LE TRAVAIL DU STYLE DANS LA *CORRESPONDANCE* DE GUSTAVE FLAUBERT

Emilia-Ioana VAIDA, Teaching Assistant Ph.D.,
„Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Gustave Flaubert's Correspondence does not only mean letters in which the writer describes his work in a general manner, but it also contains many concrete references to his works' writing process, which represents a truly poietic element. The current work insists upon the analysis of the work of a writer seeking for an ideal style that is always on his mind and which is defined on several occasions. In this sense, the writer suggests a work method that helps him get, after several years of exhausting work in which the good times are followed by extremely pessimistic periods, to the final text.

Keywords: Correspondence, style, creation, subject, idea, work

La *Correspondance* de Flaubert ne représente pas seulement « une voie royale pour pénétrer sa personnalité et comprendre son œuvre »[1], un document social ou historique, mais aussi un document qui propose un type de comportement auctorial, un mécanisme de pensée créatrice vu dans ses moindres détails. Elle est l'image d'une vie dédiée à l'art d'écrire, à la quête de l'expression parfaite, de la création idéale : « La vie de Flaubert est à ce point l'histoire de son effort littéraire, que parler de ses cinq ou six romans, c'est rendre compte de cet effort dans sa presque totalité »[2]. C'est l'image du créateur qui, pendant son travail, découvre et se découvre, écrit et se voit écrire, fait et se regarde en train de faire.

La *Correspondance* de Flaubert illustre toutes les étapes du processus de création littéraire, du moment où l'on choisit le sujet, jusqu'à celui où l'écrivain considère qu'il ne reste plus rien à corriger, à modifier dans le texte final. En ce qui concerne la première étape, celle du choix du sujet, Flaubert dit clairement : « La bonne et la mauvaise société doivent être étudiées. La vérité est dans tout »[3]. Un bon sujet, c'est avant tout une immense provocation qui lui fait peur et l'incite en même temps : « Un sujet à traiter est pour moi comme une femme dont on est amoureux ; quand elle va vous céder on tremble et on a peur, c'est un effroi voluptueux »[4].

La question du sujet, de l'idée qui se trouve à la base d'un roman, l'a beaucoup préoccupé. Surtout parce qu'il y avait tant de débats à propos de ce qui confère de la valeur à un roman : « Cette question que je n'ai pas résolue : y-a-t-il des idées bêtes et des idées grandes ? Cela ne dépend-il pas de leur exécution ? »[5]. L'art de l'écrivain est donc déterminant pour une œuvre littéraire, car, paradoxalement, ce qui pourrait paraître un sujet parfait pour un roman ne fait que le plonger dans la médiocrité : « Il y a des idées tellement

[1] J. Bruneau, Préface à *Flaubert - Correspondance*, tome I, p. XXIX.
[2] H. James, *Gustave Flaubert*, 1998, p. 9.
[3] Lettre à Ernest Chevalier, 24 février 1842, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 96.
[4] Lettre à Louise Colet, 14 octobre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 390.
[5] Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 461.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

lourdes d'elles-mêmes qu'elles écrasent quiconque essaie de les soulever. - Les beaux sujets font les œuvres médiocres »[6].

Chez Flaubert, « l'Idée » (remarquons la majuscule) est essentielle, car tout dépend d'elle. L'Idée est éternelle : « L'Idée seule est éternelle et nécessaire. Il n'y en a plus de ces artistes comme autrefois, de ceux dont la vie et l'esprit étaient l'instrument aveugle de l'appétit du beau, organes de Dieu par lesquels il se prouvait à lui-même »[7]. Et encore : « Adore l'Idée. Elle seule est vraie parce qu'elle seule est éternelle »[8]. La plume devient ainsi très lourde lorsqu'elle sert à l'approfondir, à l'étudier : « Quel lourd aviron qu'une plume et combien l'idée, quand il faut la creuser avec, est un dur courant ! »[9].

Comme l'idée ne peut pas exister sans une forme, Flaubert ne les sépare jamais. Il considère qu'elles se déterminent et conditionnent réciproquement :

Pour moi, tant qu'on ne m'aura pas, d'une phrase donnée, séparé la forme du fond, je soutiendrais que ce sont là deux mots vides de sens ; Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. La Beauté transsude de la forme dans le monde de l'Art, comme dans notre monde à nous il en sort la tentation, l'amour. De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée, car l'Idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible ; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée[10].

Les deux sont effectivement inséparables (« La forme sort du fond, comme la chaleur du feu »[11]), tout comme la chaire et l'âme : « La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée en est l'âme, la vie. Plus les muscles de votre poitrine seront larges, plus vous respirerez à l'aise »[12]. Et encore : « Où la Forme, en effet, manque, l'Idée n'est plus. Chercher l'un, c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur, et c'est pour cela que l'art est la Vérité même »[13].

Le problème du sujet devient ainsi, pour Flaubert, un aspect moins important, seul l'art de l'écrivain pouvant déterminer la valeur de l'œuvre : « Il n'y a ni beaux ni vilains sujets et on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »[14]. C'est une manière tout à fait originale de concevoir la littérature. Tout dépend de la capacité de l'écrivain de transformer, de développer un sujet apparemment banal dans une œuvre littéraire qui réussisse à découvrir les couches profondes, inconnues, des choses qu'elle décrit. Pour que cela arrive, il faut qu'il existe une certaine compatibilité entre l'écrivain et le sujet qu'il choisit pour son roman. L'auteur doit trouver une idée centrale pour son œuvre, une idée mère, qui va déterminer ensuite toutes les autres : « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent. On n'est

[6] Lettre à Louise Colet, fin novembre 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 486-487.
[7] Lettre à Louise Colet, 8-9 août 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 283.
[8] Lettre à Louise Colet, 2 septembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 325.
[9] Lettre à Louise Colet, 23 octobre 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 14.
[10] Lettre à Louise Colet, 18 septembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 350.
[11] Lettre à Louise Colet, 29 mai 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 96.
[12] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 286.
[13] Lettre à Louise Colet, 15-16 mai 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 91.
[14] Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 31.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent point. Le secret des chefs-d'œuvre est là : dans la concordance du sujet et du tempérament de l'auteur »[15].

Une fois le sujet trouvé, l'écrivain se met à étudier, à essayer de mieux comprendre ce qu'il va présenter dans son roman. Il s'agit d'une nouvelle méthode de travail, celle de l'écrivain chercheur qui, pour créer, « doit faire l'immense détour de l'érudition et des archives »[16]. Pour qu'il soit prêt pour le voyage qu'il veut commencer, il se prépare soigneusement, en faisant des lectures approfondies et des recherches extrêmement minutieuses. C'est pour cela que l'étude précède toujours le travail : « J'ai soif de longues études et d'âpres travaux. La vie interne que j'ai toujours rêvée commence enfin à surgir »[17]. Ou encore : « Faites de grandes lectures, suivies et prenez un sujet long et complexe. Relisez *tous* les classiques, non plus comme au collège, mais *pour vous*, et jugez-les dans votre conscience comme vous jugeriez des modernes, largement et scrupuleusement »[18]. C'est une méthode qu'il recommande chaleureusement à tous les écrivains, car les longues études peuvent éviter l'apparition de l'ennui, de l'*embêtement* : « Plongez vous dans de longues études. Il n'y a de continuellement bon que l'habitude d'un travail entêté. Il s'en dégage un opium qui engourdit l'âme. - J'ai passé par des ennuis atroces, et j'ai tournoyé dans le vide, éperdu *d'embêtement*. On s'en sauve à force de constance et d'orgueil ; essayez »[19].

Ainsi, le travail de recherche devient intimement intégré dans celui de l'écriture proprement dite. Rien n'est laissé au hasard. Chaque détail est analysé : « Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre. A propos d'un mot, d'une idée, je fais des recherches, je me perds dans des lectures et des rêveries sans fin »[20]. Cela n'affecte pas l'originalité de l'œuvre qui est en train d'apparaître. L'étude, la lecture aident l'écrivain à se dégager des livres, à créer une œuvre originale : « Maintenant par combien d'étude il faut passer pour se dégager des livres ! et qu'il faut en lire ! Il faut boire des océans et les repisser. (...) Il faut lire le mauvais et le sublime, pas le médiocre »[21].

La lecture des grands ne doit pas être négligée. La connaissance parfaite de leurs œuvres aide l'écrivain à comprendre comment l'on arrive à créer des œuvres qui peuvent transgresser l'espace et le temps, des œuvres immortelles. Le traitement du sujet, la création des personnages, les aspects d'ordre technique, tout est important pour quelqu'un qui veut créer une œuvre de valeur : « Il faut savoir les maîtres par cœur, les idolâtrer, tâcher de penser comme eux, et puis s'en séparer pour toujours. Comme instruction technique, on trouve plus de profit à tirer des génies savants et habiles »[22]. L'écriture demande donc une préparation adéquate. L'idée existe dès le début, mais pour lui trouver la forme désirée, il faut lire, méditer, attendre, chercher la meilleure solution : « Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'idée qui

[15] Lettre à Edma Roger de Genettes, 1861 ?, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 191.
[16] P.-M. de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p.60.
[17] Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 156.
[18] Lettre à Monsieur ***, avril 1858, du 5 au 9, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 806.
[19] Lettre à Louise Colet, 26 juillet 1851, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 3.
[20] Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 66.
[21] Lettre à Louise Colet, 8 mai 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 86.
[22] Lettre à Louise Colet, 25 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 164.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise, adéquate à elle-même »[23].

À propos de cette étape préparatoire, Flaubert le dit très clairement : « Plutôt ne rien écrire que de se mettre à l'œuvre à demi préparé »[24]. Et encore : « Il faut bien ruminer son objectif avant de songer à la forme, car elle n'arrive bonne, que si l'illusion du sujet nous obsède »[25]. Il refuse toute contrainte ; rien ne peut le faire renoncer à ses principes. Il sait où il doit arriver et il a la patience d'attendre le moment où cela va se passer : « *se hâter* c'est pour moi, en littérature, *se tuer* »[26]. Ou encore : « Périssent les Etats-Unis plutôt qu'un principe ! Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre. J'ai en tête une manière d'écrire et gentillesse de langage à quoi je veux atteindre. Quand je croirai avoir cueilli l'abricot, je ne refuse pas de le vendre, ni qu'on batte des mains s'il est bon. - D'ici là, je ne veux pas flouer le public. Voilà tout »[27].

L'étape de la conception devient ainsi décisive pour le futur roman. L'écrivain doit se détacher de tout ce qui pourrait l'empêcher de se concentrer sur le modèle qu'il doit « représenter » dans son roman. Il doit avoir la capacité de sentir, de voir les choses comme elles sont, pour qu'il puisse ensuite les présenter, les représenter, dans son œuvre : « Réfléchis, réfléchis avant d'écrire. *Tout dépend de la conception*. (...) Dégage-toi de plus en plus, en écrivant, de ce qui n'est pas de l'Art pur. Aie en vue le modèle, toujours, et rien autre chose. (...) L'Art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter. Il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond »[28].

L'idéal serait de pouvoir représenter dans l'œuvre l'humanité de tous les temps : « Une œuvre n'a d'importance qu'en vertu de son éternité, c'est-à-dire que plus elle représentera l'humanité de tous les temps, plus elle sera belle. - Le moyen d'être idéal c'est de faire vrai, et on ne peut faire vrai qu'en choisissant et en exagérant. - Toute la différence [?] consiste à exagérer harmonieusement »[29]. Pour Flaubert, cette capacité de bien « voir » le modèle est la clé de la réussite : « Le relief vient d'une vue profonde, d'une *pénétration*, de *l'objectif* ; car il faut que la réalité extérieure entre en nous, à nous en faire presque crier, pour bien la reproduire »[30]. Il faut donc bien *voir* la réalité et les gens, et dédier toute sa vie à l'acte d'écrire, pour réussir à créer une œuvre littéraire véritable. Il s'agit de voir tout d'une manière différente : « Où est la limite de l'inspiration à la folie, de la stupidité à l'extase ? Ne faut-il pas, pour être artiste, *voir tout* d'une façon différente à celle des autres hommes ? L'art n'est pas un jeu d'esprit. C'est une atmosphère spéciale. Mais qui dit, qu'à force de descendre toujours plus avant dans les gouffres pour respirer un air plus chaud, on ne finit par raconter des miasmes funèbres ? »[31].

[23] Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 417-418.
[24] Lettre à Louise Colet, 14 juillet 1847, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 462.
[25] Lettre à Louise Colet, 29 novembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 469.
[26] Lettre à Maurice Schlésinger, fin mars-début avril 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 701.
[27] Lettre à Maxime du Camp, 26 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 114.
[28] Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 157.
[29] Lettre à Hippolyte Taine, 14 juin 1867, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 655.
[30] Lettre à Louise Colet, 7 juillet 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 377.
[31] Lettre à Louise Colet, 1er octobre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 165-166.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

Le monde entier, vu comme une œuvre d'art, devient, par ses procédés, un modèle à représenter : « Pas un atome de matière qui ne contienne la pensée ; et habituons-nous à considérer le monde comme une œuvre d'art dont il faudrait reproduire les procédés dans nos œuvres »[32]. C'est là le secret d'un vrai roman: « Le roman (...) doit procéder par généralités et être plus logique que le hasard des choses »[33]. Et encore : « On n'est idéal qu'à la condition d'être réel et on n'est vrai qu'à force de généraliser »[34].

Il s'agit de surprendre « l'esprit » des détails, de la couleur : « Ce n'est pas une bonne méthode que de voir ainsi tout de suite, pour écrire immédiatement après. On se préoccupe trop des détails, de la couleur, et pas assez de son esprit, car la couleur dans la nature a un *esprit*, une sorte de vapeur subtile qui se dégage d'elle, et c'est cela qui doit animer en *dessous* le style. (...) La couleur, comme les aliments, doit être digérée et mêlée au sang des pensées[35] ». La relation de l'écrivain avec la nature est, dans ce contexte, tout à fait spéciale. Il faut trouver le temps de la regarder, de se laisser pénétrer par ses saveurs : « Écrivains que nous sommes et toujours courbés sur l'Art, nous n'avons guère avec la nature que des communications imaginatives. Il faut quelquefois regarder la lune ou le soleil en face. La sève des arbres vous entre au cœur par les longs regards stupides que l'on tient sur eux. Comme les moutons qui broutent du thym parmi les prés ont ensuite la chair la plus savoureuse, quelque chose des saveurs de la nature doit pénétrer notre esprit s'il est bien roulé sur elle »[36].

Flaubert est conscient du fait que l'œil idéalise : « Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit ? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais *ça* qu'on a vu »[37]. Ce qu'il reste suite à cette idéalisation est une image embellie, modifiée, qui n'est point inférieure à l'image objective, initiale : « L'image intéressée *[?]* est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses, - et ce que la réalité m'a fourni, au bout de très peu de temps ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai donnés »[38].

Une fois la réalité bien « vue », c'est à l'écrivain de la rendre à travers des mots bien choisis. Selon Flaubert, c'est dans ce choix-là que réside le talent d'écrire : « Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots. C'est la précision qui fait la force. Il en est en style comme en musique : ce qu'il y a de plus beau et de plus rare c'est la pureté du son »[39]. Ou le génie : « Le génie n'est pas autre chose, ma vieille : avoir la faculté de travailler d'après un modèle imaginaire qui pose devant nous. Quand on le voit bien, on le rend. La forme est comme la sueur de la pensée. Quand elle s'agite en nous, elle transpire en poésie »[40].

L'écrivain ne peut pas mener une vie semblable à celle des gens qui n'ont pas de préoccupation artistique. Il n'a ni le temps, ni l'énergie de le faire. Il doit tout simplement être conscient de sa mission et l'assumer avec toutes les conséquences qui en découlent :

[32] Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 284.
[33] Lettre à René de Maricourt, 9 janvier 1867, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 587.
[34] Lettre à Ernest Chesneau, 27 septembre 1868, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 807.
[35] Lettre à Louise Colet, 2 juillet 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 372.
[36] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853 dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 415.
[37] Lettre à Hippolyte Taine, 20 ? novembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 562.
[38] Lettre à Hippolyte Taine, 20 ? novembre 1866, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 562.
[39] Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 137.
[40] Lettre à Louise Colet, 1er septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 145.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

Ne nous passionnons point pour le petit, pour l'éphémère, pour le laid, pour le mortel. S'il *faut avoir l'air* d'être ému par tout cela, prenons cet air, mais ne prenons que l'air. Quelque chose de plus subtil qu'une nuée et de plus consistant qu'une cuirasse, doit envelopper ces natures qu'un rien déchire, et qui vibrent sur toute leur longueur au moindre frottement qui se fait sur eux. - Nous avons à porter (rappelons-nous cela) *toutes* les passions des autres. Et comment voulez vous que le vase reste plein, si vous le secouez par les deux anses ? [41].

La perfection est impossible à atteindre, mais pour écrire de façon forte, comme le dit Flaubert, il faut se concentrer sur cette étape préparatoire. Une bonne conception facilite un bon résultat : « Je ne crois pas que l'on puisse *tout* bien dire. Il y a des idées impossibles (celles qui sont usées, par exemple, ou foncièrement mauvaises), et comme *le style n'est qu'une manière de penser*, si votre conception est faible, jamais vous n'écrirez de façon forte »[42]. C'est le style qui distingue les œuvres de génie de celles médiocres (« Il n'y a pas en littérature de bonnes intentions : *le style est tout* »[43]), car seules les premières savent émouvoir, peindre : « Il faut avant tout, dans une narration, être dramatique, toujours peindre ou émouvoir, et *jamais déclamer* »[44].

Très souvent, l'écrivain est mécontent du résultat de son travail, car il avoue avoir dans la tête un idéal de style qui ne le laisse apprécier ce qu'il écrit que très rarement. C'est le style, le grand style qu'il a cherché toute sa vie, auquel il veut arriver non par un don spontané, mais par un effort de discipline :

Depuis le temps où j'écrivais en demandant à ma bonne les lettres qu'il fallait employer pour faire les mots des phrases que j'inventais, jusqu'à ce soir où l'encre sèche sur les ratures de mes pages, j'ai suivi une ligne droite, incessamment prolongée, et tirée au cordeau à travers tout. J'ai toujours vu le but se reculer devant moi, d'années en années, de progrès en progrès. Que de fois je suis tombé à plat ventre, au moment où il me semblait le toucher ! Je sens pourtant que je ne dois pas mourir sans avoir fait rugir quelque part un style comme je l'entends dans ma tête et qui pourra bien dominer la voix des perroquets et des cigales[45].

Flaubert est donc tout à fait conscient de ce qu'il doit faire pour arriver là où il veut : « Il me manque énormément, l'innéité d'abord, puis la persévérance du travail. On n'arrive au style qu'avec un labeur atroce, avec une opiniâtreté fanatique et dévouée »[46].

Le style conçu par Flaubert, sa manière de penser veut réunir le rythme de la poésie et la précision du langage scientifique : « J'en conçois pourtant un, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera à quelque jour, dans dix ans, ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feux, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée enfin voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec un bon vent arrière »[47]. Et encore :

[41] Lettre à Louise Colet, 18 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 511.
[42] Lettre à Ernest Feydeau, vers le 15 mai 1859, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 21.
[43] Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 507.
[44] Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 508.
[45] Lettre à Louise Colet, 19 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 110.
[46] Lettre à Louise Colet, nuit du 14 au 15 août 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 303.
[47] Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 79.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire. Je crois pourtant qu'on peut lui donner la consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition (il y a une chose dont je suis sûr, c'est que personne n'a jamais eu en tète un type de prose plus parfait que moi ; mais quant à l'exécution, que de faiblesses, que de faiblesses mon Dieu !). Il ne me paraît pas non plus impossible de donner à l'analyse psychologique la rapidité, la netteté, l'emportement d'une narration purement dramatique. Cela n'a jamais été tenté et serait beau[48].

Pour que cette démarche tout à fait novatrice se concrétise, les phrases (qui sont pour Flaubert « une unité de style, une unité de travail et une unité de vie »[49]), à l'aide desquelles les idées prennent forme, doivent être claires, nettes : « J'aime les phrases nettes et qui se tiennent droites, debout tout en courant, ce qui est presque une impossibilité. L'idéal de la prose est arrivé à un degré inouï de difficulté ; il faut se dégager de l'archaïsme, du mot commun, avoir les idées contemporaines sans leurs mauvais termes, et que ce soit clair comme du Voltaire, touffu comme du Montaigne, nerveux comme du La Bruyère et ruisselant de couleur, toujours »[50]. Ce que Flaubert aime le plus, c'est « la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée, (…) les phrases mâles »[51].

Pour éviter les répétitions de toute sorte ou les banalités à l'intérieur des phrases, la solution réside dans l'absence de toute marque de la personnalité de l'auteur :

Lorsqu'on écrit quelque chose de *soi*, la phrase peut être bonne par *jets* (et les esprits lyriques arrivent à l'effet facilement et en suivant leur pente naturelle), mais l'*ensemble manque*, les répétitions abondent, les redites, les lieux communs, les locutions banales. Quand on écrit au contraire une chose *imaginée*, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l'attention se bifurque. Il faut à la fois ne pas perdre l'horizon de vue et regarder à ses pieds. Le détail est atroce, surtout lorsqu'on aime le détail comme moi. Les perles composent le collier, mais c'est le fil qui fait le collier. Or, enfiler les perles sans en perdre une seule et toujours tenir son fil de l'autre main, voilà la malice[52].

Pour que cet ensemble dont parle Flaubert se construise jusqu'à la fin de la rédaction, il faut « que les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance »[53]. En plus, chaque phrase joue un rôle important, car chaque phrase doit émouvoir : « Il faut avoir, avant tout, *du sang* dans les phrases, et non de la lymphe, et quand je dis du sang, c'est du *cœur*. Il faut que cela batte, que cela palpite, que cela émeuve. Il faut faire s'aimer les arbres et tressaillir les granits. On peut mettre un immense amour dans l'histoire d'un brin d'herbe »[54]. Nous comprenons pourquoi Flaubert ne néglige aucune phrase. Le choix d'un mot est minutieusement analysé et la construction d'une phrase prend parfois des jours entiers. Cela parce qu'il est très difficile, sinon impossible, d'exprimer

[48] Lettre à Louise Colet, 22 juillet 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 135-136.
[49] R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, 1972, p. 137.
[50] Lettre à Louise Colet, 13 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 105.
[51] Lettre à Louis de Cormenin, 7 juin 1844, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 210.
[52] Lettre à Louise Colet, 26 août 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 416-417.
[53] Lettre à Louise Colet, 7 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 545.
[54] Lettre à Louise Colet, 22 avril 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 557.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

tant de choses avec si peu de mots qui, en plus, ne doivent pas se répéter. Lorsqu'il doit changer un seul mot, l'ensemble entier est affecté, d'où les insomnies : « Je suis dans l'agacement des épreuves et des dernières corrections. Je bondis de colère sur mon fauteuil en découvrant dans mon œuvre quantité de négligences et de sottises. Les embarras que me donne un mot à changer me donnent des insomnies »[55]. Barthes identifie dans l'effort de Flaubert d'éviter à tout prix les répétitions des mots, et dans la correction substitutive qui en découle, la première des deux croix de l'écrivain (la deuxième étant représentée par les transitions du discours)[56].

Selon Flaubert, les écrivains devraient maîtriser ce qu'il appelle « l'anatomie du style » : « La connaissance qui leur manque à tous, c'est *l'anatomie du style*, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache. On étudie sur des mannequins, sur des traductions, d'après des professeurs, des imbéciles incapables de tenir l'instrument de la science qu'ils enseignent, une plume, je veux dire, et la vie manque ! l'amour ! l'amour, ce qui ne se donne pas, le secret du bon Dieu, l'âme, sans quoi rien ne se comprend »[57]. La solution serait d'adapter « la plastique du style » aux rigueurs de la langue : « Quelle est la poétique qui soit debout maintenant ? La plastique même devient de plus en plus presque impossible, avec nos langues circonscrites et précises et nos idées vagues, mêlées, insaisissables. - Tout ce que nous pouvons faire, c'est donc, à force d'habileté, de serrer plus raide les cordes de la guitare tant de fois raclées, et d'être surtout des virtuoses, puisque la naïveté à notre époque est une chimère »[58]. Et encore : « Mais il y a autre chose dans l'Art que la rectitude des lignes et le poli des surfaces. La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière, je le sais bien. Mais à qui la faute ? A la langue. Nous avons trop de choses et pas assez de formes. De là vient la torture des consciencieux »[59].

Le problème, c'est que « le mot surcharge la pensée, l'exagère, l'empêche même »[60]. Pourtant, lorsque l'idée est belle et précise, la phrase sera elle-aussi à la hauteur de l'idée qu'elle exprime : « Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore ; soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot »[61]. Cela respecté, la construction de la phrase devient plus simple et détermine l'auteur à dire : « Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à *écrire* des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air. Ce qui m'embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d'effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l'Art pourtant, car l'effet du style en dépend, et exclusivement »[62].

Toutes ces idées pourraient surprendre, mais l'écrivain les considère essentielles et essaie de convaincre ses confrères de leur justesse : « Non ! sacré nom de Dieu, non ! il ne faut jamais écrire des phrases toutes faites. On m'écorchera vif plutôt que de me faire admettre une pareille théorie. Elle est très commode, j'en conviens, mais voilà tout. Il faut

[55] Lettre à Amélie Bosquet, 21 octobre 1862, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 254.
[56] R. Barthes, *op. cit.*, p. 135.
[57] Lettre à Louise Colet, 7 septembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 427.
[58] Lettre à Louise Colet, 4 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 152.
[59] Lettre à Louise Colet, 6 avril 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 298.
[60] Lettre à Louise Colet, 19 septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 158.
[61] Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 12 décembre 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 785.
[62] Lettre à Louise Colet, 25 juin 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 362.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

que les endroits faibles d'un livre soient mieux écrits que les autres »[63]. Ou encore : « Écrivons, nom d'un pétard ! Ficelons nos phrases, serrons-les comme des andouilles et des carottes de tabac »[64].

En plus, l'idée doit elle-aussi préserver une continuité, sans jamais s'abattre des règles imposées initialement : « La continuité constitue le style, comme la Constance fait la Vertu. - Pour remonter les courants, pour être bon nageur, il faut que, de l'occiput jusqu'au talon, le corps soit couché sur la même ligne. - On se ramasse comme un crapaud et l'on se déploie sur toute sa surface, en mesure, de tous les membres, tête basse et serrant les dents. L'idée doit faire de même à travers les mots. - Et ne point clapoter, en tapant de droite et de gauche, ce qui n'avance à rien, et fatigue »[65]. Et encore : « Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne font rien. L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une œuvre. Serre ton style, fais-en un tissu souple comme la soie et fort comme une cotte de maille »[66]. Pour obtenir cette continuité, la phrase doit être courte et écrite en style indirect : « Je ne dis pas de retrancher les idées, mais d'*adoucir comme ton* celles qui sont secondaires. Pour cela, il faut les reculer, c'est-à-dire les rendre plus courtes et les écrire au style indirect »[67].

La manière dans laquelle les idées se succèdent est tout aussi importante pour le résultat final : « Ce qui est atroce de difficulté c'est l'enchaînement des idées et qu'elles dérivent bien naturellement les unes des autres. (...) Ce qui fait, moi, que je suis si long, c'est que je ne peux penser le style que la plume à la main et je patauge dans un gâchis continuel que je déblaye à mesure qu'il augmente »[68]. Roland Barthes identifie dans ces transitions ou articulations du discours ce qu'il appelle « la seconde croix de l'écriture flaubertienne »[69]. Le but est d'obtenir la fluidité, le rythme optimal du cours de la parole. Par conséquent, le style, à son tour, sera correct, et les dimensions de l'Art dépasseront les limites atteintes auparavant : « Tous les perruquiers sont d'accord à dire que plus les chevelures sont peignées, plus elles sont luisantes. Il en est de même du style, la correction fait son éclat. (...) Tout ne peut pas se dire ; l'Art est borné, si l'idée ne l'est pas. En fait de métaphysique surtout, la plume ne va pas loin, car la force plastique défaille toujours à rendre ce qui n'est pas très net dans l'esprit »[70].

Flaubert a connu donc les caractéristiques de la prose parfaite, du style parfait. Il savait très bien où se trouve la force d'une œuvre littéraire. L'écrivain a passé toute sa vie en essayant de mettre en pratique toute cette théorie de la perfection en littérature. Il a dédié toute son énergie et presque toutes ses pensées à ce qui est devenu son métier, sa raison de vivre : écrire, créer, chercher la perfection, aller dans l'âme des choses. Cette quête incessante de la perfection explique les années de travail acharné, les milliers de brouillons.

[63] Lettre à Ernest Feydeau, 1er mai 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 809.
[64] Lettre à Ernest Feydeau, 3 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 842.
[65] Lettre à Louise Colet, 18 décembre 1853, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 481.
[66] Lettre à Louise Colet, 14 octobre 1846, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, p. 389.
[67] Lettre à Ernest Feydeau, 28 décembre 1858, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 852.
[68] Lettre à Louise Colet, 26 juin 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 118.
[69] R. Barthes, *op. cit.*, p. 136.
[70] Lettre à Louise Colet, 22 novembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, pp. 178-179.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)

Bibliographie

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
Biasi, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert - L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.
Flaubert, Gustave, *Correspondance*, 5 vol., édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, éd. Gallimard, 1973-2007.
James, Henry, *Gustave Flaubert*, éd. bilingue, Paris, Herne, 1998.

BDD-A23427 © 2013 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:19 UTC)