

La littérature comme négativité :

Flaubert et Sartre

Norioki Sugaya

Parler de *L'Idiot de la famille* en tant que flaubertiste n'est pas une chose évidente. Ou bien on s'applique à relever les erreurs et les inexactitudes qui sont, hélas, nombreuses dans ce livre dont le volume démesuré (quelque 3000 pages en 3 tomes) effraie les lecteurs¹⁾. Ou bien on reproche à Sartre ses présupposés idéologiques et théoriques qui l'ont conduit à faire le portrait d'un écrivain somme toute peu ressemblant à ce que nous connaissons de l'auteur de *Madame Bovary*²⁾. Il est en effet fort difficile, avouons-le, de mettre cette étude monumentale au service d'une compréhension objective des œuvres de Flaubert³⁾. Cela d'autant que dans les deux premiers tomes, l'intérêt de Sartre se porte presque exclusivement sur la question de l'Œdipe du futur romancier : le papa (Achille-Cléophas), la maman (Caroline) et Gustave, avec son frère aîné (Achille) comme double du père. Ce schéma on ne peut plus banal, dont le concept sartrien de névrose offre la clef d'interprétation, permet certes d'éclairer les œuvres de jeunesse jusqu'à un certain point, mais s'avère peu efficace pour aborder les œuvres de la maturité par lesquelles le nom de Flaubert reste précieux pour nous. En revanche, dans le tome III, Sartre s'occupe de la dimension sociale et historique de l'esthétique flaubertienne plutôt que de la reconstitution conjecturale d'un drame familial des plus stéréotypés. Il essaie de saisir la socialité propre à la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui se voulait dépouillée de toute fonction sociale. Ce dernier tome, en dépit de son style extrêmement redondant, contient bien des remarques stimulantes, au nombre desquelles les développements concernant la négativité de la littérature nous intriguent particulièrement. Et c'est là

peut-être que la recherche flaubertienne aura quelque chose à gagner à dialoguer avec le philosophe de l'existentialisme. Je me propose donc de lire Flaubert avec Sartre, ce qui requiert bien évidemment un travail des plus délicats. Je centrerai cette étude sur le problème de la notion d'art, et me référerai principalement à la *Correspondance* dans laquelle l'écrivain développe ses réflexions esthétiques afin de fonder une véritable éthique de l'écriture. À l'aide d'un va-et-vient entre les textes des deux auteurs, l'un romancier du XIX^e siècle et l'autre philosophe du XX^e, nous chercherons à dégager ce qui fait la spécificité et la nouveauté de l'entreprise littéraire de Flaubert.

C'est souvent la nuit, voire après minuit, que le romancier, au terme de sa journée de travail, se met à écrire des lettres où il exprime librement ses idées critiques et ses sentiments personnels. Quelques formules ou images y reviennent de façon constante, tout en manifestant des noyaux thématiques dont l'ensemble dessine une figure assez cohérente, celle d'un homme qui a consacré l'essentiel de sa vie à la littérature. Il en va ainsi de l'image de la tour d'ivoire. Celle-ci, déjà familière aux premiers romantiques, figure plus d'une fois sous la plume de Flaubert épistolier. En voici un exemple particulièrement intéressant, tiré d'une lettre à Louise Colet du 22 novembre 1852 :

Ne t'occupe de rien que de toi. Laissons l'Empire marcher, fermons notre porte, montons au plus haut de notre tour d'ivoire, sur la dernière marche, le plus près du ciel. Il y fait froid quelquefois, n'est-ce pas ? Mais qu'importe ! On voit les étoiles briller clair et l'on n'entend plus les dindons.⁴⁾

Ce passage est très révélateur de la conception flaubertienne de l'art. Le romancier, qui était alors en train d'écrire *Madame Bovary*, engageait sa maîtresse, aussi bien que lui-même, à prendre ses distances avec le monde et la vie. L'artiste doit ainsi se tenir en retrait de la société humaine qui n'est au fond que celle des dindons, et vivre

dans la sphère olympienne difficilement accessible. L'image de la hauteur, dont la tonalité mystique saute aux yeux, souligne d'une part l'écart entre l'art et l'existence, et de l'autre l'extrême difficulté de parvenir à l'idéal. Il faut nous arrêter également sur la mention de l'Empire, qui est ici de la plus haute importance. En effet, le plébiscite restaurant le régime impérial vient d'avoir lieu le 21 novembre 1852. Environ un an après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (2 décembre 1851), une immense majorité du corps électoral s'est prononcée en faveur de la fondation du Second Empire (8 millions de voix contre 250000). C'est donc le lendemain du plébiscite que Flaubert a écrit cette belle lettre et y a insisté sur le besoin d'un détachement volontaire. Aussi faut-il admettre avec Sartre que l'impuissance politique n'était certainement pas pour rien dans ce choix d'isolement radical de l'artiste. La dictature moderne, que l'on appelle de nos jours le bonapartisme, prenait en effet appui sur une certaine démocratie assimilable à la force du nombre. Face à ce régime pseudo-démocratique et fortement répressif, la littérature se trouvait réellement réduite au silence dans la sphère publique. Le climat de censure que le pouvoir faisait alors régner était diffus mais suffisamment puissant, ainsi qu'en témoignent les nombreux procès littéraires de l'époque dont le plus célèbre est précisément celui de *Madame Bovary* en 1857.

Quant aux rapports complexes que la littérature entretenait avec la société contemporaine, Sartre a peut-être raison d'insister sur la complicité qui existait entre les écrivains post-romantiques et le Second Empire⁵. Ce régime, caractérisé notamment par l'illégitimité et la fausseté (« Tout était faux : faux réalisme, fausse armée, faux crédit, et même fausses catins »⁶), écrira plus tard Flaubert), offrait paradoxalement un milieu favorable aux partisans de l'Art-Absolu. Les stratégies de Napoléon III, ce faux Napoléon, consistaient à accorder la primauté aux rêves et aux illusions, et à faire de son règne une époque du Non-Être. Ainsi, l'onirisme déréalisateur dans lequel baignait la société du Second Empire toute entière se montrait singulièrement propice à l'exercice de l'imaginaire qu'est la littérature.

Et Sartre prétend que c'est cet empire du mirage qui a été aboli en 1870 au grand dam des artistes, la victoire du positivisme prussien ayant entraîné le retour du réel. Sans doute le choix de l'Art-Absolu (ou plus familièrement, l'art pour l'art), commun à toute une génération d'écrivains, avait-il pour origine leur échec historique autour de 1848. Le coup d'État du 2 décembre qui a parachevé cet échec leur a laissé un traumatisme profond. Il est vrai que ces auteurs non engagés se moquaient tous plus ou moins de Badinguet (surnom de Napoléon III). Mais comme l'a fait remarquer Sartre, cela ne les a pas empêchés de vivre, consciemment ou non, pendant près de vingt ans une affinité singulière entre ce que Walter Benjamin appelle « le monde dominé par ses fantasmagories »⁷⁾ et leur propre option littéraire.

Examinons de plus près cette option que Sartre considère comme une « solution névrotique »⁸⁾. À ce propos, le philosophe soutient que le culte de l'Art professé par la génération post-romantique implique l'aliénation de l'artiste à l'Art. Cette remarque s'applique bien en effet à la figure de Flaubert qui se présente aux lecteurs de la *Correspondance*. Ainsi, l'Art apparaît parfois à ses yeux comme une instance supérieure dont l'image est toute proche de celle du Dieu de l'Ancien Testament : « Oui, "l'Art est un dieu jaloux". Tu as raison ; j'en sais quelque chose, moi qui lui ai tout sacrifié — à l'art ! »⁹⁾ ; « [Le Beau] n'arrive que par le Sacrifice. L'art, comme le dieu des Juifs, se repaît d'holocaustes. »¹⁰⁾ L'artiste doit se soumettre totalement aux ordres du Dieu cruel, qui exige de lui des sacrifices permanents. Il y a plus. La tâche qui lui incombe lui paraît souvent insensée, parce qu'elle est carrément irréalisable ou tout au moins au-dessus de ses capacités. Dans la *Correspondance*, nombreux sont les aveux par lesquels le romancier déplore l'impossibilité foncière de son entreprise littéraire : « J'ai passé deux exécrables journées, samedi et hier. Il m'a été impossible d'écrire *une* ligne. [...] L'univers entier me sifflerait aux oreilles, que je ne serais pas plus abîmé de honte que je ne le suis, quelquefois. Qui n'a senti de ces impuissances, où il semble que votre cervelle se dissout comme un paquet de linges pourris ? »¹¹⁾

L'artiste moderne tel que le concevait Flaubert se définit par son

appartenance sans réserve aux œuvres à faire. Celles-ci étant d'ailleurs d'une difficulté excessive, il prend nécessairement la figure d'un martyr ou d'un ascète. Certes, l'image de l'ermite de Croisset que l'écrivain se plaisait à donner de lui-même dans ses diverses lettres est à nuancer. Nous savons aujourd'hui que Flaubert n'a pas toujours mené une vie aussi austère qu'il voulait le faire croire. Il ne s'est pas défendu de se livrer de temps à autre à la mondanité parisienne, dont il ne méconnaissait pas le charme spécifique, loin de là. Des biographes récents ont mis en relief le côté bourgeois de cet écrivain qui s'était signalé par sa haine acharnée de la bourgeoisie¹²⁾. Il n'en est pas moins vrai que son existence est de bout en bout marquée par la religion de l'art, dont Sartre compare la structure fondamentale à celle de la théologie négative. L'Absolu de l'Art, analogue au Dieu invisible, est à jamais inatteignable, bien qu'il attire irrésistiblement l'artiste. Du coup, la vocation littéraire ne s'affirme que par l'« échec de l'œuvre »¹³⁾, car toute œuvre réalisée est en quelque sorte « l'incarnation douloureuse de cette impossibilité »¹⁴⁾. Cette conception quasi blanchotienne¹⁵⁾, que Sartre attribue aux écrivains du Second Empire, correspond effectivement à certains énoncés qu'on peut lire dans *Correspondance* de Flaubert. Pour en citer un exemple significatif, ce que le romancier désigne à plusieurs reprises par le terme d'aspiration doit être compris en ce sens. L'aspiration est un mouvement tourné vers une transcendance qui se dérobe pour toujours¹⁶⁾. En même temps, Flaubert prétend que « nous ne valons quelque chose que par nos aspirations »¹⁷⁾. C'est ainsi qu'il lui arrive à parler de « quelque chose de bleu et d'incandescent » qui se trouve « au-dessus de la Vie » : « La splendeur du génie n'est que le reflet pâle de ce Verbe caché. Mais si ces manifestations nous sont, à nous autres, impossibles, à cause de la faiblesse de nos natures, l'Amour, l'amour, l'aspiration nous y envoie. Elle nous pousse vers lui, nous y confond, nous y mêle. »¹⁸⁾ Dans ce contexte, devenir écrivain, c'est se mettre à l'écoute des impératifs envoyés par ce Verbe pourtant à peine audible.

En fait, dans son analyse de Flaubert et d'autres auteurs comme Baudelaire et Mallarmé, Sartre part d'un postulat qu'on pourrait

assimiler à sa propre définition de la littérature. Selon lui, la littérature moderne, c'est avant tout la négativité¹⁹⁾. Depuis le XVIII^e siècle au moins, elle se voit dotée d'une remarquable force d'opposition aux idées prédominantes de chaque époque. Ainsi, les penseurs des Lumières, issus pour la plupart de la classe bourgeoise ascendante, s'attaquaient vivement au vieux système de valeurs et aux privilèges nés de l'histoire. De même, après la Révolution, c'est l'hégémonie de la bourgeoisie qui a fait cette fois l'objet de la critique virulente des jeunes romantiques. Ceux-ci, en effet, n'hésitaient pas à afficher leur nostalgie de l'Ancien Régime en se montrant décidément hostile au désenchantement du monde moderne. Quant à la génération post-romantique dont font partie les auteurs contemporains de Flaubert, cette négativité de la littérature, loin de s'exercer sur un objet extérieur comme une arme de guerre, semble se retourner contre elle-même²⁰⁾. C'est là ce que Sartre, philosophe de l'engagement, reproche à ces écrivains qu'il baptise, non sans ironie, « les chevaliers du Néant ». Désormais, la littérature est négative, non plus parce qu'elle vise à remplacer une valeur par une autre plus positive, mais en ce qu'elle apparaît dans sa gratuité même comme un impératif catégorique. L'autonomie de l'art à laquelle aspiraient tous ces auteurs repose entièrement sur cette structure théologico-négative, dont Sartre a analysé minutieusement les divers éléments constitutifs.

Il est donc tout à fait naturel que l'on puisse constater un certain mysticisme chez ces auteurs qui aspirent à la beauté plastique comme à l'absolu insaisissable. Flaubert se qualifie lui-même de mystique, mais sans foi : « Je suis mystique au fond et je ne crois à rien. »²¹⁾ On pourrait trouver étrange ce mysticisme qui ne se porte vers aucune entité transcendante. Ou plutôt, la transcendance se situe ici non au-delà, mais à l'intérieur même de la pratique littéraire et du texte qui en résulte. L'œuvre renferme en son centre un point de fuite qui oriente tous les efforts de l'écrivain. Le « mysticisme esthétique »²²⁾ dont parle Flaubert ouvre le langage sur cet espace de l'immanence qui n'est rien d'autre que celui de l'écriture. L'au-delà, s'il y en a un, se trouve désormais replié sur la surface même de la page blanche,

laquelle repousse et fascine profondément l'écrivain : « Un encrier pour beaucoup ne contient que quelques gouttes d'un liquide noir. Mais pour d'autres, c'est un océan, et moi je m'y noie. J'ai le vertige du papier blanc, [...] »²³⁾ Or, ce vertige, Sartre s'obstine à le confondre avec l'expression d'une négativité qui a perdu l'objet de sa critique. Son analyse brillante mais tendancieuse fait de l'autonomie littéraire une solution névrotique qui n'est au fond qu'une forme d'aliénation. D'après lui, les artistes de la seconde moitié du XIX^e siècle étaient aliénés à l'Art impossible tout comme la bourgeoisie de l'époque était aliénée à la propriété, au progrès et au scientisme, qui sont autant de mythes du capitalisme moderne²⁴⁾. On voit bien que le schéma suggéré par Sartre pour examiner les déterminations objectives de la littérature post-romantique est singulièrement dépréciatif. Le problème reste cependant de savoir si l'idée de l'Art-Absolu (ou « l'Art pur » comme dit Flaubert)²⁵⁾ peut se réduire à la structure théologico-négative dont Sartre ne se lasse pas de dénoncer le caractère illusoire²⁶⁾. Autrement dit, le concept d'aliénation auquel le philosophe recourt tout au long du troisième tome de *L'Idiot* est-il vraiment capable d'épuiser le sens de l'esthétique flaubertienne ?

Nous savons qu'écrire devient avec Flaubert une expérience interminable. Comme en témoignent les innombrables manuscrits qu'il a laissés après sa mort, chacune de ses œuvres, à partir de *Madame Bovary*, est le produit d'un processus très complexe de réécriture. Cet infini que l'espace d'écriture contient désormais en lui-même ne provient pas seulement de la négativité portée vers l'intérieur de l'œuvre ainsi que Sartre semble y croire, mais aussi et surtout d'une exigence historique rigoureuse à laquelle la pratique flaubertienne des ratures et remaniements offre une réponse possible. Le vertige de l'écriture est donc pourvu d'une fonction positive, qu'il nous faut maintenant tâcher de mettre en lumière. À cet effet, nous allons lire la célèbre lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, dans laquelle l'écrivain manifeste son désir d'écrire « un livre sur rien », œuvre littéraire autonome qui se suffit à elle-même comme « la terre

sans être soutenue se tient en l'air ». Or, cette phrase qui a déjà fait couler tant d'encre est immédiatement suivie d'une réflexion concernant « l'avenir de l'Art ». Arrêtons-nous un moment sur ce passage qui, quoique moins fréquemment commenté, n'en est pas moins important :

Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. Je le vois, à mesure qu'il grandit, s'éthérisant tant qu'il peut, depuis les pylônes égyptiens jusqu'aux lancettes gothiques, et depuis les poèmes de vingt mille vers des Indiens jusqu'aux jets de Byron. La forme, en devenant habile, s'atténue ; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure ; elle abandonne l'épique pour le roman, le vers pour la prose ; elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. Cet affranchissement de la matérialité se retrouve en tout et les gouvernements l'ont suivi, depuis les despotismes orientaux jusqu'aux socialismes futurs.²⁷⁾

Flaubert expose ici comme une théorie de l'évolution de la forme artistique, dont la transformation historique est expliquée par la force d'une loi, celle de l'« affranchissement de la matérialité ». En cela, il s'est probablement inspiré de Hegel, dont il avait lu et pris en notes le *Cours d'esthétique* en 1844 ou 1845²⁸⁾. On peut aussi relever l'influence de V. Hugo qui, dans un chapitre de *Notre-Dame de Paris* intitulé « Ceci tuera cela », mettait en avant une loi historique qui fait que dans l'architecture comme dans d'autres domaines de l'art, les formes liturgiques cèdent peu à peu la place aux formes libres. La téléologie hugolienne attribue les premières à l'ère théocratique de l'humanité et les secondes à l'ère démocratique et populaire, tout en postulant l'orientation unique de la civilisation humaine²⁹⁾. Flaubert, quant à lui, ne partage point le finalisme philosophique de ces auteurs, mais trace tout de même dans le passage cité une esquisse historique semblable. Selon lui, la forme du beau se fait de plus en plus libre en

se dégageant des règles préétablies. L'Art, n'ayant plus d'orthodoxie, relève de moins en moins de normes fixes. Ainsi, en littérature, les genres traditionnels comme l'épopée et la poésie se voient relayés par la prose romanesque qui a la particularité de ne pas connaître de forme canonique. Cette analyse historique pourrait nous surprendre par sa lucidité. Mais l'essentiel n'est peut-être pas là. Il est en effet clair que Flaubert s'efforce ici moins d'affiner sa compréhension de l'histoire que de reconnaître sa propre historicité comme écrivain du XIX^e siècle. En vérité, sa réflexion ne porte pas tant sur « l'avenir de l'Art » que sur son présent. Le romancier s'interroge sur la condition de la littérature moderne, qu'il lui faudra prendre en charge pour faire de la prose narrative un art autonome.

Il apparaît donc qu'un écrivain moderne dispose d'une grande liberté que n'a pas connue l'auteur classique. Libéré de toute convention et n'ayant plus de canon à respecter, il se doit d'inventer lui-même son propre style. Désormais, c'est à lui de définir l'enjeu de son projet esthétique et de créer la forme qui lui convient le mieux. Flaubert était parfaitement conscient de cette historicité de la modernité littéraire : « En attendant, nous sommes dans un corridor plein d'ombre, nous tâtonnons dans les ténèbres. Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivains que nous sommes. »³⁰⁾ Faute de terrain commun sur lequel pourrait s'appuyer la production littéraire, chaque auteur est condamné à affronter la « grande confusion »³¹⁾ et à fonder sa propre écriture dont la légitimité n'est pas assurée à l'avance. Cette liberté, du reste, se révèle le plus fréquemment douloureuse, car elle rend tous les styles plus ou moins arbitraires. Écrire devient ainsi littéralement inachevable, rien ne garantissant, au moins théoriquement, l'achèvement d'une œuvre. « Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire », écrit Flaubert³²⁾. Aussi tous les chefs-d'œuvre flaubertiens contiennent-ils en eux-mêmes une part d'inachevé malgré leur réussite esthétique indéniable. Le travail indéfini sur le langage, après tout, constitue une tentative de réponse à cette problématique historique qu'est la liberté

inédite et souvent dangereuse conférée à l'artiste moderne.

Dans *Le degré zéro de l'écriture*, R. Barthes affirme que « la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage »³³⁾. Cette déclaration, qu'on aurait tort de prendre pour un manifeste du formalisme textualiste, désigne en fait exactement la condition tragique dans laquelle tout écrivain consciencieux se trouve depuis le milieu du XIX^e siècle. Le langage littéraire, qui ne se fonde plus sur un ensemble de critères communément admis, doit être chaque fois forgé à nouveau. Ainsi, Flaubert écrit à L. Colet, le 29 janvier 1854 : « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, *qu'il faut trouver.* »³⁴⁾ Après l'éclatement des contraintes formelles qui déterminaient le classicisme, l'écrivain se voit obligé d'assumer sans partage la responsabilité de son style. La béance ouverte au sein même de l'espace d'écriture renvoie à cette aporie de l'écrivain moderne pour qui « la naïveté à notre époque est une chimère »³⁵⁾. La littérature se fait alors une affaire du langage puisque rien ne peut désormais arrêter l'acte d'écrire. Flaubert ambitionne de donner à la prose romanesque « la consistance du vers » : « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore »³⁶⁾. Cet « idéal de la prose »³⁷⁾, selon sa propre formule, est manifestement chimérique, et c'est à peine si ses œuvres publiées le réalisent. L'écrivain lui-même s'exclame : « si j'écrivais le style dont j'ai l'idée, quel écrivain je serais ! »³⁸⁾ Toutefois, il ne faut pas prendre cet idéal pour un centre théologico-négatif. Loin d'être aliéné à une transcendance absente, l'artiste crée lui-même un impératif et le projette au-devant de lui afin de ne pas se perdre dans le labyrinthe de la page blanche. L'idéal de la prose l'aide à résister aux facilités romantiques qui occultent l'opacité du langage en traitant celui-ci comme un médiateur transparent. En rupture avec le mythe classique de l'universel, l'écriture moderne ne peut trouver sa justification que dans ce que Barthes appelle « l'artisanat du style »³⁹⁾. En somme, Flaubert emploie les termes de mysticisme religieux, les seuls qui sont à sa disposition, pour décrire une nouvelle configuration de l'espace littéraire. Le mysticisme esthétique est au fond cette conscience

critique de l'écrivain qui s'attache à résoudre ses problèmes historiques en faisant du langage le lieu même d'un engagement littéraire.

Notes

- 1) Voir par exemple Jean Bruneau, « Jean-Paul Sartre biographe de Flaubert », dans *Lectures de Sartre*, textes réunis et présentés par Claude Burgelin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 161-183.
- 2) C'est ainsi que Claude Mouchard, dans son compte-rendu de *L'Idiot*, évoque « une profonde agressivité de Sartre contre Flaubert ». Il met en cause notamment le réalisme sartrien qui consiste à ramener l'imaginaire littéraire à sa source réelle et qui dérive du respect de la subjectivité propre à la pensée du philosophe. *L'Idiot* apparaît donc comme « une vaste campagne à la conquête d'une volonté qui se refuse ». Voir « Un roman vrai ? », *Critique*, n° 295, décembre 1971, p. 1029-1049.
- 3) Du côté des sartriens, signalons un recueil collectif récent consacré à « *L'Idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre » : *Recherches & Travaux*, n° 71, Université Stendhal-Grenoble 3, 2007. Le livre contient une bibliographie détaillée des études sur *L'Idiot*, établie par Gilles Philippe.
- 4) *Correspondance*, édition de Jean Bruneau et d'Yvan Leclerc (pour le t. V), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 180.
- 5) Voir *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, nouvelle édition revue et complétée, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », t. III, 1988. L'ensemble du Livre II « Névrose et programmation chez Flaubert : Le Second Empire » est consacré à ce problème.
- 6) *Correspondance, op. cit.*, t. IV, 1997, p. 315 (lettre à George Sand, 30 avril 1871).
- 7) *Paris, capitale du XIX^e siècle*, dans *Écrits français*, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 309.
- 8) *L'Idiot de la famille, op. cit.*, p. 131-143.
- 9) *Correspondance, op. cit.*, t. V, 2007, p. 769-770 (lettre à sa nièce Caroline, 19-20 décembre 1879).
- 10) *Ibid.*, t. II, p. 402 (lettre à L. Colet, 21 août 1853).
- 11) *Ibid.*, t. II, p. 514 (lettre à la même, 23 janvier 1854).

- 12) C'est, par exemple, le cas de l'ouvrage de Herbert R. Lottman, *Gustave Flaubert*, traduit de l'anglais par Marianne Véron, Paris, Fayard, 1989.
- 13) *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, p. 176.
- 14) *Ibid.*, p. 185.
- 15) C'est sous cet angle, nous semble-il, qu'il faut lire l'article de M. Blanchot sur Flaubert : « Le Problème de Wittgenstein », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 487-493.
- 16) À propos de l'aspiration, voir Gisèle Séginger, *Flaubert. Une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, 2000, p. 52-54.
- 17) *Correspondance*, *op. cit.*, t. III, 1991, p. 58 (lettre à Madame Jules Sandeau, 24 novembre 1859).
- 18) *Ibid.*, t. II, p. 470 (lettre à L. Colet, 29 novembre 1853).
- 19) *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, p. 67-74 et 105-131.
- 20) *Ibid.*, p. 131-143.
- 21) *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 88 (lettre à L. Colet, 8 mai 1852).
- 22) *Ibid.*, t. II, p. 151 (lettre à la même, 4 septembre 1852).
- 23) *Ibid.*, t. II, p. 714 (lettre à Louis de Cormenin, 14 mai 1857).
- 24) Ainsi, Sartre écrit dans *L'Idiot* : « On remarquera que cette haineuse inessentialité de la réalité humaine se détermine, à l'époque, en Idéal sous forme d'une Trinité : *au Profit pour le Profit* correspondent *la Science pour la Science* et *l'Art pour l'Art* » (*op. cit.*, p. 286) ; ou bien, « Dès lors, fuyant vers l'Inhumain ce qu'ils prenaient pour l'humanité, ils [= les écrivains] choisissaient comme les bourgeois et les capables de se faire les moyens de la Chose » (p. 307).
- 25) *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 157 (lettre à L. Colet, 13 septembre 1852).
- 26) C'est aussi le thème majeur de son texte autobiographique *Les mots*. À la fin de cette œuvre, Sartre se prétend « un homme qui s'éveille, guéri d'une longue, amère et douce folie et qui n'en revient pas » (Paris, Gallimard, « folio », 1964, p. 204). Ainsi, l'engagement sartrien est une forme de résistance au culte de l'art dont il a été longtemps lui-même atteint.
- 27) *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 31.
- 28) Gisèle Séginger a transcrit et publié ces notes de lecture dans son article : « Notes de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel », *Gustave Flaubert*,

- 5, textes réunis et présentés par Gisèle Séginger, « La Revue des lettres modernes », Paris-Caen, Minard, 2005, p. 247-330.
- 29) Victor Hugo, *Ceuvres complètes, Roman I*, édition de Jacques Seebacher, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 620-623.
- 30) *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 76 (lettre à L. Colet, 24 avril 1852).
- 31) « Je crois au contraire 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 ? » (*ibid.*, t. II, p. 152 ; lettre à la même, 4 septembre 1852).
- 32) *Ibid.*, t. II, p. 135 (lettre à la même, 22 juillet 1852).
- 33) Roland Barthes, *Ceuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, t. I, 1993, p. 140.
- 34) *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 519.
- 35) *Ibid.*, t. II, p. 152 (lettre à L. Colet, 4 septembre 1852).
- 36) *Ibid.*, t. II, p. 135 (lettre à la même, 22 juillet 1852).
- 37) *Ibid.*, t. II, p. 105 (lettre à la même, 13 juin 1852). Sur ce point, voir Jacques Neefs, « L'idéal de la prose », dans *Pratiques d'écriture*, sous la direction de Pierre Laforgue, Paris, Klincksieck, 1996, p. 251-264.
- 38) *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 30 (lettre à L. Colet, 16 janvier 1852).
- 39) Comme on le sait, c'est le titre d'un chapitre consacré à Flaubert dans *Le degré zéro de l'écriture*.