



Revue Yourou
ISSN 2519-9919
Numéro Varia
Volume X
Septembre 2020

Yourou

Revue semestrielle (en ligne) de sémiotiques, des études et de théories littéraires

<http://grs-ci.org/elements.html>

Revue YOUROU
ISSN 2519-9919
Numéro Varia
Volume X
Septembre 2020

REVUE YOUROU

**Revue semestrielle [en ligne] de sémiotique, des études et théories littéraires
du Groupe de Recherches Sémiotiques-Côte-d'Ivoire (GRS-CI)
Université Félix Houphouët Boigny (Abidjan)**

République de Côte d'Ivoire

Directeur de Publication : Professeur VAHI Yagué

Rédacteur en Chef : Docteur ZOH Armel Bricé

Boîte postale : 09 BP 1413 Abidjan 09

Site Internet : www.grs-ci.org

Courriel : grsemiotiquesci@gmail.com

Numéro ISSN : ISSN 2519-9919

Lien de la Revue : <http://grs-ci.org/elements.html>

Téléphones : +225 47 82 25 29 / 05 73 99 86



Revue YOUROU
ISSN 2519-9919
Numéro Varia
Volume X
Septembre 2020

ADMINISTRATION DE LA REVUE

DIRECTEUR DE PUBLICATION

- Prof. VAHI Yagué, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)

RÉDACTEUR EN CHEF

- Dr ZOH Armel Brice, Docteur rattaché au Groupe de Recherches Sémiotiques – Côte d'Ivoire, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)

COMITÉ DE RÉDACTION ET DE LECTURE

- Dr HIRIGO Ignace Tai, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr GNATO Sia Modeste, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr PAGNET Doh Clément, Maître-assistant, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- M. SIONKOWON Nestor, Maître-assistant, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr TOLA Tiegnon, Maître-assistant, École Normale Supérieure, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr ZIGOLI Antonin, Maître-assistant, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr OUATTARA Issiaka, Maître-assistant, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'ivoire)
- Dr TRAORE Aly, Maître-assistant, Université Péléforo Gon Coulibaly, Korhogo, (Côte d'Ivoire)
- Dr PAPA Samba Ndiaye, Docteur rattaché au Groupe d'Études Littéraires et Linguistiques, Université Gaston Berger, Saint-Louis (Sénégal)
- Dr OLILO Angèle, Assistante, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Dr DIOP Mbaye, Docteur rattaché au Laboratoire de Littérature comparée, Université Gaston Berger, Saint-Louis (Sénégal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Prof. RASTIER François, rattaché au Centre National de la Recherche Scientifique et associé à l'ER-TIM, Institut National des Langues Orientales, Paris (France)
- Prof. HÉBERT Louis, Université de Québec à Rimouski (Canada)
- Prof. FONTANILLE Jacques, rattaché à Université de Limoges, au Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS) et à l'Institut Universitaire de France
- Prof. PARÉ Joseph, Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou (Burkina Faso)
- Prof. DUCARD Dominique, Université Paris-Est, Créteil Val de Marne (France)
- Prof. KHARBOUCH Ahmed, Université Mohammed 1^{er}, Oujda (Maroc)
- Prof. ZIGUI Koléa Paulin, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'ivoire)
- Prof. YÉPRI Léon, École Normale Supérieure, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Prof. BOHUI Djédjé Hilaire, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Prof. N'GUESSAN Kouadio Germain, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'ivoire)
- Prof. COULIBALY Daouda, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'ivoire)
- Dr OUÉDRAOGO Mahamadou Lamine, Maître de Conférences, Université Norbert Zongo, Koudougou (Burkina Faso)

LA REVUE YOUROU

"YOUROU", revue scientifique [en ligne], s'intéresse aux études et théories littéraires en général, mais spécifiquement, celles relevant de la sémiotique. Toute sémiotique procède des recherche et production de la signification des ambiguïtés langagières de la sémiosis. La signification, parce qu'elle est objet de quête, apparaît au premier abord insaisissable. Du moins, échappe-t-elle à tout contrôle exclusif, empirique ou dogmatique. Néanmoins, son élaboration demeure inévitable, voire nécessaire. En effet, toute société humaine est intéressée par la compréhension du monde, en interrogeant, de fond en comble, les pratiques, les langages, les discours, etc. que le monde prend en charge. Ainsi, les revues scientifiques, les ouvrages (individuels ou collectifs), les colloques, les salons, les activités intellectuelles, pour ne citer que ceux-là, sont autant d'efforts consentis pour la vulgarisation du savoir et de la connaissance universelle, dans toutes ses variantes. Les modèles analytiques proposés par les théoriciens en vue de décrire et de décrypter les phénomènes relatifs aux pratiques signifiantes constituent autant de dispositifs assez importants qui entreprennent, en tout état de cause, de participer rigoureusement à cet idéal.

"YOUROU", soleil en langue Krou, dessine le schéma vectoriel de cette aventure de la quête du savoir, à côté du grand intérêt manifesté par les hommes de culture et intellectuels évoqués ci-dessus. C'est un espace de rencontres et d'échanges des chercheurs, d'enseignants-chercheurs et étudiants de divers horizons, réunis autour d'un objet : l'élaboration, la diffusion ainsi que la communication des épistémès, à travers les contributions scientifiques. Tout comme le soleil qui, par l'irradiation de ses rayons, contribue à l'épanouissement, au rayonnement de la Nature et de ses composantes, la revue "YOUROU" se veut au croisement des sciences pour promouvoir les recherches en sémiotique. Musique, mode, médias, images, mathématiques, philosophie, littérature, etc. sont autant de systèmes de représentation par lesquels l'examen de la pensée sémiotique veut être mis en évidence. Cela implique et explique que "YOUROU" attend une contribution dynamique et réelle de tous.

"YOUROU" vise donc la promotion des recherches, surtout des recherches sémiotiques en privilégiant le dialogue entre les divers champs disciplinaires d'une part et entre les contributeurs des universités locales et étrangères, d'autre part.

"YOUROU", revue scientifique de sémiotique [en ligne], se focalise, dans cette perspective, sur les articles inédits qu'elle soumet à un comité scientifique et de lecture composé d'universitaires.

SOMMAIRE

- 1. ADJASSOH Christian, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire) :** L'écriture du corps poétique chez Stéphane Mallarmé : le motif du visage comme sédimentation du moi intermédié ... **pp 09-22**
- 2. AKAKPO Rose Ablavi, Université d'Abomey-Calavi (Bénin) :** Altérité et espace conflictuel dans *Sept milliards de voisins* de Giovanni Houansou ... **pp 23-39**
- 3. BOROZI Lakaza, Université de Kara (Togo) :** *Comme un frère* de Françoise Bourdin : une réécriture de *Gargantua* de François Rabelais ? ... **pp 41-54**
- 4. DIOP Mbaye, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal) :** « La transmigration » dans l'œuvre romanesque de Cheikh Hamidou Kane ... **pp 55-66**
- 5. FAYE Bouna, Université Cheikh Anta Diop-Dakar (Sénégal) :** Style et créativité chez Flaubert : la question de l'art ... **pp 67-80**
- 6. ELHADJI YAWALE AMANI Maman Lawan, Université de Zinder (Niger) & SAWADOGO Awa 2^{ème} Jumelle, Université Joseph Kizerbo de Ouagadougou (Burkina Faso) :** Politiques et aménagements linguistiques au Burkina Faso et au Niger ... **pp 81-93**
- 7. PAPA Samba Ndiaye, Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal) :** Jean de La Fontaine à l'épreuve de la rhétorique : le judiciaire et le délibératif ... **pp 95-105**
- 8. COULDIATI Boulkini, Université Joseph KI-ZERBO de Ouagadougou (Burkina Faso) :** Dimensions problématiques du personnage du roman urbain d'Afrique francophone ... **pp 105-119**
- 9. KOUASSI AkiSSI Florence ABOUA, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire) :** Les enjeux du personnage de Lasso dans *Le rebelle et le camarade président* de Venance Konan ... **pp 121-134**
- 10. NDIAYE Waly, Université Cheikh Anta Diop, Dakar (Sénégal) :** Le traitement littéraire de la crise politique dans *Les soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : le destin tragique de Fama ... **pp 135-145**
- 11. MAWOUNE Boubakari, Université de Ngaoundéré (Cameroun) :** L'instrumentalisation du pèlerinage musulman à des fins politiques : l'exemple des innovations du *hadj* de 2018 au Cameroun ... **pp 147-161**

- 12. FOFACK Éric Wilson, (Cameroun) :** Le Cameroun dans le processus de retour à la paix en République Centrafricaine de 2012 à 2016 : actions et bilan ... **pp 163-176**
- 13. KEMGUEU FÉKOU H. D., Université de Douala (Cameroun) :** Sociohistoire institutionnelle, identité et désétatisation de la Centrafrique : Analyse des décompositions et recompositions des pouvoirs politiques et militaires, de l'indépendance à la guerre civile de 2012-2015 ... **pp 177-191**
- 14. BESSOMO MVOGO Marie Christine Arlette, Université de Douala (Cameroun) :** La valeur sémiologique de l'espace et des objets dans la performance rituelle de l'*ekamba* ... **pp 193-205**
- 15. MAWA Miraille Clémence, Université de Bamenda (Cameroun) :** La crise financière au sein des écoles du Conseil des églises protestantes du Cameroun (CEPCA) de 1987 à 2016 ... **pp 207-214**
- 16. NOA Julien Stanislas, Université de N'Gaoundéré (Cameroun) :** Assainissement en contexte de décentralisation à la communauté urbaine de Yaoundé ... **pp 215-227**
- 17. ODO Abroma Ehyi Raphaëlle Épse KOUAKOU, Doctorante, Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire) :** Représentations sociales et comportements des stagiaires senoufos vis-à-vis de la femme au collègue d'enseignement technique de Bouaké ... **pp 229-244**

STYLE ET CRÉATIVITÉ CHEZ FLAUBERT : LA QUESTION DE L'ART

FAYE Bouna

Université Cheikh Anta Diop
Dakar
Sénégal

Résumé

L'étude suivante, en partant du style et de la créativité romanesque, se veut comme objectif d'aborder la question de l'Art chez Flaubert. Cet Art de vivre, c'est-à-dire la littérature, l'ermite de Croisset le conçoit comme un sacerdoce, une religion dont il doit respecter les règles et principes avec conscience et rigueur. Ce qui fait que la recherche d'un beau style est devenue une exigence dans sa problématique d'écriture. Ainsi, il renouvelle systématiquement le dire littéraire, les méthodes et prend, dans le même temps, le contre-pied des écrivains réalistes par l'invention spécifique de nouveaux concepts. De Flaubert, advient donc une « *coupure théorique* »¹ du genre-roman, d'où la modernité littéraire.

Mots-clés : Art, esthétique, impersonnalité, modernité, renouvellement, style.

Abstract :

The following study, starting from the style and the romantic creativity, aims to address the question of Art in Flaubert. This art of living, that is to say literature, the hermit of Croisset conceives of it as a priesthood, a religion whose rules and principles he must respect conscientiously and rigorously. As a result, the search for a beautiful style has become a requirement in his writing problem. Thus, he systematically renews literary saying, methods and at the same time takes the opposite view of realistic writers by the specific invention of new concepts. From Flaubert therefore saw a "theoretical break" in the genre-novel, hence literary modernity.

Keywords : Art, aesthetics, impersonality, modernity, renewal, style.

¹ Amadou Falilou Ndiaye, « Mohamadou Kane : aux sources de la modernité de la critique africaine », *Revue sénégalaise de langues et de littérature*, Nouvelle série, n° 1-2, 2012, p. 27.

INTRODUCTION

Parmi les figures de proue de la littérature française, une place d'honneur revient naturellement à Gustave Flaubert grâce à sa conception esthétique de l'Art. Pour l'auteur rouennais, l'Art exige une conscience professionnelle à laquelle il devait consacrer convenablement toute son énergie et son savoir-faire. Cela l'oblige à se démarquer, *de facto*, de son aîné Balzac en affirmant une nette liberté créatrice par une interrogation des sources langagières telles que la théorie du « *livre sur rien* »² qui s'inscrit dans une perspective de renouvellement du langage littéraire. Cette théorie du « livre sur rien », basée sur l'autoréférentialité de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont le texte reflète son propre contenu et ses méthodes d'élaboration, traverse toute l'armature des œuvres flaubertiennes, en particulier *L'Éducation sentimentale*.

Nous voudrions, dans la présente réflexion, analyser les préoccupations esthétiques qui ont façonné la carrière d'écrivain de l'ermite de Croisset et voir comment celles-ci sont appliquées dans *L'Éducation sentimentale*. Nous précisons, d'emblée, que nous n'exposerons pas, ici, toutes les techniques d'écritures conçues par Flaubert, mais il s'agira juste d'examiner la théorie de l'impersonnalité dans le récit de *L'Éducation sentimentale* qui constitue notre corpus.

I. LES PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES FLAUBERTIENNES

« Flaubert est l'inventeur d'une conception du style comme force structurante de l'œuvre. Le style et la poétique de l'œuvre ne se dissocient pas ».³

Sachant dès son entrée précoce en littérature que cette dernière ne peut avoir de sens que s'il s'agit du travail sur le langage, Flaubert prend le noble engagement de se métamorphoser en un martyr⁴ en s'écartant de tout ce qui relevait du quotidien : « Peu d'hommes, je crois, auront autant souffert que moi par la littérature »⁵.

² Voir Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Correspondance II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 62 ; pour Marthe Robert, : « On entend presque le fameux "écrire sur rien" qui fait de Flaubert aux yeux de beaucoup le « précurseur et le prophète de notre modernité », in *En haine du roman, étude sur Flaubert*, Paris, Gallimard, 1972, p. 36.

³Gisèle Séginger, in « Le Flaubert de Claude Simon »,

http://periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et_critiques/article/viewFile/1139/1118, p. 83, consulté le 29 mai 2020.

⁴ Le critique Belge, Michel Brix, commentant cette attitude prise par Flaubert par rapport à l'Art, écrit : « Superbement seul en face de ces attitudes impies, à contre-courant des auteurs littéraires de son temps, Flaubert s'est attaché toute sa vie à donner l'exemple d'une existence de martyr du Beau et de l'Art véritable. Il refusa obstinément toute perspective de carrière, tout engagement, tout travail salarié, même aux temps difficiles, pour lui et sa famille, de la ruine des époux Commanville. Il s'est toujours accroché à l'idée que le culte de l'Art interdisait d'envisager celui-ci comme une source de revenus, de reconnaissance sociale ou d'honneurs. Publier est une "prostitution" cent fois pire que l'autre, écrire dans le but d'avoir du succès est un péché : d'où d'incessantes attaques, dans la correspondance, contre la "fange" du monde littéraire parisien, "immense latrine" peuplée de ces faux artistes qui font semblant d'aimer l'art mais en réalité se servent de lui pour devenir célèbre », *L'Attila du roman, Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 97 ; Marthe Robert, abondant de le même sens que Michel Brix, affirme : « [...] dans le domaine précisément le plus en vue, je veux parler du culte de l'art que le romancier a pratiqué avec une dévotion sans exemple, et auquel finalement il a sacrifié sa vie. De cette extraordinaire dévotion, nous savons tout, en effet, sauf les raisons ; nous savons comment Flaubert exerçait sa piété ;

Parlant de style, l'on ne se lassera jamais de dire qu'il était la clef de voute de l'auteur de *Madame Bovary*. Le style a toujours été, pour lui, une préoccupation, une exigence qu'il avait placée au-dessus de tout. Un fait primordial de l'ordre esthétique que Pierre Aurégan tient à rappeler dans son étude consacrée à Flaubert :

Avec Flaubert naît un rapport nouveau entre l'écrivain et son œuvre. Entièrement voué à celle-ci, s'acquiesçant sa vie à l'exigence de l'écriture. Car les œuvres flaubertiennes ne sont jamais conçues dans la facilité et l'euphorie mais dans la patience et la souffrance. Nul mythe de l'inspiration du génie ne vient illuminer le créateur, écrire est devenu un travail⁶.

De là, il change radicalement les orientations du genre par des techniques romanesques nouvelles. Pour illustrer cette partie, qui tend à répondre aux vœux flaubertiens sur l'écriture nouvelle, nous prendrons amplement le soin de citer quelques-unes des recommandations de Flaubert tirées de sa vaste *Correspondance* : « Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre »⁷. « [...] le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses »⁸. « Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases »⁹.

Pour « Ce prophète de la littérature, ce grand prêtre de l'art »¹⁰, comme dirait Georges Duhamel, le seul moyen de ne pas être malheureux, c'est de s'enfermer dans l'art, et de ne compter pour rien tout le reste. Le maître de Maupassant considérait la littérature comme une religion à laquelle il vouait toute son énergie. Ce qui fait que : « la perfection de la forme l'amenait insensiblement à une sorte de bouddhisme littéraire »¹¹. Toute sa vie durant, l'auteur normand a développé cette notion de conscience professionnelle dans l'art : « La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai comme disait Platon »¹². Sur cet attachement profond à l'art, à la conscience professionnelle, nous pourrions revoir le témoignage que lui a rendu son ami Maxime Du Camp : « [...] jamais il n'a abandonné une phrase sans avoir fait le dernier effort pour la rendre parfaite [...] jamais artiste ne fut plus convaincu, plus respectueux de son œuvre »¹³.

Ce style qui détermine la conscience professionnelle de l'écrivain trouve une place prépondérante dans *L'Éducation sentimentale*. Dans celle-ci, Flaubert nous présente, en ce qui concerne l'histoire, un roman qui semble ne rien dire alors que lui, tout ce qu'il dit, il le dit à travers la magie du style. Le style reste, donc, prioritaire dans l'œuvre flaubertienne, particulièrement dans *L'Éducation sentimentale*, car l'auteur ne visait pas

quel labeur de forçat il s'imposait au nom d'un idéal de perfection absolue ; et de quel prix il a dû payer la mystique de l'écriture dont il était l'adepte torturé », in *En haine du roman, étude sur Flaubert, op. cit.*, p. 5.

⁵ Lettre du 4 novembre 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie, *Correspondance II, op. cit.*

⁶ Pierre Aurégan, *Flaubert*, Paris, Nathan, coll « Les écrivains », 1991, p. 1.

⁷ Lettre du 26 juin 1852, *Correspondance II, op. cit.*

⁸ Lettre à Louise Colet, 6 janvier 1852, *Correspondance II, op. cit.*, p. 346.

⁹ À la même, 25-26 juin 1859, *Correspondance III*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 248

¹⁰ Georges Duhamel, « Gustave Flaubert », in *Refuges de la littérature*, Paris, Seuil, 1979, p. 188.

¹¹ Georges Meunier, *Le bilan littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Charpentier, 1898, p. 269.

¹² À Mlle Leroyer de Chantepie, 18 mars 1857, *Correspondance II, op. cit.*, pp. 164-165.

¹³ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires Flaubert, Fromentin-Gautier, Musset-Nerval*, Paris, Balland, 1984, p. 283.

la gloire, mais plutôt le jugement de la prospérité qu'il a toujours proclamé meilleur : « Je n'écris pas pour le grand public, mais pour les connaisseurs, les lettrés (c'est-à-dire guère plus de 10 ou 12 personnes »¹⁴ », ou, mieux encore pour l'éternité : « [...] J'écris (je parle d'un auteur qui se respecte) non pour le lecteur d'aujourd'hui mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter, tant que la langue vivra »¹⁵. Sous cet angle, les critiques sont unanimes et affirment de façon tout à fait exacte qu'il fut un écrivain esthète dont le raffinement n'a pas de limite. Sur ce registre nous pensons d'abord à son fidèle disciple, Émile Zola, de « *L'École de Médan* », qui se souvient des préoccupations du maître au moment de l'impression de ses livres :

[...] l'impression [de ses livres] était une grosse affaire. Il se montrait extrêmement difficile pour le choix d'une imprimerie, déclarant que pas un imprimeur de Paris n'avait de la bonne encre. La question du papier aussi le préoccupait fort ; il voulait qu'on lui montrât des échantillons, il élevait toutes sortes de difficultés, très inquiet également de la couleur de la couverture et rêvant même parfois de formats inusités. Ensuite, il choisissait lui-même le caractère. Pour *La Tentation de saint Antoine*, il a exigé une typographie compliquée, trois sortes de caractères, et s'est donné un mal énorme pour se contenter. Tous ces soins méticuleux venaient [...] du respect qu'il avait pour la littérature et pour son propre travail. [...] Il continuait simplement à s'inquiéter du côté matériel, il écrivait jusqu'à deux lettres par jour à l'imprimeur et à l'éditeur, tremblait qu'une correction n'échappât, saisi parfois d'un doute qui lui faisait brusquement prendre une voiture pour s'assurer si telle virgule était bien à sa place¹⁶.

Zola, en se rappelant cette exigence de son maître Flaubert sur ses éditeurs, veut juste montrer que seul le travail bien fait l'intéressait à tout prix. Dans le même élan de reconnaissance, Louis Fournier semble emboîter le pas à Zola quand il signale que : « Lorsqu'il parle d'art, Flaubert devient platonicien, et sous sa plume, Vérité, Beauté, Éternité, Grandeur, se rencontrent constamment »¹⁷. Si *L'Éducation sentimentale* n'a pas été compris à l'époque de sa publication, c'est véritablement à cause du beau style qu'elle dégage. Un style qui se démarque radicalement de la forme traditionnelle jusque-là reconnue. Cela s'explique aussi par ce que rappelle Octave Mureau à propos du maître de Croisset : « Il n'a connu la littérature que du point de vue esthétique puisque toute sa doctrine tient dans cette formule : « l'art pour l'art »¹⁸. Flaubert voyait, donc, la beauté comme la finalité d'une œuvre littéraire. Dans cette série d'hommages consacrée à Flaubert et à son œuvre, nous nous permettons également de citer le flaubertiste sénégalais, Papa Mody Niang, qui déclare magnifiquement : « Il a vécu sa vie d'écrivain comme une destinée. Au génie dont le ciel l'a doté, il a ajouté le talent,

¹⁴ *Ibid.*, p. 539.

¹⁵ Lettre du 4 décembre 1872, *Correspondance IV*, 1998, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 619.

¹⁶ « Mémoire de la critique » (1884), Flaubert, textes réunis et présentés par Didier Philippot, Presses de l'Université Paris-Sorbonne/coll., 2006, p. 512 ; (« Gustave Flaubert, l'écrivain et l'homme », *Le Messager de l'Europe*, Juillet 1880.

¹⁷ « Flaubert et le "le Nouveau Roman" un cas de paternité douteuse », Louis Fournier, *Les Amis de Flaubert*, 1978, Bulletin n° 52, p. 13.

¹⁸ Octave Mureau, « Stendhal et Flaubert », in *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 19, 1961, p. 21.

lequel comme il dit si bien "nous regarde", s'acquiert à force de privations, de labeur intense et de sacrifices »¹⁹.

Au prix d'un labeur méthodique, acharné et d'un style plein d'apprêt, l'auteur normand a su imprimer son expression de grand homme de lettres. Ce beau style et cette créativité débordante lui ont donné une notoriété inégalable, malgré les haines et les commérages de ses ennemis dans le monde académique.

Flaubert fut ainsi une référence capitale à travers son style qui s'est fondamentalement élargi dans les siècles postérieurs. C'est à ce point même qu'Albert Thibaudet, excellent critique contemporain de son œuvre, défend :

Le style de Flaubert a établi sa valeur par sa fécondité. Comme celui de Guez de Balzac, il a institué une école. Il a formé des élèves. Cet écrivain, qui ne fut pas de l'Académie, fut à lui seul une Académie, c'est-à-dire une source d'exemples. C'est chez lui que toute une génération a appris à écrire. Grand par lui-même, il est plus grand peut-être encore par ses élèves²⁰.

Cette académie, dans laquelle l'on parle de Flaubert, est manifeste à travers l'influence qu'il a exercée sur ses disciples naturalistes et ceux du Nouveau Roman. En attestent les propos de Gisèle Séginger formulés sur la conception simonienne du style :

Claude Simon, après Flaubert, défend l'unité de l'écriture et comme lui il refuse la « *littérature probante* » et l'instrumentalisation du langage : l'expression littéraire n'est pas un simple « véhicule », dit-il. Pour lui aussi, la forme et le fond sont indissociables parce que l'objectif du langage littéraire n'est pas de tenir des discours, d'enseigner. Aucun message ne précède l'œuvre. Il en découle une idée particulière du style. Claude Simon rattache sa conception du travail, l'importance qu'il accorde au rythme et aux sonorités, à l'esthétique flaubertienne²¹.

En concevant, ainsi, ces préoccupations formelles et esthétiques, Flaubert oriente le roman vers son propre contenu dont la finalité est le langage. De ce fait, il rompt systématiquement d'avec l'héritage balzacien en inventant la théorie de l'impersonnalité qui fut une innovation de taille dans l'écriture romanesque.

II. LA THÉORIE DE L'IMPERSONNALITÉ

Grande innovation romanesque, la théorie de l'impersonnalité a été d'abord mise en application dans *Madame Bovary*, avant de s'éclorre dans les dernières œuvres de Flaubert et de s'étendre dans toute la littérature française jusqu'à nos jours. La théorie de l'impersonnalité ou encore celle de l'effacement de l'auteur est l'un des principes du

¹⁹ Papa Mody Niang, « Gustave Flaubert, suprême exemple du démiurge-ascète », in *Parole essentielle... Mélanges offerts à Ferdinand Diara*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, avril 2000, p. 260.

²⁰ Albert Thibaudet, cité par Didier Philippot, in « *Mémoire de la critique* », *Flaubert, op. cit.*, p. 726.

²¹ Comme Flaubert, Claude Simon valorise le travail en allant même jusqu'au bout de la logique qui tendait à diminuer le rôle du talent et du génie : « quiconque travaille aussi dur que moi fera quelque chose d'intéressant » (colloque de Cerisy, Claude Simon, U.G.E, coll. « 10/18, p. 28), Gisèle Séginger, « Le Flaubert de Claude Simon », art. cit., p. 77.

style flaubertien. Elle constitue un nouveau procédé d'écriture qui permet à l'auteur d'être impassible et impersonnel vis-à-vis de ses sujets, de s'effacer dans l'univers diégétique. En ce sens, l'impersonnalité devient une technique romanesque qui donne à la littérature toute son autonomie.

Ainsi, l'auteur normand se situe dans une logique de dépassement d'une réalité existante et jugée « ancienne », puisque « Protestant contre une littérature aseptisée ou idéaliste »²². Il prêche sans doute « l'acceptation ironique de l'existence, et sa refonte plastique et complète par l'art »²³ en explorant une écriture novatrice tout en se dotant de plus grandes ambitions romanesques dans l'unique intention de rendre ses théories pratiques et ductiles. En véritable partisan de l'objectivité dans l'art, l'ermite de Croisset a toujours nourri l'idée d'écrire un roman en écartant tout ce qui relève de la subjectivité, comme le mentionne Victor Brombert : « Écrire, pour Flaubert, c'est se faire entendre sans se faire voir »²⁴. C'est sur cette théorie que toute la problématique de l'écriture flaubertienne a été formulée et mise en papier.

Flaubert s'impose, donc, une nouvelle technique d'écriture qui apparaît comme une négation des normes traditionnelles établies et jugées conformes à l'esthétique romanesque. Les notes de Gisèle Séginger, à ce propos, éclairent cette farouche opposition de Gustave Flaubert aux formes classiques :

Flaubert réfléchissait dans sa *Correspondance* sur l'impersonnalité du roman (qui ne doit pas laisser deviner les opinions d'aucune sorte de l'auteur), il mettait au point un type de narrateur moins présent que celui de Balzac et dont le point de vue ne semblait pas stable (le "Je" du narrateur témoin cédait brusquement la place au « il » d'un narrateur impersonnel²⁵.

Cela veut dire qu'à la différence de Balzac et de Stendhal qui s'exprimaient²⁶ dans leurs textes à travers leurs héros, Flaubert, dans ses œuvres, s'exige la théorie de l'impersonnalité²⁷ qui stipule que : « l'artiste ne doit pas se montrer dans son œuvre, il ne doit exposer ni ses sentiments ni ses idées. Tout prendre hors de soi-dans la réalité ou dans les livres, peu importe-, n'est-ce pas une façon de ne rien prendre en soi, et donc d'être objectif ? »²⁸.

Dans cette théorie, la voix du narrateur est reléguée au second plan, car n'ayant plus aucune emprise sur le texte en cours. Le narrateur ne fait que narrer sans émettre

²² Francis Lacoste, « Solitude et création chez Flaubert », in *Modernités, l'invention du solitaire*, Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, n° 19, p. 190.

²³ *Correspondance II*, op. cit., p. 154.

²⁴ Victor Brombert, *Flaubert*, « Écrivains de toujours », Paris, Seuil, 1971, p. 5.

²⁵ Gisèle Séginger, « *Bouvard et Pécuchet : Le monde comme représentation ?* », *La fiction des savoirs, revue Arts et savoirs*, n° 1, 2012. <http://lisaa.u-pem.fr/arts-et-savoirs/arts-et-savoirs-n-1/>.

²⁶ Cette intrusion de l'auteur dans son œuvre, Gérard Genette la qualifie de « métalepse narrative », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²⁷ Parlant de cette théorie de l'auteur de *Madame Bovary*, Papa Mody Niang précise « Flaubert partageait avec les parnassiens l'idée selon laquelle la personnalité de l'artiste ne pouvait s'épanouir que dans une œuvre impersonnelle », « Flaubert et la critique littéraire française du XXe siècle. Essai de synthèse », Thèse de Doctorat d'État, Université Cheikh Anta Diop, Dakar, 1996, p. 30.

²⁸ Cité par Claudine Gothot-Mersch, « Flaubert », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987, p. 880.

une quelconque opinion sur ledit texte. Pour Flaubert, c'est en écartant ses sentiments et sa personnalité que l'auteur pourra atteindre la perfection dans son œuvre et donner à l'Art l'autonomie qui est la sienne. À ce dessein, Sarga Moussa professe que : « La règle de l'impersonnalité qu'il s'est imposée empêche le narrateur flaubertien d'exprimer son point de vue dans son œuvre »²⁹.

Dès la mise au point de la théorie de l'impersonnalité, au cours de la rédaction de *Madame Bovary*, en 1851, un an après la mort de Balzac (1850), Flaubert en avait fait part, l'année suivante, dans une lettre restée célèbre, à sa chère Louise Colet : « Le public ne doit rien savoir de nous [...] C'est assez de notre cœur que nous lui délayons dans l'encre sans qu'il s'en doute. Les prostitutions personnelles en art me révoltent »³⁰. À cet effet, en inventant sa technique, l'auteur normand renouvelle « *les valeurs consacrées* »³¹ par ceux qui se disent réalistes et romantiques. Ainsi, il se sépare radicalement de ces derniers et de leur logique narrative qu'il juge remplie de subjectivité. Revenant sur les circonstances de cette invention, Pierre-Marc de Biasi rappelle les défis que s'était fixés le jeune auteur :

En 1851, un an tout juste après la disparition du géant, pour un jeune romancier plein d'ambition artistique comme Flaubert, Balzac c'est à la fois la référence obligée et le problème, le défi : il sait bien que s'il veut introduire quelque chose de neuf dans le genre romanesque, ce ne peut être qu'en modifiant de l'intérieur la forme et la signification de ce qui est l'état le plus achevé de l'écriture romanesque. Le pari de Flaubert est de parvenir à conserver la force du récit balzacien tout en prenant le contre-pied de Balzac pour faire du roman "une œuvre d'art" : une narration écrite dans une prose aussi belle que la meilleure poésie, et qui ne tiendrait sa nécessité et son sens que de soi, sans intervention de l'auteur, sans thèse et sans explication, par les seules ressources du style ³².

Ce vœu, qu'avait formulé Flaubert, sera bien appliqué dans ses œuvres, particulièrement dans le récit de *L'Éducation sentimentale*, qui a subi un cuisant échec de librairie, car s'éloignant catégoriquement des règles classiques de l'écriture réaliste. Affranchi des rigides lois du réalisme, Flaubert adopte méthodiquement le principe de l'impersonnalité car, pour lui, : « Le but de l'art étant de refléter le monde et de créer l'illusion d'une seconde nature, toute intervention personnelle de l'auteur a pour effet d'affaiblir la portée de son ouvrage, d'en compromettre et peut-être ruiner une valeur essentielle ³³. Ce qui signifie que l'auteur doit s'effacer complètement de son récit, parce que tout élément autobiographique entache son œuvre. En guise d'exemple, nous pourrions examiner ce paragraphe qui décrit le « sac des tuileries » de *L'Éducation sentimentale* :

Tout à coup la Marseillaise retentit. Hussonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baïonnettes et

²⁹ Sarga Moussa, « Le souffle de Flaubert », *littérature*, 1995, n° 99, p. 97.

³⁰ À Louise Colet le 1^{er} septembre 1852, *Correspondance II, op. cit.*, p. 7.

³¹ Expression de Tristan Tzara, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Flammarion, 1992, p. 393.

³² Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Paris, Bernard Grasset, 2009, p. 176.

³³ Cité par Claude Digeon, *Flaubert, Connaissance des Lettres*, Paris, Hatier, 1970, p. 87.

des épaules, si impétueusement que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par un marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba. On n'entendait plus que les piétinements de tous les souliers, avec le clapotement des voix (ÉS, 429).

Dans ce passage, le narrateur s'exclut du récit ; le lecteur n'observe ni sentiment personnel ni trace d'autobiographie émanant de lui. Sur cette technique d'impersonnalité de l'auteur de *Salammbô*, Papa Mody Niang a finement noté :

En vérité, nul écrivain ne fut moins impassible que Flaubert (du reste, il ne l'était pas au départ). Il est vrai que son principe, qui veut que l'art commence à la minute même où le sentiment se détache d'une individualité, prend les dehors d'un objet qui, tout seul, existe, ce principe est juste ! Seulement, il est tout aussi avéré qu'une bonne tranche de son œuvre reste une confession quotidienne. Toutefois, force est bien de reconnaître que Flaubert n'est présent dans son texte que stylistiquement ³⁴.

C'est véritablement ce refus de ne pas apparaître dans le roman qui fera l'échec de *L'Éducation sentimentale* à l'époque de sa publication. Elle fut totalement incomprise du public. L'écrivain rouennais s'en apercevra, après les nombreuses critiques qui s'en suivirent : « Flaubert n'est pas à la taille du public-mais le public ira à lui quand il aura compris. -Il ira même assez vite, si l'auteur descend à vouloir être bien compris »³⁵.

Cette décision, opposée aux codes balzaciens de l'écriture, prise par Flaubert fera l'objet de débats critiques entre les principaux spécialistes de l'œuvre flaubertienne comme Louis Fournier qui se veut catégorique : « Il importe de reconnaître que le précepte flaubertien de l'“objectivité” ou de l'“impersonnalité” est ancré dans une conception très haute et particulièrement exigeante de l'art »³⁶. C'est pourquoi, dans sa vie durant, avec ses disciples, ses maîtres, ses correspondants, il insistait toujours à ce que l'on fasse de l'Art une question de justice³⁷ : « Est-ce qu'il n'est pas temps de faire entrer la Justice dans l'Art ? L'impartialité de la peinture atteindrait alors à la majesté de la loi, — et à la précision de la science »³⁸. En outre, il décrit un réalisme beaucoup plus intégral et engage une ferme bataille contre les condisciples de Balzac qui se sont baptisés « *réalistes* ». Cette guerre littéraire, engagée par Flaubert contre les écrivains du mouvement réaliste, fait dire incessamment à Michel Raimond que : « C'est Flaubert qui posera en principe la non-intervention du romancier, et ce dogme de l'impassibilité

³⁴ « Flaubert et la critique littéraire française du XX^e siècle. Essai de synthèse », *op. cit.*, p. 99.

³⁵ Lettre du 9 janvier 1870, *Correspondance IV*, *op. cit.*, p. 151. Voir également le jugement de George Sand, suite à l'échec de *L'Éducation sentimentale* : « L'Éducation sentimentale a été un livre incompris, je te l'ai dit avec insistance, tu ne m'as pas écoutée. Il y fallait ou une courte préface ou, dans l'occasion, une expression de blâme, ne fût-ce qu'une épithète heureusement trouvée pour condamner le mal, caractériser la défaillance, signaler l'effort », Lettre du 12 janvier 1876, *Correspondance V*, Choix et présentation de Jean Bruneau et d'Yvan Leclerc, avec la collaboration de Jean-François Delesalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert c, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 7.

³⁶ « Flaubert et le “le Nouveau Roman” un cas de paternité douteuse », *art. cit.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ À Georges Sand, le 10 août 1868, *Correspondance*, Tome V, *op. cit.*, p. 397.

devait régenter l'essentiel du roman français pendant plus d'un demi-siècle »³⁹. La déclaration de Michel Raimond s'explique par l'emploi remarqué de la théorie de l'impersonnalité par tous les écrivains, en l'occurrence ceux du Nouveau Roman. Dans ce système, où l'on assiste à une non intervention de l'auteur dans son texte, Pierre Aurégan, après Michel Raimond, dans son étude critique, examine ce désir d'objectivité de Flaubert dans l'art et conclut :

Le romancier s'est effacé derrière ses personnages. Les intrusions de l'auteur, sous la forme de commentaires à la manière de Balzac ou Stendhal, disparaissent. Se dénoue la complicité entre le narrateur et son héros. S'abstenant de juger les personnages ou les événements qu'il présente, le récit acquiert une sorte d'objectivité impersonnelle, le fameux "regard clinique" qu'évoquait Sainte-Beuve. Ainsi mis à distance, décrit en extériorité, privé de cette solidarité qui unissait le créateur à sa création, le monde est vidé de sa signification, exhibant sa laideur et son néant ⁴⁰.

Pour Flaubert, un artiste n'est vrai artiste que s'il parvient à s'imposer par son impersonnalité et faire tout pour que celui qui lit ses œuvres ne puisse le découvrir ni le sentir. L'auteur rouennais, de manière un peu plus claire, écrit : « [...] L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'œuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas » ⁴¹.

Flaubert se garde de toute intervention dans le récit ; il adopte une impartialité totale dans les données qu'il livre en laissant le soin au lecteur de commenter son texte. La conception de l'auteur des *Mémoires d'un fou*, à bien des égards, correspond à ce que Maurice Blanchot, émettant son point de vue sur la nouvelle méthode de recherche, nomme « triomphe de l'impersonnalité sur la subjectivité et [à] l'investissement de l'écrivain par l'écriture »⁴². Son réalisme est bien différent de celui de Balzac et de ses contemporains. C'est la raison pour laquelle, voulant être explicite, Flaubert répond minutieusement à ceux qui le décrivaient comme auteur réaliste, en ces paroles : « Ai-je été vrai ? Est-ce ça ? [...] On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court »⁴³.

Si Flaubert opte pour le principe de l'impersonnalité dans l'écriture, c'est pour se départir d'un groupe et de se libérer de ses contraintes. En termes plus clairs, c'est pour « détrôner le modèle balzacien et en finir avec le réalisme, qui paraît à Flaubert une doctrine aussi fautive que la blague de l'idéalisme romantique »⁴⁴. Cette exigence de l'impersonnalité sur l'œuvre pousse Flaubert à concevoir *ipso facto* le langage comme une recherche esthétique. Ce que nous confirmera plus tard Pierre Aurégan dans son *Flaubert* : « Rompant avec le romantisme, pour qui le livre exprimait les fluctuations de

³⁹ Michel Raimond, *Le roman français depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1981, p. 123.

⁴⁰ Pierre Aurégan, *Flaubert, op. cit.*, pp. 16-17.

⁴¹ Lettre du 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie, *Correspondance II, op. cit.*, p. 691.

⁴² Maurice Blanchot, *L'Attente, L'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 34

⁴³ Lettre du 30 octobre 1856 à Edma Roger des Genettes, *Œuvres complètes*, tome II, (1845-1862), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013.

⁴⁴ Pierre-Marc de Biasi, *Flaubert L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 50.

la subjectivité ou véhiculait des valeurs morales, l'œuvre pour Flaubert, cesse de s'appuyer sur une vérité idéologique ou personnelle ; elle est devenue à elle-même sa propre fin »⁴⁵.

Ce refus de conclure « est lié à celui de l'impersonnalité : ne pas conclure, c'est éviter d'intervenir, de donner son avis sur ce que l'on raconte »⁴⁶. Revoyons la figure de Madame Arnoux, l'héroïne de *L'Éducation sentimentale* : elle n'apparaît pas comme un portrait de pied à l'instar des personnages du roman classique, car l'auteur ne veut en aucun cas y émettre un mot encore moins y laisser des traces de sa personnalité. Pour que le lecteur puisse l'identifier et saisir sa vraie personnalité, il a fallu attendre que Frédéric se rapprochât de lui dans le bateau :

Ce fut comme une apparition : Elle était assise, au milieu du banc, toute seule ; ou du moins il ne distingua personne, dans l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux. En même temps qu'il passait, elle leva la tête ; il fléchit involontairement les épaules ; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda (ÉS, 47).

Un autre exemple plus illustratif de cette impersonnalité de l'auteur peut être noté avec le personnage de Jacques Arnoux. Comme Madame Arnoux, Jacques est aussi vu de l'extérieur, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un autre personnage qui, en réalité, annonce son entrée sur scène comme au théâtre :

[...] il s'avança jusqu'au bout, du côté de la cloche,—et, dans un cercle de passagers et de matelots, il vit un monsieur qui contait des galanteries à une paysanne, tout en lui maniant la croix d'or qu'elle portait sur la poitrine. C'était un gaillard d'une quarantaine d'années, à cheveux crépus. Sa taille robuste emplissait une jaquette de velours noir, deux émeraudes brillaient à sa chemise de batiste, et son large pantalon blanc tombait sur d'étranges bottes rouges, en cuir de Russie, rehaussées de dessins bleus (ÉS, 43-44).

Ce réalisme, qui écarte la personnalité de l'auteur, est tout à fait subjectif. Il relève du choix de l'auteur qui tentera, lui-même, d'expliquer dans une correspondance adressée à sa fidèle compagne, Louise Colet : « Le fonds de ma nature est quoi, qu'on dise, le saltimbanque... J'aurais été peut-être un grand acteur, si le ciel m'avait fait naître plus pauvre. Encore maintenant, ce que j'aime par-dessus tout, c'est la forme, pourvu qu'elle soit belle »⁴⁷. C'est par le biais de cette impersonnalité qu'il se cachera, non seulement, derrière ses personnages, mais aussi dominera le paysage romanesque du XIX^e et du XX^e siècle. En appréciant ce réalisme de Flaubert, dans *L'Éducation sentimentale*, Charles Dubois, dans le même ordre d'idées, affirmait : « Le chef-d'œuvre de Flaubert à mon sens- parce que c'est celui dans lequel le choix du sujet lui permettait de passer tout entier sans faillir à son dogme de l'impersonnalité-, c'est *L'Éducation sentimentale* »⁴⁸.

⁴⁵ Pierre Aurégan, *Flaubert, op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ Pierre-Marc de Biasi, *Flaubert L'homme-plume, op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ Lettre à Louise Colet, 7 août 1846.

⁴⁸ Cité par Pierre-Marc de Biasi, in *Flaubert L'homme-plume, op. cit.*, p. 116.

Le romancier ne doit plus être omniprésent, mais il doit s'effacer du récit et se limiter au rôle de narrateur figurant et anonyme. « *Ce nouveau réalisme* »⁴⁹ de Flaubert apparaît aussi dans son refus de nouer l'intrigue. Ce qui, par conséquent, met les personnages dans une situation embarrassante au moment de décider de leurs actions à entreprendre. C'est cette tergiversation qui les rend médiocres, à telle enseigne qu'ils sont dépourvus de caractères sûrs, qui pourraient les rapprocher des personnages traditionnels.

Flaubert, en se démarquant de l'écriture réaliste, instaure un style d'écriture qui ne se limite plus à une simple et pure transcription du réel, mais qui est axé exclusivement sur la création de forme. Le néo-romancier, Claude Simon, revient amplement sur cette révolution littéraire instaurée par Flaubert dans l'espace romanesque :

Il me semble qu'au-delà de ses romans, au-delà des fulgurants " scénarios " [...] son importance tient justement au fait qu'il a mis en question le dogme du " réalisme " [...] il a, pour la première fois, posé les bases d'une littérature où le sens se dégagerait d'un travail de la langue, non plus l'expression d'un sens mais la production de sens pluriels⁵⁰.

L'auteur rouennais, en cherchant ainsi à orienter la littérature vers son autonomie, fait disparaître complètement sa personnalité, mais aussi la notion de personnage en tant que telle, comme l'atteste fort justement Pierre Aurégan : « Ainsi disparus, l'auteur et les personnages cèdent la place à un langage mécanique qui fonctionne à vide, en deçà de toute subjectivité et de tout style »⁵¹.

Son reniement au mouvement réaliste et son profond attachement à la beauté formelle de l'Art, Jean-Paul Sartre nous les décrit en des termes aussi élogieux au point de penser qu'il s'agit d'un disciple qui rend un hommage mérité à son maître : « Flaubert détestait le réalisme et l'a répété toute sa vie, il n'aimait que la pureté absolue de l'art »⁵². Dans cette recherche sempiternelle de forme, le maître à penser de la génération naturaliste, dite l'École de Médan⁵³, tenait à « Faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus des choses »⁵⁴.

L'écriture flaubertienne s'écarte, de façon fondamentale, de tout ce qui pourrait inclure l'image de l'auteur. Pour Flaubert, tout écrivain, qu'il soit admiratif ou

⁴⁹ Selon Jean-Philippe Miraux, « le réalisme flaubertien est alors un réalisme autotélique qui s'inscrit avant tout dans une réflexion profonde sur l'écriture », *Le personnage de roman : Genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997, p. 51, p. 51.

⁵⁰ « Avec Claude Simon sur les sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, n° 99, 22-28 janvier 1982, p. 28.

⁵¹ Pierre Aurégan, *Flaubert, op. cit.*, p. 73.

⁵² Jean-Paul Sartre, *Critique de la Raison Dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 15.

⁵³ École composée de jeunes écrivains tels qu'Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Paul Alexis, Émile Zola... Ces susnommés vouaient un profond respect à Flaubert qu'il considérait comme leur père spirituel. Laquelle école avait pour vocation de publier des œuvres collectives. La première publication est *Les soirées de Médan* (1880). Cet ouvrage constitue un symbole et en même temps un grand événement dans l'histoire littéraire.

⁵⁴ Lettre du 6 avril 1853 à Louise Colet, in Gustave Flaubert, *Correspondance II, op. cit.*, p. 85.

narcissique, ne doit en aucune manière se mêler de la vie de ses personnages. D'ailleurs, il dira que : « *l'impersonnalité est le signe de la force* »⁵⁵.

À chaque occasion dans sa vie, Flaubert tenait à rappeler ceci : « Je crois que le grand Art est scientifique et impersonnel »⁵⁶. Durant toute sa vie, l'auteur d'*Un cœur simple* n'a cessé de professer cette boutade à ses contemporains et à ses disciples naturalistes comme Émile Zola et Maupassant. Il n'a jamais apprécié ni approuvé la présence de l'auteur dans son œuvre : « Transmettre son « point de vue » à travers des porte-parole attitrés est une facilité à laquelle (dans les œuvres de la maturité, du moins) Flaubert a toujours refusé de se livrer : son point de vue n'apparaît jamais dans la bouche d'un quelconque de ses personnages »⁵⁷.

Cependant, cette impersonnalité de l'artiste dans *Madame Bovary* vaudra à Flaubert une convocation au tribunal, pour comparution. Pierre Aurégan tient à rappeler les motifs de ce jugement légendaire : « C'est cette impersonnalité affectée, ce refus de juger ses personnages que le procureur Pinard reprochera à l'auteur de *Madame Bovary* en déclarant : "l'œuvre au fond n'est pas morale" »⁵⁸.

En militant pour l'impersonnalité de l'auteur dans son œuvre, Flaubert avait la clairvoyance que ce système allait survivre. Ce qui fut considérable car les nouveaux romanciers, dans leurs différentes productions, ont appliqué, sans relâche, la technique de l'impersonnalité pour aller à l'assaut des principes balzaciens. Gisèle Séginger, sur cette assurance du fidèle ami de Louis Bouilhet, note : « Flaubert était persuadé que l'impersonnalité était une réponse à l'insignifiance du monde qui devenait alors une impassibilité »⁵⁹.

⁵⁵ Lettre à Louise Colet, 6 novembre 1853, *Correspondance II, op. cit.*, p. 463..

⁵⁶ Lettre à George Sand, 15 décembre 1866, *Correspondance, III, op. cit.*, p. 579

⁵⁷ Louis Fournier, « *Bouvard et Pécuchet* et le point de vue de Flaubert », in *Les Amis de Flaubert*, 1980, Bulletin n° 57, p. 4.

⁵⁸ Pierre Aurégan, *Flaubert, op. cit.*, p. 17.

⁵⁹ « Le Flaubert de Claude Simon », art. cit., p. 67.

CONCLUSION

Cette révolution langagière dans le paysage romanesque du XIX^e siècle, Flaubert en est incontestablement l'un des précurseurs, vu son combat qui est exclusivement orienté sur l'esthétique par la création de nouveaux concepts littéraires capables de prendre en charge ses préoccupations. L'auteur normand, toute sa vie littéraire, il l'a inscrite sous le sceau de l'esthétique, la recherche du vrai et du beau, car il savait que « C'est en proportion du culte qu'il manifeste vis-à-vis de la forme qu'un homme de lettres montre qu'il est véritablement un artiste »⁶⁰. Cela fait que les nouveaux mécanismes qu'il a conçus démontrent les termes de son originalité par rapport à ses devanciers. De tels mécanismes langagiers modernes ont date dans l'histoire du roman français. À en croire Christophe Pavie « Flaubert est peut-être le romancier du XIX^e siècle qui a le plus travaillé son style et ainsi annoncé toutes les recherches et les voies empruntées par le roman au XX^e siècle »⁶¹.

Ces principes et techniques d'écritures ont donc été bien suivis par les écrivains qui se réclament de Flaubert. L'homme, à travers l'Art qu'il considère comme sa « religion », laisse un immense héritage, un trésor ductile à ses disciples. C'est en ce sens précis que Moussa Camara a pu noter : « Flaubert a eu le mérite d'avoir posé les jalons d'un renouvellement formel du récit et d'avoir fécondé de futurs héritiers »⁶².

BIBLIOGRAPHIE

- AUREGAN, Pierre, *Flaubert*, Paris, Nathan, coll « Les écrivains », 1991.
- BIASI, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre*, Paris, Bernard Grasset, 2009.
- _____, *Flaubert L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Attente, L'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.
- BRIX, Michel, *L'Attila du roman, Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- BROMBERT, Victor, *Flaubert, « Écrivains de toujours »*, Paris, Seuil, 1971.
- BRUNEAU, Jean et LECLERC, Yvan, *Correspondance V*, Choix et présentation, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.
- CAMARA, Moussa, « Crise du roman et logique du récit dans le Nouveau Roman : *La Modification* (1957) de Michel Butor et *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon », thèse de doctorat ès Lettres Modernes, UCAD, 2013.
- DIGEON, Claude, *Flaubert, Connaissance des Lettres*, Paris, Hatier, 1970.

⁶⁰ Michel Brix, *L'Attila du roman, Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, op. cit., p. 128.

⁶¹ Christophe Pavie, « Le roman au XIX^e siècle », in *Histoire de la France littéraire*, « Modernités XIX^e-XX^e siècle », sous la direction de Patrick Berthier et Michel Jarrety, Tome 3, Paris, P.U.F, 2006, p. 17.

⁶² « Crise du roman et logique du récit dans le Nouveau Roman : *La Modification* (1957) de Michel Butor et *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon », thèse de doctorat ès Lettres Modernes, UCAD, 2013, p. 228.

- DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires Flaubert, Fromentin-Gautier, Musset-Nerval*, Paris, Balland, 1984.
- DUHAMEL, Georges, « Gustave Flaubert », in *Refuges de la littérature*, Paris, Seuil, 1979.
- FOURNIER, Louis, « Flaubert et le “le Nouveau Roman” un cas de paternité douteuse », in *Les Amis de Flaubert*, 1978, Bulletin n° 52.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine, « Flaubert », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1987.
- LACOSTE, Francis, « Solitude et création chez Flaubert », in *Modernités, l'invention du solitaire*, Textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, n° 19, pp. 177-192.
- MEUNIER, Georges, *Le bilan littéraire du XIX^e siècle*, Paris, Charpentier, 1898.
- MOUSSA, Sarga, « Le souffle de Flaubert », *Littérature*, 1995, n° 99.
- MUREAU, Octave, « Stendhal et Flaubert », in *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n° 19, 1961.
- NDIAYE, Amadou Falilou, « Mohamadou Kane : aux sources de la modernité de la critique africaine », *Revue sénégalaise de langues et de littérature*, Nouvelle série, n° 1-2, 2012, pp. 27-38.
- NIANG, Papa Mody, « Gustave Flaubert, suprême exemple du demiurge-ascète », in *Parole essentielle... Mélanges offerts à Ferdinand Diara*, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, avril 2000, pp. 253-260.
- PAVIE, Christophe, « Le roman au XIX^e siècle », in *Histoire de la France littéraire, « Modernités XIX^e-XX^e siècle »*, sous la direction de Patrick Berthier et Michel Jarrety, Tome 3, Paris, P.U.F, 2006.
- RAIMOND, Michel, *Le roman français depuis la révolution*, Paris, Armand Colin, 1981.
- SÉGINGER, Gisèle in « Le Flaubert de Claude Simon », http://periodicals.narr.de/index.php/oeuvres_et_critiques/article/viewFile/1139/1118 , p. 83, consulté le 29 mai 2020.
- ZOLA, Émile, *Le Messager de l'Europe*, Juillet 1880, in *Mémoire de la critique (1884), Flaubert*, Textes réunis et présentés par Didier Philippot, Presses de l'Université Paris-Sorbonne/coll., 2006.