

Note

« Petits riens sur Flaubert et quelques autres »

Dominique Noguez

Études françaises, vol. 5, n° 1, 1969, p. 71-78.

Pour citer cette note, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036370ar>

DOI: 10.7202/036370ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

PETITS RIENS SUR FLAUBERT
ET QUELQUES AUTRES

Bouvard et Pécuchet : phrases de trois mots qui donnent des extases ou font hurler de rire. Qu'en dire ? Rien. Ce qu'elles font redécouvrir, mieux que n'importe quelles autres, c'est cette évidence : que les livres sont faits pour être lus. Non expliqués, triturés, forcés, mais lus, à fleur de page, immédiatement — chaque phrase, chaque mot digéré voluptueusement et muettement. Car si c'est le commentaire critique qui importe, je prétends qu'on peut faire d'immenses commentaires sur les notes de *la Spirale*, qui n'a jamais été écrite (et je me souviens de ceux de notre professeur de Khâgne, passionnés et passionnants). Ce qui distingue *la Spirale* de *Bouvard et Pécuchet* c'est cette irréductible étendue d'écriture glacée que la lecture doit parcourir patiemment, avec une lenteur proche parfois de l'immobilité fascinée. La littérature est là, qui échappe au critique.

*

* *

L'admirable paradoxe de Flaubert : que ce maniaque du détail vrai soit le contraire d'un écrivain réaliste. Il faut le voir repérer les lieux de *Bouvard et Pécuchet* : « J'ai passé le mois d'août à vagabonder, écrit-il à George Sand le 5 septembre 1873, car j'ai été à Dieppe, à Paris, à St-Gratien, dans la Brie et dans la Beauce pour découvrir un certain paysage que j'ai en tête »¹. En tête, c'est-à-dire dans les mots. L'écriture de Flaubert est *a priori*, au sens leibnizien. À Maupassant, qui lui envoie une description minutieuse d'Étretat, il répond :

C'est trop compliqué. Il me faut quelque chose de plus simple, autrement ce seraient des explications

1. C'est moi qui souligne.

à n'en plus finir. Songez que tout ce passage de mon livre ne doit pas avoir plus de trois pages, dont deux au moins pour le dialogue et la psychologie.

Voici mon plan, que je ne puis changer. *Il faut que la Nature s'y prête* (5 novembre 1877).

Il partira lui-même du côté d'Étretat pour accorder le réel à l'écriture — c'est-à-dire l'y soumettre. Rien d'émouvant comme ce vieux bonhomme arpentant les falaises pour les faire entrer dans ses phrases.

Quelle leçon. Laissons le bricolage figuratif aux journalistes. Ce qui doit accaparer désormais l'écrivain, c'est une *poétique non figurative*.

*
* * *

Moment, lorsqu'on écrit, où une phrase, touchée et retouchée, devient intouchable. Moment où elle ne *bouge* plus. Les mots sont *pris* dans une structure définitive et indivisible, comme des cailloux dans de la glace. À ceci — qui se sent intuitivement — se connaît la perfection. Certes, il s'agit d'une intuition — c'est-à-dire d'une plénitude éblouissante mais suspecte. Le moyen d'en vérifier le bien-fondé, pareil à celui que Descartes requiert implicitement pour assurer l'évidence, serait de douter — c'est-à-dire d'essayer de toutes les façons possibles d'y changer ne serait-ce qu'un mot. Le moindre article qui branle, toute la phrase s'écroule. Mais si rien ne remue plus, alors, comme cela se sent si souvent chez Flaubert, comme cela se sent parfois dans *À rebours*, on a rencontré l'inébranlable stabilité du définitif.

*
* * *

À rebours. Je me souviens qu'avant de le lire, je situais assez mal Huysmans dans l'histoire des écrivains. Sorte de zombi fin de siècle, descripteur de puanteurs ou de mets putréfiés, sentant un peu la moisissure, le blafard, et bêtement passé à la bondieuserie, il n'était pour moi qu'un nom, quelques titres — et une écriture : celle d'une des premières lettres auto-

graphes que j'aie vues, il y a trois ou quatre ans, à la devanture d'un célèbre marchand de manuscrits de la rue Bonaparte. Et puis m'avait intrigué l'excellent court métrage de Maurice Rheims sur l'art 1900, où Michel Bouquet lisait des phrases d'*À rebours* en commentant un tableau de Gustave Moreau. Une phrase (que j'ai retrouvée) m'avait particulièrement frappé, où trônait le mot « coruscations » . . .

Monde julevernien, renfermé et maladif du frêle Des Esseintes. Il me semble l'inverse exact du mien. Ni ses couleurs pâlottes ne sont les miennes, ni miens son goût du rococo, son dégoût pour Virgile ou Ovide, ses appétits d'oiseau sans plumes. Mais il reconstitue sous mes yeux, mieux que le plus précis documentaire, les coulisses délicates d'une époque que les dessins de couverture des gros volumes Hatzfeld, certaines photos brunies ou des phrases de Proust me faisaient à peine entrevoir. Et puis *À rebours* est un étonnant portrait d'esthète décadent, avec tout ce que le mot suggère de raffinements malsains et de nerfs malades — le contraire de l'esthète gidien. C'est qu'il y a un esthétisme solaire (celui des *Nourritures terrestres*) et un esthétisme nocturne, ou plutôt *lunaire*. Tel est l'esthétisme glauque de Des Esseintes, qui me fait frissonner de dégoût. Mais frissonner. Et cela compte. Surtout, je suis impressionné par l'écriture quasi flaubertienne de Huysmans pour évoquer le monde le plus anti-flaubertien qui soit. Paradoxe parenté, comme celle de Delacroix et Moreau. Delacroix a été en Afrique, sa peinture hurle de soleil et de sang. Le sang de Moreau, ce claustré, n'est pas vermeil, c'est un sang de « tubard », qui sue la nuit. Ainsi Flaubert et Huysmans.

A-t-on su repérer *Bouvard et Pécuchet* derrière l'encyclopédie des dépravations anémiques de Des Esseintes²? Pourtant, il y a quelque chose d'irréductiblement et spécifiquement fascinant dans *À rebours*, c'est son immoralisme glacial, bien éloigné des turpitudes honnêtes de la Bovary ou des fantasmes du bon saint Antoine, et même des petites perversités gidiennes. Je cherche en vain dans notre littérature d'après le XVIII^e siècle des exemples d'amoralité sentant aussi peu l'es-

2. Oui, Dumesnil.

broufe et autant la détermination que celle de Des Esseintes payant le bordel à un jeune drôle pour en faire une canaille — et donc un ennemi de cette société qu'il hait. Voici décidément un livre qu'il faut tirer des caves et faire resplendir au grand jour.

*
* * *

Techniques : ce n'est pas une mince chose que de s'en tenir à *une*. Difficulté, par exemple, de pousser le perspectivisme jusqu'au bout. J'entends par *perspectivisme* le fait de s'interdire toute description, toute idée, toute image, tout mot que le personnage en qui le langage du livre « a lieu » ne pourrait assumer. L'une des limites dans cette ascèse a été atteinte par Faulkner « enfermé » dans le monologue intérieur d'un idiot. Mais Flaubert lui-même, qui est quasiment l'inventeur de cette technique, ne s'y est pas toujours tenu, comme Jean Rousset le montre en passant, dans *Forme et signification* (p. 116). J'aime beaucoup que Rousset, à propos d'une belle notation impressionniste que Flaubert supprime parce qu'elle n'aurait plausiblement pas pu germer dans la conscience de son médiocre personnage-témoin, parle de *sacrifice*. Toute une tendance de la littérature moderne est dans cet amoindrissement volontaire des moyens. Remarquons en passant que dans *Bouvard et Pécuchet* le bon Géant n'y résiste pas longtemps. Ses deux bonshommes, que nous voyons surgir comme des pantins sur le boulevard Bourdon, connaissent la métamorphose secrète de la Bovary : ils s'animent, souffrent et deviennent lui. *Bouvard et Pécuchet*, ou les *Dialogues de Gustave avec Flaubert*.

*
* * *

Lettre du Baron Petdechêvre : Rimbaud frère de Flaubert.

Novembre (Guillemin l'a bien montré) : Flaubert frère de Rimbaud.

*
* * *

La Tentation de saint Antoine dans la mise en scène de Béjart. Admirable. Béjart a ressorti du grenier, épousseté et fait resplendir un de nos plus beaux textes fantastiques. Fantastique? Allons, c'est Flaubert qui délire, se tord, beugle sur ce bord de Nil — et je l'entends: lyrique d'abord, avec des fins de strophes dont le rythme et la charpente me rappellent... Saint-John Perse (il sera donc dit que Flaubert est l'ancêtre de tous!). Et puis, peu à peu, c'est l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* qui parle, avec ses descriptions d'encyclopédiste, ses résumés solides et éclatants comme le bronze, ses phrases carrées, musclées, dures, pieds au sol — quand elles ne s'envolent pas, ainsi que dans l'admirable fin, aériennes alors, verbe d'Évangile vraiment. De ce qui paraît à Michel Foucault — qui n'a fait que lire et ne sait pas *écouter* les textes — « fantastique de bibliothèque », Béjart a su faire un psychodrame titanesque, féérique, étonnant — le ballet des fantômes humains, la mise en scène des tumultueux orgasmes spirituels de l'humanité, une diablerie baroque et freudienne, une encyclopédie en rut.

*

* *

Les dialogues de Flaubert (essentiellement dans *Bouvard et Pécuchet*) participent de ce que j'aimerais appeler la *condensité* flaubertienne: résumés purs, nets, sans le fading de la parole (orale), sans redites et sans clausules superflues, de formules entendues. Jusque dans la rue Flaubert est un homme de bibliothèque, qui prend des notes. Ses livres — le dernier surtout — sont des greniers à verbe où le Normand vorace, avec une possessivité goulue, range, époussetées et astiquées par le style, recouvertes de baumes ou de glacis destinés à les préserver des atteintes du temps, toutes les paroles (livresques, orales) qui lui sont tombées sous la dent. Flaubert est d'abord un écrivain du discours *indirect*.

Flaubert est copiste, lui aussi — à la façon de Bernard Pingaud à l'Assemblée nationale —: il résume, à la volée.

*

* *

L'ironie se connaît par ses arrières. Il y a derrière l'ironie de Voltaire de la malignité; de l'amusement et de l'impertinence derrière celle de Stendhal; de l'indignation et du dégoût derrière celle de Flaubert. Des trois, c'est Stendhal qui est le plus mozartien. Flaubert, c'est un peu Berlioz. Quant à Voltaire... (je ne connais pas de grand musicien méchant).

L'ironie de Voltaire est (admirablement) fabriquée: il s'agit d'amener telle petite phrase aigre-douce, de provoquer tel ricanement. Moins d'artifice (et moins de fantaisie) chez Flaubert, trop appliqué à ridiculiser *métaphysiquement* pour se priver de l'assise du vrai: ses reconstitutions (il reconstitue) sont accablantes. Ce sont des plats mangés froids. Stendhal est le seul qui simplement décrive. On ne lui sent pas (en eût-il) d'idée ou de haine de derrière la tête. C'est le seul, lorsqu'il ricane *mezza voce*, qui semble le faire sans l'avoir prémédité et parce que les faits, dont il n'est que l'humble et obéissant serviteur, l'imposent. Ce n'est déjà plus de l'ironie, de l'humour à peine — si l'un ou l'autre impliquent calcul. C'est plutôt comme une manière impitoyable et amusée de faire le voyeur.

*
* *
*

De même que le romancier n'est grand que s'il crée un personnage durable et universel, un personnage-mythe, l'écrivain devient grand en acquérant un style — c'est-à-dire une façon irréductible à aucune autre d'écrire; quand sa voix n'est plus faite de l'entremêlement de plusieurs autres, qu'elle est une et pure; quand il atteint à ce que je nommerais une *parole éponyme*. Camus, par exemple, n'est rien avant *l'Étranger*. C'est Gide + Alain + Malraux. Et même *l'Étranger* sonne un peu comme *la Nausée* (et dans la voix de Sartre, n'entendez-vous pas celle de Céline? Et dans celle de Céline...). Camus n'est jamais Camus, sauf dans ses pages un peu déclamatoires — mais d'une déclamation sourde et sèche — sur Tipasa ou Sisyphe heureux, qui sont comme... du Malraux tempéré d'Alain. J'en reviens donc à ceci: Camus est-il un grand

écrivain ? (Un idéologue, oui, sans doute.) Des exemples de paroles éponymes ? Voltaire, Diderot, *Flaubert*, Alain (mais dans Alain il y a Voltaire), Gide, Proust, Cocteau : quand cela éclate à l'oreille et que, l'écrivain employât-il toutes ses ruses à changer sa voix, on le reconnaît, et jusque chez les autres. Par exemple, je reconnais Alain dans *le Mythe de Sisyphe* : il y a des phrases qui sont *de lui*. Et Proust hurle chez des dizaines d'autres. Et Rimbaud. Et Kafka. Etc. Voici le meilleur test : ont un style les écrivains qu'on peut aisément pasticher. Ou plutôt : à qui l'on peut le plus rapidement et sans se tromper attribuer une page anonyme, sans être aidé par le sens. Le meilleur terrain d'expérimentation est le plus neutre : celui de l'essai ou de l'article (dans un roman, intervient la technique, qui aide inmanquablement à l'identification). Ainsi cent auteurs de chroniques, cent philosophes, cent journalistes écrivent *de la même façon* (façon germanique, façon NRF, façon *Tel quel*, façon journaliste pétulant), mais un seul est Heidegger, Gide, Blanchot ou Michel Cournot. Le grand écrivain est celui qui sert de *patron* aux autres.

*

* * *

Madame Bovary : ce n'est pas encore le grand Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, il reste un peu trop de métaphores et de phrases romantico-niaisées. Mais quel admirable travail (ces changements de points de vue, cet art *cinématographique* où chaque effet a sa raison). Les imparfaits de Flaubert : l'irréel même. Comme un papier qu'on aurait plié en huit, en douze : cela fait une épaisseur où chacun des faits qui s'empilent là n'existe plus en tant que tel, mais autant qu'il concourt à la vérité supérieure de l'écriture.

*

* * *

Ces grandes phrases de Flaubert (de temps en temps dans *Madame Bovary*) qui sont comme d'interminables virages sur l'aile : elles crissent, manquent déraiper à chaque instant dans le décor et finissent

laborieusement par boucler la boucle. Ou encore elles ressemblent à ces visages couturés de cicatrices dont la chirurgie esthétique, non sans qu'il en reste quelque chose de tendu et de trop luisant, gomme les coutures. Flaubert n'est à l'aise que dans les phrases de trois mots; alors, avec un *on* et un imparfait, il vous fait un monde.

*

* * *

À la rigueur, beaucoup d'écrivains, qui sont nés en France, ils auraient pu naître ailleurs — et naturellement leur œuvre eût été différente, mais point tant que cela. Ronsard en Italie; les romantiques en Espagne, en Allemagne; en Angleterre Morand — je ne sais. Mais d'autres, ils ne se peuvent concevoir hors la France: l'image qu'on a d'elle, c'est d'eux qu'elle vient; son esprit, sa légèreté, sa gravité souriante? les leurs. Ainsi La Fontaine, Régnard, et Beaumarchais surtout. Car c'est au milieu du XVIII^e siècle que la France est née. Et certaine tirade de Figaro, assis dans la nuit, près des peupliers où va se consommer la farce — ce morceau de rire embué presque de larmes, cette verve débridée un peu ralentie d'amertume, cette vie sans sérieux si sérieusement poignante, cet enchantement désenchanté, — il me semble que c'est le premier Français qui parle.

DOMINIQUE NOGUEZ