



**Genesis**

Manuscrits – Recherche – Invention

**36 | 2013**

**Proust, 1913**

---

## Flaubert, la prose « comme une peinture »

Jacques Neefs

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1171>

DOI : 10.4000/genesis.1171

ISSN : 2268-1590

### Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2013

Pagination : 179-188

ISBN : 978-2-84050-893-9

ISSN : 1167-5101

### Référence électronique

Jacques Neefs, « Flaubert, la prose « comme une peinture » », *Genesis* [En ligne], 36 | 2013, mis en ligne le 06 juillet 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1171> ; DOI : 10.4000/genesis.1171

---

Tous droits réservés

## Flaubert, la prose « comme une peinture<sup>1</sup> »

Jacques Neefs

« La prose est née d’hier, voilà ce qu’il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s’en faut. » Les réflexions de Flaubert sur cet art nouveau de la prose ont été souvent et largement commentées<sup>2</sup>. Flaubert écrit cela à Louise Colet, le 24 avril 1852<sup>3</sup>, alors qu’il est en train d’écrire la première partie de *Madame Bovary*.

Une autre lettre-programme de cette période de la rédaction de *Madame Bovary* a retenu l’attention des critiques :

Je suis en train de recopier, de corriger et raturer toute ma première partie de *Bovary*. Les yeux m’en piquent. Je voudrais d’un seul coup d’œil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée. Ce sera de dimanche en huit que je relirai tout à Bouilhet et le lendemain, ou le surlendemain, tu me verras. 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 tête un type de prose plus parfait que moi ; mais quant à l’exécution, que de faiblesses, que de faiblesses mon Dieu !).

Flaubert continue sur un point de technique proprement romanesque : « 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<sup>4</sup>. » Cette lettre est remarquablement complète, quant à l’art nouveau dont Flaubert a la certitude d’avoir la charge. Il faut en considérer tous les termes ensemble, aussi bien que le mouvement.

### Un art moderne de la prose

L’invention que Flaubert expérimente dans la rédaction de *Madame Bovary*, consiste à faire se rejoindre l’art du roman et l’art de la prose, et à inventer la prose comme art du roman, aussi bien qu’à faire du roman un art de la prose : la prose narrative doit être aussi irrécusable que le vers, acquérir rythme, sonorité, extrême consistance, pour conquérir son intensité esthétique propre, pour devenir un monde signifiant fait d’appropriation sensible ; et le roman doit inventer une nouvelle narrativité dramatique de sorte que l’analyse psychologique réside dans la forme de l’œuvre, c’est-à-dire, intimement, dans sa réalisation en prose.

S’ajoute une exigence nouvelle : il faudrait pouvoir défaire la linéarité narrative et saisir synthétiquement le texte du récit, comme face à un tableau : « Je voudrais d’un seul coup d’œil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée. » Les

1. Ce texte est une partie, revue pour publication, de la « Zaharoff Lecture 2012 » donnée à Oxford, le 17 mai 2012, à l’invitation de Michael Sheringham, que je remercie ici bien chaleureusement.

2. Voir en particulier Stéphanie Smadja et Gilles Philippe, « L’invention de la prose », chap. VIII de *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France, de Gustave Flaubert à Claude Simon*, dir. Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009, p. 323-343. Le chapitre souligne l’importance de Flaubert dans ce que l’on peut appeler le « tournant grammatical ».

3. Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau pour les volumes I à IV, et Jean Bruneau et Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert pour le volume V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, II, p. 79 (désormais « *Corr.*, XX, p. 00 »).

4. À Louise Colet, 22 juillet 1852, *Corr.*, II, p. 135-136.

mondes narratifs se déroulent, mais l'œuvre est une. Flaubert introduit une tension singulière dans l'esthétique narrative, entre les accidents de l'intrigue, et la puissance de l'œuvre comme œuvre « en soi ». L'œuvre est une totalité, qui doit agir selon sa propre unité, et qui s'impose comme une pensée présente. Flaubert pose là déjà ce qui sera son souci constant : trouver la poétique propre à chaque œuvre, ce qu'il nomme la « poétique insciente » de l'œuvre, qui fait que celle-ci tient par son propre style plus que par son sujet.

Enfin, la mention des lectures régulièrement faites de l'œuvre à Bouilhet rappelle combien le critère de la voix, du rythme, du souffle, était essentiel à cet art nouveau de la prose narrative. Ce que Flaubert appela l'épreuve du « gueuloir », c'est-à-dire la mise en diction orale de ses phrases, est certainement l'un des moyens qui permettent de mesurer, point par point, séquence par séquence, la consistance esthétique de l'œuvre, et d'évaluer sa force d'intonation. Il faut percevoir la validité de celle-ci par son retour sonore<sup>5</sup>. Penser la phrase comme « sonorité » globale, parfaitement ajustée à la représentation en jeu est proche de l'esthétique mallarméenne du vers, « qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue, et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet baigne dans une neuve atmosphère<sup>6</sup> ». C'est bien d'une même sorte d'étrange « neuve atmosphère » que la prose narrative de Flaubert, par leur « retrempe alternée en le sens et la sonorité », enveloppe les choses communes, les lieux, les impressions, les émotions, les désirs, les sensations.

L'effet singulier de l'œuvre de Flaubert est dans ce retournement même. La puissance de l'œuvre doit sembler venir de celle-ci, d'une voix qui en sort, et qui s'y tient « impersonnelle », comme le dit Flaubert, et non pas de l'impératif d'une voix qui sait, qui montre, qui expose dramatiquement les lois du réel, comme dans les œuvres de Balzac. Elle ne tient pas non plus à l'éclat d'une « vision » souveraine qui anime les camps d'ombre comme les lumières de la conscience, et se projette en phrases et

formules impératives, injonctives, comme chez Hugo. Si cet effet nouveau de la prose chez Flaubert a pu être qualifié de « réalisme », c'est du fait de la présence particulière qui est donnée à l'apparition des choses et des êtres pris ensemble de manière *égale* dans cette prose. C'est ce que Flaubert nomme dans une lettre « du réel écrit » : « Le bon de la *Bovary*, c'est que ça aura été une rude gymnastique. J'aurai fait du réel écrit, ce qui est rare<sup>7</sup>. » Il s'agit bien d'un « effet de réel » spécifique, celui d'une insistance de l'œuvre elle-même, et d'une puissance d'absorption intense, dans la voix du texte.

Cet effet singulier, Maupassant l'a fortement décrit, en commentant, en 1884, l'événement qu'avait été la publication de *Madame Bovary* : « L'apparition de *Madame Bovary* fut une révolution dans les lettres [...] Ce n'était plus du roman comme l'avaient fait les plus grands [...] C'était la vie même apparue. » Le charme de l'œuvre est alors absolument neuf : « On eût dit que les personnages se dressaient sous les yeux en tournant les pages, que les paysages se déroulaient avec leurs tristesses et leurs gaietés, leurs odeurs, leur charme, que les objets surgissaient devant le lecteur à mesure que les évoquait une puissance invisible, cachée on ne sait où<sup>8</sup>. » Il faut revenir à cette impression initiale d'absolue nouveauté pour comprendre la puissance esthétique que Flaubert avait donnée à la prose narrative, équivalente à celle qu'ont pu avoir les tableaux de Manet à leur apparition. L'œuvre en tant qu'œuvre (prose ou peinture) a une puissance d'attrait qui interroge notre conscience du réel lui-même. C'est le sens également de

5. Voir, pour un commentaire récent sur ce point, en relation avec la modernité esthétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Michael Fried, *Flaubert's « Gueuloir » On Madame Bovary and Salammbô*, New Haven, Yale University Press, 2012.

6. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 260.

7. à Louise Colet, 7 juillet 1853, *Corr.*, II, p. 376. Voir Jacques Neefs, « La prose du réel », dans *Le Flaubert réel*, édité par Barbara Vinken et Peter Frölicher, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 21-29.

8. Guy de Maupassant, « Étude sur Gustave Flaubert », publiée dans la *Revue bleue*, les 19 et 26 janvier 1884, reprise en préface de l'édition Charpentier des *Lettres à George Sand* (1884) et en tête du volume VII de l'édition Quentin des *Œuvres complètes* (1885). Repris dans *Pour Gustave Flaubert*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1986, p. 46-47, et dans *Gustave Flaubert*, éd. Didier Philippot, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 563-564.

l'admiration que Conrad avait pour Flaubert, quand il écrit, le 6 avril 1892, alors qu'il était au milieu de la rédaction de *Almayer's Folly*, à Marguerite Poradowska : « Je viens de relire *Madame Bovary* avec une admiration pleine de respect. [...] En voilà un qui avait assez d'imagination pour deux réalistes. Il y a peu d'auteurs qui soient aussi créateurs que lui. On ne questionne jamais pour un moment ni ses personnes ni ses événements ; on douterait plutôt de sa propre existence<sup>9</sup>. » L'œuvre telle que Flaubert la « réalise », offre un fascinant et fragile sentiment d'existence, sa vérité attire, règne face au lecteur<sup>10</sup>, et enlève celui-ci à son peu de réalité. Cela commente bien ce que Flaubert pouvait entendre par « du réel écrit ». Le « réel écrit » suspend étrangement, par la force avec laquelle il s'impose, notre propre conscience du réel<sup>11</sup>.

### « L'apparition » de Rouen, construire en prose

La conception et la rédaction de la très commentée « vue de Rouen<sup>12</sup> » au chapitre V de la troisième partie de *Madame Bovary*<sup>13</sup> est un exemple particulièrement probant de la forme de présence que Flaubert cherche à donner à sa prose, face au lecteur<sup>14</sup>.

Antoine Albalat avait commenté les six « rédactions » de la description de Rouen qu'il identifie dans les manuscrits du roman<sup>15</sup>. Il « transcrit » les pages à sa manière, en un texte continu, syntaxiquement ordonné, intégrant parfois comme texte des segments pourtant biffés par Flaubert, et sans rendre cependant véritablement sensible le minutieux travail interne de chaque folio<sup>16</sup>. La dynamique des ratures, et des essais successifs qui emplissent la page, c'est-à-dire les mouvements infimes de la pensée « roman » qui se cherche en mots sur la page, est effacée. Il s'agit en fait

pour lui de recomposer six versions « lisibles » pour montrer comment les « principales idées descriptives » que

11. On peut penser, dans un voisinage esthétique en fait déterminant, à ce commentaire de Michael Fried à propos de Manet : « Tout se passe comme si *Le Vieux Musicien* lui-même, le tableau plus encore que le personnage éponyme, dévisageait le spectateur à partir d'une unique paire d'yeux », *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2000, p. 154.

12. Le propos de cette analyse implique de proposer la formule « vue de Rouen » plutôt que l'expression « description de Rouen » habituellement utilisée.

13. Flaubert, *Madame Bovary*, éd. Jacques Neefs, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classique », 1999, p. 392.

14. Sur les débats ultérieurs sur la prose de Flaubert, voir en particulier le très instructif *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, textes réunis et présentés par Gilles Philippe, Grenoble, ELLUG, 2004. En amont de ce débat, les considérations de Gustave Lanson dans *L'Art de la prose* marquaient de façon décisive cette idée d'un art nouveau de la prose. À propos de la description, dans *Madame Bovary*, de l'apparition de Catherine Leroux dans l'épisode des Comices (éd. citée, II, 8, p. 250), il écrit : « Ce n'est plus la glace sans tain : les choses nous apparaissent, ici, dans une imitation artistique analogue à celle de la peinture et de la musique. Il ne suffit plus, pour écrire cette page, de savoir la propriété des mots et de les construire avec aisance : elle est un travail d'art » (*L'Art de la prose*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1908, p. 14). Lanson introduit l'idée de « valeur esthétique des mots ».

15. Antoine Albalat, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, Armand Colin, 1909 [1903], p. 64-65. Albalat commente également, brièvement, « la scène de l'Extrême Onction, administrée à Emma Bovary mourante. » (p. 80-83). Le livre a été réédité en 1991, chez Armand Colin également, avec une préface d'Éric Marty. Didier Philippot donne la version précédente de ce texte, publiée dans *La Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, 13 décembre 1902, dans *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 703-712. Voir également la très intéressante notice sur Albalat que présente Didier Philippot, p. 759-764.

16. Antoine Albalat « transcrit », en les classant de 1 à 6 (le texte définitif), les folios 174, 193, 191, 192, 190 du Ms. des brouillons et 402 de la copie définitive de *Madame Bovary* (Ms. g. 223<sup>5</sup> et g. 221, Bibliothèque municipale de Rouen). On peut consulter ces manuscrits avec leur transcription et leur classement génétique sur le très précieux site <www.bovary.fr> de l'Université de Rouen. La succession que propose Albalat est confirmée par le classement établi par Marie Durel, qui est celui adopté par le site de Rouen. Mais d'autres folios encore concernent cette séquence, en particulier les folios 186, 168, 171, 189, 172, 173 de Ms. g. 223<sup>5</sup>. Gérard Genette a proposé un « apocryphe » « pseudo-génétique » en traitant les six versions, d'après Albalat, « comme autant de brouillons où l'auteur aurait omis de biffer les bribes abandonnées ou remplacées », et en donnant ainsi un texte continu, étrangement répétitif et hésitant, texte d'une voix qui se cherche (du pseudo-Beckett par anticipation), de l'imbrication de ces versions, dans *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 351-354.

9. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, éd. Frederick R. Karl, Laurence Davies, Cambridge University Press, 1983-1988, I, p. 109. Sur l'importance de Flaubert pour Conrad, voir Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge University Press, 1990.

10. Nous rejoignons ici les analyses de Bernard Vouilloux, dans son chapitre « Flaubert en myope », dans *Le Tournant « artiste » de la littérature française*, Paris, Hermann, 2011 : « Le texte flaubertien ne tolère le lecteur qu'à sa place, non pas en vis-à-vis de l'auteur, lequel s'est retiré tel le *Deus absconditus*, mais face à l'œuvre » (p. 381). On pourrait ajouter que la place du lecteur est également dans l'écoute de l'œuvre.

l'on trouve dans la première rédaction, vont « changer de forme », et « se solidifier peu à peu ». Les commentaires sont essentiellement guidés par l'idée d'une concentration progressive de l'impact descriptif, à partir de l'idée initiale. Ainsi, à propos de ce qu'il identifie comme la troisième rédaction, il écrit : « Cette fois la forme s'est resserrée. Il y a encore des bavures, des tâtonnements. Nous voyons apparaître le mot qui rendra l'image définitive, le paysage *immobile comme une peinture* et qui fera supprimer plus loin l'*immobilité d'estampe*<sup>17</sup>. Les autres idées sont en place, à peu près écrites. La forme commence à ne plus remuer<sup>18</sup>. » Curieuse expression, que celle de cette forme appelée à « ne plus remuer ». Comme s'il fallait tuer la bête-invention pour que le texte soit conforme à une esthétique stabilisée, identifiable, stylistiquement conforme.

Pourtant, le travail des pages témoigne d'une intégration de plus en plus complexe, dans la composition des phrases, des possibilités d'une telle « vue de Rouen ». Il est l'élaboration d'une pensée « visuelle », spatiale et sonore, qui devra, imprimée, être le lieu, comme un poème, comme une peinture, d'un inépuisable événement sensible.

De folio à folio, Flaubert cherche en effet plus qu'une belle « description de Rouen » ou un morceau de bravoure obligé. Roland Barthes contestait la pertinence structurelle de la « description de Rouen » (« on ne peut la rattacher à aucune séquence fonctionnelle ni à aucun signifié caractériel, atmosphérique ou sapientiel »), tout en lui trouvant une justification selon « les lois de la littérature » : « son "sens" existe, il dépend de la conformité non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation ». Comme Albalat, sur les transcriptions duquel il s'appuie, Barthes voit dans le travail d'écriture le moyen d'exercer une rhétorique (Albalat s'en tenait à une sorte de « stylistique » élémentaire) : « On y voit que le tissu descriptif, qui semble à première vue accorder une grande importance [...] à l'objet *Rouen*, n'est en fait qu'une sorte de fond destiné à recevoir les bijoux de quelques métaphores rares [...] comme si, dans Rouen, importaient seules les figures de rhétorique auxquelles la vue de la ville se prête. » Enfin Barthes souligne lui aussi l'importance, comme la marque d'une stabilisation, de cette phrase du texte : « Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture. » Barthes commente : « On y [dans les versions

successives] voit que toute la description est *construite*, en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge<sup>19</sup>. »

Pourtant les rédactions successives permettent de comprendre encore autrement le travail de Flaubert, aussi bien que le texte publié : ce moment du texte, loin de se faire la description de ce qui serait un tableau, est constitué, comme partout ailleurs, d'un mouvement qui voudrait « immobiliser » l'infiniment mouvant, mémorablement, sans le figer, et qui pourrait produire la vue globale, instantanée, d'un univers familier, désiré, en fait rêvé, comme une présence qui nous ferait face, comme une « apparition », *comme le peut et comme le fait une peinture*.

La venue de cette comparaison avec « une peinture » n'est pas immédiate, la formulation en est progressivement trouvée, et surtout, elle intervient comme le dispositif d'une perspective optique.

Une première version (f° 174) inaugure, dans un ajout marginal, une perspective et la forme de l'immobilité comme image imprimée, comme estampe : « [les bateaux] forêt de mats ~~comme une forêt sans feuille qui déchirait la brume~~ rayaient le ciel gris sans h[au]teur de bord, – aplatis étant vus à hauteur d'oiseau, et avec une immobilité d'estampe ».

La deuxième version (f° 193) reprend cette formule encore très indirecte : « Contre les maisons du port les navires tassés, dont les mats, comme des aiguilles perçaient le ciel gris avec une immobilité d'estampe. » La phrase est restructurée, par ratures et ajouts en : « Les navires tassés contre les maisons avaient l'air aplatis sur l'eau, et leurs mats, comme une forêt d'aiguilles perçaient le ciel gris avec une immobilité d'estampe. » La perspective de la vue est dissociée, elle est en effet posée dans la phrase précédente, qui esquisse une description de la rivière : « Ainsi vue d'en haut, et presque à vol d'~~horizon~~ d'oiseau, la Seine, arrondissant sa courbe et pleine jusqu'aux bords [...] semblait ne pas couler. »

17. Formule qui se trouve en effet dans ce qu'Albalat identifie comme la deuxième rédaction : « et leurs mats, comme une forêt d'aiguilles, perçaient le ciel gris avec une *immobilité d'estampe* ». Voir ci-dessous.

18. Antoine Albalat, *Le Travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, op. cit., p. 75.

19. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. III, p. 28-29. On a vu que c'est par rapport à cette comparaison avec « une peinture » qu'Albalat commente le fait que le texte commence à se fixer.

La formule est reprise dans la rédaction suivante (f° 191), mais par une série de ratures, et particulièrement en supprimant la mention de la rivière, la phrase réunit à nouveau perspective optique et mention de la peinture :

Ainsi vu d'en haut & presque à vol d'oiseau<sup>20</sup>,  
 tout entier avait l'air  
 le paysage ~~semblait~~ immobile comme en peinture  
 la Seine ~~arrondissant sa courbe et pleine jusqu'aux bords~~ ~~semblait~~  
 ne pas couler (f° 191).

Les deux versions suivantes présentent une formulation relativement différente, qui précise encore que la vision narrative et prosodique devrait pouvoir être mentalement synthétique, et devrait pouvoir faire face, immobile, au lecteur :

Et presque perpendiculairement  
 Ainsi vu d'en haut et presque à vol d'oiseau  
 presque perp  
 tout tout  
 le paysage entier avait l'air immobile, comme une peinture (f° 192).  
 presque perpendiculairement  
 Ainsi vu d'en haut, le paysage  
 tout entier avait l'air immobile comme une peinture (f° 190).

De « comme en peinture » à « comme une peinture » (ce qui n'est ni « un tableau », ni « la peinture »), l'approche de ce qui pourrait équivaloir à ce que peut faire « une peinture » est ainsi ajustée dans le texte. Le « réel écrit » doit avoir la force de présence que l'on reçoit d'une peinture, devant une peinture. Essayer la formule « presque perpendiculairement » va dans ce sens : il s'agit d'imaginer un face-à-face (ici curieusement vertical) avec la puissance d'apparition d'une totalité vibrante, d'une totalité visible, sensible, que la prose est condamnée à énumérer, et à organiser en une syntaxe distributive, en comparaisons, et en un jeu de rythmes sonores<sup>21</sup>. C'est ce que définissent encore les « simplifications » suivantes :

d'en haut  
 Ainsi vu d'en haut presque perpendiculairement, le  
 tout  
 paysage entier avait l'air immobile, comme une peinture ;  
 (f° 168, voir fig. 2).  
 tout  
 Ainsi vu d'en haut, le paysage entier avait l'air  
 immobile comme une peinture ; (f° 171).

La perspective optique et la puissance de ce qui fait face à la vue, que la prose construit, dans un moment des désirs du personnage comme dans la mélancolie du narrateur, sont ainsi posés avec précision.

La précision stylistique est très subtile : la suppression de la virgule entre « immobile » et « comme une peinture » dans les folios 190 et 171 en est un exemple. La qualité de « comme une peinture », isolée d'abord comme une idée de comparaison, est, par l'annulation de la virgule (virgule présente dans le texte des folios 168 et 192) intégrée plus intimement dans le segment, qui doit alors être lu d'une voix : « le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ». C'est sur l'immobilité qu'est alors mis l'accent. Est-ce que cela peut désigner le « paysage » rêvé par le texte en réponse à la perspective trouvée : « Ainsi vu d'en haut » ? Une version imaginait faire précéder la vue de Rouen d'une sensation physique forte, en même temps que d'un geste qui pouvait « motiver » dans la fiction l'apparition, aux yeux du personnage, de la ville : « Elle ouvrait baissait la glace obscurcie par les haleines. L'air pur frais du matin entrait » (f° 186). De fait cela focalisait sans doute excessivement, en ce point, l'intériorisation de « l'apparition » de Rouen, qui devrait finalement appartenir au texte plus qu'au personnage<sup>22</sup>.

20. Ce folio est le dernier à comporter l'hypothèse « À vol d'oiseau », qui reprenait de manière plus subtile – et plus picturale – la formule « à hauteur d'oiseau ». Emma est alors transportée, ou emportée, dans la diligence nommée « L'Hirondelle », qui ponctue, dans tout le roman, ses désirs et ses rêves, qui circule dans les termes et les mots des rêves d'Emma. Est-ce que cela était « trop » ? trop fantastique, trop symbolique ? Pouvons-nous imaginer un instant la diligence-oiseau suspendue en l'air, Emma penchée à la fenêtre, qu'à plusieurs étapes de la rédaction, Flaubert envisage lui faire ouvrir (voir ci-dessous note 22) ?

21. Claude Simon commentait cela : « La peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi » (« Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante de mon esprit » (*La Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1969), cité dans *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, op. cit., p. 217, n. 3. Ce que Flaubert exprimait en indiquant à Louise Colet : « Je voudrais d'un seul coup d'œil lire ces cent cinquante-huit pages et les saisir avec tous leurs détails dans une seule pensée » (voir ci-dessus).

22. Cette attribution « sensible » au personnage sera reprise en fait dans le paragraphe suivant : « Elle se penchait des deux mains par le vasistas, en humant la brise ; les trois chevaux galopaient, les pierres grinçaient dans la boue [...] » (p. 394-395).



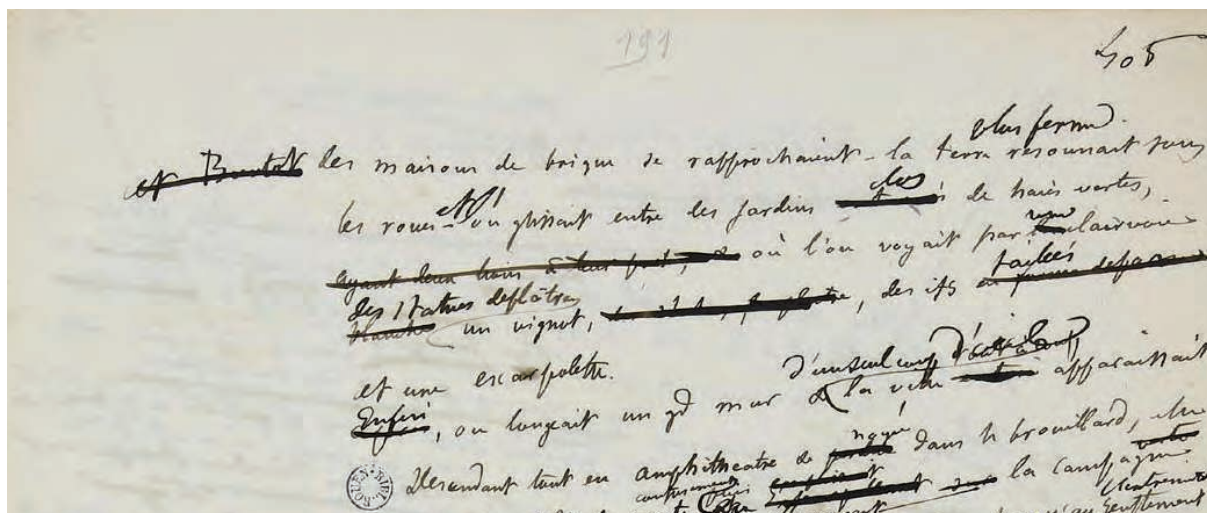


Fig. 1 : Manuscrit de *Madame Bovary*  
(Bibliothèque municipale de Rouen, Ms. g 2235, f° 191, détail)

Sur le folio 191 (voir fig. 1), Flaubert introduit un changement décisif. Il clôt le mouvement précédent, celui du trajet, par cette phrase qui fait comme le titre du paragraphe « vue de Rouen » qui suit :

Enfin d'un seul coup d'œil  
Après, on longeait un gd mur et la ville tout à coupentière apparaissait.

De « la ville entière » à « tout à coup », on comprend que Flaubert veut faire apparaître « Rouen » à la fois dans la complétude et l'instantanéité. « D'un seul coup d'œil », qui s'y substitue, conjugue les deux en une formule très efficace, avec une syntaxe elliptique : est-ce la « vue de Rouen » (« immobile comme une peinture ») qui apparaît « d'un seul coup d'œil » ? Le « coup d'œil » et la vue se regardent-ils ? C'est bien la puissance de cette « apparition » de Rouen, entière, fascinante, qui est en jeu. La formule est conservée jusqu'au texte imprimé : « l'apparition » de la ville (on sait l'importance de ce terme chez Flaubert, en particulier dans *L'Éducation sentimentale*, mais aussi, théâtralement selon une vigueur répétitive vertigineuse dans *La Tentation de saint Antoine*) est l'objet du texte, en ce point – comme elle est, aussi, tel que le « mime » alors Flaubert, le rêve d'Emma, le foyer de ses désirs<sup>23</sup>.

Dès les scénarios la « vue de Rouen » est précisément associée aux rendez-vous d'Emma, et à son désir amoureux :

impatience des rendez-vous du jeudi – descente de la côte du Boisguillaume. Rouen dans la brume – cailloux qui craquent sous les roues. dese entrée à Rouen. odeur d'absinthe qui sort des cafés. manière féroce dont elle se déshabille (Ms. gg 9, f° 29 v°).

impatience des rendez-vous du jeudi. levée de gd matin. – pendant la route, elle fermait les yeux, pr se faire des surprises & que le chemin lui parût moins long. descentes de la côte de Boisguillaume – gd trot – brumes sur Rouen. clochers. - la ville s'éveille. Rouen à l'automne. - Bas de la rue gd Pont. odeur d'absinthe qui sort des cafés – Bordels à arbustes verts. Manière féroce dont elle se déshabillait (Ms. gg 9, f° 33 r°)<sup>24</sup>.

« L'apparition » de Rouen est donc narrativement programmée dans une impatience amoureuse. Elle est comme un suspens musical dans la trame d'une attente.

23. Ce que l'on peut considérer comme la première « version » qui engage la « vue de Rouen », au folio 174, pose d'emblée cette notion d'apparition : « un pli de terrain et la ville entière apparaissait ».

24. Pour les scénarios de *Madame Bovary* conservés à la Bibliothèque municipale de Rouen, voir le site « Bovary » indiqué plus haut, et *Plans et scénarios de Madame Bovary*, présentation, transcription et notes par Yvan Leclerc. Paris, CNRS Éditions/Zulma, 1995.





Flaubert travaille d'ailleurs beaucoup le « voyage » qui précède, y compris à nouveau après avoir établi la « vue de Rouen » (en particulier f° 168, voir fig. 2, et f° 171).

Dans la rédaction de cette « approche de Rouen », les pages sont le lieu d'une tension, et Flaubert conçoit l'écriture de cette arrivée comme une plongée dans l'impatience et le désir. Ainsi de cette ligne (f° 168) qui tente de formuler l'exaspération dans la durée, et dans la répétition, au sein du paysage :

La voiture roulait. les pommiers à la file se succédaient  
*continuellement* *longs*  
 continuellement. et la route entre ses deux *longs* fossés pleins d'eau  
*continuellement*  
*toujours*  
 jaune, allait se rétrécissant vers l'horizon, [~~sans jamais finir~~]  
*toujours*

« Continuellement », essayé et raturé à trois reprises (on sait l'importance de tels adverbess dans la prose de Flaubert), « longs » fossés, « toujours » essayé, puis retiré, puis essayé à nouveau, « sans jamais finir », raturé finalement, sans doute au profit du maintien de « toujours », Flaubert cherche à atteindre le sentiment de la durée dans l'espace. « Continuellement » sera repris dans la rédaction suivante, f° 171, dans une formule épurée, faisant précisément passer le temps dans l'espace :

Cependant les quatres banquettes se garnissaient. La voiture  
et  
 roulait. Les pommiers à la file se succédaient. La route entre  
 deux *toujours*  
 les fossés pleins d'eau jaune allait *toujours* se rétrécissant  
continuellement  
*toujours*  
 vers l'horizon<sup>25</sup>.

Mais l'élément particulièrement inventif est de prêter à Emma la « mémoire » du voyage, pendant son déroulement. Flaubert écrit ainsi le trajet avec une grande force affective et mentale, comme à la fois un rêve et l'éveil d'un rêve, mais aussi comme ce qui devient la forme d'une habitude, et d'une familiarité avec le parcours que le récit importe dans le roman : « Emma la [la route] connaissait

d'un bout à l'autre ; elle savait qu'après un herbage, il y avait un poteau, ensuite un orme, une grange ou une cahute de cantonnier ; quelquefois même, afin de se faire des surprises elle fermait les yeux. Mais elle ne perdait jamais le sentiment net de la distance à parcourir » (p. 393)<sup>26</sup>.

La route n'est pas décrite, elle est parcourue par une pensée, elle est un désir, ou un souvenir, déjà, qui s'inventent dans l'écriture d'un tel moment. La prose doit se laisser envahir par cette formule de la pensée d'un trajet, et de l'événement de l'apparition de Rouen dans le cours des phrases, pour aboutir à cette intériorisation prosodique profonde qui n'est plus de personne, qui est de l'œuvre en soi. La figuration de la « conscience » rêveuse d'Emma inscrit littéralement « l'approche de Rouen » dans la forme d'une pensée, qui se joue de version à version, dans l'impatience du trajet, et dans la préparation de « l'apparition de Rouen ». Ceci est un trajet rêvé souvent, comme il l'est de folio en folio dans ce que l'écriture ici recherche, vers une apparition suspendue dans le texte qui s'en écrit<sup>27</sup>.

On voit que la construction (c'est le mot de Barthes) de la « vue de Rouen » est la construction d'une figuration donnée comme mentale, et pourtant profondément sensorielle en même temps : « la terre résonnait sous les roues » est-il écrit dans la version publiée, en reprise de cette note étonnante d'un scénario : « cailloux qui craquent sous les roues ». Construction ou reconstruction, car il n'est pas insignifiant que Flaubert place en cette course vertigineuse<sup>28</sup> de

25. Le texte édité, par la ponctuation, crée une sorte de fluidité : « Cependant les quatre banquettes se garnissaient, la voiture roulait, les pommiers à la file se succédaient ; et la route, entre ses deux longs fossés pleins d'eau jaune, allait continuellement se rétrécissant vers l'horizon » (p. 393). « allait continuellement se rétrécissant vers l'horizon » est particulièrement intéressant phoniquement, et rythmiquement : « continuellement » ayant bien cette « valeur rythmique » que Proust reconnaissait comme valeur presque unique des prépositions et des adverbess dans la phrase de Flaubert. On pourra encore mesurer l'importance d'un tel adverbe, plus loin dans le roman, dans la scène de l'enterrement d'Emma : « [...] et, tandis que le prêtre parlait, la terre rouge, rejetée sur les bords, coulait par les coins sans bruit, continuellement » (éd. citée, III, 10, p. 487).

26. Cette représentation « mentale » du trajet est particulièrement travaillée, pesée, dans le folio 168.

27. On peut penser au beau titre du livre de Philippe Dufour, *Le Roman est un songe*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

28. C'est l'effet qui plus loin dans la « vue de Rouen » est attribué à la présence de la ville : « Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées » (p. 394).

son personnage cette « apparition » de Rouen, comme un exercice de mémoire<sup>29</sup>. Le texte conquiert ainsi non tant une capacité de description, que la puissance de faire être des pensées et des attentes comme des souvenirs, devant nous, dans le tracé de la prose, la fiction d'un trajet, et l'épiphanie d'une apparition, à la fois déclinée dans le temps d'une série de phrases et postulée dans l'immédiateté d'un paragraphe.

C'est bien la manière dont le travail de Flaubert consiste à interioriser et simultanément objectiver dans la prose tout ensemble la pensée d'un trajet, les minuties de la perception et des sensations, la tension d'un désir, l'enveloppe de l'habitude, l'événement du regard, qui fait surgir, comme en mélancolie, la « vue de Rouen », qui nous regarde, comme peut le faire une peinture, « d'un seul coup d'œil<sup>30</sup> ».

Dans son Journal, Charles Du Bos rapporte l'impression qu'il a eue, à la relecture de *L'Éducation sentimentale*, qui lui permet de formuler la qualité unique de la « profondeur » de Flaubert : « Je disais à Z. que ce paragraphe du chapitre I de *L'Éducation sentimentale* [« Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune [...] dans une curiosité qui n'avait pas de limite<sup>31</sup> »] est peut-être le plus extraordinaire qu'ait inspiré ce que l'on pourrait appeler la métaphysique de la sensualité : je ne sais quel trouble au-delà de la vie des sens, ces moments où l'on oublie jusqu'à l'idée de possession tant est forte l'absorption dans un engourdissement sensuel : les moments où l'on ne peut rien faire parce que l'on ne peut pas bouger<sup>32</sup>. » Il s'agit en effet alors également, comme pour la « vue de Rouen », d'une sorte d'*apparition* : « Ce fut comme une apparition », est la célèbre formule qui marque la rencontre de Madame Arnoux, par Frédéric Moreau, et que suit le paragraphe commenté par Du Bos.

Cette remarque indique bien comment la lecture est en effet « saisie » par la profondeur « sentimentale » et « sensible » que Flaubert donne à la prose. Cela correspond au « subjectivisme » décrit par Proust : « Le subjectivisme de Flaubert s'exprime par un emploi nouveau des temps des verbes, des prépositions, des adverbes, les deux derniers n'ayant presque jamais dans sa phrase qu'une valeur rythmique<sup>33</sup>. »

Mais ce « subjectivisme » n'est précisément pas des personnages seuls, il est de l'œuvre elle-même, entière, et en chaque point, en chaque paragraphe, à chaque fois

comme une « apparition » complète, qui revient, sonore, stupéfiante, « d'un seul coup d'œil », de cette prose. Il est ce qui fait la puissante objectivité de cette prose.

Flaubert cherchait à conquérir en prose cette intensité ponctuelle que Proust confie à Bergotte comme un regret fatal :

Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur jaune : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune<sup>34</sup>. »

29. Flaubert écrit à Louis Bouilhet, le 23 mai 1855 : « Je chante les lieux qui furent le “théâtre aimé des jeux de ton enfance”, c'est-à-dire : les cahfuehs, estaminets, bouchons et bordels qui émaillent le *bas de la rue des Charettes* (je suis en plein Rouen). Et je viens même de quitter, pour t'écrire, les lupanars à grilles, les arbustes verts, l'odeur de l'absinthe, du cigare et des huîtres, etc. Le mot est lâché : *Babylone* y est. » *Babylone* est là en effet, dans le paragraphe suivant : « Elle le [son amour] reversait au dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entrait » (p. 394).

30. Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, dans le chapitre « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », fait un inventaire mental de ce qu'a été pour lui la capacité d'imaginer des lieux dans l'écriture : « Je revois des halls de réception déserts et des couloirs labyrinthiques », et il commente : « Je ferme à peine les yeux – je peux fermer les yeux en les gardant ouverts, c'est peut-être ça écrire – et je me trouve immédiatement dans le grand hall désert de l'hôtel de Tokyo aux lustres de cristal illuminés » (p. 47).

31. « Jamais il n'avait vu cette splendeur de sa peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse des doigts que la lumière traversait. Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé ? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait ; et le désir de la possession physique même disparaissait sous son envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limite », *L'Éducation sentimentale*, éd. Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 54-55.

32. Charles Du Bos, *Journal 1920-1925*, Paris, Buchet-Chastel, 2003, p. 393-394.

33. Marcel Proust, « À propos du “style” de Flaubert », texte reproduit dans *Faubert savait-il écrire ?*, op. cit., p. 85.

34. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. III, p. 692.

**JACQUES NEEFS**, professeur à Johns Hopkins University, professeur émérite à l'Université Paris VIII et membre de l'ITEM (CNRS-ENS), a publié des études sur Stendhal, Balzac, Flaubert, Claude Simon, Raymond Queneau, Georges Perec et sur la critique génétique. Il a édité, au Livre de poche, *Madame Bovary* (1999) et *Salammbô* (2011) et publié récemment « Flaubert et la bêtise » et « Stupeur et bêtise », dans *Flaubert et l'empire de la bêtise*, dir. Anne Herschberg Pierrot, Éditions Cécile Defaut, 2012.

jneefs@jhu.edu

## Résumés

### Flaubert, la prose « comme une peinture »

**F**laubert avait la certitude de construire, et d'avoir à construire, un art moderne, celui de la prose. Cela avec l'idée qu'il fallait donner à l'œuvre en prose un type nouveau d'intensité, et de complétude immédiate, face au lecteur. Non plus une voix narrative impérative, comme chez Balzac, non pas une « vision » souveraine comme chez Hugo, mais un attrait qui viendrait de l'œuvre elle-même, qui sortirait du rythme et du son des phrases, qui pourrait naître des silences eux-mêmes. L'écrivain, par le travail bien connu des réécritures, des ratures et de l'exercice sonore des phrases (le « gueuloir »), s'absorbe dans la prose pour que celle-ci devienne un monde et une voix qui seraient du « réel écrit ». L'analyse de la mise en place de la « vue de Rouen » dans *Madame Bovary*, à travers les brouillons, permet ici de préciser le type d'intensité que Flaubert cherche à donner à ce « réel écrit », en construisant une perspective à la fois picturale, sensible et mentale, et en donnant au « subjectivisme » de sa prose la capacité d'être offert « comme une peinture ».

**F**laubert was certain that he was constructing, and that he needed to construct, a modern art of prose. This comprised the notion that prose works should confront the reader with a new degree of intensity and the semblance of immediate completeness. No longer an imperative narrative voice, as in Balzac, nor a sovereign "vision" as in Hugo, it was rather an attraction emanating from the work itself, which issued from the rhythm and the sound of sentences, which could be born even from silences. By means of the well-known work of rewriting, erasing, and vocalizing sentences ("gueuloir"), the writer submerges himself in the prose so that it becomes a world and a voice, one of "written reality". An analysis of the composition of the "view of Rouen" in *Madame Bovary*, based on the manuscript drafts, allows us to clarify the type of intensity that Flaubert sought to give his "written reality", by constructing a perspective that was simultaneously pictorial, sensory, and mental, and by giving the "subjectivism" of his prose the capacity of being offered "like a painting".

**F**laubert war der Überzeugung, eine moderne Kunst zu schaffen und schaffen zu müssen: jene der Prosa. Er hatte die Idee, dass das Prosawerk den Leser mit einer neuen Form von Intensität und dem Anschein einer unmittelbaren Komplexität konfrontieren müsse. Nicht mehr eine imperative Erzählstimme wie bei Balzac, auch nicht eine souveräne „Vision“ wie bei Hugo, sondern vielmehr eine vom Werk selbst, von seinem Rhythmus und dem Klang seiner Sätze ausgehende Anziehung. Durch die bekannte Überarbeitung, Streichung und Vokalisierung der Sätze („gueuloir“), vertieft sich der Autor in der Prosa, um sie zu einer Welt und einer Stimme der „geschriebenen Realität“ zu machen. Eine auf den handschriftlichen Entwürfen basierende Untersuchung der Komposition der „Sicht auf Rouen“ in *Madame Bovary* stellt den Grad der Intensität dar, die Flaubert dieser „geschriebenen Realität“ zu geben sucht, indem er eine gleichzeitig malerische, sensible und mentale Perspektive konstruiert und den „Subjektivismus“ seiner Prosa „wie ein Gemälde“ präsentiert.

**F**laubert tenía la certeza de construir –y de tener que construir– un arte moderno, el de la prosa, y esto con la idea de que era necesario otorgarle a la obra en prosa un nuevo tipo de intensidad, y de acabado inmediato, frente al lector. No se trataba más de una voz narrativa imperativa, como en Balzac, ni de una visión soberana, como en Hugo, sino de una atracción que emanaría de la obra misma, que saldría del ritmo y del sonido de las frases, que podría nacer en los silencios mismos. El escritor, a través de su labor –tan conocida– de reescrituras, tachados y de ejercicio sonoro de las frases (el *gueuloir*), se absorbe en la frase para que ésta se convierta en un mundo y en una voz que serían "realidad escrita". El análisis de la constitución de la "vista de Rouen" en *Madame Bovary* a través de los borradores, nos permitirá identificar el tipo de intensidad que Flaubert trata de otorgarle a esa "realidad escrita", construyendo una perspectiva a la vez pictórica, sensible y mental, y atribuyendo al "subjectivismo" de su prosa la capacidad de ofrecerse "como una pintura".

**F**laubert era certo di fondare, e di dover fondare, un'arte moderna, quella della prosa narrativa. Partendo dal presupposto che fosse necessario confrontarsi con il lettore proponendogli un nuovo livello di intensità e di immediata completezza. Non più una voce narrante ingiuntiva, come in Balzac, né una "visione" sovrana come in Hugo, piuttosto un itinerario avvincente che sarebbe scaturito dalla stessa narrazione, attraverso i ritmi e i suoni delle frasi, così come attraverso i silenzi. Lo scrittore, grazie al lavoro sul testo, fatto di riscritture, di cassature e dell'esercizio sonoro delle frasi, (il "gueuloir"), si identifica nella sua prosa perché questa diventi un universo e una voce che costituirebbero un "reale scritto". L'analisi della composizione della "vista di Rouen" in *Madame Bovary*, con l'aiuto delle carte manoscritte, ci permette di precisare il tipo di intensità che Flaubert ha cercato di imprimere a tale "reale scritto", con quella costruzione di una prospettiva che, al tempo stesso, era pittorica, sensoriale e mentale, e donando al "soggettivismo" della sua prosa, la capacità di essere gustata "come una pittura".

**F**laubert tinha a certeza de construir, e de ter que construir, uma arte nova, a da prosa. Era preciso dar à obra em prosa um novo tipo de intensidade, e de imediata integralidade, face ao leitor. Não mais uma voz narrativa imperiosa, como a de Balzac, nem uma "visão" soberana como a de Hugo, mas um chamamento vindo da própria obra, nascido do ritmo e som das frases, e mesmo dos seus silêncios. O escritor, por meio das reescritas, rasuras e exercício sonoro das frases ("gueuloir"), é absorvido pela prosa, que se torna um mundo e uma voz da "realidade escrita". Analisar nos rascunhos como Flaubert arquitecta a descrição de Rouen em *Madame Bovary* permite precisar o tipo de intensidade que Flaubert confere a essa "realidade escrita", dotando-a de perspectivas pictóricas, sensível e mental, e habilitando o "subjectivismo" da sua prosa a ser oferecido "como uma pintura".