironie, et de part en part surtout à la fin du roman : « il vient de recevoir la croix d'honneur. »

Personne ne s'y trouvait pour porter cette ironie, le style prend le relais du narrateur, l'écriture seule peut supporter ce fardeau humain et tout le roman est mené par cette trouvaille : la poésie absolue ou le réalisme poétique. Ce qui prouve la recherche effrénée de la belle phrase tout au long d'un livre adamantin où chaque tesselle de la mosaïque tient seul. Flaubert le suggère à Louise Collet : « c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre soutenue se tient en l'air¹. »

Madame Bovary était donc une quête laborieuse de l'écriture qui affrontera les écarts qu'impose le langage et fait résonner la fêlure qui émane de la parole humaine. On trouve dans ce roman tout ce qu'il faut pour comprendre l'ambiguïté de l'acte d'écrire :

« Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles. »²

Dans ce célèbre passage de *Madame Bovary*, Flaubert compare la parole humaine à un *chaudron fêlé*. Parce qu'il affirme là explicitement l'inadéquation fondamentale du langage à exprimer fidèlement les sentiments humains. Comment ce qui est dans l'âme peut sortir rien qu'avec des métaphores ? Laquelle métaphore aussi « vide » qu'on lui attribue la tâche paradoxale de faire danser les ours, à défaut de pouvoir atteindre les étoiles, défaut qu'il faut accepter, et même relever. « L'exacte mesure » en manquera toujours. L'image elle-même est une de ces « métaphores vides » comme la « cloche fêlée » de Baudelaire, elle provoque un son voilé ; elle n'est plus apte à signifier le plein par le plein. Plus encore, elle n'est qu'un chaudron fêlé, ce baquet dans lequel on préparait autrefois les boyaux pour faire les instruments de musique. C'est l'instrument même de fabrication qui est déficient, celui qui devait donner les lyres futures. La parole est ainsi comparée à un contenant inadéquat qui laisse seulement fuir ce qui s'y loge. Comme un tambour de foire, L'instrument de musique ne sert qu'à battre des mélodies criardes³.

¹ Lettre de Flaubert à Louise Colet du 16 janvier 1852.

² Flaubert, *Madame Bovary, Œuvres Complètes III (1851-1862)*, édition publiée sous la direction de Claudine GothotMersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p.319.

³ Dans *le texte du voyage*, un jeu faux et désagréable précède la danse de Ruchiouk.

Dans le deuil d'une parole pleine où contenu et contenant pourraient être accordés, dans l'éloignement d'une parole d'essence divine à quoi appartiennent les étoiles inaccessibles (les étoiles peuvent être le signe d'une musique des sphères qui est hors de notre portée), il ne reste que la pauvre « parole humaine ». Quel écart sépare aussi bien le langage de son objet que les diamants des étoiles !

Mais cette parole humaine, aussi insatisfaisante soit-elle, peut encore être une « mélodie ». Flaubert, conscient de la fêlure, reconnaît la place du « vide », et maintient cependant le projet sublime de la littérature en confiant à la prose la nécessité de se faire mélodique. Un chant qui ne soit plus lyrique.

Le chant romanesque découlera de cette insatisfaction de telle sorte que l'ennui se convertit en écriture. Le motif du langage inutile apparaît réellement central dans *Madame Bovary* : a fortiori les mots ne mènent à rien. Derrière l'intrigue normande, le roman est traversé par la métaphorisation de l'inanité du langage face aux enjeux de l'existence humaine. Ne serait-ce qu'une peinture majestueuse de la parole inefficace. Chaque discours humain semble en effet l'occasion d'exhiber en détail son incapacité radicale à faire avancer le sort des hommes. C'est ainsi sous l'emblème de ce *chaudron fêlé*¹, qu'apparaît le réalisme flaubertien qui n'est que l'impossibilité de réaliser une œuvre.

La comparaison du langage au chaudron fêlé révèle l'une des clés majeures du roman, lorsqu'elle constitue la plus longue intervention directe du narrateur. En 2006, dans un essai précisément intitulé *Le chaudron fêlé*, Dominique Rabaté² a situé ce constat d'échec dans le domaine littéraire, en y percevant la formulation par Flaubert de l'inévitable écart, constitutif de toute littérature, entre l'objet et son rendu : ce serait principalement l'art de l'écriture qui se verrait ici condamné à l'irréalisme. La tricherie en est le sort, le langage en est le projet.

Le langage implique donc deux contraintes, l'irréalisable et l'impureté. Le langage est une législation dont le code est la langue. Roland Barthes pense que le langage est fasciste du fait qu'il se définit non par ce qu'il permet de dire, mais par ce qu'il nous oblige à dire. Par sa structure, la langue impose une relation fatale d'aliénation. Il ne reste à l'écriture dans son essence intransitive qu'à transcender ce langage. Cela exige un labeur nouveau et une mise en forme harassant.

¹ L'expression fait écho avec « la cloche fêlée » de Baudelaire.

² Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé*, Ed. José Corté, 2006.

Flaubert fait la différence entre la langue du narrateur et les effets du discours de ses personnages. Il se plaint de tous les symptômes de la bêtise de son époque, le langage commun, les fausses idées bourgeoises. Il a toujours explicité ce fantasme d'un sujet qui ne dit plus rien ; mais deviendrait une caisse où résonnent tous les clichés que n'importe quelle parole véhicule à son insu. Flaubert indique à Louise Collet les limites qu'il souhaite atteindre : « il faudrait dans le cours du livre, il n'y eût un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui les couvrent¹. »

L'écrivain devient donc celui littéralement qui ne parle plus. La force du roman selon Bakhtine réside dans sa capacité de brasser des voix qu'il permet de réaliser en les faisant entendre avec une certaine distance. Mieux que le théâtre, le roman accentue la contradiction entre la parole et sa signification cachée dans la mesure où il permet de creuser sous le discours, suggérer la subtilité des langages courants rien que parce que la narration les présente et les commente tout à la fois. Ne serait-ce qu'un procédé susceptible de comprendre la vérité paradoxale qui se cache au fond des êtres. C'est dans les failles significatives entre langage du corps et langage verbal (exprimé et tu), dans le silence des pensées, dans l'écart entre le désir subjectif d'originalité et lieu commun des clichés, c'est dans l'écart entre tout énoncé et son énonciation que le roman peut se déployer.²

Le chapitre XII de la deuxième partie de *Madame Bovary* décrit l'évolution des rapports entre Emma et Rodolphe, qui ont repris leur relation amoureuse. Emma demande à son amant de penser à elle quand minuit sonnera, lui faisant des déclarations d'amour enflammées, déclarations faites au discours direct. Mais Flaubert opère, aussitôt, un changement de focalisation et se déplace stratégiquement du côté de l'amant. Si les paroles d'Emma sont ridicules, c'est aussi parce que l'homme qui les entend est incapable de les comprendre. Pour ce Dom Juan de province, les mots d'Emma n'ont « rien d'original ». Il y retrouve « l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage³ ». Le narrateur se distancie en le condamnant : « Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. »⁴ L'erreur de ce séducteur est de mettre *Madame Bovary* dans la même liste de ses innombrables maîtresses. À la différence du

¹ À Louise Colet, 16 décembre 1852.

² Mikhaïl Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, Gallimard, 1978, p.88.

³ Flaubert, *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.319.

⁴ *Idem.*

narrateur, il ne sait pas que les mêmes mots peuvent signifier des choses bien différentes, que tout est affaire d'intonation.

Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl, *Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris : Ed du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance* (éd. Jean Bruneau), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », T. 2, 1980 ; (éd. Jean Bruneau et Yvan Leclerc).

———, *Œuvres complètes*, T. 1, Œuvres de jeunesse, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

———, *Œuvres complètes*, T. 2, édition publiée sous la direction de Claudine GothotMersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

———, *Œuvres complètes*, T. 3, édition publiée sous la direction de Claudine GothotMersch, avec, pour ce volume, la collaboration de Jeanne Bem, Yvan Leclerc, Guy Sagnes et Gisèle Séginger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.

RABATE Dominique, *Le chaudron fêlé*, Ed. José Corté, Coll. « Les essais », 2006.

SEGINGER Gizèle, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, coll. « Questions de littérature », SEDES, 2000.

Radio France Culture, « Un homme, une ville-Gustave Flaubert : fantasmes orientaux, exotisme et érotisme », première diffusion le 15/ 05/1981 ».

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Moulay Youssef Soussou est enseignant-chercheur et membre du Laboratoire LIMPACT, de la faculté des lettres et des sciences humaines de l'université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc. Il est l'auteur de deux ouvrages, *Flaubert. Evolution et métamorphoses du style* (L'Harmattan, 2021) et *Analyse génétique d'Hérodias de Flaubert : de la Lecture à l'écriture* (Edilivre, 2018). Il a contribué à plusieurs ouvrages collectifs sur Flaubert, pour ne citer que *Flaubert voyageur* (Classique Garnier, 2019), *Il y a 200 ans naissait Gustave Flaubert* (Editions Laatrach, 2021). Il a publié plusieurs articles particulièrement sur « le style de Flaubert », dans la perspective d'une poétique génétique traitant des transformations de l'écriture dans les brouillons. mys.soussou@gmail.com