

Hélène Sicard-Cowan
(Université McGill, Canada)

Par les champs et par les grèves, ou la fantaisie bretonne de Gustave Flaubert.

De mai à août 1847, Gustave Flaubert et Maxime Du Camp entreprennent un voyage itinérant en Bretagne, consignait à tour de rôle leurs impressions dans des carnets qui forment la trame du récit ayant pour titre *Par les champs et par les grèves. Voyage en Bretagne*. Pour Flaubert qu'une santé fragilisée a conduit à abandonner ses études de droit, ce séjour en Bretagne porte la promesse d'une régénération physique et psychique dans un ailleurs appréhendé comme étant à la fois dépaysant et familier¹. Au siècle de Flaubert, la Bretagne fait non seulement l'objet d'une fascination primitiviste, mais elle est aussi souvent exploitée par les écrivains français pour effectuer un retour sur la Révolution de 1789, ce qui n'est pas surprenant puisque la région fut témoin de violents conflits entre forces révolutionnaires et contre-révolutionnaires. Or, dans *Par les champs et par les grèves*, Flaubert manifeste son profond désintérêt pour une confrontation avec l'Histoire française récente lors de son voyage en Bretagne : « je n'ai jamais soupiré à propos du ravage des révolutions » annonce-t-il en effet dès les premières pages de sa relation (p. 111). Plutôt que de chercher les traces des relations conflictuelles de longue date entre un pouvoir centralisateur et la région qu'il visite, le jeune « contemplateur humoristique » (p. 417) entend dénicher en terre bretonne des « fantaisies drolatiques » (p. 111) susceptibles d'induire des perceptions visuelles divertissantes qualifiées d'« orgies de l'œil »². Contrairement à ses attentes cependant, à peine vient-il d'entamer son périple que Flaubert se trouve confronté à une vision qui l'emplit de terreur et que l'on peut pour cette raison caractériser d'hallucination en se rapportant à la description que l'écrivain donne d'un phénomène bien connu de lui³. Dans cet article, je suggère que le choc occasionné par une telle vision déclenche chez Flaubert un retour sur lui-même qui oriente son récit vers le commentaire politique et le témoignage – dimensions absentes des notes préliminaires des *Carnets*.

Les aspects pratiques du voyage de Flaubert en Bretagne, ainsi que sa narration, témoignent des transformations sociales, culturelles et politiques ayant eu lieu pendant la Monarchie de Juillet. Il en est ainsi du parti pris de l'écrivain de voyager déguisé en vagabond (p. 82-84), posture qui reflète un sentiment répandu de déracinement suscité par une restructuration sociale poussée à l'extrême. D'autre part, l'indifférence affichée par Flaubert pour les ravages de l'Histoire, ainsi que sa recherche obsessionnelle de plaisirs visuels en Bretagne, reflètent le nouvel ordre politique et culturel inauguré par Louis-Philippe avec le démontage de la guillotine qui servit à exécuter Louis XVI pour faire place à l'érection de l'obélisque de Louxor sur la Place de la Révolution, rebaptisée Place de la Concorde par la même occasion. Nombreux furent les détracteurs d'une transfiguration de la Place de la Révolution qui reléguait à l'oubli la terreur révolutionnaire tout en promouvant le projet colonial par le biais de

1. Flaubert considère d'une part le voyage en Bretagne comme un substitut beaucoup moins coûteux que les voyages en Orient qu'il accomplira par la suite ; d'autre part, il compte sur un dépaysement moindre dans la région puisqu'il part « sans trop quitter le coin de la cheminée, où on laisse pour les y retrouver presque tièdes encore, sa pipe et ses songes » peut-on lire dans l'édition d'Adrienne Tooke de *Par les champs et par les grèves*, Genève, Droz, 1987, p. 82). Toutes les citations ultérieures de ce texte et des *Carnets de voyage* proviennent de cette édition, sauf exception.

2. Je façonne cette expression à partir des propos suivants de Flaubert que l'on trouve dans l'édition de Bernard Masson : « car l'œil a aussi ses orgies. » *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, 1964, p. 487.

3. « Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur ». Cette citation est donnée par Adrienne Tooke dans *Flaubert and the Pictorial Arts. From Image to Text*, Oxford, Presses universitaires d'Oxford, 2000, p. 16.

l'exposition d'un monument exotique au milieu de Paris. Ainsi, comme l'indique Richard Burton, pour le contemporain de Flaubert Pierre-Joseph Proudhon, l'obélisque et d'autres monuments parisiens tels que la Madeleine et le Panthéon étaient représentatifs d'une ère caractérisée entre autres par une identité nationale en crise, une conscience vide de toute substance, ainsi que le culte du plaisir⁴. Selon Burton, l'érection du monument offert par le dirigeant égyptien Mehemet Ali, ainsi que l'attribution d'un nouveau nom à la Place de la Révolution (« Concorde ») constitueraient un triple camouflage symbolique : camouflage de la violence révolutionnaire, mais aussi de l'origine du pouvoir royal en place dans cette même violence (Louis-Philippe ayant été un Jacobin), ainsi que des tensions idéologiques divisant la nation⁵.

Dans *Par les champs et par les grèves*, Flaubert ne se prive pas de critiquer l'ordre symbolique dominant puisque ce dernier se base justement sur l'occultation, compromettant ainsi l'activité de l'artiste et du libre penseur : « Ce qu'on demande aujourd'hui, n'est-ce pas le contraire du nu, du simple et du vrai ? [...] Le tailleur est le roi du siècle, la feuille de vigne en est le symbole ; lois, arts, politique, caleçon partout ! » déplore-t-il en effet (p. 595). Dans le système de représentation propre à Flaubert, la sensation d'étouffement provoquée par l'application généralisée d'un tel ordre symbolique est indissociable de la société parisienne que l'écrivain prend pour cette raison en horreur⁶. Ceci se traduit dans son récit de voyage par l'encodage de la Bretagne comme antithèse de la capitale, dans la mesure où le manque de pudeur des hommes y rend possibles les orgies de l'œil ardemment convoitées par l'écrivain. C'est ainsi que le jeune Flaubert se complaît dans l'admiration des corps masculins qu'il lui est donné de côtoyer, s'émerveillant non seulement de leur beauté et de leur virilité, mais aussi de leur forme soi-disant « primitive » :

Près de nous passa un homme dont la chevelure trempée tombait droite autour de son cou. Son corps lavé brillait. Des gouttes perlaient aux boucles frisées de sa barbe noire, et il secouait ses cheveux pour en faire tomber l'eau. Sa poitrine large où un sillon velu lui courait sur le thorax, entre des muscles pleins carrément taillés, haletait encore de la fatigue de la nage et communiquait un mouvement calme à son ventre plat dont le contour vers les flancs était lisse comme l'ivoire. Ses cuisses nerveuses, à plans successifs, jouaient sur un genou mince qui, d'une façon ferme et robuste, déployait une fine jambe robuste terminée par un pied cambré à talon court et dont les doigts s'écartaient [...] Oh ! que la forme humaine est belle quand elle apparaît dans sa liberté native, telle qu'elle fut créée au premier jour du monde ! (p. 593.)

L'enthousiasme qui émane de cette étude détaillée d'un baigneur breton s'explique par le fait qu'en Bretagne, Flaubert est en quête d'une masculinité idéalisée. Cette masculinité, l'écrivain la projette sur les aristocrates bretons du Moyen Âge et de la Renaissance, comme l'indiquent les citations suivantes :

Comme l'homme [...] a été large, rempli, fertile ! (p. 579).

Qui a songé à peindre ces violents gouverneurs de province, taillant à même la foule, violant les femmes. (p. 581.)

Quoique ces hommes ne vivent plus que dans les livres et l'imagination, Flaubert considère leurs descendants bretons comme des dépositaires authentiques de la grandeur médiévale admirée : « Avec leurs costumes d'autrefois, leur antique visage et cette religion de leurs ancêtres, ils exhibaient ainsi les générations antérieures et semblaient à eux seuls représenter toute leur race » (p. 368). À la lecture de maints passages qui ont la masculinité bretonne pour objet dans *Par les champs et par les grèves*, on

4. Richard Burton, *Blood in the City. Violence and Revelation in Paris, 1789-1945*, Ithaca, Presses de l'université Cornell, 2001, p. 64.

5. Burton, p. 63.

6. Flaubert écrit en effet : « Ah ! de l'air – de l'air – de l'espace encore ! puisque nos âmes serrées étouffent et se meurent sur le bord de la fenêtre, puisque nos esprits captifs, comme l'ours dans sa fosse, tournent toujours sur eux-mêmes et se heurtent contre ses murs, donnez au moins à mes narines le parfum de tous les vents de la terre – laissez s'en aller mes yeux vers tous les horizons. » (p. 295.)

remarque que les qualités corporelles et psychiques (supériorité physique, identité plénitudinaire, etc.) que Flaubert attribue aux Bretons toutes époques confondues sont glorifiées dans la mesure où elles confortent son fantasme d'une domination masculine basée sur l'exercice de la violence, et notamment de la violence sexuelle.

Selon William VanderWolk, la fascination de Flaubert pour la violence qui se décèle dans son récit de voyage est une constante des écrits de jeunesse de l'écrivain. Dans son étude intitulée *Flaubert Remembers. Memory and the Creative Experience*, le critique indique ainsi que les premiers essais de Flaubert en littérature traduisent « une tentative frénétique de défiguration du monde pour y placer ses désirs et rages intérieures » (p. 1), et que les histoires qu'il imagine contiennent des « scènes où la violence et la mort sont représentées dans toute leur horreur » (p. 7)⁷. Dans *Par les champs et par les grèves*, la violence est non seulement abordée dans des passages qui relatent des événements de l'histoire française lointaine, elle est aussi pratiquée par Flaubert à un niveau symbolique. La violence symbolique constitutive du processus de création littéraire est d'autant plus prononcée dans le récit de Flaubert que ce dernier caractérise son voyage de « fantaisie vagabonde » (p. 627). D'après Philippe Andrès, la subordination exacerbée de la réalité perçue à l'imagination créatrice serait l'une des caractéristiques du concept par ailleurs variable et instable de « fantaisie » (p. 9-28)⁸. Dans le texte de Flaubert qui m'intéresse, l'écriture de la fantaisie produit un paradoxe qui consiste à reproduire l'ordre symbolique basé sur l'occultation que l'écrivain critique par ailleurs. Pour illustration, dans sa description du baigneur breton évoquée ci-dessus, Flaubert omet de mentionner les organes sexuels de l'homme, se commettant par conséquent avec un mode de représentation respectueux de la morale bourgeoise pourtant abhorrée.

Dans son article « Domestic Orientalism », Naomi Schor interprète cette omission comme une émasculatation symbolique des Bretons, geste qui selon elle rend Flaubert complice de l'oppression politique, économique et culturelle subie de manière continue par la Bretagne⁹. S'il est indéniable que Flaubert a bien recours à une logique de dissimulation de certains aspects des réalités observées en Bretagne dans sa narration, il convient de remarquer que le texte traduit aussi la gêne de l'écrivain par rapport à la violence inhérente à un tel mode de représentation. En fait, l'écriture de Flaubert témoigne d'une dichotomie entre d'une part, le désir de l'écrivain de laisser libre cours à son imagination débridée qui défigure au-delà de toute reconnaissance la réalité perçue, et d'autre part, l'intention d'établir un rapport plus éthique au monde observé. Une lettre de la correspondance privée de Flaubert qui traite de la rédaction de son récit de voyage met d'ailleurs en relief le rôle majeur joué par la conscience dans le processus de mise en forme des impressions glanées tout au long de son séjour breton : « Le génie n'est pas rare maintenant, mais ce que personne n'a plus et qu'il faut tâcher d'avoir, c'est la conscience »¹⁰. Qu'est-ce qui poussa Flaubert à reconsidérer son projet initial de célébration de l'imagination et des plaisirs visuels dans la version publiée de son écrit sur la Bretagne ? Il s'agit, semble-t-il, de la vision traumatisante d'une vieille femme portant une coiffe qui est à l'origine d'un équilibrage de l'écriture flaubertienne au profit du témoignage de la souffrance, de la perte, ainsi que de la violence politique de son époque.

Les toutes premières notes que Flaubert prit lors de son voyage traduisent le désir de l'écrivain de s'approprier, à des fins littéraires, la Bretagne envisagée comme un espace dépourvu de tensions culturelles, sociales et politiques. Dans ses notes, Flaubert écrit en effet : « Rues silencieuses *intimes* dans lesquelles on placerait [un] qq douce et longue passion » (p. 669). Cependant, la Bretagne

7. Ma traduction.

8. Philippe Andrès, *La fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, L'Harmattan, 2000.

9. Cet article de Naomi Schor se trouve dans *Faux titre*, n° 171 (« Corps/Décors : Femmes, Orgie, Parodie »), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 58-65.

10. *Correspondance, Œuvres complètes de Flaubert, première série (1830-1850)*, Conard, p. 295.

comporte ses propres signifiants qui font obstacle au rêve de bonheur domestique entre touristes masculins et gente féminine locale que Flaubert y fait éclore. Ainsi, dans les rues « silencieuses et intimes » apparaît soudain une « vieille femme dont la tête en coiffe blanche saillissait à sa fenêtre à guillotine » (p. 669). À première vue, une telle vision ne semble rien contenir de bien menaçant, mais plusieurs éléments présents dans les notes ainsi que dans le récit de voyage publié par Flaubert suggèrent néanmoins qu'elle traumatisa l'écrivain. Au moins trois éléments textuels confortent cette impression. Il convient de mentionner en premier lieu la correction apportée par Flaubert à ses notes originales et relevée par Adrienne Tooke : il s'agit de l'insertion du verbe « saillir » à la suite du verbe original qu'Adrienne Tooke identifie comme étant « passe » (p. 669). Cet ajout a pour effet d'accentuer la présence de la vieille femme, ainsi que l'impact de la vision sur l'observateur. D'autre part, on remarque que, dans le premier chapitre de son récit, l'écrivain ne fait plus face aux femmes bretonnes que par médiation interposée de la peinture ou encore de la littérature. On peut mentionner à titre d'exemple « la femme de trente ans » (p. 92), type de personnage littéraire inventé par Balzac dont Flaubert invoque l' « immortalité » (*ibid.*) comme pour pérenniser une domination du féminin par le pouvoir créateur masculin, ou encore la contemplation sans risque de portraits féminins tel celui d'Isabeau de Bavière posant sans son « grand bonnet pointu » habituel, ou encore de ceux de femmes « phalliques » que Flaubert nomme « femmes à moitié hommes » (p. 120). Le dernier élément à suggérer que Flaubert vit un véritable traumatisme lors de sa rencontre avec la porteuse de coiffe est aussi le plus frappant. Il s'agit de l'effacement de la vision dans la version publiée du récit, meurtre symbolique de la vieille femme qui fait figure de vecteur fortuit d'une vision terrifiante :

Les rues de Blois sont vides, l'herbe croît entre les pavés ; des deux côtés s'étendent de longs murs gris enfermant de grands jardins, percés de quelques petites portes discrètes qui ne semblent s'ouvrir que la nuit au visiteur mystérieux [...] On se plaît à rêver, dans ces paisibles demeures, quelque profonde et grande histoire intime, une passion malade qui dure jusqu'à la mort, amour continu de vieille fille dévote ou de femme vertueuse ; on y met malgré soi comme à sa place voulue quelque beauté pâle aux ongles longs et aux mains fines, dame aristocratique aux froides manières, mariée à un bourru, à un avare, à un jaloux, et qui se meurt de la poitrine. (p. 91)

Ainsi, l'écrivain convertit en image complaisante une vision suscitant la terreur et que l'on peut, pour cette raison et conformément à la définition de Flaubert, qualifier d'hallucination : « Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir »¹¹. L'hallucination correspondrait plus précisément à « une maladie de la mémoire, un relâchement de ce qu'elle recèle » (*ibid.*). Dans son étude sur le rôle de la mémoire dans l'œuvre de Flaubert, William VanderWolk remarque que l'écrivain met en œuvre des « stratégies de répression »¹², telles celles repérées dans *Par les champs et par les grèves* afin de parer à « des souvenirs émotionnels qu'il ne peut pas encore admettre » (p. 30-31)¹³. Quels contenus mémoriels innommables affleurent donc lors de la rencontre avec la vieille femme ? La métamorphose de la vision originale dans le récit publié, ainsi que le fait que Flaubert ait consulté l'histoire de Bretagne rédigée par Bertrand d'Argentré¹⁴, donnent à penser qu'il s'agit en partie du spectre des relations conflictuelles continues entre un pouvoir centralisateur et la Bretagne.

11. Indications bibliographiques dans la note 3 du présent article.

12. Ma traduction.

13. *Ibid.*

14. L'*Histoire des roys, ducs, comtes et princes de Bretagne* de d'Argentré publiée en 1582 et rééditée en 1588 a été analysée par Louis Mélenec dans un article de l'agence Bretagne presse daté du 10 juillet 2005. Il ressort que cette histoire va à contre-courant de l'histoire officielle en ce qui concerne le rattachement de la Bretagne à la France en insistant sur les relations conflictuelles entre les deux partis : « Ce qui fit la réputation de l'ouvrage, c'est la manière dont d'Argentré décrit la *réunion* du duché à la couronne de France, et les manœuvres frauduleuses dont se rendit coupable la monarchie. La version officielle était que les Bretons avaient sollicité cette *réunion* ; François I^{er} l'avait accordée ; il s'agissait donc

Le passage qui remplace la vision originale de la vieille femme dans la version finale du récit de Flaubert se caractérise par une double omission : d'un côté, l'absence de la coiffe révèle le caractère menaçant, pour l'écrivain, de cet attribut vestimentaire dont le port connote, dans les représentations discursives et visuelles ayant cours pendant la décennie où Flaubert découvre la Bretagne, une subjectivité féminine affirmée aussi bien dans la sphère publique que privée. Ce pouvoir féminin est incarné notamment par des Bretonnes de légende qui donnèrent à leurs coiffes la forme de leurs clochers d'église pour protester contre l'arasement de ceux-ci par un roi au XVII^e siècle¹⁵, ainsi que par la reine Anne de Bretagne, pour qui Flaubert n'éprouve que mépris (p. 170). Accompagnant l'évaporation de la coiffe dans le texte publié du récit, la disparition de la fenêtre à guillotine peut se lire quant à elle comme une tentative de conjurer un traumatisme lié à la Révolution de 1789. Dans *Blood in the City*, Richard Burton relie l'attraction masculine partagée par Flaubert pour les figures de Salomé, Dalila, Judith, ainsi que celle de l'Olympia de Manet dont le corps paraît scindé en deux au niveau du cou du fait d'un ruban noir, à une confrontation oblique des artistes du XIX^e siècle avec « le motif de décapitation rituelle qui inaugure l'histoire de la France moderne » (p. 60-61)¹⁶. Un récit comme *Par les champs et par les grèves* confirme que Flaubert est hanté par la période révolutionnaire, comme en témoignent ces réflexions que lui inspire sa visite à l'abattoir de Quimper :

Il y avait des cris singuliers, des intonations d'une détresse profonde qui semblaient dire des mots qu'on aurait presque pu comprendre. En ce moment, j'ai eu l'idée d'une ville terrible, de quelque ville épouvantable et démesurée, comme serait une Babylone ou une Babel de cannibales où il y aurait des abattoirs d'hommes ; et j'ai cherché à retrouver quelque chose des agonies humaines dans ces égorgements qui braimaient et sanglotaient. [...] Un garçon a pris un maillet de fer, on a poussé devant lui le pauvre veau qu'on venait de délier, il a levé son instrument dont il l'a frappé d'un coup sec sur le crâne entre les yeux [...] Au premier coup de couteau [la bête] a frémi dans toute sa chair, puis elle est redevenue morte. L'était-elle ? Qui le sait ? Qu'en savez-vous, vous philosophes et physiologistes ? Êtes-vous bien sûr de ce que c'est que la mort ? Qui vous a dit que pour n'avoir pas de manifestations l'âme n'avait plus de conscience ? Et qu'elle ne sentait pas goutte à goutte, atome à atome, la décomposition de ce corps qu'elle animait ? (p. 381-383)

Même si Flaubert ne se réfère pas explicitement à la violence révolutionnaire dans ces lignes, son questionnement rappelle néanmoins un débat philosophique et médical qui avait toujours cours au XIX^e siècle sur le ressenti de la douleur au moment de la décapitation¹⁷. Si l'on revient au passage que Flaubert substitue à la vision traumatisante de la porteuse de coiffe encadrée par sa fenêtre à guillotine, il semble bien que Flaubert ait cherché à se protéger contre le surgissement involontaire de l'Histoire en mettant en avant une histoire individuelle dépolitisée (« histoire intime ») d'autant plus rassurante qu'elle soumet le féminin au masculin. Parallèlement, l'écrivain neutralise les tensions possibles entre

d'un traité normalement discuté, paraphé, conclu. D'Argentré fournit une nouvelle version. [...] Il a pratiquement été le seul depuis 1532 à avoir dénoncé la concussion et l'achat des consciences qui présidèrent aux séances des États au cours desquelles l'annexion fut acquise. [...] Le livre de d'Argentré recelait un danger pour la France : que les Bretons, ou d'autres – par exemple les enfants issus de Renée de France, duchesse de Ferrare – prissent conscience que le duché n'avait pas été réuni à la France par consentement, mais par des manœuvres coupables au regard du Droit et de la Morale, juridiquement susceptibles d'entraîner la nullité du traité [d'annexion] », <http://www.agencebretagnepresse.com/fetch.php?id=2353>.

15. Serge Duigou a consacré à cette légende, ainsi qu'à ses ramifications culturelles une étude intitulée *Les Coiffes de la révolte* parue aux Éditions Ressac en 1997. Duigou indique en particulier que cette légende informait toujours les représentations des Bretonnes au XIX^e siècle, et plus spécifiquement celles sur lesquelles figurent des femmes portant une coiffe dite « à bigouden », c'est-à-dire rehaussée sur le dessus par une pointe de tissu. Cette sorte de coiffe, que Duigou baptise « coiffe protestataire », est déjà visible sur les dessins datant de la Révolution de 1789. Dans la première moitié du XIX^e siècle, quand les représentations imprimées et picturales de ce couvre-chef ne s'alignent pas sur la vision populaire qui considère le bigouden comme la « simul[ation] [du] clocher de [la] paroisse » de celles qui l'arborent, elles font néanmoins ressortir l'irréductibilité, l'attitude de défi, l'orgueil des porteuses de coiffe, comme le rapporte Duigou (p. 14-17).

16. Ma traduction.

17. *Blood in the City*, p. 60.

touristes et population locale à travers son allusion aux portes qui s'ouvrent volontiers au voyageur la nuit.

Se borner à faire le constat du refoulement violent de tensions intranationales dans le récit de Flaubert serait toutefois négliger la dimension auto-analytique et celle de témoignage de son texte. Dans son étude *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Victor H. Brombert indique que la fiction flaubertienne comporte généralement des « réactions spontanées au processus même de création », ce qui met « l'auteur dans un état de tension vis-à-vis de sa propre œuvre » (p. 156). Ces remarques s'appliquent également à une œuvre comme *Par les champs et par les grèves* dans la mesure où la décharge de violence symbolique vis-à-vis de la vieille porteuse de coiffe est mise en relief dans le passage même où elle a lieu : l'expression « malgré soi » (« on y met malgré soi comme à sa place voulue quelque beauté pâle ») révèle en effet qu'une partie de l'être de Flaubert se regimbe devant l'action assassine de sa propre imagination. Plus loin dans son récit, l'écrivain fait également allusion à sa complicité en tant que touriste au processus de « désenbretonnement » (p. 511) qu'il condamne :

Est-ce que nous détruirions aussi, nous autres ? et ce que n'ont pu abattre ni le temps, ni les hommes, ni le bon goût, ni l'industrie, voilà que l'achève sans le savoir le contemplateur naïf, dans l'exercice même de sa curiosité admirative. (p. 480.)

Ces commentaires ne sont pas des instances isolées. Ils font partie d'une mise en abyme du processus de création étalée sur la totalité du récit de Flaubert qui, dans un geste familier¹⁸, met en scène au fil de son texte l'occultation, par son imagination, des réalités observées en Bretagne, ainsi que le remaniement identitaire que cette occultation occasionne chez lui.

S'appuyant sur une technique analysée par VanderWolk (p. 121) et qu'il utilisera par la suite dans *Madame Bovary* pour représenter l'évolution psychologique du personnage d'Emma, Flaubert se sert d'une image récurrente, mais changeante, pour baliser les étapes d'une révolution intérieure qui le concerne lui¹⁹. Dans *Par les champs et par les grèves*, une série de représentations de fenêtres met effectivement en lumière des contenus et processus psychiques qui n'apparaissent pas dans ses notes originales. Je reproduis ci-dessous, en respectant l'ordre chronologique du texte, trois scènes permettant d'illustrer le retournement sur lui-même effectué par l'écrivain :

1) Une seule fenêtre ouvre un carré d'ombre, coupée par la raie grise de son croisillon de pierre ; une touffe folâtre de chèvrefeuille sauvage s'est pendue sur le rebord et passe en dehors sa bouffée verte et parfumée. (p. 201.)

2) C'est là que nous gitâmes. [...] sur les carreaux de la fenêtre à guillotine, un enduit de crasse grisâtre adoucissait la lumière comme à travers des verres dépolis. [...] Sous l'un des oreillers de coton rouge, une chose hideuse se découvrit, à savoir un bonnet de même couleur que la couverture des lits, mais dont un glacis gras empêchait de reconnaître la trame ; usé, élargi, avachi, huileux, froid au toucher. [...] La vie d'un homme, la sueur d'une existence entière est concrétée là, en cette couche de cérat ranci. [...] Une délicatesse exagérée nous empêcha de jeter cette ordure par la fenêtre, et nous nous contentâmes de la repousser du pied sous le lit. Que serait-il advenu si nous y eussions trouvé les savates qui devaient aller au bonnet ! et ensuite quel beau rapport à écrire pour ceux qui auraient fait notre autopsie. (p. 483-484.)

3) À la lueur des éclairs la façade de plâtre d'une maison voisine s'illuminait et flambait comme embrasée. Haletant, lassé de me retourner sur mon matelas, je me suis levé ; j'ai allumé ma chandelle, j'ai ouvert la fenêtre, et j'ai regardé la nuit. [...] Mon flambeau qui brûlait, dessinait monstrueusement sur le mur d'en face ma silhouette agrandie. De temps à autre, un éclair muet, survenant tout à coup, m'éblouissait les yeux. (p. 623.)

Le premier passage rappelle la vision traumatisante de la vieille porteuse de coiffe par plusieurs aspects : la fenêtre est ouverte, un être s'y donne à voir, Flaubert occupe une position d'observateur

18. Voir *Flaubert Remembers*, p. 31.

19. Le parti pris de Flaubert de ne pas publier son récit semble appuyer la thèse qu'il concevait son texte comme l'expression d'un cheminement intérieur n'intéressant que lui.

non-impliqué dans la scène représentée. À la différence de la vision originale cependant, l'écrivain introduit dans cette description certains éléments qui font penser que cette image matérialise la violence contenue dans le geste consistant à faire correspondre les réalités observées en Bretagne à ses « idées reçues ». L'une de ces idées fixes concerne notamment les cheveux longs et dénoués dont la symbolique chez Flaubert entremêle les notions de liberté, de « douce sauvagerie »²⁰, de séduction. Fait significatif, ce sont les hommes bretons qui s'avèrent gratifiants en la matière puisqu'ils n'hésitent pas à exhiber leurs chevelures, tandis que les Bretonnes côtoyées cachent invariablement les leurs sous des coiffes ou bonnets, comme Flaubert le constate tout au long de son voyage : « Hôtel de l'épée – expression âpre de la fille qui nous servait – bavolet blanc, bouts de manches, tablier, bonnet blanc – pas de cheveux » écrit-il ainsi dans ses carnets (p. 699), pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres. Or, dans l'image 1) évoquée plus haut, il semble que Flaubert nous convie justement au spectacle du décoiffement de la femme bretonne, si l'on peut ainsi dire, et ceci par le biais d'une personnification de la plante entrevue sur le rebord de la fenêtre : « une touffe folâtre de chèvrefeuille sauvage s'est pendue ». Si un fantasme de l'écrivain se trouve ainsi réalisé dans cette description, le verbe « se pendre » laisse affleurer à la surface du texte la violence inhérente à toute projection mentale. Le fait que ce verbe soit un verbe réfléchi signale en outre qu'une telle violence n'est pas assumée par Flaubert²¹.

Dans le deuxième passage, qui évoque la vision de la vieille porteuse de coiffe de par la mention de la fenêtre à guillotine, l'écriture se focalise sur l'énigme que représente le soi : Flaubert se retrouve dans une auberge bretonne, dans une chambre où la fenêtre a été rendue borgne par la « crasse, c'est-à-dire que l'extérieur n'entre plus en ligne de compte. Ce qui prime dans cette scène, c'est l'intérieur même de Flaubert, un intérieur qui paraît lui être étranger et qu'il lui tarde de connaître, à en croire son désir de faire l'objet d'une autopsie. Dans cette scène, le centrement sur soi s'accompagne de la mise en relief de trois éléments importants : premièrement, l'écrivain qui apparaît comme un observateur détaché dans l'image 1 n'est pas que regard, il possède aussi un corps. Deuxièmement, il est animé d'un élan qui, même s'il cherche à s'en démarquer en l'ironisant, l'amène à témoigner des traces de la vie passée, des expériences des autres : « La vie d'un homme, la sueur d'une existence entière est concrétée là en cette couche de cérat ranci. [...] Une délicatesse exagérée nous empêcha de jeter cette ordure par la fenêtre et nous nous contentâmes de la repousser du pied sous le lit ». Enfin, cette fois, c'est Flaubert qui est lui-même victime de sa propre imagination puisqu'il se met en scène en cadavre sur une table d'autopsie.

Dans les notes qui servirent de base à l'élaboration du troisième passage, il n'est fait mention ni du caractère monstrueux de l'ombre de Flaubert, ni de l'éblouissement par les éclairs. Comme on peut par

20. J'emprunte un concept que Heather Williams utilise dans son article « Une sauvagerie très douce » pour caractériser l'édulcoration de l'altérité bretonne pour le compte de la société parisienne au XIX^e siècle : « La sauvagerie bretonne fascinait les foules, mais elle devait être douce, enjolivée et douceâtre, car la sauvagerie, tout comme la différence, ne se tolère qu'au niveau du pittoresque », *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, n° 14 (« Visions/Revisions. Essays on Nineteenth-Century French Culture »), Oxford, Peter Lang, 2003, p. 106.

21. Il est intéressant de noter que la seule fois où Flaubert a l'occasion de toucher la chevelure d'une Bretonne, il s'improvise docteur et panse de manière complètement artisanale une blessure à la tête : « On ne savait au juste ce qu'avait la jeune fille. Le sang coulait dans ses cheveux, sans qu'on pût voir d'où il venait. Il se figeait dessus par plaques huileuses, et filait le long de la nuque. Le garde, notre interprète, lui dit d'ôter le bandeau de laine qui la coiffait, elle le dénoua par un seul mouvement de main, et toute sa chevelure, d'un noir mat et sombre, se déroula comme une cascade, avec les fils sanglants qui la rayaient en rouge. Écartant délicatement ces beaux cheveux mouillés, qui étaient doux, épais, abondants, nous aperçûmes, en effet, sur l'occiput, une bosse grosse comme une noix, percée d'un trou ovale. Nous rasâmes la peau tout à l'entour ; après avoir lavé et étanché la plaie, nous fîmes fondre du suif sur de la charpie, et nous l'adaptâmes sur la blessure, à l'aide de bandelettes de diachilum. Une compresse mise par-dessus fut retenue par le bandeau, recouvert lui-même par le bonnet » (p. 414). Ici, comme dans la représentation de la plante qui s'est pendue, le spectacle de la belle chevelure se double d'un envers sombre.

contre le remarquer dans le récit de voyage, ces deux éléments en viennent à jouer un rôle fondamental. D'une part, l'ombre projetée par la lampe de chevet semble matérialiser, de manière caricaturale et effrayante, l'idéal de masculinité auquel Flaubert aspire et qui se caractérise entre autres par la plénitude, la puissance, la supériorité. D'autre part, le fait que Flaubert se représente en train de s'exposer volontairement à un éblouissement répétitif par les éclairs et qu'il en ait inclus la description dans son récit suggère qu'il met ici en scène son acceptation de la vulnérabilité constitutive de toute identité. Ainsi, cette scène paraît répéter le traumatisme subi lors de la rencontre de la vieille porteuse de coiffe, à la différence près que Flaubert accepte ici d'être atteint, blessé par le réel sans rendre les coups qui lui sont portés. Cette acceptation se combine qui plus est avec l'exorcisme de la part d'ombre du soi – l'émulation d'une masculinité dominatrice – sous forme justement d'une ombre monstrueuse, pour ouvrir l'écrivain à une relation plus éthique envers l'Autre.

La dimension éthique de l'écriture flaubertienne dans *Par les champs et par les grèves* se révèle tout particulièrement dans un passage qui a pour objet l'interaction de l'écrivain avec une Bretonne pleurant son mari mort en mer :

Une main m'a effleuré, et je me suis reculé pour laisser passer une femme. Courbée – serrant les poings sur la poitrine, baissant la face, allant en avant sans remuer les pieds, essayant de regarder, tremblant de voir, elle s'est avancée vers la ligne des lumières qui brûlaient le long du brancard ; lentement, lentement, en levant son bras comme pour se cacher dessous – elle a tourné la tête sur le coin de son épaule, et elle est tombée sur une chaise – affaissée – aussi morte et molle que ses vêtements même.

À la lueur des cierges, j'ai vu ses yeux fixes dans leurs paupières rouges, éraillés comme par une brûlure vive, sa bouche idiote et crispée grelottante de désespoir, et toute sa pauvre figure qui pleurait comme un orage. (p. 272.)

Par rapport aux notes consignées dans les carnets de Flaubert, ce passage illustre très clairement la volonté avouée par l'écrivain dans sa correspondance privée d'« écrire avec conscience », et ceci dans la mesure où la souffrance perçue par Flaubert chez la femme en deuil ne fait pas l'objet d'une interprétation déformante et minimisante comme c'est le cas dans les notes suivantes : « une femme noire gloussait. C'était des pleurs. Le bruit étouffé des sanglots ressemble au rire » (p. 689). Alors que, dans les notes, l'on assiste ainsi à l'affirmation du sujet observant et écrivant au détriment de l'objet regardé, le passage présent dans la version publiée du récit de voyage met en scène l'effacement, à la fois littéral et symbolique, de l'écrivain devant la femme endeuillée : « une main m'a effleuré, et je me suis reculé pour laisser passer une femme ». À quoi peut-on attribuer le décentrement de Flaubert et l'égard pour l'Autre qu'il signifie ? Les « yeux éraillés » de la femme, ainsi que l'évocation de l'« orage » semblent avoir été inclus dans le passage cité pour orienter le lecteur dans son exercice herméneutique. Comment ne pas en effet considérer ces termes comme des indices textuels n'ayant raison d'être que parce qu'ils renvoient le lecteur à un passage déjà mentionné, celui dans lequel l'écrivain met en scène l'éblouissement de ses propres yeux par un orage breton ? La connexion textuelle établie par Flaubert entre ces deux passages traduirait alors le sentiment d'interdépendance, d'être-en-relation que Flaubert développe au cours de son voyage. Fait significatif, l'écrivain met en scène sa connexion avec les Bretons rencontrés par le biais de son corps blessé. Dans l'introduction à son manuscrit non-publié *"They Have Wounded Me by Degrees : " The Wounded Body and the Literary Representation of Self in Early 19th Century Germany*, où il explore les représentations du sujet dans la littérature de langue allemande de la première moitié du XIX^e siècle, John Lyon²² se penche plus particulièrement sur les représentations de la blessure corporelle, qu'elle soit auto-infligée, infligée par l'Autre ou bien à l'encontre de l'Autre. Lyon suggère que ces représentations témoignent de l'enfermement du sujet dans un système politique qui ne reconnaît que deux formes d'expression subjective : acteur ou victime de la violence (p. 32). Selon lui, le corps blessé apparaîtrait dans la

22. John Lyon est professeur à l'université de Pittsburgh en Pennsylvanie.

littérature allemande au moment même où les individus et le pouvoir qui les définit entrent en conflit (p. 34). Ces thèses avancées par Lyon s'avèrent très pertinentes pour l'interprétation du déploiement du corps blessé dans *Par les champs et par les grèves*, puisque, comme on va le voir maintenant, Flaubert expose, à travers sa fascination égale pour les identités de bourreau et de victime, la violence qui marque le règne de Louis-Philippe – autorité politique en place au moment où le jeune écrivain voyage en Bretagne et rédige son récit.

Dans le premier chapitre de sa relation de voyage, Flaubert compare l'Histoire à la mer, arguant que sa beauté réside dans l'effacement que son mouvement provoque²³. Au fil du texte, le parti pris originel d'éviter une rencontre avec l'Histoire qui point dans un tel jugement cède la place au souci de sonder ses lieux non visités. Pour preuve, Flaubert inclut dans son texte une description du cimetière de Quiberon qui ne figure pas dans ses notes. Dans celle-ci, le cimetière est comparé à une mer figée dans son mouvement, encombrée des cadavres dont elle est grosse :

Le passé de Quiberon se résume dans un massacre. Sa plus rare curiosité est son cimetière : il est plein – il regorge – il fait craquer ses murs – il déborde dans la rue ; les pierres tassées se brisent aux angles, montent les unes sur les autres, s'envahissent, se submergent et se confondent, comme si les morts, gênés dessous, soulevaient leurs épaules pour sortir de leurs tombeaux : on dirait quelque océan pétrifié dont ces tombes font les vagues, et où les croix seraient les mâts des vaisseaux perdus.

Au milieu, un grand ossuaire tout ouvert, reçoit les squelettes de ceux que l'on désensevelit pour faire place aux autres. De qui donc cette pensée : la vie est une hôtellerie, c'est le cercueil qui est la maison. Ceux-ci ne restent pas dans la leur ; ils n'en sont que les locataires, et on les en chasse à la fin du bail. Autour de cet ossuaire où cet amas d'ossements ressemble à un fouillis de bourrées, est rangée à hauteur d'homme une série de petites boîtes en bois noir de six pouces carrés chacune, recouverte d'un toit, surmontée d'une croix et percée sur sa face extérieure d'un cœur à jour qui laisse voir dedans une tête de mort. Au-dessus du cœur on lit en lettres peintes : « Ceci est le chef de xxx décédé tel an, tel jour ». Ces têtes n'ont appartenu qu'à des gens d'un certain rang, et l'on passerait pour mauvais fils si, au bout de sept ans, on ne donnait au crâne de ses parents le luxe de ce petit coffre : quant au reste du corps on le rejette dans l'ossuaire : vingt-cinq ans après on y jette aussi la tête. Il y a quelques années, on voulut abolir cette coutume : une émeute se fit ; elle resta. (p. 278-279.)

Comme l'indique Adrienne Tooke dans une note, le massacre évoqué par Flaubert au début de cette description fait référence à la répression sanglante d'une expédition royaliste par l'armée révolutionnaire au large de Quiberon²⁴. Quoique l'écrivain omette de contextualiser un tel massacre dans son texte, l'insistance farouche des habitants quant au maintien de la visibilité des morts fait signe à un passé traumatisant rendu palpable dans les divisions qui opposent une autorité non-définie et les habitants de Quiberon au temps de Flaubert. Dans sa propre description du cimetière de Quiberon, Maxime Du Camp, le compagnon de voyage de Flaubert, offre un supplément d'information en révélant que les « ossements [...] avaient été retirés du trou que la République leur avait creusé » (p. 320). Ainsi, le litige autour des morts de Quiberon illustre le heurt de la politique officielle qui valorise l'oubli de la violence des relations intranationales d'avec une pratique locale servant justement à exposer une telle violence. En incluant une description du cimetière de Quiberon dans la version publiée de son récit de voyage, Flaubert participe donc lui-même au témoignage de la violence révolutionnaire. Parallèlement, l'écrivain stigmatise le maintien sous le régime de Louis-Philippe de principes et de pratiques hérités de la culture révolutionnaire, à savoir l'intolérance religieuse et l'utilisation de la guillotine, utilisation qui plus est secrète : « La guillotine [...] fonctionne en cachette [...] et les processions sont défendues ! » (p. 507).

23. « L'histoire est comme la mer, belle parce qu'elle efface » (p. 99).

24. Voir la note 7, p. 278. Je saisis l'occasion de cette note pour attirer l'attention du lecteur sur le fait que Flaubert évite un écueil propre à un certain discours exotisant qui consisterait à présenter la Bretagne comme étant vierge de toute violence avant l'intervention d'une influence externe. L'allusion aux naufrageurs Bretons qui transparaît dans l'expression « vaisseaux perdus » dans sa description du cimetière de Quiberon en offre la preuve.

Si le propre du discours touristique de la première moitié du XIX^e siècle consiste à occulter les tensions de toute sorte dont sont nécessairement imprégnés les lieux visités par les voyageurs²⁵, *Par les champs et par les grèves* se distingue des récits de voyage conventionnels par la dimension politique et éthique qui s’y fait jour. Il est paradoxal que ce soit l’imagination même du jeune Flaubert qui, en lui faisant voir ce qu’il craint²⁶ (en l’occurrence la violence des relations intranationales) sous la forme d’une hallucination, le rend réceptif aux divisions persistant entre la Bretagne et un pouvoir centralisateur. Cette hallucination, ainsi que la pulsion de violence qu’elle déclenche chez le jeune écrivain, amènent celui-ci à mettre en scène sa propre révolution intérieure dans son texte, une révolution qui combine l’exorcisme de sa fascination pour la violence avec la naissance d’une écriture dirigée par la conscience. Le désir d’« écrire avec conscience » explique sans doute en partie les difficultés majeures que Flaubert éprouva lors de la composition d’un récit s’efforçant de dire les traumatismes logés dans la mémoire collective, ainsi que la violence de sa propre époque. Est-ce par conscience de son implication dans l’exercice de la violence, en tant qu’écrivain et touriste, que Flaubert choisit de rédiger son récit avec Maxime Du Camp, l’un se chargeant des chapitres pairs, l’autre des impairs ? En recourant à cette forme d’écriture qui fragmentait l’objet représenté, Flaubert renonçait en effet à l’unité de vision, peut-être en réaction au désir d’unification qui anime le pouvoir centralisateur en plein essor au XIX^e siècle ? La question reste ouverte.

25. Se référer à l’article de Hermann Bausinger intitulé “Regional and National Orientations in Nineteenth-Century Tourism”, dans le volume 1 de la revue *European Forum*, Kluwer Law International, La Hague, 1998. Le volume est édité par Heinz-Gerhard Haupt, Michael G. Muller et Stuart Woolf, et il s’intitule « Les Identités régionales et nationales en Europe aux XIX^e et XX^e siècles ».

26. J’emprunte cette formulation et l’idée qu’elle véhicule à Barbey d’Aurevilly qui caractérise comme suit le héros de *L’Education sentimentale*, Frédéric Moreau : « Moreau, comme Joseph Bonaparte, voit dans sa tête toutes les choses qu’il craint et les décrit comme si elles étaient arrivées ». Ces propos sont rapportés par Adrienne Tooke dans *Flaubert and the Pictorial Arts*, p. 219.