

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

French Language and Literature Papers

Modern Languages and Literatures, Department
of

2005

Théâtre et Théâtralité chez Flaubert

Marshall C. Olds

University of Nebraska-Lincoln, molds2@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#), and the [Modern Languages Commons](#)

Olds, Marshall C., "Théâtre et Théâtralité chez Flaubert" (2005). *French Language and Literature Papers*.
48.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangfrench/48>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in French Language and Literature Papers by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

5

THÉÂTRE ET THÉÂTRALITÉ CHEZ FLAUBERT

par MARSHALL C. OLDS

(*University of Nebraska - USA*)

DE tous les écrits dits secondaires de Gustave Flaubert, c'est incontestablement son théâtre qui a été le dernier à susciter un examen critique sérieux. Dans l'immense bibliographie consacrée au romancier et à son œuvre, les études sur le théâtre ont, jusqu'à très récemment, occupé peu de place : quelques pages, lues ça et là dans les analyses des romans ou dans les biographies, un nombre infime d'articles consacrés aux caractéristiques théâtrales de l'œuvre romanesque, la publication très irrégulière d'inédits de projets de théâtre ou de notes de lecture théâtrale dont les manuscrits font surface de temps en temps dans le domaine public. On ne relève qu'un seul livre au cours des cents années qui ont suivi la mort du romancier : *Flaubert et le théâtre* de Jean Canu, publié en 1946. Or le vent semble avoir tourné, et pour la décennie 1993–2003 les études consacrées à Gustave Flaubert et le théâtre méritent plus qu'une note en bas de page dans les histoires littéraires : au moins huit articles sur des sujets assez divers (le double de la production de la décennie précédente) et trois livres.

Lié d'abord à l'histoire des éditions, le fait que le théâtre de Flaubert ait été mal connu et peu commenté connaît un premier changement avec la publication, en 1971–1976, des "œuvres complètes" dans l'édition du Club de l'Honnête Homme, sous la

direction de Maurice Bardèche. Que cette édition ait suscité des réflexions et des controverses, on ne le sait que trop ; en ce qui concerne le théâtre, elle a eu le grand mérite de revenir sur la quasi-totalité des dossiers manuscrits connus alors, en publiant pour la première fois bien des pages consacrées aux projets de théâtre ignorées auparavant, et d'attirer ainsi notre attention sur une dimension importante de l'activité littéraire de Flaubert qu'on avait sous-estimée. Le grand défaut de cette édition, en ce qui concerne la présentation des écrits pour le théâtre, a été de mal en respecter le caractère mixte. La plupart proviennent de collaborations, principalement avec Louis Bouilhet, mais, faisant disparaître la différence des écritures, l'édition ne permet pas de distinguer les contributions de Flaubert de celles de ses collaborateurs et rend ainsi vaine toute tentative pour dégager une conception flaubertienne du théâtre. L'édition de M. Bardèche a néanmoins le mérite d'avoir signalé la richesse des dossiers manuscrits de Flaubert ; on en a découvert d'autres depuis, et les nouveaux outils critiques issus du structuralisme, notamment la critique génétique, nous ont permis d'améliorer nos connaissances de ces écrits dans le contexte de la production romanesque. On lit moins aujourd'hui ces textes comme des tentatives ratées de la part du romancier dans un genre qui n'était pas le sien. Comme dans le cas des autres écrits secondaires de Flaubert — la correspondance, les écrits de jeunesse, les notes de lecture, les carnets de voyages et de travail, les manuscrits — l'intérêt du théâtre a finalement été reconnu par rapport à l'œuvre romanesque ; il n'est plus considéré exclusivement comme une œuvre à part entière.

Dans la période 1993–2003, des sujets abordés par les articles sur le théâtre, deux nous retiendront d'abord : la grande féerie *Le Château des cœurs* rédigée entre 1861 et 1863 en collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy ainsi que les projets pour féerie que Flaubert entreprit seul dans la même période ; et *Le Candidat* (1874), l'unique pièce achevée qui fut écrite sans collaborateurs et la seule à avoir été montée sur scène. Deux sujets connexes ont également intéressé la critique pendant cette

décennie : l'analyse faite par Flaubert en 1845 du théâtre de Voltaire, et les caractéristiques théâtrales de l'œuvre narrative. À ces travaux s'ajoutent trois livres qui portent sur des points différents : le caractère « scénographique » de l'œuvre romanesque, l'attrait de Flaubert pour le théâtre étudié d'un point de vue biographique, et l'étude des projets de féerie (vers le milieu de sa carrière) rédigés dans le contexte d'un travail sur le roman dans lequel cette réflexion insolite se situait.

L'auteur de la présente étude est responsable de certains de ces travaux. Aussi prend-il soin de résumer les ouvrages antérieurs sans jugement de valeur, en laissant aux futurs chercheurs le soin des évaluations. Car on est bien loin d'avoir tout dit sur Flaubert et le théâtre. Ne citons qu'un seul exemple : peu de choses ont été écrites sur *Le Sexe faible*, comédie inachevée de Louis Bouilhet que Flaubert reprit, après la mort de son ami survenue en 1869, dans l'intention de la terminer et de la faire jouer. Comme pour tous les projets entrepris par les deux amis, il sera indispensable de déterminer un jour la part de chacun ; or la quasi-totalité des manuscrits de cette comédie nous manque. J'en ai moi-même découvert un demi-folio parmi des pages manuscrites pour *Le Candidat*, dans un dossier acquis par la Bibliothèque nationale de France (N.a.fr. 14156), et la Bibliothèque municipale de Rouen en possède quelques folios (manuscrit mm 197). Quand les dossiers complets seront passés dans le domaine public, on sera en mesure de faire le bilan sur les deux comédies bourgeoises composées en fin de carrière et de mettre ce théâtre en rapport avec la conception très avancée de *Trois contes* et du dernier roman.

“*Le Château des cœurs*” et les projets pour féerie

En 1991 et en 1992 la Bibliothèque municipale de Rouen a fait l'acquisition de deux dossiers manuscrits Ms g 339 et Ms g 340. Conservées depuis la mort de Caroline Franklin Groult dans des collections privées, ces 154 pages sont révélatrices à plusieurs titres. D'abord elles nous fournissent des renseigne-

ments indispensables pour comprendre *Le Château des cœurs*, ouvrage que l'on savait être le fruit d'une collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy sans que l'on ait pu jusqu'alors déterminer même approximativement la part de Flaubert. Ces dossiers représentent la totalité du projet et contiennent les pages rédigées par chacun des collaborateurs, ce qui nous permet enfin, avec l'aide de la copie finale (N.a.fr. 15810) et de la Correspondance, de connaître plus précisément le rôle exact joué par Flaubert ainsi que l'évolution du projet. Plus surprenantes encore sont les pages consacrées à une deuxième féerie que Flaubert entreprit seul, et intitulée successivement "*Les Trois Épiciers*", "*Les Trois Frères*", et "*Le Rêve et la vie*". C'est le scénario du premier état de "*Les Trois Épiciers*" qui se trouve dans le dossier ms g 340. Il nous permet de lier ce projet à d'autres écrits et de saisir le fil d'une pensée littéraire qui se forme dans les années 1840 et traverse les rédactions de *La Tentation de saint Antoine*, *Le Château des cœurs* et *L'Éducation sentimentale* pour aboutir dans *Bouvard et Pécuchet*. Mon article, « *Le Château des cœurs* et la féerie de Flaubert »¹ analyse une construction dramatique en une série de tableaux qui se termine en apothéose et la substitution de la science au surnaturel comme moteur du fantastique. Bien des conclusions esquissées dans cet article sont reprises et développées dans le livre de 2001, *Au pays des perroquets : féerie théâtrale et narration chez Flaubert*², dont il sera question plus loin.

Les manuscrits acquis en 1991 par la Bibliothèque municipale de Rouen permettent d'étudier les projets de « féerie » des années 1861–1863 et d'éclaircir certains des objectifs narratifs du romancier³. Le scénario de *Les Trois Épiciers* (déjà évoqué) fournit la preuve indubitable que ce projet différait sensiblement de celui de *Le Château des cœurs* en ce que l'objectif de Flaubert était d'inventer un fantastique moderne fondé sur des principes scientifiques pour remplacer le surnaturel naïf des fées et des gnomes tant chéri par Louis Bouilhet. Au milieu du XIX^e siècle, la spéculation scientifique admettait l'existence de certaines forces ou fluides, semblables à celles proposées par Mesmer, qui pouvaient

rendre compte de phénomènes ou d'idées alors scientifiquement inexplicables tel que les feux follets, le magnétisme, et l'âme. Il s'agissait spécifiquement de la *force odique* du baron von Reichenbach (auteur que Flaubert aurait connu dans une traduction de 1853), similaire aux fluides de Swedenborg et de Mesmer. Dans *Les Trois Épiciers*, c'est l'*od* qui permet les transformations dues aux expressions figées (*se foutre une bosse*), les momies ressuscitées, l'apparition de l'âme en tant que la projection des images pensées, et la grande apothéose qui termine la pièce. Flaubert gardera le souvenir de ces lectures et s'en servira explicitement dans *Bouvard et Pécuchet* et encore, par allusion, dans *Un Cœur simple*. La seconde partie de cet article met le fantastique de Flaubert en rapport avec la théorie de Todorov dans le but d'utiliser celle-ci dans la perspective d'une étude génétique des avant-textes du dernier paragraphe de *Un Cœur simple*. On y voit un Flaubert qui hésite entre l'âme de Félicité et son cœur, entre le fantastique féerique d'une apothéose théâtrale et une conclusion qui soit conforme aux normes réalistes établies par la diégèse du conte. Le texte final — où l'âme effacée de Félicité laisse un vide diégétique — manifeste l'irrésolution de Flaubert parvenu aux limites de sa conception du réalisme⁴.

L'article de Lea Caminiti Pennarola, « Da Cyrano de Bergerac a Flaubert : *Le Château des cœurs* » (1999)⁵, qui fait une étude des influences, analyse pour la première fois, à ma connaissance, l'admiration que Flaubert développa pour Cyrano à partir de 1852 environ, époque qui correspondait aussi au renouveau d'intérêt pour l'écrivain du xvii^e siècle chez Charles Nodier et Théophile Gautier. Les ouvrages qui attirèrent d'abord l'attention de Flaubert furent *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune* (1657) et *Les États et Empires du Soleil* (1762), surtout pour leur fantastique d'imagination et de style. Lea Caminiti voit des affinités importantes entre ces deux écrivains : une tendance qui touche à la pédanterie dans leur goût d'une très grande documentation livresque, en particulier scientifique, une vision profondément pessimiste de la réalité s'exprimant par un esprit qui se donne volontiers à la satire, et la critique du conformisme

des idées par l'analyse du conformisme linguistique et surtout celle des locutions usées. L. Caminiti retrouve des traces de la lecture de *Cyrano de Bergerac* dans *Le Château des cœurs*, où une « satire féroce » (p. 52⁵) s'exprime à travers le fantastique. À cet égard *Le Château des cœurs* préfigurerait certains aspects du dernier roman, *Bouvard et Pécuchet*.

“Le Candidat” : une réception en devenir

Plusieurs articles ayant pour sujet *Le Candidat* méritent d'être cités. En 1996, Luce Czyba a publié « Flaubert et le théâtre : *Le Candidat* », étude qui présente cette pièce sur les mœurs politiques comme « la plus intéressante des tentatives théâtrales de Flaubert » (p. 31⁶), parce qu'elle résume et éclaire toute la vie de l'écrivain dans ses rapports avec l'écriture théâtrale, avec les désirs de se voir jouer sur la scène et de se mêler ainsi au monde des cintres et des coulisses. Elle retrace l'histoire d'une tentation théâtrale des années d'enfance jusqu'en 1874⁷. Mais l'objectif essentiel de l'article vise deux réactions suscitées par *Le Candidat*, l'une tout à fait négative d'Edmond de Goncourt, l'autre plus mesurée de George Sand, afin d'évaluer la qualité littéraire de cet ouvrage, la seule des pièces achevées par Flaubert sans collaborateurs. L'auteur remarque des lourdeurs de composition qui ont été funestes à la réception de cette comédie, par exemple le nombre bien excessif d'apartés qui ont non seulement le fâcheux inconvénient de venir interrompre le dialogue, mais qui clarifient inutilement des choses fort claires. De même, aucun personnage n'est présenté sous un jour favorable ; tous sont faibles et de caractère et d'intelligence, la caricature en est excessive et la satire ne prend pas. Par contre, à l'instar de George Sand, qui a reconnu que le talent littéraire ne pouvait y être absent, L. Czyba conclut que l'aboutissement de cette tentative littéraire est à chercher dans la conception de *Bouvard et Pécuchet*.

Dans un article intitulé « “Élu-foutu : l'être ou pas l'être” : Sur *Le Candidat* de Flaubert », Bernard Vibert étudie la réception de la pièce par Villiers de L'Isle-Adam qui a lui aussi fait évoluer

les limites génériques et a connu l'insuccès d'un projet théâtral⁸. Sa réaction, comme celle de George Sand, nous renseigne d'une manière différente par rapport aux articles de la grande presse à la fois sur les qualités littéraires de la pièce et sur la signification de son échec. Dans son article du 1^{er} avril 1874 pour *Le Monde Nouveau*, à peine trois semaines après le désastre de la Première, le Parnassien se lance dans une ardente défense de la comédie politique du romancier réaliste. *La Révolte* de Villiers avait été fort peu appréciée quatre ans plus tôt, et son auteur voyait une incompréhension similaire devant les qualités d'innovation qu'apportait *Le Candidat* de la part d'un public habitué aux normes du théâtre bourgeois. Selon B. Vibert, Villiers aurait vu une parenté entre ces deux ouvrages, là où « *les deux pièces pouvaient se rejoindre sous la bannière commune du défi dramaturgique, ou de l'impossible théâtre* ». Elles « *témoignaient d'une même exécution de la société bourgeoise qui s'exprime par un comique noir ou une bouffonnerie amère* » (p.44⁸). B. Vibert voit dans cette convergence la preuve d'un rapport important entre le naturalisme et le symbolisme.

À ses yeux, *Le Candidat* serait donc un défi lancé à la fois au théâtre et à la société de l'époque, plus particulièrement au monde politique. B. Vibert signale les différents aspects de la vie politique de 1873-1874 qui auraient été pris pour cible dans le texte de Flaubert : le conservatisme du gouvernement de Thiers, la fusion orléaniste-légitimiste, les tentatives de restauration monarchique. Malheureusement, le caractère provocant de la pièce et, en même temps, l'impartialité stricte que visait Flaubert dans la présentation de l'actualité de tous les partis politiques furent compromis par les coupures de la censure. Le défi aurait visé toutes les classes sociales, Flaubert n'ayant pas voulu écrire une comédie sociale mais plutôt, selon Villiers, « *exhiber une superbe collection d'orangs-outangs et de gorilles* » (p.48⁸). Dans ces circonstances, quand la farce prend la place de la réalité, la comédie n'est guère plus possible : si toute la société est visée par la pièce, cette cible comprend donc nécessairement tout le public qui y assiste.

Le défi le plus important est celui qui est lancé à toutes les conventions du théâtre d'alors. Une construction qui ne permet pas à la comédie de finir parce qu'elle n'a jamais commencé, des personnages doublement ignobles à la manière d'Ubu, le refus catégorique de Flaubert du recours aux tirades et aux jeux d'esprit — « *faciles et canailles* » (p.51⁸), rien dans la pièce ne correspond aux exigences traditionnelles. Dans quelques paragraphes, qui mériteraient d'être développés, B. Vibert évoque la notion de « catharsis comique » aussi importante que celle de la « tragédie », plus connue. Flaubert en fut parfaitement conscient et savait qu'il s'agissait d'un comique « *arrivé à l'extrême, [d'un] comique qui ne fait pas rire* » (p.52⁸). Peut-être pourrait-on rapprocher Flaubert du Baudelaire créateur de clowns et considérer *Le Candidat* comme précurseur du Théâtre-Libre (p.53⁸).

les notes sur le théâtre de Voltaire

Les biographies signalent volontiers les grandes influences littéraires qu'a subies Flaubert dans sa jeunesse et pendant toute sa carrière : Cervantès, Rabelais, Shakespeare — ce dernier étant invoqué aussi bien à propos du théâtre de Flaubert que des aspects théâtraux de ses romans. Les pièces du dramaturge anglais ne furent pourtant pas les seules à attirer son attention et plusieurs articles publiés ces dix dernières années abordent Flaubert comme lecteur de théâtre. Par leur nature insolite, les 458 pages manuscrites qu'a rédigées Flaubert en 1845 sur le théâtre de Voltaire ont retenu l'attention de la critique et ont fait l'objet de deux articles, dont le premier est celui de Christina Brancaglioni, « *Flaubert critico : Note al teatro di Voltaire* », paru en 1999⁹. Voulant éclairer l'activité de critique littéraire de Flaubert, l'auteur reconnaît volontiers que c'est dans la correspondance que l'on trouve le plus d'indications. Mais sa faculté critique se laisse voir aussi dans d'autres écrits, notamment les « analyses » du théâtre voltairien, éditées en 1957 par Théodore Besterman¹⁰. Flaubert aurait entrepris ce travail qu'il avouait ennuyeux dans le but de pouvoir peut-être s'en servir par la suite,

dans sa carrière d'écrivain. Un grand nombre de ces « analyses », comme le terme l'indique, ne sont que des résumés qui offrent relativement peu à la lecture. Néanmoins dans bien des cas, il juge, s'interroge, et les bons comme les mauvais exemples semblent lui enseigner l'art de créer une structure à la fois dramatique et narrative. Il s'agit avant tout de la cohérence : les personnages ne doivent pas disparaître inexplicablement au milieu de l'ouvrage, oubliés par leur auteur (p. 146¹⁰), chaque scène doit être utile à la construction de l'action ou du caractère des personnages. Celui-ci devrait se révéler indirectement — par des formes interrogatives par exemple — plutôt que par la forme narrative (p. 147¹⁰). Flaubert semble admirer la façon dont Voltaire crée une action qui se passe dans l'intervalle entre deux actes, se faisant sentir dans les scènes qui suivent (p. 148¹⁰). Il relève les clichés de style ou d'action, ainsi que des périphrases grandiloquentes : « *“les monstres guerriers p[our] eux obéissants” voulant dire chevaux* » (p. 157¹⁰). Dans ce théâtre, il trouve à quel point chaque œuvre contient (ou devrait contenir) sa propre esthétique (p. 160¹⁰), et que ce théâtre classique — « *“au mauvais sens du terme”* » — révèle pourtant un esprit romantique sous l'influence de Shakespeare et du théâtre grec (p. 162¹⁰).

Se référant également au volume édité par Théodore Besterman, dans son article « Flaubert, lecteur des tragédies de Voltaire », Yong-Eun Kim¹¹ adopte la thèse de Sartre, selon laquelle Flaubert aurait entrepris ces analyses pour plaire à son père, grand admirateur de Voltaire. D'après Yong-Eun Kim, ce n'est pas là pourtant l'intérêt de ce texte qui « *présente tous les traits d'un “cahier d'étude” tenu par un homme décidé à entrer dans la carrière d'écrivain* » (p. 25¹¹). À l'appui de cette observation, elle utilise la réflexion de Jules dans la première *Éducation sentimentale* qui, voulant se faire dramaturge, admire le style de Voltaire « *avec ses traits saillants et fermes* » (p. 26¹¹). Elle montre deux pratiques qui se retrouvent dans les œuvres immédiatement postérieures à cet apprentissage. Dans la « première *Tentation de saint Antoine* » (1849), Flaubert se sert d'un dédoublement de l'espace où deux montages scéniques sont présents simultanément.

ment, l'un derrière l'autre, permettant à Antoine de se voir en rêve. Cette technique aurait sa source dans *Mahomet* (pp.27-8¹¹). Deuxièmement, le dialogue coupé dans *Brutus*, que Flaubert voit dans ses notes comme un moyen d'abrégé l'expression des sentiments et donc de créer un « "bel effet" » (p.28¹¹), sera employé dans *Madame Bovary* pour le dialogue hésitant et souvent interrompu entre Emma et l'abbé Bournisien.

*la théâtralité de l'œuvre romanesque :
le visuel et le spatial*

La presque totalité des écrits sur Flaubert et le théâtre abordent la question de la nature théâtrale de certaines de ses pratiques romanesques. Toutefois, le théâtre est le sujet principal de l'article de Kayoko Kashiwagi, « Flaubert et le théâtre : à travers la création artistique de *Bouvard et Pécuchet* » (2001)¹², sur *Le Château des cœurs* et *Le Candidat*, considérés dans leurs rapports avec le dernier roman de Flaubert. Elle attire notre attention sur deux points particulièrement : rappelant la célèbre observation de Théophile Gautier sur l'avènement du « théâtre oculaire » (p.73¹²) qu'elle évoque dans le contexte de la grande féerie, elle signale la visualité théâtrale du dernier roman : indications scéniques incorporées dans certains passages et surtout la gestuelle qui enveloppe le dialogue dans le chapitre consacré au théâtre et au pot-pourri de tirades classiques offert à M^{me} Bordin. Les rapports avec *Le Candidat* font ressortir un autre aspect du roman. K. Kashiwagi reproduit les notes de Flaubert en réponse aux coupures opérées dans le texte par la censure avant la première représentation. Un examen des passages rayés nous rappelle la double nature satirique et caricaturale de la pièce et du roman qui lui est contemporain. C'est cette pièce qui nous permet de voir le lien entre le dernier Flaubert et un théâtre à venir : celui d'Antoine, d'Artaud, et d'Ionesco.

Parmi les études consacrées aux aspects de la théâtralité dans l'œuvre narrative de Flaubert, le livre d'Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque* (1993)¹³, est une contri-

bution importante qui utilise tous les documents de Flaubert publiés jusqu'en 1991 — non seulement l'œuvre mais aussi les notes, plans et scénarios qui constituent l'avant-texte des œuvres achevées, les écrits se rapportant aux projets inachevés, la correspondance, les carnets de travail, les carnets de voyage. Dans la première partie de son livre, elle nous rappelle sommairement que le théâtre exerça une fascination sur Flaubert depuis son enfance, et qu'il existe des années 1840 un nombre considérable de projets de théâtre dont le plus important est la "première *Tentation de saint Antoine*". L'auteur attire notre attention, au cours de son analyse, sur quelques aspects des projets pour féerie des années 1860 qui renforcent ses propos. Mais le théâtre n'est pas le point central de cette étude ; il ne pourrait fournir que des exemples relativement limités de tendances plus générales qui marquent l'écriture flaubertienne. Selon I. Daunais, c'est pendant les deux voyages en Orient — effectués par Flaubert entre 1849 et 1851 avec Maxime Du Camp et ensuite, en 1858, en Tunisie et en Algérie lors des recherches pour *Salammbô* — qu'une vision esthétique du lieu et de l'espace s'articula. Bien qu'elle confonde les deux voyages en une seule expérience de formation, et bien que l'événement capital de la rédaction de *Madame Bovary* les sépare, elle n'a pas tort de se concentrer sur ces écrits, de nature inévitablement descriptive, afin de mettre en relief le caractère spatial-scénique de l'écriture flaubertienne : « *Flaubert en Orient évolue dans une strate supérieure, dans un "au-delà" [...] qui renforce la nature de spectacle des choses vues.* » (p. 55¹³). Effet sans doute de ces déplacements importants et du dépaysement, les carnets de voyage sont surtout descriptifs. L'auteur prend plaisir à explorer l'aspect visuel des choses et des peuples, à aborder le réel, visuel ou autrement sensoriel selon une dimension phénoménale : « *Chameaux que l'on croise, chiens qui aboient, silhouettes qui défilent, drapé d'un vêtement, parfums, danses sont autant d'éléments divers, captés çà et là, au moment où ils se présentent à l'observateur.* » (p. 49¹³). Les conséquences de cette esthétique sont multiples. Citant Flaubert à l'appui, I. Daunais considère le monde visuel comme le décor d'une vaste

scène où apparaissent de la même manière les gens et les choses. Souvent muets, les hommes sont saisis selon une pose ou un geste par un narrateur qui, lui, est successivement et parfois simultanément spectateur (hors de la scène), témoin (dans la scène) et même acteur (prenant part à l'action, réagissant devant une action ou un paysage) (p. 99¹³). Le réel serait donc la chose éprouvée selon sa matérialité, constat qui souligne la capacité affective du personnage flaubertien devant l'objet. Ainsi la scène (ou le *lieu-espace* pour I. Daunais) a le double statut de décor ou de mise en scène aussi bien que d'action. Le lieu organise le récit au détriment même de l'action, fonde le sens de la réalité matérielle, et crée le contexte dans lequel les personnages se font voir et comprendre. « *Toute histoire de Flaubert se conçoit à partir d'un lieu* » (p. 9¹³), nous dit I. Daunais. Le lieu fournit la scène pour une action qui s'accomplira comme spectacle et détermine par ses qualités spatiales la nature même de cette action. C'est en ce sens que I. Daunais entend le lien entre narration et théâtre chez Flaubert : la scène permet à l'image de devenir illusion (p. 16¹³). Cette caractéristique de l'espace est fondamentale :

En fait, plus que tout autre facteur, c'est bien l'utilisation de l'espace dans l'histoire qui donne au roman son caractère scénique. Contrairement aux lieux stendhaliens qui, comme le disait Georges Blin, « n'existent plus lorsque plus rien n'a lieu », l'espace, chez Flaubert existe surtout lorsque rien n'a lieu. Ou, plus précisément, l'espace est ce qui a lieu, présence matérielle que les personnages perçoivent, dans le vide de leur existence, comme quelque chose d'actif et de vivant. [...] Lieux et décors deviennent des instruments de narration. (p. 43¹³)

La scène est complète en elle-même et fournit un sens du *tableau* dans sa double acception de produit visuel (pp. 24–5¹³) et d'action théâtrale circonscrite (p. 195¹³). S'appuyant principalement sur *La Tentation de saint Antoine* et sur *Bouvard et Pécuchet*, I. Daunais observe que le récit de Flaubert serait la succession de telles scènes (p. 180¹³).

le théâtre dans la vie et dans l'œuvre

Première étude de longue haleine depuis celle de Jean Canu (1946), le livre de Alan Raitt, *Flaubert et le théâtre* (1998)¹⁴, suit un parcours biographique pour faire l'histoire d'une obsession pour le théâtre, de la passion de l'enfant à l'amertume de l'homme mûr qui prenait un plaisir pervers à se nommer « un auteur sifflé ». A. Raitt nous rappelle la nature centrale du théâtre dans la vie littéraire et culturelle du XIX^e siècle, et que Gustave Flaubert n'était pas le seul romancier à céder à son attrait. Ce qui le différencie d'un Balzac ou d'un Zola pourtant, c'est que l'art dramatique fut son premier amour littéraire. Dès l'âge de neuf ans, Gustave montait des spectacles avec ses camarades et rédigeait des scénarios avec eux, pratique qui allait continuer jusqu'à la mort de Louis Bouilhet en 1869, la seule exception majeure étant la première *Tentation de saint Antoine*, composée entre la fin de 1846 jusqu'en septembre 1849. Dans la longue période d'enfance et d'apprentissage qui finit la veille du départ en Orient avec Du Camp, bien des aspects de cette fascination pour le théâtre se manifestent. Pour A. Raitt, les plus importants en sont le goût prononcé pour « une certaine oralité » (p. 19¹⁴) — la lecture à haute voix et la manie de jouer des rôles, devant les autres ou devant la glace — et aussi pour les formes « hybrides » (p. 25¹⁴). A. Raitt évoque les deux grandes influences qu'a subies l'adolescent à cet égard, le *Faust* de Goethe et *Ahasvérus* de Quinet. Si l'auteur tend parfois à fondre trop facilement la « *Tentation* » de 1849 avec celle de 1872, comme s'il s'agissait d'une seule œuvre ou d'une seule esthétique (cf. p. 64¹⁴), il nous oriente assez tôt vers la pratique flaubertienne du mélange des genres. Dès la rédaction de « Smarh » (1838), on peut en effet constater l'emploi du temps présent dans certains passages descriptifs — comme dans les indications scéniques d'une pièce de théâtre — qui alterne avec celui des temps passés. De même dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, un des chapitres se présente sous forme de dialogues.

A. Raitt nous rend le grand service de présenter un aspect moins connu de la vie de Flaubert, à savoir le Flaubert amateur de spectacles et surtout de répétitions. Il évoque sommairement au début de son livre les parties de la biographie qui ont souvent été présentées — les spectacles sur le billard dans la maison paternelle et la séduction qu'ont toujours exercé les marionnettes sur l'imagination de Flaubert — pour passer à ce que nous connaissions moins : les répétitions de certaines pièces de Bouilhet que Flaubert prit en main, dirigeant comédiens, souffleurs, et tous ceux qui s'occupaient de l'éclairage et de la scène. Bouilhet souffrait du trac avant la première de ses pièces, craignant chaque fois un four. C'est donc par une heureuse nécessité que son ami ait pu travailler pour le théâtre. Les pièces de Bouilhet furent généralement bien reçues ; ce ne fut malheureusement pas le cas pour *Le Candidat* (1874) la seule pièce de Flaubert à être montée, et dont il voulut diriger lui-même les répétitions. Pour A. Raitt, l'échec cuisant de cette tentative s'explique par les caractéristiques de la pièce : la conception des personnages et surtout celle du dialogue (p. 157¹⁴) s'écartaient assez radicalement des normes du théâtre bourgeois de l'époque. A. Raitt signale les reprises allemandes et italiennes de la pièce au xx^e siècle qui connurent le succès. En dépit de l'échec, à la fin de sa vie, Flaubert persistera, mais en vain, à chercher un théâtre pour monter la grande féerie de 1863, *Le Château des cœurs*. Malgré l'incompréhension de certains de ses amis, Flaubert a toujours tenu à ce projet, peut-être, comme A. Raitt le suggère en passant, parce que la féerie ressemblait tant à *La Tentation de saint Antoine* (p. 152¹⁴) : elle présentait aussi la vision d'un « *drame total* » (pp. 94, 189¹⁴), analogue à celle d'un Wagner ou d'un Mallarmé¹⁵.

le théâtre, laboratoire de l'écriture romanesque

Mon livre *Au pays des perroquets : féerie théâtrale et narration chez Flaubert*² présente les écrits pour féerie dans le contexte de la production narrative du romancier. C'est la

première étude à examiner de près les écrits pour le théâtre comme faisant partie de la production littéraire de Flaubert et non comme une activité secondaire que le romancier aurait mieux fait d'abandonner. Fasciné pendant longtemps par le monde du théâtre, Flaubert n'a pourtant jamais suffisamment fait de sacrifices pour y entrer. Il fut en premier lieu romancier, et dans cette activité qu'il vivait de façon absolue, il repoussait continuellement les limites de l'art narratif. Mon parti pris dans ce livre a été que tout dans la production littéraire de Flaubert existe en rapport avec le roman, comme toute eau coule à la mer. Cela est vrai même pour les écrits dits secondaires. Nous ne lisons pas ses récits de voyages comme des exemples parachevés d'un genre mineur, mais pour le jour qu'ils jettent sur l'activité romanesque de leur auteur. Même cette correspondance, aussi belle soit-elle, se lit principalement parce qu'elle nous renseigne sur la vie littéraire de l'écrivain. Pourquoi devrait-il en être autrement pour le théâtre ? Au lieu d'évaluer ces écrits comme autant d'exemples d'art théâtral, j'ai choisi de les traiter comme des exercices de style où Flaubert aurait cherché à résoudre des problèmes narratifs contre lesquels butait sa conception du récit. Je me suis penché sur la féerie pour plusieurs raisons. D'abord, parce que cette forme théâtrale et la période pendant laquelle Flaubert s'y consacra — au milieu de sa carrière et dans les deux années (1861–1863) qui séparent l'achèvement de *Salammbô* de la préparation de *L'Éducation sentimentale* — relient les deux phases principales de sa carrière littéraire. En effet, Flaubert songeait déjà à la féerie avant et pendant la rédaction de *Madame Bovary*, et le dernier roman, *Bouvard et Pécuchet*, porte des traces explicites d'une interrogation littéraire qu'il n'a jamais abandonnée. Analysé à travers cette étude, le problème narratif que sa conception du récit réaliste ne lui permettait pas de résoudre, était celui de la transcendance (exprimée dans ses ouvrages non réalistes par le miraculeux, le merveilleux, ou par le refus de la durée linéaire de l'histoire). C'est grâce à la féerie que Flaubert expérimente la représentation de ce que j'appelle « le fantastique moderne » (p.15²). Il le retravaillera dans la

“*Tentation*” de 1874 (mais seulement dans certains aspects de sa diégèse puisque le cadre de cet ouvrage n’est pas moderne) et tentera aussi de l’appliquer dans *L’Éducation sentimentale*, dans *Bouvard et Pécuchet*, et surtout dans *Un Cœur simple*.

Au pays des perroquets... comprend trois sections principales : d’abord (pp. 16–67²) l’examen des écrits du jeune Flaubert pour le théâtre, surtout pendant les années 1845–48 où il écrivait des scénarios avec Louis Bouilhet, aboutissant vers 1848 à la pantomime fantastique « Pierrot au sérail », et encore en 1849 avec la première “*Tentation*” que Flaubert rédigea seul. J’y mène aussi une analyse détaillée des projets de féeries des années 1861–1863, souvent rédigés encore avec Bouilhet, mais d’autres (et non les moins intéressants) seul, afin de distinguer entre la conception qu’avait Flaubert de la féerie et celle de son ami. Pour ce faire, j’ai consulté de près tous les dossiers manuscrits contenant des écrits pour le théâtre, ce qui m’a permis de préciser exactement participation de Flaubert dans les collaborations et aussi de pouvoir caractériser son projet personnel. À la différence de Bouilhet, il envisageait une féerie sans fées, où le moteur du fantastique relevait de phénomènes linguistiques (catachrèses grâce auxquelles Flaubert jouait avec l’écart entre le sens figuré et le sens propre des expressions) et de principes issus de la spéculation scientifique de l’époque qui prétendaient tenir compte positivement des *phénomènes spirituels* et de l’âme.

Le travail sur les manuscrits m’a permis de repérer bien des erreurs de transcription, de chronologie et, plus grave encore, d’attribution (où l’écriture même des documents manuscrits n’a pas été prise en compte) dans les éditions antérieures. Les Appendices, qui contiennent la rectification de la liste des titres et de la chronologie des écrits pour le théâtre de Flaubert, ainsi que la transcription ou le résumé d’importants inédits, constituent une partie importante de l’étude (pp. 176–243³). Trop peu signalée dans les recensions du livre, l’aide de Claire Bustarret, spécialiste de codicologie, de l’étude du papier, a été déterminante pour la datation des différentes versions manuscrites de *Pierrot au sérail* et a permis de prouver que le projet a été entamé par

Flaubert et Bouilhet vers 1847 ou 1848 et repris par Flaubert seul vers 1854 ou 1855. Ce petit détail d'histoire littéraire (qui montre néanmoins que Flaubert s'intéressait bien à cette pièce fantastique) révèle l'importance pour l'étude littéraire de l'analyse codicologique.

La deuxième partie de *Au pays des perroquets...* examine les cas où il est explicitement question de la féerie comme *modèle narratif* dans les œuvres postérieures : la *Tentation* de 1872 (pp. 68-86²), et *Bouvard et Pécuchet* (pp. 87-99²). À la fin de 1863, il finit *Le Château des cœurs*, fruit de la collaboration avec Bouilhet et d'Osmoy ; il en fut assez déçu et tourna son attention vers le prochain grand projet qui le réclamait, *L'Éducation sentimentale*. Flaubert ne reprit jamais la féerie sous forme théâtrale, mais il en garda un souvenir bien vif. L'argument que je propose ici est que cette période et surtout ce deuxième projet solitaire eurent des suites importantes. Après avoir établi la « *partie remise* » à la féerie que se fait Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*¹⁶ l'étude se concentre particulièrement sur une nouvelle conception de la linéarité et de la clôture narratives issues du caractère *fondamentalement narratif* de la féerie. Flaubert n'avait pas fini d'y penser après décembre 1863, mais il allait y repenser autrement.

Dans la troisième partie, je considère les changements des modalités narratives de *Madame Bovary* à *Salammbô* et les problèmes sur lesquels l'expérience théâtrale aura une influence. Il s'agit en particulier des conséquences de la suppression de la métaphore, annoncée à l'époque de *Madame Bovary*, et de la recherche d'autres moyens de formuler ce que Fontanier a appelé le *sens extensif* afin de dépasser la banalité et l'impuissance positive du langage et de l'esthétique modernes. Ces préoccupations se retrouveront dans *Trois contes*, et surtout *Un Cœur simple*, récit qui tente plus que tous les autres d'appliquer ce que Flaubert cherchait à créer à travers la féerie : un fantastique moderne.

1. Marshall C. OLDS, « *Le Château des cœurs et la féerie de Flaubert* », *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant* [Rouen], n°3, 1995, pp. 15–26.

2. Marshall C. OLDS, *Au pays des perroquets : féerie théâtrale et narration chez Flaubert* (Amsterdam, Rodopi, « Faux Titre », 2001).

3. Voir mon article : Marshall C. OLDS, « De didascalie en diégèse : le cas du fantastique moderne et *Un Cœur simple* », pp. 55–63 in *Repression and Expression. Literary and Social Coding in Nineteenth-Century France*, Carrol F. COATES ed. (New York, Peter Lang, 1996).

4. Cette étude sera reprise et amplifiée dans le livre *Au pays des perroquets...* (*op. cit.*²).

5. [Trad. de] Lea CAMINITI PENNAROLA, « Da Cyrano de Bergerac a Flaubert : *Le Château des cœurs* », pp. 51–63 in *Flaubert e la tradizione letterario* (Genève, Edizioni ETS/Éditions Slatkine, 1999).

6. Luce CZYBA, « Flaubert et le théâtre : *Le Candidat* », pp. 31–56 in *Le Théâtre des romanciers*, Marie MIGUET-OLLAGNIER ed. (Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996).

7. D'une manière chronologique, elle retrace ses diverses tentatives jusqu'à l'échec de 1874, ses collaborations avec Louis Bouilhet — notamment la rédaction de *Le Château des cœurs* et puis, après la mort de son ami en 1869, la refonte de la comédie bourgeoise *Le Sexe faible* qu'il renonce finalement à faire monter. Luce Czyba organise magistralement cette chronologie thématique et biographique, précieuse pour sa description succincte et bien documentée de cet aspect de la carrière de Flaubert.

8. Bernard VIBERT, « “Élu-foutu : l'être ou pas l'être” : Sur *Le Candidat* de Flaubert », *Recherches et travaux* [Université Stendhal, Grenoble], n° 59. 2001, pp. 43–53.

9. Christina BRANCAGLION, « Flaubert critico : Note al teatro di Voltaire », pp. 139–63 in *Le Letture, La Lettura de Flaubert*, Liana NISSIM ed. (Milan, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 1999).

10. Théodore BESTERMAN, *Le Théâtre de Voltaire, Études sur Voltaire et le dix-huitième siècle*, L (Genève, Fondation Voltaire, 1957).

11. Yong-Eun KIM, « Flaubert, lecteur des tragédies de Voltaire », pp. 23–36 in *Flaubert : Tentations d'une écriture*, Shiguéhiko HASUMI et Yoko KUDO eds (Tokyo, Presses Universitaires de Tokyo, 2001). Selon Sartre, cette partie de l'œuvre de Voltaire montrait le côté le plus faible d'un grand homme, ce qui aurait attiré Flaubert. Cette thèse est aussi défendue par Alan Raitt (*op. cit.*¹⁴) qui estime également que le D^r Flaubert, grand amateur de Voltaire, aurait pu accepter la carrière littéraire de son fils s'il avait souhaité devenir dramaturge. Il remarque que ce travail sur Voltaire a eu également des effets plus directs : cet exercice de réduction d'actions dialoguées en synthèses narratives et sans dialogues aurait été précieux dans le développement des techniques romanesques qui exploitaient les différentes formes du discours indirect.

12. Kayoko KASHIWAGI, « Flaubert et le théâtre : à travers la création artistique de *Bouvard et Pécuchet* », pp. 71–88 in *Flaubert : Tentations d'une écriture* (*op. cit.*¹¹).

13. Isabelle DAUNAIS, *Flaubert et la scénographie romanesque* (Paris, Nizet, 1993).

14. Alan RAITT, *Flaubert et le théâtre* (Bern, Peter Lang, « Le Romantisme et après en France », [1998] 1999).

15. Dans le chapitre « Le théâtre dans les romans » (*loc. cit.*¹⁴), Alan Raitt relève de nombreuses références au théâtre et aux représentations dans les œuvres romanesques.

16. Les cas où un auteur entre en dialogue avec ses propres écrits sont presque toujours révélateurs. Dans la première partie de *L'Éducation sentimentale*, Frédéric rencontre par hasard les Dambreuse au théâtre. Le spectacle qu'on y joue est « une vieille féerie ». C'est la première rencontre dans le roman, mais non pas dans la vie génétique de ces personnages : ils se sont vus la dernière fois sous les noms de Paul et de M. et M^{me} Klœkher dans *Le Château des cœurs*, dans les épisodes de la pièce qui annonçaient le roman parisien. Flaubert les a rapportés d'une féerie à l'autre, et du théâtre au roman.