

Article

« Gisèle Séginger, *Flaubert, Une poétique de l'histoire.* »

Isabelle Daunais

Études littéraires, vol. 33, n° 2, 2001, p. 189-198.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501300ar>

DOI: 10.7202/501300ar

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

SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

■ La présence de l'histoire dans les romans de Flaubert a fait l'objet de nombreuses études critiques, portant le plus souvent sur la valeur documentaire des œuvres ou sur leur capacité à révéler ce qui échappe aux récits des historiens, à penser ce que l'historiographie ne peut mesurer, rencontre des faits ou vies parallèles, configurations des esprits. C'est ainsi que Maurice Agulhon proposait de lire « en historien¹ » *L'éducation sentimentale*, le roman révélant sur la Révolution de 1848 une logique des événements et des perceptions autrement introuvable. Dès lors l'histoire est presque toujours abordée, chez Flaubert, comme un surcroît : elle est, une fois prononcées ses données contextuelles, ce qui se « dégage » de l'œuvre, une somme des parties où puiser un savoir. Gisèle Séginger pose tout autrement la question en faisant de la *pensée* sur l'histoire l'assise même des romans de Flaubert (l'étude s'intéresse à *Salammô*, à *L'éducation sentimentale* et à *Bouvard et Pécuchet*), leur trame la plus structurante. La « poétique de l'histoire » devient ici une poétique de l'œuvre : derrière le « livre sur rien » de Flaubert se dessinerait une « Histoire sur rien » qui serait une critique radicale de la façon dont le XIX^e siècle pense la notion d'événement. Dans cette étude judicieuse et nuancée, Gisèle Séginger élargit ici la question habituellement posée par la critique — quelles sont les conceptions flaubertiennes de l'histoire ? — à une question à la fois préalable et décollante : quelle *discussion* de l'histoire Flaubert propose-t-il ?

Gisèle Séginger montre d'abord comment l'auteur de *Salammô* et de *L'éducation sentimentale* ne fait pas que simplement remettre en question le modèle romantique, célébré par Michelet et par Quinet, d'une histoire linéaire portée par un sujet collectif et conduisant au progrès. Sans doute Flaubert, pour qui aucune origine ni aucune fin ne sont jamais saisissables — le « milieu » seul des choses constituant notre savoir — considère-t-il la temporalité d'emblée exempte de finalité, que ce soit celle du progrès ou celle de la mort, proposant pour l'histoire le modèle de la roue, moins pour sa valeur d'éternel retour que pour son absence de destination. L'infini des durées condamne les événements à l'insignifiance comme il voue les volontés à l'impuissance, de sorte que l'histoire s'annule, sinon comme illusion à défaire, comme erreur de perspective. Mais la principale idée de Gisèle Séginger, et qui fonde tout l'intérêt de cette étude, est que la

1 Maurice Agulhon, « Peut-on lire en historien *L'éducation sentimentale* », 1981, p. 35.

pensée de Flaubert sur l'histoire est d'abord une pensée sur le temps, un temps délié des événements, autonome en regard des tentatives humaines d'y imprimer un sens ou même seulement d'en prendre la mesure. Cette primauté du temps sur l'histoire, de la durée sur l'action, de la succession sur la causalité, de la contiguïté sur le rapport, définit moins une contre-histoire (ce qui se passe malgré nous, au-delà de nous) que, si l'on peut dire, une an-histoire, une tentative de comprendre et de situer les événements sur un fonds autre que celui de la marche des volontés. Contrairement à Quinet par exemple, qui « veut à tout prix sauver l'Histoire du temps », qui tente de l'articuler à « une vérité éternelle [pouvant] lui donner un sens et une valeur ontologique ² », Flaubert chercherait à sauver le temps de l'Histoire, à le restituer dans son épaisseur et dans sa masse, dans sa prédominance sur toute action humaine, fût-elle individuelle ou collective. C'est ainsi qu'il n'y a pas d'agent de l'histoire chez Flaubert, et que, dans *L'éducation sentimentale*, c'est moins le peuple qui monte aux barricades que des masses indéterminées, des flots d'individus, des groupes d'hommes, bref autant de sujets qui n'en sont pas, qui se résorbent dans l'informe de leur dénomination (les scénarios montrent qu'il s'agit là d'un effet recherché). Il en est de même dans *Salammbô* où

les batailles ne sont pas épiques et ne montrent pas le combat de héros où d'armées glorieuses mais un déchaînement inquiétant d'armes, de machines de guerre, un emportement d'objets en furie qui est comme la contrepartie de l'impuissance historique des masses ³.

Ainsi s'explique, pourrait-on ajouter, que chez Flaubert l'histoire s'accompagne si souvent d'images de débris ou de ruines, comme si elle ne se révélait qu'une fois la victoire du temps accompli, comme si, surtout, elle était cette victoire, un rebut ou un rejet du temps, ce qui reste après que le temps a passé.

« Production » du temps, l'histoire par contre serait elle-même improductive ou intransitive, ce que dit le sujet même de *Salammbô*. Choisir Carthage plutôt que Rome ou l'Égypte, explique Gisèle Séginger, c'est choisir, dans l'histoire, ce qui n'a pas eu de suite, ce qui est sans lien avec le présent, sans explication pour le présent. Civilisation privée d'avenir, Carthage constitue l'exemple même d'une victoire du temps sur l'histoire ou, pour le dire autrement, d'une déshistoricisation du temps. La réflexion de Flaubert sur l'histoire va ainsi beaucoup plus loin que la proposition d'un modèle qui battrait en brèche le regard de l'historiographie romantique, beaucoup plus loin que la métaphore de la roue convoquée dans la correspondance comme façon de figurer l'infini. L'histoire ne serait jamais qu'un ensemble de représentations, gestes et discours que l'on se répète, et dont les scories et les contours révèlent la vacuité. *Bouvard et Pécuchet* continuerait en cela *L'éducation sentimentale*, dans une crise encore plus grande des légitimités, des autorités et des productivités, mais aussi dans un retour plus décevant des recommencements, dans une absence de destination plus totalisante, dans un théâtre plus déchu.

2 Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, 2000, p. 62.

3 *Ibid.*, p. 134.

Pourrait-on cependant penser à un point où l'histoire disparaît, comme on peut penser à un point, avec *Bouvard et Pécuchet*, où le roman atteint son terme en tant que roman, ou peut-on voir au contraire dans la dernière œuvre de Flaubert une adéquation exemplaire ? La question du recouvrement de l'histoire et du roman est sans doute l'une de celles qui restent ici les plus ouvertes. Pour Gisèle Séginger, la poétique flaubertienne de l'histoire est confrontée à une contradiction, sinon à une aporie :

Flaubert se trouve pris entre deux objectifs difficiles à concilier : le travail critique sur la rationalité de l'histoire et son travail de romancier qui lui impose d'en trouver tout de même une pour que le récit puisse s'organiser⁴.

Mais s'agit-il véritablement d'une difficulté, ou, faudrait-il dire plutôt, d'une difficulté spécifique ? La rationalité du récit, chez Flaubert, ne s'oppose pas seulement à la critique de l'histoire mais au roman même. Ce qu'il rejette pour l'histoire (un sujet agent de l'action, un sens et une productivité, un ordre du temps), Flaubert le rejette aussi pour ce que racontent ses romans, pour l'histoire individuelle et privée de ses personnages, dans une différence d'échelle qui cependant suppose la même conception du temps. Si le travail du *narrateur*, au sens donné par Walter Benjamin à ce terme, se heurte effectivement à l'absence de « rentabilité » de l'histoire, le travail du *romancier*, peut-on suggérer, permet au contraire de la penser et de la dire, d'en faire un sujet. La « crise de légitimité » que met en scène *L'éducation sentimentale* ou le « refus de la filiation » qui détermine le sujet de *Salammbô* appartiennent tout autant, dans l'ordre de la réflexion, au roman —, et ce, d'autant plus à une époque, le XIX^e siècle, où les romanciers ont encore à défendre un genre qui s'est constitué en dehors de toute autorité. Il apparaît en effet difficile de séparer la poétique flaubertienne de l'histoire de sa poétique romanesque, de faire du roman un « lieu » pour la réflexion sur le temps, et du récit une structure que l'on acommode à cet effet : « la poétique du récit [est] la seule relève possible d'une réflexion sur l'histoire qui ait des chances d'échapper au rationalisme finaliste⁵. » Flaubert, on le sait, a radicalisé la suspension du roman hors de toute autorité et de toute tradition. Sa critique de l'histoire mais aussi sa critique du *récit* (faire un roman sans événement) se déploient à l'intérieur de cette radicalisation. Il y aurait donc peut-être moins lieu, ici, d'aborder les rapports entre la poétique de l'histoire et celle du roman en termes d'antériorité que de voir comment les deux poétiques travaillent de pair autour d'une même critique du récit, de voir jusqu'à quel point l'historiographie que se trouve à « ouvrir » Flaubert (si l'on considère, ainsi que le suggère Gisèle Séginger, que cette historiographie, qui conteste la valeur d'événement au profit d'une analyse en profondeur de l'œuvre du temps, anticipe en partie sur celle du XX^e siècle) est aussi une discussion sur la façon de penser les histoires.

Par ailleurs, si la conception du temps proposée par Flaubert s'éloigne de la croyance romantique au progrès qu'on trouve chez Michelet, Quinet ou Renan, elle n'elle pas

4 *Ibid.*, p. 157.

5 *Id.*

sans participer, sous certains aspects, à l'idée tout aussi romantique de l'avènement réalisé. Certes, Flaubert n'adhère pas à l'idée de la linéarité de l'histoire, mais sa conception d'un temps en profondeur, à l'intérieur duquel tout événement a la dimension de l'insignifiance, n'est pas inconciliable avec le sentiment d'entrée et d'installation dans un temps long qui accompagne l'idée de réussite ou d'accomplissement de l'histoire des âges scientifique d'un Auguste Comte ou romantique d'un Victor Hugo. La pensée sur le temps au XIX^e siècle n'est pas homogène et, dans sa critique de l'histoire, Flaubert se trouve au cœur de réflexions multiples.

Isabelle Daunais
Université Laval

Références

AGULHON, Maurice, « Peut-on lire en historien *L'éducation sentimentale* », dans *Histoire et langage dans « L'éducation sentimentale » de Flaubert*, Paris, C.D.U. — S.E.D.E.S., 1981, p. 35-41.

■ Réponse au compte rendu d'Isabelle Daunais sur *Flaubert. Une poétique de l'histoire*

Flaubert est avant tout un romancier non un penseur même si dans ses années de jeunesse, il montre une certaine inclination pour la philosophie et pour l'histoire. À partir des années 1845-1850, il est de plus en plus méfiant à l'égard des systèmes et des conclusions philosophiques tandis que son intérêt pour l'histoire — au deux sens du terme : les événements historiques et la science historique — se confirme. L'histoire devient même une instance de légitimation et un modèle. C'est pour des raisons historiques, explique-t-il, que l'écrivain est obligé de devenir un artisan du style :

Je crois [...] que les règles de tout s'en vont, que les barrières se renversent, que la terre se nivelle. Cette grande confusion amènera peut-être la Liberté. — L'art, qui devance toujours, a du moins suivi cette marche. 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 [...] ¹.

Les réflexions esthétiques des années 1845-1849 — période où Flaubert renonce progressivement à certaines idées romantiques et à l'idée d'une œuvre centrée sur la pensée de l'auteur — sont contemporaines des réflexions sur le rôle critique de l'histoire : Flaubert perçoit dans la succession des événements le travail d'une temporalité infinie. Lorsqu'il parle alors de sa conception de la littérature et de l'œuvre — qui doit être impassible et faire infiniment rêver le lecteur —, c'est l'histoire ou la nature qui sont les deux modèles proposés à l'imitation.

Plus qu'une antériorité de la poétique de l'histoire sur une poétique du roman qui ne serait alors qu'un instrument au service d'une réflexion sur l'histoire, l'étude de la *Correspondance*, des œuvres de Flaubert, et du travail qu'il accomplit d'une œuvre à l'autre sur le genre romanesque montre bien que la pensée de l'histoire ne prend jamais le pas sur la recherche romanesque mais y participe toujours. Il ne faut donc pas concevoir le roman flaubertien comme une structure qu'il aurait accommodée à une réflexion sur l'histoire.

Une histoire des poétiques

Les conceptions esthétiques de Flaubert et sa pratique du récit se transforment radicalement entre les premières œuvres des années 1835-1842 et *Madame Bovary*. Si ses principes esthétiques et son éthique de l'écriture sont fixés à partir des années 1850,

1 Gustave Flaubert, « À Louise Colet, 4 septembre 1852 », dans *Correspondance*, 1980, p. 152.

néanmoins la recherche romanesque ne s'arrête pas pour autant. « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, *qu'il faut trouver*² », disait Flaubert. Aucune esthétique ni aucune pensée de l'histoire antérieure ne saurait donc fixer par avance et une fois pour toutes une poétique du roman. Il y a donc autant de poétiques du roman qu'il y a d'œuvres. Il suffit d'une lecture du premier roman et du dernier — de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet* — pour le voir : Flaubert va jusqu'aux limites du roman. Il y a donc aussi une histoire du travail de Flaubert et une histoire du roman flaubertien.

La réflexion de Flaubert sur l'histoire se modifie de manière notable après 1844 et *L'éducation sentimentale* de 1845 montre bien une nouvelle conception du temps. À l'insignifiance du temps qui pousse toutes les civilisations et les œuvres humaines dans le néant se substitue alors une conception de l'infini : le néant n'est plus une réalité ontologique négative mais la mort qui rythme le temps dans la perspective d'un mouvement infini. Une telle pensée montre bien une paradoxale déshistoricisation de l'histoire : méfiant à l'égard des pensées du progrès qui assignent un but et une signification à l'histoire, Flaubert voit plutôt l'infini du temps. Il oppose le rythme naturel du temps aux conceptions téléologiques de l'histoire. Cela ne signifie pas pour autant qu'il croit à l'insignifiance complète des événements. C'était le cas dans ses premières années mais le scepticisme historique qu'il développe à partir de 1845 ne le conduit plus au nihilisme et l'évolution radicale du sens symbolique qu'il donne à la roue — une image que l'on trouve dans les années de jeunesse et dans les années 1850 — est à cet égard révélatrice. Qu'il y ait absence de destination d'un point de vue supérieur ne veut pas dire que les événements ne prennent pas un sens pour les hommes d'une certaine époque. Ils ont des significations mais ce qu'il récuse c'est que l'une puisse l'emporter définitivement sur les autres ou qu'elle puisse faire la preuve d'une légitimité incontestable.

L'histoire comme production de significations

À partir des années 1860, Flaubert insiste d'ailleurs de plus en plus sur un aspect de l'histoire : elle produit des représentations et des interprétations tout autant que des événements. Les significations produites à un moment donné de l'histoire se trouvent au premier plan dans *L'éducation sentimentale* de 1869 : les idées agissent davantage que les hommes et influent plus que les héros (absents) sur le cours dramatique des événements. Flaubert accorde alors plus d'importance aux mots qui disent les choses qu'aux choses elles-mêmes qui ne se détachent d'ailleurs dans la conscience humaine que sur fond de langage et de représentations. La poétique du roman (une poétique de l'égalité) et son sujet (les discours sur 1848 plutôt que les événements) évoluent donc conjointement avec une pensée de l'histoire qui se recentre sur les représentations. L'égalisation des points de vue met en valeur la pluralité des significations, l'excès même de signification et l'absence d'instance supérieure qui viendrait trancher et révéler la vérité. Bien sûr les événements peuvent alors sembler profondément insignifiants en eux-mêmes.

2 Gustave Flaubert, « À Louise Colet, 29 janvier 1854 », dans *ibid.*, p. 519.

Mais néanmoins ce qui apparaît aussi c'est l'importance des significations, des représentations, leur réalité historique, leur présence et leur action à défaut de leur vérité. La question de la signification ou de l'insignifiance (question de la vérité) n'est plus la question pertinente. Mais il y a au moins une certitude — dont rendent bien compte *La tentation* et *Bouvard et Pécuchet* — c'est qu'il y a des significations, une abondance, un excès même déroutant pour ceux qui s'obstinent encore à poser la question de la vérité. Les romans flaubertiens s'attachent à représenter une nouvelle réalité.

Le livre sur rien que rêvait Flaubert (à l'époque où il écrivait *Madame Bovary*) n'est donc bien sûr pas un livre vide et insignifiant mais un livre qui aborde les significations d'une façon particulière : l'enjeu du roman flaubertien n'est pas de déterminer la meilleure (on sait que l'artiste, selon Flaubert, ne doit pas conclure) mais de représenter le monde et les représentations que les hommes produisent sur le monde en faisant une œuvre d'art. Celle-ci doit surtout retenir l'attention du lecteur par la virtuosité de l'écrivain et le fasciner même si le sujet choisi n'est pas prestigieux et paraît se réduire à peu de choses : la banalité du sujet dans *Madame Bovary* (la médiocrité d'un monde bourgeois où le mari et les amants se valent) laisse la vedette à l'art.

La beauté de l'œuvre et la virtuosité de l'écrivain atteignent un sommet lorsqu'il trouve le moyen de transmuter les lieux communs en art :

[...] condens[er] et réalis[er], sous une forme *aristocratique*, une histoire commune dont le fond est à tout le monde. [...] c'est là, pour moi, la vraie marque de la force en littérature. Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands³.

Tout dépend alors du style et de la poétique du roman. Le plus important pour Flaubert n'est pas de donner forme à sa pensée de l'histoire — aux réflexions qui ont trouvé leur lieu dans l'échange épistolaire — mais de faire de l'art : « Ce qui fait l'excellence d'une œuvre, c'est sa *conception*, son *intensité*⁴. »

Flaubert affirme que le sens historique est ce que le XIX^e siècle a de meilleur et ses réflexions dans la *Correspondance* ou dans *La tentation de saint Antoine* montrent qu'il essaie de développer lui-même ce sens historique. Pourtant il fait de l'art une tentative pour dépasser le temps dans le temps (en représentant son époque et en rendant compte de ses débats, en se lançant aussi toujours dans de nouvelles tentatives). Il est alors question de « l'éternel » et du « Beau pur⁵ ». Il reprochera d'ailleurs à Taine un déterminisme excessif qui laisse trop peu de place à ce qui échappe, selon lui, à l'explication historique : le talent de l'écrivain. « Il y a le milieu, d'abord, puis la race (que vous pouvez moins préciser que le milieu), explique-t-il, lui objecte-t-il, puis l'*ingenium* de chaque individu, que vous ne pouvez pas définir⁶. » Dans *La philosophie*

3 Gustave Flaubert, « À Louise Colet, 2 juillet 1853 », dans *ibid.*, p. 372.

4 Gustave Flaubert, « À Louise Colet, 18 avril 1854 », dans *ibid.*, p. 552.

5 Gustave Flaubert, « À Louise Colet, 9 décembre 1852 », dans *ibid.*, p. 203.

6 Gustave Flaubert, « À Hippolyte Taine, 10 novembre 1868 », dans *Correspondance*, 1991, p. 822. Mais Flaubert a bien du mal à définir cet *ingenium* qui échappe à l'histoire : c'est, dit-il dans une définition tautologique, « le fait spécial qui fait qu'on est celui-là » (Gustave Flaubert, « À Edma Roger des Genettes, 20 octobre 1864 », dans *ibid.*, p. 410).

de l'art, Taine fait de la critique du point de vue de la science comme le réclamait depuis longtemps Flaubert. Néanmoins, l'art ne saurait être aussi facilement explicable par l'histoire : l'*ingenium* de l'individu y échappe. Flaubert récuse un déterminisme qui réduit l'art au statut « de document historique⁷ ». La position de Taine s'oppose totalement à sa conception de l'art pur : « vous ne tenez pas assez compte de l'Art en soi, qui est, cependant⁸. »

Mais comment atteindre l'éternel et le beau pur ou l'art en soi lorsque par ailleurs on a le sens historique ? Flaubert donne à l'art une dimension critique⁹. Les poétiques diverses qu'il met au point lui permettent d'intégrer des idées de son époque, d'organiser les événements en utilisant des représentations de son temps (Paul Ricœur a montré à quel point le récit et l'interprétation sont toujours indissociables, tout récit — et cela n'est pas le propre du roman flaubertien — a besoin d'une logique) tout en essayant de garder une distance par rapport aux pensées de son époque, et de créer des œuvres qui semblent, de diverses manières, les surplomber tout en les représentant et tout en les utilisant pour organiser les événements racontés. Les solutions qu'il trouve — les poétiques du roman qu'il met au point — sont différentes d'une œuvre à l'autre et c'est donc aussi cette diversité des poétiques du roman qui m'a semblé importante. Si à partir de *L'éducation sentimentale* de 1845 se forme une nouvelle poétique de l'histoire (différente du nihilisme des années de jeunesse) dont on peut parler au singulier même si les années 1860 montrent un recentrage, par contre il n'en va pas de même de la poétique du roman. Chez Flaubert, l'écrivain est toujours à l'œuvre.

L'écrivain dans son temps

Flaubert fait de l'art une lutte contre le temps tout en sachant bien pourtant qu'une œuvre est toujours de son temps : « Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'ai fait dans *Salammbô* une vraie reproduction de Carthage [...] ? Ah ! non ! mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui¹⁰. » Il est critique à l'égard des pensées linéaires de l'histoire et du progrès, et il ne partage guère l'enthousiasme et l'espoir que suscite le Peuple chez les historiens romantiques Michelet et Quinet. De ce point de vue il serait plus proche de Renan dont l'élitisme correspondait mieux avec ses propres réflexions sur la nécessité de substituer à la politique un gouvernement de Mandarins et une approche scientifique des affaires de l'État. Renan qu'il admire avait aussi une conception moins linéaire du temps historique : sa vision du temps en forme de spirale conciliait à la fois l'idée de progrès avec une conception moins optimiste qui admettait des retours en arrière provisoires ou des ralentissements. Mais on ne trouve pas dans les lettres de Flaubert de jugements sur cet aspect de la pensée de Renan. Sa *Correspondance*

7 Gustave Flaubert, « À Hippolyte Taine, 10 novembre 1868 », dans *ibid.*, p. 822.

8 *Id.*

9 Voir sur ce point Gisèle Séginger, « L'art critique », dans *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, 2000, p. 185-205.

10 Gustave Flaubert, « À Léon Hennique, 2-3 février 1880 », dans *Œuvres complètes*, 1930, p. 374.

tient d'ailleurs moins compte de la diversité des conceptions du temps au XIX^e siècle que de la position dominante que semble alors conquérir l'idée de progrès dans des pensées différentes. Bref, il réagit surtout contre ce qui lui semble le plus contestable et le plus dangereux.

Qu'il soit en désaccord avec une pensée ne signifie pas pour autant que celle-ci n'ait aucun impact sur la sienne. Le cas de l'histoire romantique le montre bien. Il n'adhère pas aux idées de Michelet sur le devenir de l'histoire, le rôle du peuple et il n'attend pas avec espoir la prochaine révolution. Dans *L'éducation sentimentale*, l'échec de Dussardier est celui du messianisme révolutionnaire. Mais cependant cette même œuvre montre également que si Flaubert pense contre Michelet il écrit aussi avec lui : l'avènement des masses, l'importance des mentalités et des discours, l'histoire des mouvements de fond marquent à la fois l'œuvre de l'historien romantique et de Flaubert. Ses textes ne sont certes pas avant tout des documents historiques — même si le sérieux de la documentation et des enquêtes, les témoignages vécus, le rapport qu'ils entretiennent avec les idées de l'époque leur permettent de contribuer à une connaissance du siècle — mais ils sont néanmoins bien de leur temps ; ils sont impliqués dans les débats de l'époque et participent aussi à la grande transformation épistémologique qui marque par ailleurs la naissance de l'histoire moderne : une autre façon d'aborder et de représenter les événements, une attention qui se déplace vers le collectif, vers les forces qui agissent dans la société, une prise en compte des représentations tout autant que des faits.

Gisèle Séginger
Université de Strasbourg II

Références

- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), t. 2-3, 1980-1991.
— — —, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Louis Conard, t. 16, 1930.
SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, S.E.D.E.S., 2000.