

GUY DE MAUPASSANT

ETUDE SUR LE ROMAN

(Préface à PIERRE ET JEAN)

Suivi de :

Gustave Flaubert (1876)

et de

Etude sur Gustave Flaubert (1884)



**Hibouc
2006**

Etude sur le roman

Ce texte fut publié par Maupassant, en tête de son roman *Pierre et Jean* en 1888.

Je n'ai point l'intention de plaider ici pour le petit roman qui suit. Tout au contraire les idées que je vais essayer de faire comprendre entraîneraient plutôt la critique du genre d'étude psychologique que j'ai entrepris dans *Pierre et Jean*.

Je veux m'occuper du Roman en général.

Je ne suis pas le seul à qui le même reproche soit adressé par les mêmes critiques, chaque fois que paraît un livre nouveau.

Au milieu de phrases élogieuses, je trouve régulièrement celle-ci, sous les mêmes plumes :

« *Le plus grand défaut de cette œuvre c'est qu'elle n'est pas un roman à proprement parler.* »

On pourrait répondre par le même argument :

« *Le plus grand défaut de l'écrivain qui me fait l'honneur de me juger, c'est qu'il n'est pas un critique.* »

Quels sont en effet les caractères essentiels du critique ? Il faut que, sans parti pris, sans opinions préconçues, sans idée d'école, sans attaches avec aucune famille d'artistes, il comprenne, distingue et explique toutes les tendances les plus opposées, les tempéraments les plus contraires, et admette les recherches d'art les plus diverses.

Or, le critique qui, après *Manon Lescaut*, *Paul et Virginie*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Werther*, *Les Affinités électives*, *Clarisse Harlowe*, *Emile*, *Candide*, *Cinq-Mars*, *René*, *Les Trois Mousquetaires*, *Mauprat*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Colomba*, *Le Rouge et le Noir*, *Mademoiselle de Maupin*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *M. de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc., ose encore écrire : « Ceci est un roman et cela n'en est pas un », me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence.

Généralement ce critique entend par roman une aventure plus ou moins vraisemblable, arrangée à la façon d'une pièce de théâtre en trois actes dont le premier contient l'exposition, le second l'action et le troisième le dénouement.

Cette manière de composer est absolument admissible à la condition qu'on acceptera également toutes les autres. Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom ? Si *Don Quichotte* est un roman, *Le Rouge et le Noir* en est-il un autre ? Si *Monte-Cristo* est un roman, *L'Assommoir* en est-il un ? Peut-on établir une comparaison entre *Les Affinités électives* de Goethe, *Les Trois Mousquetaires* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *M. de Camors* de M. Feuillet et *Germinal* de M. Zola ? Laquelle de ces œuvres est un roman ? Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ?

Il semble cependant que ces critiques savent d'une façon certaine, indubitable, ce qui constitue un roman et ce qui le distingue d'un autre, qui n'en est pas un. Cela signifie tout simplement, que, sans être des producteurs, ils sont enrégimentés dans une école, et qu'ils rejettent, à la façon des romanciers eux-mêmes, toutes les œuvres conçues et exécutées en dehors de leur esthétique.

Un critique intelligent devrait, au contraire, rechercher tout ce qui ressemble le moins aux romans déjà faits, et pousser autant que possible les jeunes gens à tenter des voies nouvelles.

Tous les écrivains, Victor Hugo comme M. Zola, ont réclamé avec persistance le droit absolu, droit indiscutable, de composer, c'est-à-dire d'imaginer ou d'observer, suivant leur conception personnelle de l'art. Le talent provient de l'originalité, qui est une manière spéciale de penser, de voir, de comprendre et de juger. Or, le critique qui prétend définir le Roman suivant l'idée qu'il s'en fait d'après les romans qu'il aime, et établir certaines règles invariables de composition, luttera toujours contre un tempérament d'artiste apportant une manière nouvelle. Un critique, qui mériterait absolument ce nom, ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet. Sa compréhension, ouverte à tout, doit absorber assez complètement sa personnalité pour qu'il puisse découvrir et

vanter les livres même qu'il n'aime pas comme homme et qu'il doit comprendre comme juge.

Mais la plupart des critiques ne sont, en somme, que des lecteurs, d'où il résulte qu'ils nous gourmandent presque toujours à faux ou qu'ils nous complimentent sans réserve et sans mesure.

Le lecteur, qui cherche uniquement dans un livre à satisfaire la tendance naturelle de son esprit, demande à l'écrivain de répondre à son goût prédominant, et il qualifie invariablement de remarquable, ou de *bien écrit*, l'ouvrage ou le passage qui plaît à son imagination idéaliste, gaie, grivoise, triste, rêveuse ou positive. En somme, le public est composé de groupes nombreux qui nous crient :

- Consolez-moi.
- Amusez-moi.
- Attristez-moi.
- Attendez-moi.
- Faites-moi rêver.
- Faites-moi rire.
- Faites-moi frémir.
- Faites-moi pleurer.
- Faites-moi penser.

Seuls, quelques esprits d'élite demandent à l'artiste :

— Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament.

L'artiste essaie, réussit ou échoue.

Le critique ne doit apprécier le résultat que suivant la nature de l'effort ; et il n'a pas le droit de se préoccuper des tendances.

Cela a été écrit déjà mille fois. Il faudra toujours le répéter.

Donc, après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité.

Il faut admettre avec un égal intérêt ces théories d'art si différentes et juger les œuvres qu'elles produisent uniquement au point de vue de leur valeur artistique en acceptant *a priori* les idées générales d'où elles sont nées. Contester le droit d'un écrivain de faire une œuvre poétique ou une œuvre réaliste, c'est vouloir le forcer à modifier son tempérament,

réfuser son originalité, ne pas lui permettre de se servir de l'œil et de l'intelligence que la nature lui a donnés.

Lui reprocher de voir les choses belles ou laides, petites ou grandes, gracieuses ou sinistres, c'est lui reprocher d'être conformé de telle ou telle façon et de ne pas avoir une vision concordant avec la nôtre.

Laissons-le libre de comprendre, d'observer, de concevoir comme il lui plaira, pourvu qu'il soit un artiste. Devenons poétiquement exaltés pour juger un idéaliste et prouvons-lui que son rêve est médiocre, banal, pas assez fou ou magique. Mais si nous jugeons un naturaliste, montrons-lui en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans son livre.

Il est évident que des écoles si différentes ont dû employer des procédés de composition absolument opposés.

Le romancier qui transforme la vérité constante, brutale et déplaisante, pour en tirer une aventure exceptionnelle et séduisante, doit, sans souci exagéré de la vraisemblance, manipuler les événements à son gré, les préparer et les arranger pour plaire au lecteur, l'émouvoir ou l'attendrir. Le plan de son roman n'est qu'une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants.

Le romancier, au contraire, qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. A force d'avoir vu et médité il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions.

Au lieu de machiner une aventure et de la dérouler de façon à la rendre intéressante jusqu'au dénouement, il prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante. Il montrera de cette façon, tantôt comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes, tantôt comment se développent les sentiments et les passions, comment on s'aime, comment on se hait, comment on se combat dans tous les milieux sociaux, comment luttent les intérêts bourgeois, les intérêts d'argent, les intérêts de famille, les intérêts politiques.

L'habileté de son plan ne consistera donc point dans l'émotion ou dans le charme, dans un début attachant ou dans une catastrophe émouvante, mais dans le groupement adroit de petits faits constants d'où se dégagera le sens définitif de l'œuvre. S'il fait tenir dans trois cents pages dix ans d'une vie pour montrer quelle a été, au milieu de tous les êtres qui l'ont entourée, sa signification particulière et bien caractéristique, il devra savoir éliminer, parmi les menus événements innombrables et quotidiens, tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seraient demeurés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants, et qui donnent au livre sa portée, sa valeur d'ensemble. On comprend qu'une semblable manière de composer, si différente de l'ancien procédé visible à tous les yeux, dérouté souvent les critiques, et qu'ils ne découvrent pas tous les fils si minces, si secrets, presque invisibles, employés par certains artistes modernes à la place de la ficelle unique qui avait nom : l'Intrigue.

En somme, si le romancier d'hier choisissait et racontait les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur, le romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal. Pour produire l'effet qu'il poursuit, c'est-à-dire l'émotion de la simple réalité et pour dégager l'enseignement artistique qu'il en veut tirer, c'est-à-dire la révélation de ce qu'est véritablement l'homme contemporain devant ses yeux, il devra n'employer que des faits d'une vérité irrécusable et constante.

Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. »

Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates ; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *faits divers*.

Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.

Un exemple entre mille :

Le nombre des gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues d'une voiture, au milieu d'un récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident ? La vie encore laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.

Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes.

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.

Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.

Illusion du beau qui est une convention humaine ! Illusion du laid qui est une opinion changeante ! Illusion du vrai jamais immuable ! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres ! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

Ne nous fâchons donc contre aucune théorie puisque chacune d'elles est simplement l'expression généralisée d'un tempérament qui s'analyse.

Il en est deux surtout qu'on a souvent discutées en les opposant l'une à l'autre au lieu de les admettre l'une et l'autre, celle du roman d'analyse pure et celle du roman objectif. Les partisans de l'analyse demandent que l'écrivain s'attache à indiquer les moindres évolutions d'un esprit et tous les mobiles les plus secrets qui déterminent nos actions, en n'accordant au fait lui-même qu'une importance très secondaire. Il est le point d'arrivée, une simple borne, le prétexte du roman. Il faudrait donc, d'après eux, écrire ces œuvres précises et rêvées où l'imagination se confond avec l'observation, à la manière d'un philosophe composant un livre de psychologie, exposer les causes en les prenant aux origines les plus lointaines, dire tous les pourquoi de tous les vouloirs et discerner toutes les réactions de l'âme agissant sous l'impulsion des intérêts, des passions ou des instincts. Les partisans de l'objectivité (quel vilain mot !) prétendant, au contraire, nous donner la représentation exacte de ce qui a lieu dans la vie, évitent avec soin toute explication compliquée, toute dissertation sur les motifs, et se bornent à faire passer sous nos yeux les personnages et les événements.

Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence.

Le roman conçu de cette manière y gagne de l'intérêt, du mouvement dans le récit, de la couleur, de la vie remuante.

Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements, soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler, ils en font la carcasse de l'œuvre, comme l'ossature invisible est la carcasse du corps humain. Le peintre qui fait notre portrait ne montre pas notre squelette.

Il me semble aussi que le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité. Il est d'abord plus vraisemblable, car les gens que nous voyons agir autour de nous ne nous racontent point les mobiles auxquels ils obéissent. Il faut ensuite tenir compte de ce que, si, à force d'observer les hommes, nous pouvons déterminer leur nature assez exactement pour prévoir leur manière d'être dans presque toutes les circonstances, si nous pouvons dire avec précision : « Tel homme de tel tempérament, dans tel cas, fera ceci », il ne s'ensuit point que nous puissions déterminer, une à une, toutes les secrètes évolutions de sa pensée qui n'est pas la nôtre, toutes les mystérieuses sollicitations de ses instincts qui ne sont pas pareils aux nôtres, toutes les incitations confuses de sa nature dont les organes, les nerfs, le sang, la chair, sont différents des nôtres. Quel que soit le génie d'un homme faible, doux, sans passions, aimant uniquement la science et le travail, jamais il ne pourra se transporter assez complètement dans l'âme et dans le corps d'un gaillard exubérant, sensuel, violent, soulevé par tous les désirs et même par tous les vices, pour comprendre et indiquer les impulsions et les sensations les plus intimes de cet être si différent, alors même qu'il peut fort bien prévoir et raconter tous les actes de sa vie.

En somme, celui qui fait de la psychologie pure ne peut que se substituer à tous ses personnages dans les différentes situations où il les place, car il lui est impossible de changer ses organes, qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous, qui nous imposent leurs perceptions, déterminent notre sensibilité, créent en nous une âme essentiellement différente de toutes celles qui nous entourent. Notre vision, notre connaissance du monde acquise par le secours de nos sens,

nos idées sur la vie, nous ne pouvons que les transporter en partie dans tous les personnages dont nous prétendons dévoiler l'être intime et inconnu. C'est donc toujours nous que nous montrons dans le corps d'un roi, d'un assassin, d'un voleur ou d'un honnête homme, d'une courtisane, d'une religieuse, d'une jeune fille ou d'une marchande aux halles, car nous sommes obligés de nous poser ainsi le problème : « Si j'étais roi, assassin, voleur, courtisane, religieuse, jeune fille ou marchande aux halles, qu'est-ce que *je* ferais, qu'est-ce que *je* penserais, comment est-ce que *j'*agis ? » Nous ne diversifions donc nos personnages qu'en changeant l'âge, le sexe, la situation sociale et toutes les circonstances de la vie de notre *moi* que la nature a entouré d'une barrière d'organes infranchissables. L'adresse consiste à ne pas laisser reconnaître ce *moi* par le lecteur sous tous les masques divers qui nous servent à le cacher. Mais si, au seul point de vue de la complète exactitude, la pure analyse psychologique est contestable, elle peut cependant nous donner des œuvres d'art aussi belles que toutes les autres méthodes de travail.

Voici, aujourd'hui, les symbolistes. Pourquoi pas ? Leur rêve d'artistes est respectable ; et ils ont cela de particulièrement intéressant qu'ils savent et qu'ils proclament l'extrême difficulté de l'art.

Il faut être, en effet, bien fou, bien audacieux, bien outrecuidant ou bien sot, pour écrire encore aujourd'hui ! Après tant de maîtres aux natures si variées, au génie si multiple, que reste-t-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il qui n'ait été dit ? Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part ? Quand nous lisons, nous, si saturés d'écriture française que notre corps entier nous donne l'impression d'être une pâte faite avec des mots, trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière, dont nous n'ayons eu, au moins, le confus pressentiment ?

L'homme qui cherche seulement à amuser son public par des moyens déjà connus, écrit avec confiance, dans la candeur de sa médiocrité, des œuvres destinées à la foule ignorante et désœuvrée. Mais ceux sur qui pèsent tous les siècles de la littérature passée, ceux que rien ne satisfait, que tout dégoûte, parce qu'ils rêvent mieux, à qui tout semble défloré déjà, à qui leur œuvre donne toujours l'impression d'un travail inutile et commun, en arrivent à juger l'art littéraire une chose insaisissable, mystérieuse, que nous dévoilent à peine quelques pages des plus grands maîtres.

Vingt vers, vingt phrases, lus tout à coup nous font tressaillir jusqu'au cœur comme une révélation surprenante ; mais les vers suivants ressemblent à tous les vers, la prose qui coule ensuite ressemble à toutes les proses. Les hommes de génie n'ont point, sans doute, ces angoisses et ces tourments, parce qu'ils portent en eux une force créatrice irrésistible. Ils ne se jugent pas eux-mêmes. Les autres, nous autres qui sommes simplement des travailleurs conscients et tenaces, nous ne pouvons lutter contre l'invincible découragement que par la continuité de l'effort.

Deux hommes par leurs enseignements simples et lumineux m'ont donné cette force de toujours tenter : Louis Bouilhet et Gustave Flaubert.

Si je parle ici d'eux et de moi c'est que leurs conseils, résumés en peu de lignes, seront peut-être utiles à quelques jeunes gens moins confiants en eux-mêmes qu'on ne l'est d'ordinaire quand on débute dans les lettres. Bouilhet, que je connus le premier d'une façon un peu intime, deux ans environ avant de gagner l'amitié de Flaubert, à force de me répéter que cent vers, peut-être moins, suffisent à la réputation d'un artiste, s'ils sont irréprochables et s'ils contiennent l'essence du talent et de l'originalité d'un homme même de second ordre, me fit comprendre que le travail continu et la connaissance profonde du métier peuvent, un jour de lucidité, de puissance et d'entraînement, par la rencontre heureuse d'un sujet concordant bien avec toutes les tendances de notre esprit, amener cette éclosion de l'œuvre courte, unique et aussi parfaite que nous la pouvons produire. Je compris ensuite que les écrivains les plus connus n'ont presque jamais laissé plus d'un volume et qu'il faut, avant tout, avoir cette chance de trouver et de discerner, au milieu de la multitude des matières qui se présentent à notre choix, celle qui absorbera toutes nos facultés, toute notre valeur, toute notre puissance artiste. Plus tard, Flaubert, que je voyais quelquefois, se prit d'affection pour moi. J'osai lui soumettre quelques essais. Il les lut avec bonté et me répondit :

— Je ne sais pas si vous aurez du talent. Ce que vous m'avez apporté prouve une certaine intelligence, mais n'oubliez point ceci, jeune homme, que le talent — suivant le mot de Chateaubriand (1) — n'est qu'une longue patience. Travaillez.

¹ Le mot est de Buffon ; « *Le génie n'est autre chose qu'une grande aptitude à la patience* ». Maupassant s'aperçut de son erreur après la

Je travaillai, et je revins souvent chez lui, comprenant que je lui plaisais, car il s'était mis à m'appeler, en riant, son disciple.

Pendant sept ans je fis des vers, je fis des contes, je fis des nouvelles, je fis même un drame détestable. Il n'en est rien resté. Le maître lisait tout, puis le dimanche suivant, en déjeunant, développait ses critiques et enfonçait en moi, peu à peu, deux ou trois principes qui sont le résumé de ses longs et patients enseignements. « Si on a une originalité, disait-il, il faut avant tout la dégager ; si on n'en a pas, il faut en acquérir une. »

— Le talent est une longue patience. — Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu.

C'est de cette façon qu'on devient original.

Ayant, en outre, posé cette vérité qu'il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sable, deux mouches, deux mains ou deux nez absolument pareils, il me forçait à exprimer, en quelques phrases, un être ou un objet de manière à le particulariser nettement, à le distinguer de tous les autres êtres ou de tous les autres objets de même race ou de même espèce.

« Quand vous passez, me disait-il, devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe, devant une station de fiacres, montrez-moi cet épicier et ce concierge, leur pose, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon à ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent. »

J'ai développé ailleurs ses idées sur le style. Elles ont de grands rapports avec la théorie de l'observation que je viens d'exposer.

publication de la première édition. Il la reconnut dans une lettre à Arthur Meyer.

Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier. Il faut donc chercher, jusqu'à ce qu'on les ait découverts, ce mot, ce verbe et cet adjectif, et ne jamais se contenter de l'à-peu-près, ne jamais avoir recours à des supercheres, même heureuses, à des clowneries de langage pour éviter la difficulté.

On peut traduire et indiquer les choses les plus subtiles en appliquant ce vers de Boileau :

D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir.

Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée ; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. Ayons moins de noms, de verbes et d'adjectifs aux sens presque insaisissables, mais plus de phrases différentes, diversement construites, ingénieusement coupées, pleines de sonorités et de rythmes savants. Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares.

Il est, en effet, plus difficile de manier la phrase à son gré, de lui faire tout dire, même ce qu'elle n'exprime pas, de l'emplier de sous-entendus, d'intentions secrètes et non formulées, que d'inventer des expressions nouvelles ou de rechercher, au fond de vieux livres inconnus, toutes celles dont nous avons perdu l'usage et la signification, et qui sont pour nous comme des verbes morts.

La langue française, d'ailleurs, est une eau pure que les écrivains maniérés n'ont jamais pu et ne pourront jamais troubler. Chaque siècle a jeté dans ce courant limpide, ses modes, ses archaïsmes prétentieux et ses préciosités, sans que rien surnage de ces tentatives inutiles, de ces efforts impuissants. La nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre.

Ceux qui font aujourd'hui des images, sans prendre garde aux termes abstraits, ceux qui font tomber la grêle ou la pluie sur la *propreté* de vitres, peuvent aussi jeter des pierres à la simplicité de leurs confrères ! Elles frapperont peut-être les confrères qui ont un corps, mais n'atteindront jamais la simplicité qui n'en a pas.

(La Guillette, Etretat, septembre 1887)

Flaubert (1876)

Ce texte paru le 23 octobre 1876 dans La République des Lettres (le journal de Catulle Mendès auquel Flaubert l'avait recommandé) Signé Guy de Valmont, pseudonyme qu'il utilisera assez fréquemment, cet article est le premier que Maupassant consacra à Flaubert.

I

De temps en temps, parmi les écrivains qui laisseront leur nom à la postérité, il s'en trouve qui se font une place spéciale par la perfection et par la rareté de leurs œuvres. D'autres, à côté, produisent abondamment, mêlant le rare au banal, les choses trouvées aux choses communes, et forçant le critique et le lecteur à un travail considérable pour démêler ce qui doit rester de ce qui doit disparaître. Mais eux, par un enfantement laborieux et patient, produisent une œuvre absolue, parfaite dans l'ensemble et dans les détails. Et si tous les ouvrages de ces auteurs n'obtiennent pas auprès du public un succès absolument égal, il y a toujours au moins un de leurs livres qui reste dans l'histoire des lettres avec l'étiquette de chef-d'œuvre, comme ces tableaux des grands maîtres qu'on place au Louvre dans le salon carré.

M. Gustave Flaubert n'a encore produit que quatre livres et tous resteront. Il se peut qu'un seul soit qualifié de chef-d'œuvre, et cependant les autres ne l'auront certes pas moins mérité que celui-là.

Tout le monde a lu Madame Bovary, Salammbô, L'Education sentimentale et La Tentation de Saint Antoine ; tous les journaux ont fait si souvent l'analyse de ces ouvrages que je n'ai point l'intention de la recommencer. Je veux parler d'une manière générale de l'œuvre de M. Flaubert, et y chercher des choses que tout le public n'y a peut-être pas vues jusqu'à présent.

II

Les gens qui jugent tout sans rien savoir, et qui s'empressent, aussitôt que vient de paraître un livre d'un genre nouveau et inconnu, d'y attacher, comme une pancarte, la bêtise de leur jugement, qu'ils croient être éternel, ont proclamé bien haut, à l'apparition de Madame Bovary, que M. Flaubert était un réaliste, ce qui, dans leur esprit, signifiait matérialiste.

Depuis, il a publié Salammbô, un poème antique, et Saint Antoine, une quintessence des philosophies ; cela ne fait rien ; des journalistes

compétents l'avaient baptisé matérialiste, et matérialiste il est resté pour les cerveaux rudimentaires des gens bien pensants.

Ce n'est point ici la place de faire l'histoire du roman moderne et d'expliquer toutes les causes de l'émotion profonde soulevée par l'apparition du premier livre de M. Flaubert. Il me suffira de faire ressortir la plus importante.

Depuis l'origine des temps, le public français buvait avec délices l'onctueux sirop des romans invraisemblables. Il aimait les héros et les héroïnes et les choses qu'on ne voit jamais dans la vie, pour l'unique raison qu'elles sont irréalisables. On appelait les auteurs de ces livres des idéalistes, simplement parce qu'ils se tenaient toujours à des distances incommensurables des choses possibles, réelles, matérielles. Quant à des idées, ils en avaient peut-être encore moins que leurs lecteurs. Balzac est venu, et c'est à peine si on y a fait attention dans le commencement. C'était pourtant un innovateur étrangement puissant et fertile et un des maîtres de l'avenir, écrivain imparfait, sans doute, gêné par la phrase, mais inventeur de personnages immortels qu'il faisait mouvoir comme dans un grossissement d'optique, les rendant par cela même plus frappants et en quelque sorte plus vrais que la réalité ! Madame Bovary paraît, et voilà tout le monde bouleversé. Pourquoi ? Parce que M. Flaubert est un idéaliste mais aussi et surtout un artiste et que son livre était cependant un vrai livre ; parce que le lecteur, sans s'en rendre compte, sans savoir, sans comprendre, a subi la toute-puissante influence du style, l'illumination de l'art qui éclaire toutes les pages de ce livre.

En effet, la première qualité de M. Flaubert, qui pour moi éclate aux yeux dès qu'on ouvre un de ses ouvrages, c'est la forme ; cette chose si rare chez les écrivains et si inaperçue du public ; je dis inaperçue, mais sa force domine et pénètre ceux qui y croient le moins, comme la chaleur du soleil échauffe un aveugle qui n'en voit cependant point la lumière.

Le public entend généralement par « forme » une certaine sonorité des mots disposés en périodes arrondies, avec des débuts de phrases imposants et des chutes mélodieuses. Aussi ne s'est-il presque jamais douté de l'art immense enfermé dans les livres de M. Flaubert. Chez lui la forme c'est l'œuvre elle-même : elle est comme une suite de moules différents qui donnent des contours à l'idée, cette matière dont sont pétris les livres. Elle lui fournit la grâce, la force, la grandeur, toutes ces

qualités qui, pour ainsi dire, dissimulées dans la pensée même, n'apparaissent que par le secours de l'expression. Variable à l'infini comme les sensations, les impressions et les sentiments divers, elle se colle à eux, inséparables. Elle se plie à toutes leurs manifestations, leur apportant le mot toujours juste et unique, la mesure, le rythme particulier pour chaque circonstance, pour chaque effet, et crée par cette indissoluble union ce que les littérateurs appellent le style, fort différent de celui qu'on admire officiellement.

En effet, on appelle généralement style une forme particulière de phrase propre à chaque écrivain, ainsi qu'un moule uniforme dans lequel il coule toutes les choses qu'il veut exprimer. De cette façon, il y a le style de Pierre, le style de Paul et le style de Jacques.

Flaubert n'a point son style, mais il a le style ; c'est-à-dire que les expressions et la composition qu'il emploie pour formuler une pensée quelconque sont toujours celles qui conviennent absolument à cette pensée, son tempérament se manifestant par la justesse et non par la singularité du mot.

III

« Hors le style, point de livre », telle pourrait être sa devise. Il pense, en effet, que la première préoccupation d'un artiste doit être de faire beau ; car, la beauté étant une vérité par elle-même, ce qui est beau est toujours vrai, tandis que ce qui est vrai peut n'être pas toujours beau. Et par beau je n'entends point le beau moral, les nobles sentiments, mais le beau plastique, le seul que connaissent les artistes. Une chose très laide et répugnante peut, grâce à son interprète, revêtir une beauté indépendante d'elle-même, tandis que la pensée la plus vraie et la plus belle disparaît fatalement dans les laideurs d'une phrase mal faite. Il faut ajouter qu'une partie du public hait jusqu'au mot « forme », comme on hait toujours ce qu'on est incapable de comprendre.

Donc, M. Flaubert est avant tout un artiste ; c'est-à-dire un auteur impersonnel. Je défierais qui que ce fût, après avoir lu ses ouvrages, de deviner ce qu'il est dans la vie privée, ce qu'il pense et ce qu'il dit dans ses conversations de chaque jour. On sait ce que devait penser Dickens, ce que devait penser Balzac. Ils apparaissent à tout moment dans leurs livres ; mais vous figurez-vous ce qu'était La Bruyère, ce que pouvait

dire le grand Cervantès ? Flaubert n'a jamais écrit les mots je, moi. Il ne vient jamais causer en public au milieu d'un livre, ou le saluer à la fin, comme un acteur sur la scène, et il ne fait point de préfaces. Il est le montreur de marionnettes humaines qui doivent parler par sa bouche, tandis qu'il ne s'accorde point le droit de penser par la leur ; et il ne faut pas qu'on aperçoive les ficelles, ou qu'on reconnaisse la voix.

Fils d'Apulée, fils de Rabelais, fils de La Bruyère, fils de Cervantès, frère de Gautier, il a bien moins de parenté avec Balzac, quoi qu'on en ait dit, et encore moins avec le philosophe Stendhal.

Flaubert est l'écrivain de l'art difficile, simple et compliqué en même temps : compliqué par la composition savante, travaillée, qui donne à ses œuvres un caractère frappant d'immutabilité ; simple dans l'apparence, tellement simple et naturel qu'un bourgeois, avec l'idée qu'il se fait du style, ne pourra jamais s'écrier en le lisant : « Voilà, ma foi, des phrases bien tournées. »

Il devine juste comme Balzac, il voit juste comme Stendhal et comme bien d'autres ; mais il rend plus juste qu'eux, mieux et plus simplement : malgré les prétentions de Stendhal à une simplicité qui n'est en somme que de la sécheresse, et malgré les efforts de Balzac pour bien écrire, efforts qui aboutissent trop souvent à ce débordement d'images fausses, de périphrases inutiles, de relatifs, de « qui », de « que », à cet empêchement d'un homme qui, ayant cent fois plus de matériaux qu'il n'en faut pour construire une maison, emploie tout parce qu'il ne sait pas choisir, et crée néanmoins une œuvre immense, mais moins belle et moins durable que s'il avait été plus architecte et moins maçon, plus artiste et moins personnel.

L'immense différence qu'il y a entre eux est là en effet tout entière : c'est que Flaubert est un grand artiste et que la plupart des autres n'en sont point. Il est impassible au-dessus des passions qu'il agite. Au lieu de rester au milieu des foules, il s'isole dans une tour pour considérer ce qui se passe sur la terre, et, n'ayant plus la vue bornée par les têtes des hommes, il saisit mieux les ensembles, il a des proportions plus définies, un plan plus ferme, des horizons plus développés.

Lui aussi il construit sa maison, mais il sait les matériaux qu'il doit employer, et il rejette les autres sans hésitation. Aussi son œuvre est-elle absolue, et on n'en pourrait enlever une parcelle sans détruire l'harmonie totale ; tandis qu'on peut couper dans Balzac, couper dans Stendhal, couper dans d'autres : et bien fin qui s'en apercevrait.

IV

Il ne pense pas, comme quelques-uns, que l'intelligence et l'inspiration, que le hasard et le tempérament suffisent pour faire un livre, que le renseignement soit inutile et la longue recherche méprisable, car il est de la race ancienne des gens qui savaient beaucoup. Au lieu d'ignorer que le monde existait avant 1793, et qu'on savait écrire avant 1830, il a médité comme Pantagruel sur tous les docteurs d'autrefois. Il connaît l'histoire mieux qu'un professeur, parce qu'il l'a apprise dans beaucoup de livres où ils ne vont point la chercher ; et il a étudié pour ses ouvrages la plupart des sciences, seulement accessibles aux spécialistes. Mieux que les vieux savants courbés, il sait les généalogies des villes mortes et des peuples disparus, avec leurs coutumes, leurs mœurs, les étoffes dont ils se couvraient et les mets bizarres qu'ils mangeaient de préférence. Il possède le Talmud protestant ; le Coran comme un derviche. Il sait l'enchaînement des croyances, des philosophies, des religions et des hérésies. Il a fouillé toutes les littératures, prenant des notes dans beaucoup de livres inconnus, les uns parce qu'ils sont rares, les autres parce qu'on ne les lit point. Il connaît les écrivains de génie presque ignorés que produisirent les décadences des peuples, les commentateurs et les bibliographes, les livres profanes comme les livres sacrés, les vies des saints, des pères de l'Eglise et les auteurs que les hommes pudiques n'osent pas nommer. Il a rassemblé pour nous les communiquer, dans quelque jour d'indignation et de colère, un volume entier fait avec les fautes des écrivains sans style, les barbarismes des grammairiens, les erreurs des faux savants, toutes les vanités et tout le ridicule qui passèrent inaperçus et dont il soufflettera le monde.

V

Les journalistes ne connaissent pas sa figure.

Il trouve que c'est assez de livrer ses écrits au public, et il a toujours tenu sa personne bien loin des popularités, dédaignant la publicité bruyante des feuilles répandues, les réclames officieuses et les

exhibitions de photographies aux vitrines des marchands de tabac, à côté d'un criminel fameux, d'un prince quelconque et d'une fille célèbre.

Il n'est guère accessible qu'à un petit nombre d'amis, hommes de lettres, dont il est aimé comme on ne l'est jamais d'un confrère et comme on l'est rarement d'un parent, car il soulève autour de lui les affections profondes. Mais comme il ne livre pas sa personne aux curiosités des foules, avides de regarder aux vitrines des hommes connus comme à la cage d'un animal curieux, des légendes circulent autour de sa maison, et il se peut que, chez quelques-uns de ses concitoyens, on l'accuse sérieusement d'avoir mangé du bourgeois, ce qui serait dans tous les cas aussi vrai que le fameux dîner de charcuterie, chez Sainte-Beuve, un Vendredi Saint, dîner qui, sous la plume de journalistes bien informés, mais surtout bien inspirés, a fini par devenir une intolérable « scie ».

Enfin, pour contenter les gens qui veulent toujours avoir des détails particuliers, je leur dirai qu'il boit, mange et fume absolument comme eux ; qu'il est de haute taille, et que, lorsqu'il se promène avec son grand ami Ivan Tourgueniev, ils ont l'air d'une paire de géants.

GUY DE VALMONT

Étude sur Gustave Flaubert (1884)

Cette longue étude parut le 19 et 26 janvier 1884 à la Revue Bleue. Elle sera reproduite en tête des Lettres de Gustave Flaubert à George Sand (Charpentier, 1884) et servira encore ultérieurement de préface à d'autres éditions des œuvres complètes de Flaubert. Elle sera notamment reprise par l'édition Conard et par René Dumesnil à la Librairie de France.

I

Gustave Flaubert naquit à Rouen le 12 décembre 1821. Sa mère était fille d'un médecin de Pont-l'Évêque, M. Fleuriot. Elle appartenait à une famille de Basse-Normandie, les Cambremer de Croix-Mare, et était alliée à Thouret, de la Constituante.

La grand-mère de G. Flaubert, Charlotte Cambremer, fut une compagne d'enfance de Charlotte Corday.

Mais son père, né à Nogent-sur-Seine, était d'origine champenoise. C'était un chirurgien de grande valeur et de grand renom, directeur de l'Hôtel-Dieu de Rouen. Homme droit, simple, brusque, il s'étonna, sans s'indigner, de la vocation de son fils Gustave pour les lettres. Il jugeait la profession d'écrivain un métier de paresseux et d'inutile.

Gustave Flaubert fut le contraire d'un enfant phénomène. Il ne parvint à apprendre à lire qu'avec une extrême difficulté. C'est à peine s'il savait, lorsqu'il entra au lycée, à l'âge de neuf ans.

Sa grande passion, dans son enfance, était de se faire dire des histoires. Il les écoutait immobile, fixant sur le conteur ses grands yeux bleus. Puis il demeurait pendant des heures à songer, un doigt dans la bouche, entièrement absorbé, comme endormi.

Son esprit cependant travaillait, car il composait déjà des pièces, qu'il ne pouvait point écrire, mais qu'il représentait tout seul, jouant les différents personnages, improvisant de longs dialogues.

Dès sa première enfance, les deux traits distinctifs de sa nature furent une grande naïveté et une horreur de l'action physique. Toute sa vie il demeura naïf et sédentaire. Il ne pouvait voir marcher ni remuer autour de lui sans s'exaspérer ; et il déclarait, avec sa voix mordante, sonore et toujours un peu théâtrale, que cela n'était point philosophique. « On ne peut penser et écrire qu'assis », disait-il.

Sa naïveté se continua jusqu'à ses derniers jours. Cet observateur si pénétrant et si subtil semblait ne voir la vie avec lucidité que de loin. Dès qu'il y touchait, dès qu'il s'agissait de ses voisins immédiats, on eût dit qu'un voile couvrait ses yeux. Son extrême droiture native, sa bonne foi inébranlable, la générosité de toutes ses émotions, de toutes les impulsions de son âme, sont les causes indubitables de cette naïveté persévérante.

Il vécut à coté du monde et non dedans. Mieux placé pour observer, il n'avait point la sensation nette des contacts.

C'est à lui surtout qu'on peut appliquer ce qu'il écrivit dans sa préface aux Dernières Chansons, de son ami Louis Bouilhet :

« Enfin, si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité, et que vous soyez résolu à toutes les avanies, prêts à tous les sacrifices, cuirassés à toute épreuve, lancez-vous, publiez ! »

Jeune homme, il était d'une beauté surprenante. Un vieil ami de sa famille, médecin illustre, disait à sa mère : « Votre fils, c'est l'Amour adolescent. »

Dédaigneux des femmes, il vivait dans une exaltation d'artiste, dans une sorte d'extase poétique qu'il entretenait par la fréquentation quotidienne de celui qui fut son plus cher ami, son premier guide, le cœur frère qu'on ne trouve jamais deux fois, Alfred Le Poittevin, mort tout jeune, d'une maladie de cœur, tué par le travail.

Puis il fut frappé par la terrible maladie qu'un autre ami, M. Maxime Du Camp, a eu la mauvaise inspiration de révéler au public, en cherchant à établir un rapport entre la nature artiste de Flaubert et l'épilepsie, à expliquer l'une par l'autre.

Certes, ce mal effroyable n'a pu frapper le corps sans assombrir l'esprit. Mais doit-on le regretter ? Les gens tout à fait heureux, forts et bien portants, sont-ils préparés comme il faut pour comprendre, pénétrer, exprimer la vie, notre vie si tourmentée et si courte ? Sont-ils faits, les exubérants, pour découvrir toutes les misères, toutes les souffrances qui nous entourent, pour s'apercevoir que la mort frappe sans cesse, chaque jour, partout, féroce, aveugle, fatale.

Donc, il est possible, il est probable que la première atteinte de l'épilepsie mit une empreinte de mélancolie et de crainte sur l'esprit ardent de ce robuste garçon. Il est probable que, par la suite, une sorte d'appréhension dans la vie lui resta, une manière un peu plus sombre d'envisager les choses, un soupçon devant les événements, un doute devant le bonheur apparent. Mais, pour quiconque a connu l'homme enthousiaste et vigoureux qu'était Flaubert, pour quiconque l'a vu vivre, rire, s'exalter, sentir et vibrer chaque jour, il est indubitable que la peur des crises, disparues d'ailleurs dans l'âge mûr et reparues seulement

dans les dernières années, ne pouvait modifier que d'une façon presque insensible sa manière d'être et de sentir et les habitudes de sa vie.

Après quelques essais littéraires qui ne furent point publiés, Gustave Flaubert débuta en 1857 par un chef-d'œuvre *Madame Bovary*.

On sait l'histoire de ce livre, le procès intenté par le Ministère public, le réquisitoire violent de M. Pinard, dont le nom restera marqué par ce procès, l'éloquente défense de M. Sénard, l'acquittement difficile, marchandé, reproché par les paroles sévères du président, puis le succès vengeur, éclatant, immense !

Mais *Madame Bovary* a aussi une histoire secrète qui peut être un enseignement pour les débutants dans ce difficile métier des lettres.

Quand Flaubert, après cinq ans de travail acharné, eut enfin terminé cette œuvre géniale, il la confia à son ami M. Maxime Du Camp, qui la remit entre les mains de M. Laurent Pichat, rédacteur propriétaire de la *Revue de Paris*. C'est alors qu'il éprouva combien il est difficile de se faire comprendre au premier coup, combien on est méconnu par ceux en qui on a le plus de confiance, par ceux qui passent pour les plus intelligents. C'est de cette époque assurément que date ce mépris qu'il garda du jugement des hommes, et son ironie devant les affirmations ou les négations absolues.

Quelque temps après avoir porté à M. Laurent Pichat le manuscrit de *Madame Bovary*, M. Maxime Du Camp écrivit à Gustave Flaubert la singulière lettre suivante, qui peut-être modifiera l'opinion qu'on a pu se faire après les révélations de cet écrivain sur son ami, et en particulier sur la Bovary, dans ses Souvenirs littéraires :

14 juillet 1856.

Cher vieux, Laurent Pichat a lu ton roman et il m'en envoie l'appréciation que je t'adresse. Tu verras en la lisant combien je dois la partager, puisqu'elle reproduit presque toutes les observations que je t'avais faites avant ton départ. J'ai remis ton livre à Laurent, sans faire autre chose que le lui recommander chaudement ; nous ne nous sommes donc nullement entendus pour te scier avec la même scie. Le conseil qu'il te donne est bon et je te dirai même qu'il est le seul que tu doives suivre. Laisse-nous maîtres de ton roman pour le publier dans la Revue ; nous y ferons faire les coupures que nous jugeons indispensables ; tu le publieras ensuite en volume comme tu l'entendras, cela te regarde. Ma pensée très intime est que, si tu ne fais pas cela, tu te

compromets absolument et tu débutes par une œuvre embrouillée à laquelle le style ne suffit pas pour donner de l'intérêt. Sois courageux, ferme les yeux pendant l'opération, et fie-t'en, sinon à notre talent, du moins à notre expérience acquise de ces sortes de choses et aussi à notre affection pour toi. Tu as enfoui ton roman sous un tas de choses, bien faites, mais inutiles ; on ne le voit pas assez ; il s'agit de le dégager ; c'est un travail facile. Nous le ferons faire sous nos yeux par une personne exercée et habile : on n'ajoutera pas un mot à ta copie ; on ne fera qu'élaguer ; ça te coûtera une centaine de francs qu'on réservera sur tes droits, et tu auras publié une chose vraiment bonne, au lieu d'une œuvre incomplète et trop rembourrée. Tu dois me maudire de toutes tes forces, mais songe bien que, dans tout ceci, je n'ai en vue que ton seul intérêt.

Adieu, cher vieux, réponds-moi et sache-moi bien tout à toi.

Maxime Du Camp.

La mutilation de ce livre typique et désormais immortel, pratiquée par une *personne exercée et habile*, n'aurait coûté à l'auteur qu'une centaine de francs ! Vraiment, c'est pour rien !

Gustave Flaubert a dû tressaillir, en lisant ces étranges conseils, d'une émotion profonde et bien naturelle. Et il a écrit, de sa plus grande écriture, sur le dos de cette lettre précieusement conservée, ce mot : *Gigantesque* ! Les deux collaborateurs, MM. Pichat et Maxime Du Camp, se mirent au travail, en effet, pour dégager l'œuvre de leur ami de ces tas de choses *bien faites, mais inutiles*, qui la gâtaient ; car on lit sur un exemplaire, conservé par l'auteur, de la première édition du livre, les lignes suivantes :

Cet exemplaire représente mon manuscrit tel qu'il est sorti des mains du sieur Laurent Pichat, poète et rédacteur propriétaire de la Revue de Paris. 20 avril 1857.

Gustave Flaubert.

En ouvrant le volume, on trouve de page en page des lignes, des paragraphes, des morceaux entiers retranchés. La plupart des choses originales et nouvelles sont biffées avec soin.

Et on lit encore, de la main de Gustave Flaubert, sur le dernier feuillet, ceci :

Il fallait, selon Maxime Du Camp, retrancher toute la noce, et, selon Pichat, supprimer, ou du moins abrégé considérablement, refaire les Comices d'un bout à l'autre ! De l'avis général, à la Revue, le pied-bot était considérablement trop long, « inutile ».

C'est là assurément aussi l'origine du refroidissement survenu dans l'ardente amitié qui liait Flaubert à M. Du Camp. S'il en fallait une preuve plus précise, on la trouverait dans ce fragment de lettre de Louis Bouilhet, à Flaubert :

Quant à Maxime Du Camp, j'ai été quinze jours sans le revoir, et j'aurais passé l'année de la même façon, si lui-même n'était apparu chez moi jeudi dernier, il y a huit jours. Je dois dire qu'il fut fort aimable, et à mon endroit et pour toi-même. Ça peut être de la politique, mais je constate les faits, en simple historien. Il m'a offert ses services pour trouver un éditeur, plus tard pour trouver une bibliothèque. Il s'est informé de toi et de ton travail. Ce que je lui ai dit de la Bovary l'a occupé beaucoup. Il m'a dit, en phrases incidentes, qu'il en était fort heureux, que tu avais tort de ne lui avoir jamais pardonné la Revue, qu'il verrait avec bonheur tes œuvres dans son recueil, etc., etc. Il semblait parler avec conviction et franchise...

Ces détails intimes n'ont d'importance qu'au point de vue des jugements portés par M. Du Camp sur son ami. Une réconciliation eut lieu, plus tard, entre eux. L'apparition de *Madame Bovary* fut une révolution dans les lettres.

Le grand Balzac, méconnu, avait jeté son génie en des livres puissants, touffus, débordant de vie, d'observations ou plutôt de révélations sur l'humanité. Il devinait, inventait, créait un monde entier né dans son esprit. Peu artiste, au sens délicat du mot, il écrivait une langue forte, imagée, un peu confuse et pénible.

Emporté par son inspiration, il semble avoir ignoré l'art si difficile de donner aux idées de la valeur par les mots, par la sonorité et la contexture de la phrase. Il a, dans son œuvre, des lourdeurs de colosse ; et il est peu de pages de ce très grand homme qui puissent être citées comme des chefs-d'œuvre de la langue, ainsi qu'on cite du Rabelais, du La Bruyère, du Bossuet, du Montesquieu, du Chateaubriand, du Michelet, du Gautier, etc.

Gustave Flaubert, au contraire, procédant par pénétration bien plus que par intuition, apportait dans une langue admirable et nouvelle, précise, sobre et sonore, une étude de vie humaine, profonde, surprenante, complète.

Ce n'était plus du roman comme l'avaient fait les plus grands, du roman où l'on sent toujours un peu l'imagination et l'auteur, du roman pouvant être classé dans le genre tragique, dans le genre sentimental, dans le genre passionné ou dans le genre familial, du roman où se montrent les intentions, les opinions et les manières de penser de l'écrivain ; c'était la vie elle-même apparue. On eût dit que les personnages se dressaient sous les yeux en tournant les pages, que les paysages se déroulaient avec leurs tristesses et leurs gaietés, leurs odeurs, leur charme, que les objets aussi surgissaient devant le lecteur à mesure que les évoquait une puissance invisible, cachée on ne sait où.

Gustave Flaubert, en effet, fut le plus ardent apôtre de l'impersonnalité dans l'art. Il n'admettait pas que l'auteur fût jamais même deviné, qu'il laissât tomber dans une page, dans une ligne, dans un mot, une seule parcelle de son opinion, rien qu'une apparence d'intention. Il devait être le miroir des faits, mais un miroir qui les reproduisait en leur donnant ce reflet inexprimable, ce je ne sais quoi de presque divin qui est l'art.

Ce n'est pas impersonnel qu'on devrait dire, en parlant de cet impeccable artiste, mais impassible.

S'il attachait une importance considérable à l'observation et à l'analyse, il en mettait une plus grande encore dans la composition et dans le style. Pour lui, ces deux qualités surtout faisaient les livres impérissables. Par composition, il entendait ce travail acharné qui consiste à exprimer l'essence seule des actions qui se succèdent dans une existence, à choisir uniquement les traits caractéristiques et à les grouper, à les combiner de telle sorte qu'ils concourent de la façon la plus parfaite à l'effet qu'on voulait obtenir, mais non pas à un enseignement quelconque.

Rien ne l'irritait d'ailleurs comme les doctrines des pions de la critique sur l'art moral ou sur l'art honnête.

« Depuis qu'existe l'humanité, disait-il, tous les grands écrivains ont protesté par leurs œuvres contre ces conseils d'impuissants. »

La morale, l'honnêteté, les principes sont des choses indispensables au maintien de l'ordre social établi ; mais il n'y a rien de commun entre l'ordre social et les lettres. Les romanciers ont pour principal motif

d'observation et de description les passions humaines, bonnes ou mauvaises. Ils n'ont pas mission pour moraliser, ni pour flageller, ni pour enseigner. Tout livre à tendances cesse d'être un livre d'artiste.

L'écrivain regarde, tâche de pénétrer les âmes et les cœurs, de comprendre leurs dessous, leurs penchants honteux ou magnanimes, toute la mécanique compliquée des mobiles humains. Il observe ainsi suivant son tempérament d'homme et sa conscience d'artiste. Il cesse d'être consciencieux et artiste, s'il s'efforce systématiquement de glorifier l'humanité, de la farder, d'atténuer les passions qu'il juge déshonnêtes au profit des passions qu'il juge honnêtes.

Tout acte, bon ou mauvais, n'a pour l'écrivain qu'une importance comme sujet à écrire, sans qu'aucune idée de bien ou de mal y puisse être attachée. Il vaut plus ou moins comme document littéraire, voilà tout.

En dehors de la vérité observée avec bonne foi et exprimée avec talent, il n'y a rien qu'efforts impuissants de pions.

Les grands écrivains ne sont préoccupés ni de morale ni de chasteté. Exemple : Aristophane, Apulée, Lucrèce, Ovide, Virgile, Rabelais, Shakespeare et tant d'autres.

Si un livre porte un enseignement, ce doit être malgré son auteur par la force même des faits qu'il raconte.

Flaubert considérait ces principes comme des articles de foi.

Lorsque parut *Madame Bovary*, le public accoutumé à l'onctueux sirop des romans élégants, ainsi qu'aux aventures invraisemblables des romans accidentés, a classé le nouvel écrivain parmi les réalistes. C'est là une grossière erreur et une lourde bêtise. Gustave Flaubert n'était pas plus réaliste parce qu'il observait la vie avec soin que M. Cherbuliez n'est idéaliste parce qu'il l'observe mal.

Le réaliste est celui qui ne se préoccupe que du fait brutal sans en comprendre l'importance relative et sans en noter les répercussions. Pour Gustave Flaubert, un fait par lui-même ne signifiait rien. Il s'explique ainsi dans une de ses lettres :

... Vous vous plaignez que les événements ne sont pas variés — cela est une plainte réaliste, et d'ailleurs qu'en savez-vous ? Il s'agit de les regarder de plus près. Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? Est-ce que tout n'est pas une illusion ? Il n'y a de vrais que les rapports, c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets.

Nul observateur cependant ne fut plus consciencieux ; mais nul ne s'efforça davantage de comprendre les causes qui amènent les effets.

Son procédé de travail, son procédé artistique tenait bien plus encore de la pénétration que de l'observation.

Au lieu d'étaler la psychologie des personnages en des dissertations explicatives, il la faisait simplement apparaître par leurs actes. Les dedans étaient ainsi dévoilés par les dehors, sans aucune argumentation psychologique.

Il imaginait d'abord des types ; et, procédant par déduction, il faisait accomplir à ces êtres les actions caractéristiques qu'ils devaient fatalement accomplir avec une logique absolue, suivant leurs tempéraments.

La vie donc, qu'il étudiait si minutieusement, ne lui servait guère qu'à titre de renseignement.

Jamais il n'énonce les événements ; on dirait, en le lisant, que les faits eux-mêmes viennent parler, tant il attache d'importance à l'apparition visible des hommes et des choses.

C'est cette rare qualité de *metteur en scène*, d'évocateur impassible qui l'a fait baptiser réaliste par les esprits superficiels qui ne savent comprendre le sens profond d'une œuvre que lorsqu'il est étalé en des phrases philosophiques.

Il s'irritait beaucoup de cette épithète de réaliste qu'on lui avait collée au dos et prétendait n'avoir écrit sa *Bovary* que par haine de l'école de M. Champfleury.

Malgré une grande amitié pour Emile Zola, une grande admiration pour son puissant talent qu'il qualifiait de génial, il ne lui pardonnait pas le naturalisme.

Il suffit de lire avec intelligence *Madame Bovary* pour comprendre que rien n'est plus loin du réalisme.

Le procédé de l'écrivain réaliste consiste à raconter simplement des faits arrivés, accomplis par des personnages moyens qu'il a connus et observés.

Dans *Madame Bovary*, chaque personnage est un type, c'est-à-dire le résumé d'une série d'êtres appartenant au même ordre intellectuel.

Le médecin de campagne, la provinciale rêveuse, le pharmacien, sorte de Prudhomme, le curé, les amants, et même toutes les figures accessoires sont des types, doués d'un relief d'autant plus énergique qu'en eux sont concentrées des quantités d'observations de même nature,

d'autant plus vraisemblables qu'ils représentent l'échantillon modèle de leur classe.

Mais Gustave Flaubert avait grandi à l'heure de l'épanouissement du romantisme ; il était nourri des phrases retentissantes de Chateaubriand et de Victor Hugo, et il se sentait à l'âme un besoin lyrique qui ne pouvait s'épancher complètement en des livres précis comme *Madame Bovary*.

Et c'est là un des côtés les plus singuliers de ce grand homme : ce novateur, ce révélateur, cet oseur a été jusqu'à sa mort sous l'influence dominante du romantisme. C'est presque malgré lui, presque inconsciemment, poussé par la force irrésistible de son génie, par la force créatrice enfermée en lui, qu'il écrivait ces romans d'une allure si nouvelle, d'une note si personnelle. Par goût, il préférait les sujets épiques, qui se déroulent en des espèces de chants pareils à des tableaux d'opéra.

Dans *Madame Bovary*, d'ailleurs, comme dans *L'Education sentimentale*, sa phrase, contrainte à rendre des choses communes, a souvent des élans, des sonorités, des tons au-dessus des sujets qu'elle exprime. Elle part, comme fatiguée d'être contenue, d'être forcée à cette platitude, et, pour dire la stupidité d'Homais ou la niaiserie d'Emma, elle se fait pompeuse ou éclatante, comme si elle traduisait des motifs de poème.

Ne pouvant résister à ce besoin de grandeur, il composa à la façon d'un récit homérique son second roman, *Salammbô*.

Est-ce là un roman ? N'est-ce pas plutôt une sorte d'opéra en prose ? Les tableaux se développent avec une magnificence prodigieuse, un éclat, une couleur et un rythme surprenants.

La phrase chante, crie, a des fureurs et des sonorités de trompette, des murmures de hautbois, des ondulations de violoncelle, des souplesses de violon et des finesses de flûte.

Et les personnages, bâtis en héros, semblant toujours en scène, parlant sur un mode superbe, avec une élégance forte ou charmante, ont l'air de se mouvoir dans un décor antique et grandiose.

Ce livre de géant, le plus plastiquement beau qu'il ait écrit, donne aussi l'impression d'un rêve magnifique. Est-ce ainsi que se sont passés les événements que raconte Gustave Flaubert ? Non, sans doute. Si les faits sont exacts, l'éclat de poésie qu'il a jeté dessus nous les montre dans l'espèce d'apothéose dont l'art lyrique enveloppe ce qu'il touche.

Mais à peine eut-il terminé ce sonore récit de la révolte mercenaire, qu'il se sentit de nouveau sollicité par des sujets moins superbes, et il composa avec lenteur ce grand roman de patience, cette longue étude sobre et parfaite qui s'appelle *L'Education sentimentale*.

Cette fois il prit pour personnages, non plus des *types* comme dans la *Bovary*, mais des hommes quelconques, des médiocres, ceux qu'on rencontre tous les jours.

Bien que cet ouvrage lui ait demandé un travail de composition surhumain, il a l'air, tant il ressemble à la vie même, d'être exécuté sans plan et sans intentions. Il est l'image parfaite de ce qui se passe chaque jour ; il est le journal exact de l'existence : et la philosophie en demeure si complètement latente, si complètement cachée derrière les faits ; la psychologie est si parfaitement enfermée dans les actes, dans les attitudes, dans les paroles des personnages, que le gros public, accoutumé aux effets soulignés, aux enseignements apparents, n'a pas compris la valeur de ce roman incomparable. Seuls les esprits très aigus et observateurs ont saisi la portée de ce livre, unique, si simple, si morne, si plat en apparence, mais si profond, si voilé, si amer.

L'Education sentimentale, méprisée par la plupart des critiques accoutumés aux formes connues et immuables de l'art, a des admirateurs nombreux et enthousiastes qui placent cette œuvre au premier rang parmi les œuvres de Flaubert.

Mais il lui fallait, par suite d'une de ces réactions nécessaires à son esprit, entreprendre de nouveau un sujet large et poétique, et il refit une œuvre ébauchée autrefois, *La Tentation de Saint Antoine*.

C'est là, certes, l'effort le plus puissant qu'ait jamais tenté un esprit. Mais la nature même du sujet, son étendue, sa hauteur inaccessible rendaient l'exécution d'un pareil livre presque au-dessus des forces humaines. Reprenant la vieille légende des tentations du solitaire, il l'a fait assaillir non plus seulement par des visions de femmes nues et de nourritures succulentes, mais par toutes les doctrines, toutes les croyances, toutes les superstitions où s'est égaré l'esprit inquiet des hommes. C'est le défilé colossal des religions escortées de toutes les conceptions étranges, naïves ou compliquées, écloses dans les cerveaux des rêveurs, des prêtres, des philosophes, torturés par le désir de l'impénétrable inconnu.

Puis, aussitôt achevée cette œuvre énorme, troublante, un peu confuse comme le chaos des croyances écroulées, il recommença presque le

même sujet en prenant les sciences au lieu des religions et deux bourgeois bornés au lieu du vieux saint en extase.

Voici quels sont l'idée et le développement de ce livre encyclopédique, *Bouvard et Pécuchet*, qui pourrait porter comme sous-titre : « Du défaut de méthode dans l'étude des connaissances humaines. »

Deux copistes employés à Paris se rencontrent par hasard et se lient d'une étroite amitié. L'un d'eux fait un héritage, l'autre apporte ses économies ; ils achètent une ferme en Normandie, rêvent de toute leur existence, et quittent la capitale.

Alors ils commencent une série d'études et d'expériences embrassant toutes les connaissances de l'humanité ; et, là, se développe la donnée philosophique de l'ouvrage.

Ils se livrent d'abord au jardinage, puis à l'agriculture, à la chimie, à la médecine, à l'astronomie, à l'archéologie, à l'histoire, à la littérature, à la politique, à l'hygiène, au magnétisme, à la sorcellerie ; ils arrivent à la philosophie, se perdent dans les abstractions, tombent dans la religion, s'en dégoûtent, tentent l'éducation de deux orphelins, échouent encore, et, désespérés, se remettent à copier comme autrefois.

Le livre est donc une revue de toutes les sciences, telles qu'elles apparaissent à deux esprits assez lucides, médiocres et simples. C'est en même temps un formidable amoncellement de savoir, et surtout une prodigieuse critique de tous les systèmes scientifiques opposés les uns aux autres, se détruisant les uns les autres par les contradictions des faits, les contradictions des lois reconnues, indiscutées. C'est l'histoire de la faiblesse de l'intelligence humaine, une promenade dans le labyrinthe infini de l'érudition avec un fil dans la main ; ce fil est la grande ironie d'un penseur qui constate sans cesse, en tout, l'éternelle et universelle bêtise.

Des croyances établies pendant des siècles sont exposées, développées et désarticulées en dix lignes par l'opposition d'autres croyances aussi nettement et vivement démontrées et démolies. De page en page, de ligne en ligne, une connaissance se lève, et aussitôt une autre se dresse à son tour, abat la première et tombe elle-même frappée par sa voisine.

Ce que Flaubert avait fait pour les religions et les philosophies antiques dans *La Tentation de Saint Antoine*, il l'a de nouveau accompli pour tous les savoirs modernes. C'est la tour de Babel de la science, où toutes les doctrines diverses, contraires, absolues pourtant, parlant

chacune sa langue, démontrent l'impuissance de l'effort, la vanité de l'affirmation et toujours « l'éternelle misère de tout ».

La vérité d'aujourd'hui devient erreur demain ; tout est incertain, variable, et contient en des proportions inconnues des quantités de vrai comme de faux. A moins qu'il n'y ait ni vrai ni faux. La morale du livre semble contenue dans cette phrase de Bouvard : « *La science est faite suivant les données fournies par un coin de l'étendu.*

Peut-être ne convient-elle pas à tout le reste qu'on ignore, qui est beaucoup plus grand et qu'on ne peut découvrir. »

Ce livre touche à ce qu'il y a de plus grand, de plus curieux, de plus subtil et de plus *intéressant* dans l'homme : c'est l'histoire de *l'idée* sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations, avec toutes ses transformations, dans sa faiblesse et dans sa puissance. Ici, il est curieux de remarquer la tendance constante de Gustave Flaubert vers un idéal de plus en plus abstrait et élevé. Par idéal il ne faut point entendre ce genre sentimental qui séduit les imaginations bourgeoises. Car l'idéal, pour la plupart des hommes, n'est autre chose que l'in vraisemblable. Pour les autres, c'est tout simplement le domaine de l'idée.

Les premiers romans de Flaubert ont été d'abord une étude de mœurs très vraie, très humaine, puis un poème éclatant, une suite d'images, de visions.

Dans *Bouvard et Pécuchet*, les véritables personnages sont des systèmes et non plus des hommes. Les acteurs servent uniquement de porte-voix aux idées qui, comme des êtres, se meuvent, se joignent, se combattent et se détruisent.

Et un comique tout particulier, un comique sinistre, se dégage de cette procession de croyances dans le cerveau de ces deux pauvres bonshommes qui personnifient l'humanité. Ils sont toujours de bonne foi, toujours ardents ; et invariablement l'expérience contredit la théorie la mieux établie, le raisonnement le plus subtil est démoli par le fait le plus simple.

Ce surprenant édifice de science, bâti pour démontrer l'impuissance humaine, devait avoir un couronnement, une conclusion, une justification éclatante. Après ce réquisitoire formidable, l'auteur avait entassé une foudroyante provision de preuves, le dossier de sottises cueillies chez les grands hommes.

Quand Bouvard et Pécuchet, dégoûtés de tout, se remettaient à copier, ils ouvraient naturellement les livres qu'ils avaient lus et, reprenant

l'ordre naturel de leurs études, transcrivaient minutieusement des passages choisis par eux dans les ouvrages où ils avaient puisé. Alors commençait une effrayante série d'inepties, d'ignorances, de contradictions flagrantes et monstrueuses, d'erreurs énormes, d'affirmations honteuses, d'inconcevables défaillances des plus hauts esprits, des plus vastes intelligences. Quiconque a écrit sur un sujet quelconque a dit parfois une sottise. Cette sottise, Flaubert l'avait infailliblement trouvée et recueillie ; et, la rapprochant d'une autre, puis d'une autre, puis d'une autre, il en avait formé un faisceau formidable qui déconcerte toute croyance et toute affirmation.

Ce dossier de la bêtise humaine formait une montagne de notes demeurées trop éparses, trop mêlées, pour être jamais publiées en entier.

Il les avait cependant classées ; mais il devait revoir cette classification première, la modifier, supprimer au moins la moitié de cet amas de documents.

Voici toutefois, l'ordre dans lequel il a laissé ces notes :

Morale.
Amour.
Philosophie.
Mysticisme.
Religion.
Prophétie.
Socialisme (religieux et politique).
Critique.
Esthétique.

Spécimens de style :

Périphrases.
Palinodies.
Rococo.

Style des grands écrivains, des journalistes, des poètes :

Classique.
Scientifique (médical, agricole).

Clérical.
Révolutionnaire.
Romantique.
Réaliste.
Dramatique.
Officiel des souverains.
Poétique officiel.

HISTOIRE DES IDÉES SCIENTIFIQUES Beaux-arts

Beautés

du parti de l'ordre,
des gens de lettres,
de la religion,
des souverains.

Opinions sur les grands hommes. Les classiques corrigés.
Bizarreries. — Férocités. — Excentricités. — Injures. — Sottises. —
Lâchetés.

Exaltation du bas.

Charabia officiel

Discours.
Circulaires.

IMBÉCILES

Le dictionnaire des idées reçues.
Le catalogue des opinions chic.

C'est donc bien là l'histoire de la bêtise humaine sous toutes ses formes.

Quelques citations peuvent faire comprendre la portée et la nature de ces notes.

PHILOSOPHIE, MORALE, RELIGION

Les Grecs corrompus par leur philosophie raisonneuse.

Ce peuple si brillant n'a rien fondé, rien établi de durable, et il n'est resté de lui que des souvenirs de crimes et de désastres, de livres et de statues. Il manqua toujours de raison.

(Lamennais, *Essai sur l'Indifférence*, t. IV, p. 171.)

Morale

Les souverains ont le droit de changer quelque chose aux mœurs.

(Descartes, *Discours sur la Méthode*, part. 6.)

L'étude des mathématiques, en comprimant la sensibilité et l'imagination, rend quelquefois l'explosion des passions terribles.

(Dupanloup, *Education intellectuelle*, p. 417.)

La superstition est un ouvrage avancé de la religion qu'il ne faut pas détruire.

(De Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg*, Ent., p. 234.)

L'eau est faite pour soutenir ces prodigieux édifices flottants que l'on appelle des vaisseaux.

(Fénelon.)

BEAUTÉS RELIGIEUSES, PHILOSOPHIE, MORALE

Economie politique

En 1823, des habitants de la ville de Lille, parlant au nom de l'huile de colza, exposèrent au gouvernement qu'un produit nouveau, le gaz, commençait à se répandre ; que ce mode d'éclairage, s'il se généralisait, ferait délaisser les autres, d'autant plus qu'il paraissait être à la fois meilleur et à plus bas prix, etc. En raison de quoi, ils priaient humblement, mais fermement, Sa Majesté, protectrice naturelle de leur

travail, de vouloir bien préserver de toute atteinte leurs droits acquis en interdisant absolument ce produit perturbateur.

(Frédéric Passy, *Discours sur le libre échange*, 5 décembre 1878.)

Shakespeare lui-même, tout grossier qu'il était, n'était pas sans lecture et sans connaissance.

(La Harpe, *Introduction de Cours littéraire.*)

Style ecclésiastique

Mesdames, dans la marche de la société chrétienne, sur le railway du monde, la femme, c'est la goutte d'eau dont l'influence magnétique, vivifiée et purifiée par le feu de l'Esprit saint, communique aussi le mouvement au convoi social sous son impulsion bienfaisante ; il court sur la voie du progrès, et s'avance vers les doctrines éternelles.

Mais si, au lieu de fournir la goutte d'eau de la bénédiction divine, la femme apporte la pierre du déraillement, il se produit d'affreuses catastrophes.

(Mgr Mermillod, *De la Vie surnaturelle dans les Ames.*)

PÉRIPHRASES

Imbéciles

Je trouverais mauvais qu'une fille peu sage vécût avec un homme avant le mariage.

(Ponsard, traduction d'Homère.)

Style romantique

Sibylle, jouant de la harpe, était généralement adorable . Le mot ange venait aux lèvres en la regardant.

(O. Feuillet, *Sibylle*, p. 146.)

Style des souverains

La richesse d'un pays dépend de la prospérité générale.

(Louis-Napoléon, cité dans la *Rive gauche*. 12 mars 1863.)

Style catholique

L'enseignement philosophique fait boire à la jeunesse du fiel de dragon dans le calice de Babylone.

(Pie IX, *Manifeste*, 1847.)

Les inondations de la Loire sont dues aux excès de la presse et à l'inobservation du dimanche.

(L'Evêque de Metz, *Mandement*, décembre 1846.)

IDÉES SCIENTIFIQUES

Histoire naturelle

Les femmes en Egypte se prostituaient publiquement aux crocodiles !

(Proudhon, *De la Célébration du Dimanche*, 1850.)

Les chiens sont pour l'ordinaire de deux teintes opposées, l'une claire et l'autre rembrunie, afin que, quelque part qu'ils soient dans la maison, ils puissent être aperçus sur les meubles, avec la couleur desquels on les confondrait.

(Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la Nature*.)

Les puces se jettent, partout où elles sont, sur les couleurs blanches. Cet instinct leur a été donné afin que nous puissions les attraper plus aisément.

(Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la Nature*.)

Le melon a été divisé en tranches par la nature afin d'être mangé en famille ; la citrouille, étant plus grosse, peut être mangée avec les voisins.

(Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la Nature*.)

Souci de la vérité

Toute autorité, mais surtout celle de l'Eglise, doit s'opposer aux nouveautés, sans se laisser effrayer par le danger de retarder la

découverte de quelques vérités, inconvénient passager et tout à fait nul comparé à celui d'ébranler les institutions et les opinions reçues.

(De Maistre, *Exam. philos.*, t. II, p. 283, *Bacon*.)

La maladie de la pomme de terre a pour cause le désastre de Monville. Le météore a plus agi dans les vallées, il a soustrait le calorique. C'est l'effet d'un refroidissement subit.

(Raspail, *Hist. Santé et Maladie*, pp. 246-247.)

Poissons

Je remarque sur les poissons que c'est merveille qu'ils puissent naître et vivre dans l'eau de la mer, qui est salée, et que leur race ne soit pas anéantie depuis longtemps.

(Gaume. *Catéchisme de Persévérance*, 57.)

De la chimie

Est-il nécessaire d'observer que cette vaste science (la chimie) est absolument déplacée dans un enseignement général ? A quoi sert-elle pour le ministre, pour le magistrat, pour le militaire, pour le marin, pour le négociant ?

(De Maistre, *Lettres et Opuscules inédits*.)

Mépris de la science

Plusieurs personnes ont pensé que la science, entre les mains de l'homme, dessèche le cœur, désenchante la nature, mène les esprits faibles à l'athéisme, et de l'athéisme au crime.

(Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, p. 335.)

Zoologie

C'est, ce nous semble, une grande pitié que de trouver aujourd'hui l'homme *mammifère* rangé, d'après le système de Linnaeus, avec les singes, les chauves-souris et les paresseux. Ne valait-il pas autant le laisser à la tête de la création, où l'avaient placé Moïse, Aristote, Buffon et la nature ?

(Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, p. 351.)

Ses mouvements (du serpent) différents de ceux de tous les animaux ; on ne saurait dire où gît le principe de son déplacement, car il n'a ni nageoires, ni pieds, ni ailes, et cependant il fuit comme une ombre, il s'évanouit magiquement.

(Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, p. 138.)

Linguistique

Si on avait un dictionnaire des langues sauvages, on y trouverait des restes évidents d'une langue antérieure parlée par un peuple éclairé, et, quand même nous ne les trouverions pas, il en résulterait seulement que la dégradation est arrivée au point d'effacer ces derniers restes.

(De Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg*.)

Les sciences naturelles sont secondaires

Il appartient aux prélats, aux nobles, aux grands officiers de l'Etat, d'être les dépositaires et les gardiens des vérités conservatrices, d'apprendre aux nations ce qui est mal et ce qui est bien, ce qui est vrai et ce qui est faux dans l'ordre moral et spirituel. Les autres n'ont pas le droit de raisonner sur ces sortes de matières. Ils ont les sciences naturelles pour s'amuser. De quoi pourraient-ils se plaindre ?

(De Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg, entretien*, p. 131.)

La science doit être mise à la seconde place

Si l'on n'en vient pas aux anciennes maximes, si l'éducation n'est pas rendue aux prêtres et si la science n'est pas mise partout à la seconde place, les maux qui nous attendent sont incalculables. Nous serons abrutis par la science, et c'est le dernier degré de l'abrutissement.

(De Maistre, *Essai sur les Principes générateurs*.)

Opinion sur l'étude de l'histoire

L'enseignement de l'histoire peut avoir, selon moi, des inconvénients et des périls pour le professeur. Il en a aussi pour les élèves.

(Dupanloup.)

Critique historique

Si on considère Napoléon sous le rapport des qualités morales, il est difficile à apprécier, parce qu'il est difficile d'aller découvrir la bonté chez un soldat toujours occupé à joncher la terre de morts, l'amitié chez un homme qui n'eut jamais d'égaux autour de lui, la probité chez un potentat qui était le maître des richesses de l'univers. Toutefois, quelque en dehors des règles ordinaires que fût ce mortel, il n'est pas impossible de saisir ça et là certains traits de sa physionomie morale.

(A. Thiers, *Histoire du Consulat et de l'Empire*, t. XX, p. 713.)

J'ai ouï plusieurs fois déplorer l'aveuglement du conseil de François I^{er}, qui rebuta Christophe Colomb qui lui proposait les Indes.

(Montesquieu, *Esprit des Lois*, t. XXI, ch. XXII.)

(François I^{er} monté sur le trône en 1515. Christophe Colomb mort en 1506.)

Pipe au XV^{ème} siècle

A quelques pas de cette scène si vive, le chef espagnol, immobile, fumait une longue pipe.

(Villemain, *Lascares*.)

A la veille de l'Empire napoléonien

Il n'a jamais existé de famille souveraine dont on puisse assigner l'origine plébéienne. Si ce phénomène paraissait, ce serait une époque du monde.

(De Maistre, *Soirées de Saint-Pétersbourg*.)

La Prusse ne sera pas rétablie

Rien ne peut rétablir la puissance de la Prusse (1807). Cet édifice fameux, construit avec du sang, de la boue, de la fausse monnaie et des feuilles de brochures, a croulé en un clin d'œil et c'en est fait pour toujours.

(De Maistre, *Lettres et Opuscules*, p. 98.)

Saint Jean Chrisostome, ce Bossuet africain ! (Saint Jean Chrysostome, né à Antioche, Asie).

La ville de Cannes doublement célèbre par la victoire remportée par Annibal sur les Romains et par le débarquement de Bonaparte.

Il accuse Louis XI d'avoir persécuté Abeilard (Louis XI né en 1423. Abeilard né en 1079).

Smyrne est une île.

(J. Janin, dans *G. de Flotte*, 1860.)

EXALTATIONS DU BAS

Il faut plus de génie pour être batelier du Rhône que pour faire les *Orientales*.

(Proudhon.)

BETISES SUR LES GRANDS HOMMES

Corneille

Ses mœurs (Chimène) sont du moins scandaleuses ; si, en effet, elles ne sont pas dépravées. Ces pernicious exemples rendent l'ouvrage notablement défectueux et s'écartent du but de la poésie qui veut être utile.

(Académie, sur Le Cid.)

Qu'on me cite une pièce du Grand Corneille que je ne me charge de refaire mieux que lui ! Qui tient la gageure ? Je n'aurais fait que ce dont tout homme est capable, pourvu qu'il croie aussi fermement en Aristote qu'en moi.

(Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, pp. 462,463.)

Malgré la réputation dont jouit cet écrivain, il y a beaucoup de négligence dans son style.

(Condillac, *Traité de l'Art d'écrire.*)

(Descartes), rêveur fameux par les écarts de son imagination et dont le nom est fait pour le pays des chimères.

(Marat, à propos du Panthéon.)

Rabelais, ce boueux de l'humanité.

(Lamartine.)

Lulli

Ses airs tant répétés dans le monde ne servent qu'à insinuer des passions les plus déréglées.

(Bossuet, *Maximes sur la Comédie.*)

Molière

C'est dommage que Molière ne sache pas écrire.

(Fénelon.)

Molière est un infâme histrion.

(Bossuet.)

Byron

Le génie byronien me semble, au fond, un peu bête.

(Veuillot, *Libres Penseurs*, p. 11.)

A mon avis, Byron, très justement rejeté de la famille et de la patrie, c'est-à-dire mis au baigne pour avoir été mari infidèle et citoyen scandaleux, s'il eût été homme de sens et vraiment grand par l'esprit et par le cœur, aurait fait tout simplement pénitence, afin de reconquérir le droit d'élever sa fille et de servir son pays.

(L. Veuillot, *Libres Penseurs*, p. 11.)

Injures aux grands hommes

C'est (Bonaparte) en effet un grand gagnant de batailles ; mais hors de là, le moindre général est plus habile que lui.

(Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons.*)

Bonaparte

On a cru qu'il (Bonaparte) avait perfectionné l'art de la guerre, et il est certain qu'il l'a fait rétrograder vers l'enfance de l'art.

(Chateaubriand, *De Buonaparte et des Bourbons.*)

Bacon

Bacon est absolument dépourvu de l'esprit d'analyse, non seulement ne savait pas résoudre les questions, mais ne savait pas même les poser.

(De Maistre, *Examen de la Philosophie de Bacon*, t. 1^{er}, p. 37.)

Bacon, homme étranger à toutes les sciences et dont toutes les idées fondamentales étaient fausses.

(De Maistre, *Examen de la Philosophie de Bacon*, t. 1^{er}, p. 82.)

Bacon avait l'esprit éminemment faux et d'un genre de fausseté qui n'a jamais appartenu qu'à lui. Son incapacité, essentielle, radicale dans toutes les branches des sciences naturelles.

(De Maistre, *Examen de la Philosophie de Bacon*, t. 1^{er}, p. 283.)

Voltaire

Voltaire est nul comme philosophe, sans autorité comme critique et historien, arriéré comme savant, percé à jour dans sa vie privée et déconsidéré par l'orgueil, la méchanceté et les petitesse de son âme et de son caractère.

(Dupanloup, *Haute Education intellectuelle.*)

Gœthe

La postérité, à laquelle Gœthe a donné son œuvre à juger, fera ce qu'elle a à faire. Elle écrira sur ses tablettes d'airain :

« Gœthe, né à Francfort en 1749, mort à Weimar en 1832, grand écrivain, grand poète, grand artiste. »

Et lorsque les fanatiques de la forme pour la forme, de l'art pour l'art, de l'amour quand même et du matérialisme, viendront lui demander d'ajouter : « Grand homme ! » elle répondra : « Non ! »

(A. Dumas fils, 23 juillet 1873.)

IDÉES SUR L'ART

Imbéciles

Nul doute que les hommes extraordinaires, en quelque genre que ce soit, ne doivent une partie de leur succès aux qualités supérieures dont leur organisation est douée.

(Damiron, *Cours de Philosophie*, t. II, p. 35.)

Jocrisses

Sitôt qu'un Français a passé la frontière, il entre sur le territoire étranger.

(L. Havin, *Courrier du Dimanche*, 13 décembre.)

Quand la borne est franchie, il n'est plus de limites.

(Ponsard.)

Imbéciles

L'épicerie est respectable. C'est une branche du commerce. L'armée est respectable encore, parce qu'elle est une institution dont le but est l'ordre.

L'épicerie est utile, l'armée est nécessaire.

(Jules Noriac, *Les Nouvelles*, 26 octobre 1865.)

Il existe environ la valeur de trois volumes de ces notes. L'aptitude de Gustave Flaubert pour découvrir ce genre de bêtises était surprenante. Un exemple est caractéristique.

En lisant le discours de réception de Scribe à l'Académie française, il s'arrêta net devant cette phrase qu'il nota immédiatement :

La comédie de Molière nous instruit-elle des grands événements du siècle de Louis XIV? Nous dit-elle un mot des erreurs, des faiblesses ou

des fautes du grand roi ? Nous parle-t-elle de la révocation de l'Edit de Nantes ?

Il écrivit au-dessous cette citation :

*Révocation de l'Edit de Nantes, 1685.
Mort de Molière, 1673.*

Comment se peut-il qu'aucun des académiciens, réunis en comité pour entendre la lecture de ce discours avant qu'il fût prononcé, ne fit ce simple rapprochement de dates ?

Gustave Flaubert comptait donc former un volume entier de ces documents justificatifs. Pour rendre moins lourd et fastidieux ce recueil de sottises, il y aurait intercalé deux ou trois contes, d'un idéalisme poétique, copié aussi par Bouvard et Pécuchet.

On a trouvé dans ses papiers le plan d'une de ces nouvelles, qui aurait été intitulée : *Une Nuit de Don Juan*. Ce plan, indiqué en phrases courtes, souvent même par des mots sans suite, révèle mieux que toute dissertation sa manière de concevoir et de préparer son travail. A ce point de vue, il peut être intéressant. Le voici :

Une nuit de Don Juan

I

Le faire sans parties, d'un seul trait.

Commencement mouvementé comme action — en tableau deux cavaliers arrivent sur les chevaux essoufflés. Aperçu de paysage, mais pas encore trop indiqué, seulement comme lumière, dans les arbres — on laisse paître les chevaux dans les broussailles — ils s'y empêtrent la gourmette, etc. — Cela au milieu du dialogue, coupé, de temps à autre, par de petits détails d'action. Don Juan se déboutonne et jette son épée qui sort un peu du fourreau sur le gazon. — Il vient de tuer le frère de dona Elvire. — Ils sont en fuite. — La conversation commence par des aigreurs et des brusqueries.

Paysage. — Le couvent derrière eux. — Ils sont assis sur une pelouse en pente sous des orangers. — Cercle de bois autour d'eux. — Terrain d'une pente légère devant eux. — Horizon de montagnes pelées par le sommet. — Coucher de soleil.

Don Juan est las et s'en prend à Leporello. — Mais est-ce ma faute, la vie que vous menez et me faites mener ? — Eh bien ! la vie que je mène, est-ce ma faute aussi ? — Comment, ce n'est pas votre faute ! Leporello le croit, car il lui a souvent vu de bonnes intentions de mener une vie plus rangée. — Oui, et le hasard en dispose autrement. Exemples. — Leporello reprend les exemples ; désir qu'il a de connaître toutes les femmes qu'il voit, jalousie universelle du genre humain. — Vous voudriez que tout fût à vous.

— Vous cherchez les occasions. — Oui, une inquiétude me pousse. Je voudrais... aspiration.

— Moins que jamais il ne sait pas ce qu'il voudrait, ce qu'il veut. — Leporello ne comprend plus rien à ce que dit son maître. — Don Juan souhaite d'être pur, d'être un adolescent vierge. Il ne l'a jamais été, car il a toujours été hardi, impudent, positif. — Il a voulu souvent se donner

les émotions de l'innocence. — Dans tout et partout c'est la femme qu'il cherche. — Mais pourquoi les quittez-vous ? — Ah ! Pourquoi !

— Don Juan répond par l'ennui de la femme possédée. — Embêtement que cause son œil, tentation de battre celles qui pleurent. — Comme vous les repoussez, les pauvres petites biches ! — Comme vous oubliez ! — Don Juan s'étonne lui-même de l'oubli et sonde cette idée, c'est une chose triste. — J'ai retrouvé des gages d'amour que je ne savais plus d'où ils me venaient. — Vous vous plaignez de la vie, maître, c'est injuste. — Leporello jouit scélératement à l'idée du bonheur de don Juan. — Les jeunes gens le regardent avec envie, lui, Leporello, comme participant à quelque chose de la poésie de son maître.

Rêverie de don Juan à l'idée que lui soumet Leporello qu'il peut avoir un fils quelque part ?...

Et je vous ai vu désirer de revoir des anciennes... — Désir qu'a don Juan de pouvoir préciser dans sa pensée des visages presque effacés. — Que ne donnerait-il pas pour ravoir une idée nette de ces images !

Ce n'est pas tout de changer. C'est que vous changez souvent pour pire. — Amour des femmes laides. N'avez-vous pas été, l'an passé, fou de cette vieille marquise napolitaine ?

Don Juan raconte comment il a perdu son pucelage (une vieille duègne, dans l'ombre, dans un château). — Mais tu ne sais donc pas ce que c'est qu'un désir, pauvre homme (en lui saisissant le bras), et ce qui le fait naître ? — Excitation d'un désir physique. — Corruption. — Abîme qui sépare l'objet du sujet et appétit de celui-ci à entrer dans l'autre. — Voilà pourquoi toujours je suis en quête. — Silence.

Il y avait dans le jardin de mon père une figure de femme, proue de navire. — Envie d'y monter. — Il y grimpe un jour, et lui prend les seins. — Araignées dans le bois pourri. — Premier sentiment de la femme, excitation du péril. — Et toujours j'ai retrouvé la poitrine de bois. — Comment, mais pourtant quand elles jouissent ! car je vous vois heureux. — Etonnement de la jouissance (calme avant, calme après), c'est ce qui m'a toujours fait soupçonner qu'il y avait quelque chose au-delà. — Mais non. — Impossibilité d'une communion parfaite, quelque adhérent que soit le baiser. — Quelque chose gêne et de soi fait mur. Silence des pupilles qui se dévorent. Le regard va plus avant que les mots. De là le désir, toujours renouvelé et toujours trompé, d'une adhérence plus intime. (A des places différentes noter : Jalousie dans le

désir = savoir, avoir. Jalousie dans la possession = regarder dormir, connaître à fond.

Jalousie dans le souvenir = ravoir, se souvenir bien.)

C'est pourtant toujours la même chose ! Autant de femmes et autant d'envies, de jouissances et d'amertumes différentes.

Que le vulgarisme de Leporello fasse ressortir le supériorisme de don Juan et le pose objectivement en montrant la différence, et pourtant il n'y a de différence que dans l'intensité !

Envie des autres hommes. Vouloir être tout ce que les femmes regardent. — Avoir toute beauté, etc. — Vous avez pourtant bien des femmes. — Qu'est-ce que ça me fait ? Le grand nombre de maîtresses, qu'est-ce que c'est comparativement au reste ? Combien m'ignorent et pour lesquelles je n'aurai jamais rien été !

Deux espèces d'amour. Celui qui attire à soi, qui pompe, où l'individualisme et les sens prédominent (pas toute espèce de volupté, pourtant). A celui-là appartient la jalousie. Le second, c'est l'amour qui vous tire hors de soi. Il est plus large, plus navrant, plus doux. Il a des effluves à la place où l'autre a des âcretés rentrantes.

Don Juan a éprouvé les deux quelquefois à propos de la même femme. Il y a des femmes qui portent au premier, d'autres qui provoquent le second, quelquefois tout à la fois. Cela aussi dépend des moments, des hasards et des dispositions.

Don Juan est las et finit par avoir l'envie de crever qui vous prend quand on a trop pensé, sans solution.

On entend la cloche des morts. — En voilà un pour qui tout est fini. Qu'est-ce donc ?

Et ils levèrent la tête.

II

Don Juan escalade le mur et voit Anna Maria couchée. — Tableau. — Longue contemplation. — Désir, souvenir — Elle se réveille. D'abord quelques mots entrecoupés comme faisant suite à sa pensée. Elle n'a pas peur de lui (le moins heurté possible, sans qu'on puisse distinguer le fantastique du réel).

Il y a longtemps que je t'attends. Tu ne venais pas. — Raconte sa maladie et sa mort. — A mesure que le dialogue prend, elle se réveille de plus en plus. — Sueur sur ses bandeaux, se lève lentement,

lentement, d'abord sur les coudes, puis assise. — Grands yeux ébahis. Rentrer dans le précis. — Comment ?

C'est donc toi, j'entendais les pas dans les bois. — Etouffement des nuits. — Promenade dans le cloître, ombre des colonnes, qui ne remuaient pas comme eussent fait les arbres. Je plongeais mes mains dans la fontaine. — Comparaison symbolique du cerf altéré. — Après-midi d'été.

On nous défendait de raconter nos songes — à propos du crucifix qui domine le lit d'Anna Maria, ce christ qui veille sur les rêves. — Le crucifix est toujours immobile pendant que le cœur de la jeune fille est agité et saigne souvent.

Ce qu'est le Christ pour Anna Maria, mais il ne me répond pas dans mon amour. — Oh ! je l'ai bien prié pourtant ! Pourquoi n'a-t-il pas voulu, pourquoi ne m'a-t-il pas écouté. Aspirations de chair et d'amour vrai (complétant l'amour mystique) en parallèle avec les aspirations dévergondées de don Juan, qui a eu, dans ses autres amours, surtout aux moments de lassitude, des besoins mystiques. (Indiquer ceci, quant à don Juan, dans sa conversation avec Leporello.)

Mouvement d'Anna Maria entourant don Juan de ses deux bras. — Le gras de l'avant-bras porté sur les carotides et les poignets au bout des mains raidies, plus petites pour atteindre à lui ; une boucle des cheveux de don Juan, en se baissant vers elle, se prend dans le bouton de sa chemise.

La nuit animée, le feu des pâtres sur les montagnes. Là aussi on parle d'amour. — C'est l'amour qui les occupe. Tu ne connais pas la joie simple. Le jour vient.

Aspiration de vie d'Anna Maria à l'époque des moissons.

Matinées de dimanche les jours de fêtes dans l'église. — Les directeurs la tourmentent. — J'aimais beaucoup le confessionnal. Elle s'en approchait avec un sentiment de crainte voluptueuse parce que son cœur allait s'ouvrir. — Mystère, ombre. — Mais elle n'avait pas de péchés à dire, elle aurait voulu en avoir. Il y a, dit-on, des femmes à vie ardente, heureuse.

Un jour elle s'évanouit toute seule dans l'église, où elle venait mettre des fleurs (l'organiste jouait tout seul) en contemplant un vitrail pénétré de soleil.

Désirs fréquents qu'elle a de la communion. Avoir Jésus dans le corps, Dieu en soi ! — A chaque nouveau sacrement il lui semblait qu'une soif

serait apaisée. — Elle multipliait les œuvres, jeûnes, prières, etc. — Sensualité du jeûne. — Se sentir l'estomac tirailé, faiblesses de tête. — Elle a peur, elle s'étudie à se donner des peurs, etc. — Mortifications. — Elle aimait beaucoup les bonnes odeurs. — Elle flaire des choses dégoûtantes. — Volupté des mauvaises odeurs. — Elle en est honteuse devant don Juan, que ça enthousiasme. — Anna Maria s'étonne de son désir. — Qu'est-ce ? Comment se fait-il que je désire et qu'elle désire ce qu'elle ne sait pas ? La volupté se glisse partout en elle (comme le dégoût chez don Juan). — J'entendais parler du monde. — Parle-moi ! parle-moi !

La lampe s'éteint faute d'huile. — Les étoiles éclairent la chambre (pas de lune). — Puis le jour paraît. — Anna Maria retombe morte.

On entend des chevaux brouter et faire sonner leur selle sur leur dos. Don Juan s'enfuit.

Ton du caractère d'Anna Maria : *doux*.

Ne jamais perdre de vue don Juan. L'objet principal (au moins de la seconde partie), c'est l'union, l'égalité, la dualité, dont chaque terme a été jusqu'ici incomplet, se fusionnant, et que chacun montant graduellement aille se compléter et s'unir au terme voisin.

* * * * *

Gustave Flaubert n'écrivit point d'un seul coup *Bouvard et Pécuchet*. On peut dire que la moitié de sa vie s'est passée à méditer ce livre et qu'il a consacré ses six dernières années à exécuter ce tour de force. Liseur insatiable, chercheur infatigable, il amoncelait sans repos les documents. Enfin, un jour, il se mit à l'œuvre, épouvanté toutefois devant l'énormité de la besogne. « *Il faut être fou*, disait-il souvent, *pour entreprendre un pareil livre.* » Il fallait surtout une patience surhumaine et une indéclinable volonté.

Là-bas, à Croisset, dans son cabinet à cinq fenêtres, il geignait jour et nuit sur son œuvre. Sans aucune trêve, sans délassements, sans plaisirs et sans distractions, l'esprit formidablement tendu, il avançait avec une lenteur désespérante, découvrant chaque jour de nouvelles lectures à faire, de nouvelles recherches à entreprendre. Et la phrase aussi le tourmentait, la phrase si concise, si précise, colorée en même temps, qui devait renfermer en deux lignes un volume, en un paragraphe toutes les

pensées d'un savant. Il prenait ensemble un lot d'idées de même nature et, comme un chimiste préparant un élixir, il les fondait, les mêlait, rejetait les accessoires, simplifiait les principales, et de son formidable creuset sortaient des formules absolues contenant en cinquante mots un système entier de philosophie.

Une fois il lui fallut s'arrêter, épuisé, presque découragé, et comme repos il écrivit son délicieux volume intitulé : *Trois Contes*.

On dirait qu'il a voulu faire là un résumé complet et parfait de son œuvre. Les trois nouvelles : *Un Cœur simple*, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et *Hérodiad*, montrent d'une façon courte et admirable les trois faces de son talent.

S'il fallait classer ces trois bijoux, peut-être mettrait-on au premier rang *Saint Julien l'Hospitalier*. C'est un absolu chef-d'œuvre de couleur et de style, un chef-d'œuvre d'art.

Un Cœur simple raconte l'histoire d'une pauvre servante de campagne honnête et bornée, dont la vie va tout droit jusqu'à la mort, sans qu'une lueur de bonheur vrai l'éclairé jamais.

La Légende de Saint Julien l'Hospitalier nous montre les aventures miraculeuses du saint, comme le ferait un vieux vitrail d'église d'une naïveté savante et colorée.

Hérodiad nous dit l'accident tragique de la décollation de saint Jean-Baptiste.

Gustave Flaubert avait encore plusieurs sujets de nouvelles et de romans.

Il comptait écrire d'abord le *Combat des Thermopyles* et il devait accomplir un voyage en Grèce au commencement de l'année 1882 pour voir le paysage réel de cette lutte surhumaine.

Il voulait faire de cela une sorte de récit patriotique simple et terrible, qu'on pourrait lire aux enfants de tous les peuples pour leur apprendre l'amour du pays. Il voulait montrer les âmes vaillantes, les cœurs magnanimes et les corps vigoureux de ces héros symboliques, et, sans employer un mot technique, ni un terme ancien, dire cette bataille immortelle qui n'appartient pas à l'histoire d'une nation, mais à l'histoire du monde. Il se réjouissait à l'idée d'écrire en termes sonores les adieux de ces guerriers recommandant à leurs femmes, s'ils mouraient dans la rencontre, d'épouser vite des hommes robustes pour donner de nouveaux fils à la patrie. La pensée seule de ce conte héroïque jetait Flaubert dans un enthousiasme violent.

Il songeait encore à une sorte de *Matrone d'Ephèse* moderne, ayant été séduit par un sujet que lui avait raconté Tourgueniev.

Enfin, il méditait un grand roman sur le Second Empire, où on aurait vu le mélange et le contact des civilisations orientale et occidentale, le rapprochement de ces Grecs de Constantinople, venus à Paris si nombreux pendant le règne de Napoléon et jouant un rôle important dans la société parisienne avec le monde factice et raffiné de la France impériale.

Deux personnages principaux l'attiraient, l'homme et la femme, *un ménage parisien*, astucieux avec naïveté, ambitieux et corrompu. L'homme, fonctionnaire supérieur, rêvait d'une haute fortune qu'il atteignait lentement, et, avec une rouerie égoïste et naturelle, il faisait servir sa femme, fort jolie et intrigante, à ses projets. Malgré les efforts de toute nature de sa compagne, ses désirs n'étaient point satisfaits à son gré. Alors, après de longues années de tentatives, ils reconnaissaient tous deux la vanité de leurs espérances et finissaient leur vie en honnêtes gens déçus, d'une façon tranquille et résignée.

Il voyait encore en projet un autre grand roman sur l'administration, avec ce titre : *Monsieur le Préfet*, et il affirmait que personne n'avait jamais compris quel personnage comique, important et inutile est un préfet.

II

Gustave Flaubert était, avant tout, par-dessus tout, un artiste. Le public d'aujourd'hui ne distingue plus guère ce que signifie ce mot quand il s'agit d'un homme de lettres. Le sens de l'art, ce flair si délicat, si subtil, si difficile, si insaisissable, si inexprimable, est essentiellement un don des aristocraties intelligentes ; il n'appartient guère aux démocraties.

De très grands écrivains n'ont pas été des artistes. Le public et même la plupart des critiques ne font pas de différence entre ceux-là et les autres.

Au siècle dernier, au contraire, le public, juge difficile et raffiné, poussait à l'extrême ce sens artiste qui disparaît. Il se passionnait pour une phrase, pour un vers, pour une épithète ingénieuse ou hardie. Vingt lignes, une page, un portrait, un épisode, lui suffisaient pour juger et

classer un écrivain. Il cherchait les dessous, les dedans des mots, pénétrait les raisons secrètes de l'auteur, lisait lentement, sans rien passer, cherchant, après avoir compris la phrase, s'il ne restait plus rien à pénétrer. Car les esprits, lentement préparés aux sensations littéraires, subissaient l'influence secrète de cette puissance mystérieuse qui met une âme dans les œuvres.

Quand un homme, quelque doué qu'il soit, ne se préoccupe que de la chose racontée, quand il ne se rend pas compte que le véritable pouvoir littéraire n'est pas dans un fait, mais bien dans la manière de le préparer, de le présenter et de l'exprimer, il n'a pas le sens de l'art.

La profonde et délicieuse jouissance qui vous monte au cœur devant certaines pages, devant certaines phrases, ne vient pas seulement de ce qu'elles disent : elle vient d'une accordance absolue de l'expression avec l'idée, d'une sensation d'harmonie, de beauté secrète, échappant la plupart du temps au jugement des foules.

Musset, ce grand poète, n'était pas un artiste. Les choses charmantes qu'il dit en une langue facile et séduisante laissent presque indifférents ceux que préoccupent la poursuite, la recherche, l'émotion d'une beauté plus haute, plus insaisissable, plus intellectuelle.

La foule, au contraire, trouve en Musset la satisfaction de tous ses appétits poétiques un peu grossiers, sans comprendre même le frémissement, presque l'extase que nous peuvent donner certaines pièces de Baudelaire, de Victor Hugo, de Leconte de Lisle.

Les mots ont une âme. La plupart des lecteurs, et même des écrivains, ne leur demandent qu'un sens. Il faut trouver cette âme qui apparaît au contact d'autres mots, qui éclate et éclaire certains livres d'une lumière inconnue, bien difficile à faire jaillir.

Il y a dans les rapprochements et les combinaisons de la langue écrite par certains hommes toute l'évocation d'un monde poétique, que le peuple des mondains ne sait plus apercevoir ni deviner. Quand on lui parle de cela, il se fâche, raisonne, argumente, nie, crie et veut qu'on lui montre. Il serait inutile d'essayer. Ne sentant pas, il ne comprendra jamais.

Des hommes instruits, intelligents, des écrivains même, s'étonnent aussi quand on leur parle de ce *mystère* qu'ils ignorent ; et ils sourient en haussant les épaules. Qu'importe ! Ils ne savent pas. Autant parler musique à des gens qui n'ont point d'oreille.

Dix paroles échangées suffisent à deux esprits doués de ce sens mystérieux de l'art, pour se comprendre comme s'ils se servaient d'un langage ignoré des autres.

Flaubert fut torturé toute sa vie par la poursuite de cette insaisissable perfection.

Il avait une conception du style qui lui faisait enfermer dans ce mot toutes les qualités qui font en même temps un penseur et un écrivain. Aussi, quand il déclarait : « *Il n'y a que le style* », il ne faut pas croire qu'il entendit : « Il n'y a que la sonorité ou l'harmonie des mots. »

On entend généralement par « style » la façon propre à chaque écrivain de présenter sa pensée. Le style serait donc différent selon l'homme, éclatant ou sobre, abondant ou concis, suivant les tempéraments. Gustave Flaubert estimait que la personnalité de l'auteur doit disparaître dans l'originalité du livre et que l'originalité du livre ne doit point provenir de la singularité du style.

Car il n'imaginait pas des « styles » comme une série de moules particuliers dont chacun porte la marque d'un écrivain et dans lequel on coule toutes ses idées ; mais il croyait au *style*, c'est-à-dire à une manière unique, absolue, d'exprimer une chose dans toute sa couleur et son intensité.

Pour lui, la forme, c'était l'œuvre elle-même. De même que, chez les êtres, le sang nourrit la chair et détermine même son contour, son apparence extérieure, suivant la race et la famille, ainsi, pour lui, dans l'œuvre le fond fatalement impose l'expression unique et juste, la mesure, le rythme, toutes les allures de la forme.

Il ne comprenait point que le fond pût exister sans la forme, ni la forme sans le fond.

Le style devait donc être, pour ainsi dire, impersonnel et n'emprunter ses qualités qu'à la qualité de la pensée et à la puissance de la vision.

Obsédé par cette croyance absolue qu'il n'existe qu'une manière d'exprimer une chose, un mot pour la dire, un adjectif pour la qualifier et un verbe pour l'animer, il se livrait à un labeur surhumain pour découvrir, à chaque phrase, ce mot, cette épithète et ce verbe. Il croyait ainsi à une harmonie mystérieuse des expressions, et quand un terme juste ne lui semblait point euphonique, il en cherchait un autre avec une invincible patience, certain qu'il ne tenait pas le vrai, l'unique.

Ecrire était donc pour lui une chose redoutable, pleine de tourments, de périls, de fatigues. Il allait s'asseoir à sa table avec la peur et le désir

de cette besogne aimée et torturante. Il restait là, pendant des heures, immobile, acharné à son travail effrayant de colosse patient et minutieux qui bâtirait une pyramide avec des billes d'enfant.

Enfoncé dans son fauteuil de chêne à haut dossier, la tête rentrée entre ses fortes épaules, il regardait son papier de son œil bleu, dont la pupille, toute petite, semblait un grain noir toujours mobile. Une légère calotte de soie, pareille à celle des ecclésiastiques, couvrant le sommet du crâne, laissait échapper de longues mèches de cheveux bouclés par le bout et répandus sur le dos. Une vaste robe de chambre en drap brun l'enveloppait tout entier ; et sa figure rouge, que coupait une forte moustache blanche aux bouts tombants, se gonflait sous un furieux afflux de sang. Son regard ombragé de grands cils sombres courait sur les lignes, fouillant les mots, chavirant les phrases, consultant la physionomie des lettres assemblées, épiant l'effet comme un chasseur à l'affût.

Puis il se mettait à écrire, lentement, s'arrêtant sans cesse, recommençant, raturant, surchargeant, emplissant les marges, traçant des mots en travers, noircissant vingt pages pour en achever une, et, sous l'effort pénible de sa pensée, geignant comme un scieur de long.

Quelquefois, jetant dans un grand plat d'étain oriental rempli de plumes d'oie soigneusement taillées la plume qu'il tenait à la main, il prenait la feuille de papier, l'élevait à la hauteur du regard, et, s'appuyant sur un coude, déclamait d'une voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec science comme les haltes d'un long chemin.

« Une phrase est viable, disait-il, quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne lorsqu'elle peut être lue tout haut. »

Les phrases mal écrites, écrivait-il dans la préface des Dernières Chansons de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. »

Mille préoccupations l'assiégeaient en même temps, l'obsédaient et toujours cette certitude désespérante restait fixe en son esprit : *« Parmi toutes ces expressions, toutes ces formes, toutes ces tournures, il n'y a qu'une expression, qu'une tournure et qu'une forme pour exprimer ce que je veux dire. »*

Et la joue enflée, le cou congestionné, le front rouge, tendant ses muscles comme un athlète qui lutte, il se battait désespérément contre l'idée et contre le mot, les saisissant, les accouplant malgré eux, les tenant unis d'une indissoluble façon par la puissance de sa volonté, étreignant la pensée, la subjuguant peu à peu avec une fatigue et des efforts surhumains, et l'engageant, comme une bête captive, dans une forme solide et précise.

De ce formidable labeur naissait pour lui un extrême respect pour la littérature et pour la phrase. Du moment qu'il avait construit une phrase avec tant de peines et de tortures, il n'admettait pas qu'on en pût changer un mot. Lorsqu'il lut à ses amis le conte intitulé *Un Cœur simple*, on lui fit quelques remarques et quelques critiques sur un passage de dix lignes, dans lequel la vieille fille finit par confondre son perroquet et le Saint-Esprit. L'idée paraissait subtile pour un esprit de paysanne. Flaubert écouta, réfléchit, reconnut que l'observation était juste. Mais une angoisse le saisit : « *Vous avez raison, dit-il, seulement... il faudrait changer ma phrase.* »

Le soir même, cependant, il se mit à la besogne ; il passa la nuit pour modifier dix mots, noircit et ratura vingt feuilles de papier, et, pour finir, ne changea rien, n'ayant pu construire une autre phrase dont l'harmonie lui parût satisfaisante.

Au commencement du même conte, le dernier mot d'un alinéa, servant de sujet au suivant, pouvait donner lieu à une amphibologie. On lui signala cette distraction ; il la reconnut, s'efforça de modifier le sens, ne parvint pas à retrouver la sonorité qu'il voulait, et, découragé s'écria : « *Tant pis pour le sens ; le rythme avant tout !* » Cette question du rythme de la prose le lançait parfois en des dissertations passionnées :

« *Dans le vers, disait-il, le poète possède des règles fixes. Il a la mesure, la césure, la rime, et une quantité d'indications pratiques, toute une science de métier. Dans la prose, il faut un sentiment profond du rythme, rythme fuyant, sans règles, sans certitude, il faut des qualités innées, et aussi une puissance de raisonnement, un sens artiste infiniment plus subtils, plus aigus, pour changer, à tout instant, le mouvement, la couleur, le son du style, suivant les choses qu'on veut dire. Quand on sait manier cette chose fluide, la prose française, quand on sait la valeur exacte des mots, et quand on sait modifier cette valeur selon la place qu'on leur donne, quand on sait attirer tout l'intérêt d'une*

page sur une ligne, mettre une idée en relief entre cent autres, uniquement par le choix et la position des termes qui l'expriment ; quand on sait frapper avec un mot, un seul mot, posé d'une certaine façon, comme on frapperait avec une arme ; quand on sait bouleverser une âme, l'emplit brusquement de joie ou de peur, d'enthousiasme, de chagrin ou de colère, rien qu'en faisant passer un adjectif sous l'œil du lecteur, on est vraiment un artiste, le plus supérieur des artistes, un vrai prosateur. »

Il avait pour les grands écrivains français une admiration frénétique ; il possédait par cœur des chapitres entiers des maîtres, et il les déclamaient d'une voix tonnante, grisé par la prose, faisant sonner les mots, scandant, modulant, chantant la phrase. Des épithètes le ravissaient : il les répétait cent fois, s'étonnant toujours de leur justesse, et déclarant : « *Il faut être un homme de génie pour trouver des adjectifs pareils.* »

Personne ne porta plus haut que Gustave Flaubert le respect et l'amour de son art et le sentiment de la dignité littéraire. Une seule passion, l'amour des lettres, a empli sa vie jusqu'à son dernier jour. Il les aimait furieusement, d'une façon absolue, unique.

Presque toujours un artiste cache une ambition secrète, étrangère à l'art. C'est la gloire qu'on poursuit souvent, la gloire rayonnante qui nous place, vivant, dans une apothéose, fait s'exalter les têtes, battre des mains, et captive les cœurs des femmes.

Plaire aux femmes ! Voilà aussi le désir ardent de presque tous. Être par la toute-puissance du talent, dans Paris, dans le monde, un être d'exception, admiré, adulé, aimé, qui peut cueillir, presque à son gré, ces fruits de chair vivante dont nous sommes affamés ! Entrer, partout où l'on va, précédé d'une renommée, d'un respect et d'une adulation, et voir tous les yeux fixés sur soi, et tous les sourires venir à soi. C'est là ce que recherchent ceux qui se livrent à ce métier étrange et difficile de reproduire et d'interpréter la nature par des moyens artificiels.

D'autres ont poursuivi l'argent, soit pour lui-même, soit pour les satisfactions qu'il donne : le luxe de l'existence et les délicatesses de la table.

Gustave Flaubert a aimé les lettres d'une façon si absolue que, dans son âme emplit par cet amour, aucune autre ambition n'a pu trouver place.

Jamais il n'eut d'autres préoccupations ni d'autres désirs ; il était presque impossible qu'il parlât d'autre chose. Son esprit, obsédé par des préoccupations littéraires, y revenait toujours, et il déclarait inutile tout ce qui intéresse les gens du monde.

Il vivait seul presque toute l'année, travaillant sans répit, sans interruption. Liseur infatigable, ses repos étaient des lectures, et il possédait une bibliothèque entière de notes prises dans tous les volumes qu'il avait fouillés. Sa mémoire, d'ailleurs, était merveilleuse, et il se rappelait le chapitre, la page, l'alinéa où il avait trouvé, cinq ou dix ans plus tôt, un petit détail dans un ouvrage presque inconnu. Il savait ainsi un nombre incalculable de faits.

Il passa la plus grande partie de son existence dans sa propriété de Croisset, près de Rouen. C'était une jolie maison blanche, de style ancien, plantée tout au bord de la Seine, au milieu d'un jardin magnifique qui s'étendait par derrière et escaladait, par des chemins rapides, la grande côte de Canteleu. Des fenêtres de son vaste cabinet de travail, on voyait passer tout près, comme s'ils allaient toucher les murs avec leurs vergues, les grands navires qui montaient vers Rouen, ou descendaient vers la mer. Il aimait à regarder ce mouvement muet des bâtiments glissant sur le large fleuve et partant pour tous les pays dont on rêve.

Souvent, quittant sa table, il allait encadrer dans sa fenêtre sa large poitrine de géant et sa tête de vieux Gaulois. A gauche, les mille clochers de Rouen dessinaient dans l'espace leurs silhouettes de pierre, leurs profils travaillés ; un peu plus à droite, les mille cheminées des usines de Saint-Sever vomissaient sur le ciel leurs festons de fumée. La pompe à feu de la Foudre, aussi haute que la plus haute des pyramides d'Egypte, regardait de l'autre côté de l'eau la flèche de la cathédrale, le plus haut clocher du monde.

En face s'étendaient des herbages pleins de vaches rousses et de vaches blanches, couchées, ou pâturent debout, et là-bas, à droite, une forêt sur une grande côte fermait l'horizon que parcourait la calme rivière large, pleine d'îles plantées d'arbres, descendant vers la mer et disparaissant au loin dans une courbe de l'immense vallée.

Il aimait ce superbe et tranquille paysage que ses yeux avaient vu depuis son enfance. Presque jamais il ne descendait dans le jardin, ayant horreur du mouvement. Parfois pourtant, quand un ami venait le voir, il se promenait avec lui le long d'une grande allée de tilleuls,

plantée en terrasse, et qui semblait faite pour les graves et douces causeries.

Il prétendait que Pascal était venu jadis dans cette maison et qu'il avait dû aussi marcher, rêver et parler sous ces arbres.

Son cabinet ouvrait trois fenêtres sur le jardin et deux sur la rivière. Il était très vaste, n'ayant pour ornement que des livres, quelques portraits d'amis et quelques souvenirs de voyages : des corps de jeunes caïmans séchés, un pied de momie qu'un domestique naïf avait ciré comme une botte et demeuré noir, des chapelets d'ambre d'Orient, un bouddha doré, dominant la grande table de travail, et regardant de ses yeux longs, dans son immobilité divine et séculaire, un admirable buste de Pradier, représentant la sœur de Gustave, Caroline Flaubert, morte toute jeune femme, et, par terre, d'un côté un immense divan turc couvert de coussins, de l'autre une magnifique peau d'ours blanc.

Il se mettait à la besogne dès neuf ou dix heures du matin ; se levait pour déjeuner, puis reprenait aussitôt son labeur. Il dormait souvent une heure ou deux dans l'après-midi ; mais il veillait jusqu'à trois ou quatre heures du matin, accomplissant alors le meilleur de sa besogne, dans le silence calme de la nuit, dans le recueillement du grand appartement tranquille, à peine éclairé par les deux lampes couvertes d'un abat-jour vert. Les mariniers, sur la rivière, se servaient comme d'un phare, des fenêtres de « Monsieur Gustave ».

Il s'était fait dans le pays une sorte de légende autour de lui. On le regardait comme un brave homme, un peu toqué, dont les costumes singuliers effraient les yeux et les esprits.

Il était toujours vêtu, pour travailler, d'un large pantalon, noué par une cordelière de soie à la ceinture, et d'une immense robe de chambre tombant jusqu'à terre. Ce vêtement, qu'il avait adopté non par pose, mais à cause de son ampleur commode, était en drap brun l'hiver, et, l'été, en étoffe légère, à fond blanc et à dessins clairs. Les bourgeois de Rouen, allant déjeuner à la Bouille, le dimanche, rentraient déçus dans leur espoir quand ils n'avaient pu voir, du pont du bateau à vapeur, cet original de M. Flaubert, debout dans sa haute fenêtre.

Lui aussi prenait plaisir à regarder passer ce bateau chargé de monde. Il portait à ses yeux une jumelle de théâtre qui traînait toujours au bord de sa table ou sur le coin de sa cheminée et contemplait curieusement tous ces visages tournés vers lui. Leur laideur l'amusait, leur

étonnement le dilatait ; il lisait sur les figures les caractères, le tempérament, la bêtise de chacun.

On a beaucoup parlé de sa haine contre le bourgeois.

Il faisait de ce mot *bourgeois* le synonyme de *bêtise* et le définissait ainsi : « *J'appelle bourgeois quiconque pense bassement.* » Ce n'est donc nullement à la classe bourgeoise qu'il en voulait, mais à une sorte particulière de bêtise qu'on rencontre le plus souvent dans cette classe. Il avait, du reste, pour le « bon peuple » un mépris aussi complet. Mais, se trouvant moins souvent en contact avec l'ouvrier qu'avec les gens du monde, il souffrait moins de la bêtise populaire que de la sottise mondaine. L'ignorance, d'où viennent les croyances absolues, les principes dits immortels, toutes les conventions, tous les préjugés, tout l'arsenal des opinions communes ou élégantes, l'exaspéraient. Au lieu de sourire, comme beaucoup d'autres, de l'universelle niaiserie, de l'infériorité intellectuelle du plus grand nombre, il en souffrait horriblement. Sa sensibilité cérébrale excessive lui faisait sentir comme des blessures les banalités stupides que chacun répète chaque jour. Quand il sortait d'un salon où la médiocrité des propos avait duré tout un soir, il était affaissé, accablé, comme si on l'eût roué de coups, devenu lui-même idiot, affirmait-il, tant il possédait la faculté de pénétrer dans la pensée des autres.

Vibrant toujours, impressionnable aussi, il se comparait à un écorché que le moindre contact fait tressaillir de douleur, et la bêtise humaine, assurément, le blessa durant toute sa vie, comme blessent les grands malheurs intimes et secrets.

Il la considérait un peu comme une ennemie personnelle acharnée à le martyriser ; et il la poursuivit avec fureur ainsi qu'un chasseur poursuit sa proie, l'atteignant jusqu'au fond des plus grands cerveaux. Il avait, pour la découvrir, des subtilités de limier, et son œil rapide tombait dessus, qu'elle se cachât dans les colonnes d'un journal ou même entre les lignes d'un beau livre. Il en arrivait parfois à un tel degré d'exaspération, qu'il aurait voulu détruire la race humaine.

La misanthropie de ses œuvres ne vient pas d'autre chose. La saveur amère qui s'en dégage n'est que cette constante constatation de la médiocrité, de la banalité, de la sottise sous toutes ses formes. Il la note à toutes les pages, presque à tous les paragraphes, par un mot, par une simple intention, par l'accent d'une scène ou d'un dialogue. Il emplit le lecteur intelligent d'une mélancolie désolée devant la vie. Le malaise

inexpliqué qu'ont éprouvé beaucoup de gens en ouvrant *l'Education sentimentale* n'était que la sensation irraisonnée de cette éternelle misère des pensées montrée à nu dans les crânes.

Il disait quelquefois qu'il aurait pu appeler ce livre « les Fruits secs », pour en faire mieux comprendre l'intention. Chaque homme, en le lisant, se demande avec inquiétude s'il n'est pas un des tristes personnages de ce morne roman, tant on retrouve en chacun des choses personnelles, intimes et navrantes.

Après l'énumération de ses lectures effrayantes, il écrivait un jour :

« Et tout cela dans l'unique but de cracher sur mes contemporains le dégoût qu'ils m'inspirent ! Je vais enfin dire ma manière de penser, exhaler mon ressentiment, vomir ma haine, expectorer mon fiel, déterger mon indignation ! »

Ce mépris d'idéaliste exalté pour la bêtise courante et la banalité commune était accompagné d'une admiration véhémement pour les gens supérieurs, quel que fût le genre de leur talent ou la nature de leur érudition. N'ayant jamais aimé que la Pensée, il en respectait toutes les manifestations ; et ses lectures s'étendaient aux livres qui semblaient ordinairement le plus étrangers à l'art littéraire. Il se fâcha avec un journal ami où on avait maladroitement critiqué M. Renan ; le nom seul de Victor Hugo l'emplissait d'enthousiasme ; il avait pour amis des hommes comme MM. Georges Ponchet et Berthelot ; son salon de Paris était des plus curieux. Il recevait le dimanche, depuis une heure, jusqu'à sept, dans un appartement de garçon, très simple, au cinquième étage. Les murs étaient nus et le mobilier modeste, car il avait en horreur le bibelot d'art.

Dès qu'un coup de timbre annonçait le premier visiteur, il jetait sur sa table de travail, couverte de feuilles de papier éparpillées et noires d'écriture, un léger tapis de soie rouge qui enveloppait et cachait tous les outils de son travail, sacrés pour lui comme les objets du culte pour un prêtre. Puis, son domestique sortant presque -toujours le dimanche, il allait ouvrir lui-même.

Le premier venu était souvent Ivan Tourgueniev, qu'il embrassait comme un frère. Plus grand encore que Flaubert, le romancier russe aimait le romancier français d'une affection profonde et rare. Des affinités de talent, de philosophie et d'esprit, des similitudes de goûts, de vie et de rêves, une conformité de tendances littéraires, d'idéalisme exalté, d'admiration et d'érudition, mettaient entre eux tant de points de

contact incessants qu'ils éprouvaient l'un et l'autre, en se revoyant, une joie du cœur plus encore peut-être qu'une joie de l'intelligence.

Tourgueniev s'enfonçait dans un fauteuil et parlait lentement, d'une voix douce, un peu faible et hésitante, mais qui donnait aux choses dites un charme et un intérêt extrêmes. Flaubert l'écoutait avec religion, fixant sur la grande figure blanche de son ami un large œil bleu aux pupilles mouvantes, et il répondait de sa voix sonore, qui sortait comme un chant de clairon, sous sa moustache de vieux guerrier gaulois. Leur conversation touchait rarement aux choses de la vie courante et ne s'éloignait guère des choses et de l'histoire littéraires. Souvent Tourgueniev était chargé de livres étrangers et traduisait couramment des poèmes de Goethe, de Pouchkine et de Swinburne.

D'autres personnes arrivaient peu à peu : M. Taine, le regard caché derrière ses lunettes, l'allure timide, apportait des documents historiques, des faits inconnus, toute une odeur et une saveur d'archives remuées, toute une vision de vie ancienne aperçue de son œil perçant de philosophe.

Voici MM. Frédéric Baudry, membre de l'Institut, administrateur de la bibliothèque Mazarine ; Georges Ponchet, professeur d'anatomie comparée au Muséum d'histoire naturelle : Claudius Popelin, le maître émailleur ; Philippe Burty, écrivain, collectionneur, critique d'art, esprit subtil et charmant.

Puis c'est Alphonse Daudet qui apporte l'air de Paris, du Paris vivant, viveur, remuant et gai. Il trace en quelques mots des silhouettes infiniment drôles, promène sur tout et sur tous son ironie charmante, méridionale et personnelle, accentuant les finesses de son esprit verveux par la séduction de sa figure et de son geste et la science de ses récits, toujours composés comme des contes écrits. Sa tête, jolie, très fine, est couverte d'un flot de cheveux d'ébène qui descendent sur les épaules, se mêlant à la barbe frisée dont il roule souvent les pointes aiguës. L'œil, longuement fendu, mais peu ouvert, laisse passer un regard noir comme de l'encre, vague quelquefois par suite d'une myopie excessive. Sa voix chante un peu ; il a le geste vif, l'allure mobile, tous les signes d'un fils du Midi.

Emile Zola entre à son tour, essoufflé par les cinq étages et toujours suivi de son fidèle Paul Alexis. Il se jette dans un fauteuil et cherche d'un coup d'œil sur les figures l'état des esprits, le ton et l'allure de la causerie. Assis un peu de côté, une jambe sous lui, tenant sa cheville

dans sa main et parlant peu, il écoute attentivement. Quelquefois, quand un enthousiasme littéraire, une griserie d'artistes emporte les causeurs et les lance en ces théories excessives et paradoxales chères aux hommes d'imagination vive, il devient inquiet, remue la jambe, place de temps en temps un « mais »... étouffé dans les grands éclats ; puis, quand la poussée lyrique de Flaubert s'est calmée, il reprend la discussion tranquillement, d'une voix calme, avec des mots paisibles.

Il est de taille moyenne, un peu gros, d'aspect bonhomme et obstiné. Sa tête, très semblable à celles qu'on retrouve dans beaucoup de vieux tableaux italiens, sans être belle, présente un grand caractère de puissance et d'intelligence. Les cheveux courts se redressent sur un front très développé, et le nez droit s'arrête, coupé comme par un coup de ciseau trop brusque, au-dessus de la lèvre ombragée d'une moustache noire assez épaisse. Tout le bas de cette figure grasse, mais énergique, est couvert de barbe taillée très près de la peau. Le regard noir, myope, pénétrant fouille, sourit, souvent ironique, tandis qu'un pli très particulier retrousse la lèvre supérieure d'une façon drôle et moqueuse.

D'autres arrivent encore : voici l'éditeur Charpentier. Sans quelques cheveux blancs mêlés à ses longs cheveux noirs, on le prendrait pour un adolescent. Il est mince et joli garçon, avec un menton légèrement pointu, nuancé de bleu par une barbe drue soigneusement rasée. Il porte la moustache seule. Il rit volontiers d'un rire jeune et sceptique et il écoute et promet tout ce que lui demande chaque écrivain qui s'empare de lui et le pousse en un coin pour lui recommander mille choses. Voici le charmant poète Catulle Mendès, avec sa figure de Christ sensuel et séduisant, dont la barbe soyeuse et les cheveux légers entourent d'un nuage blond une face pâle et fine. Causeur incomparable, artiste raffiné, subtil, saisissant toutes les plus fugitives sensations littéraires, il plaît tout particulièrement à Flaubert, par le charme de sa parole et la délicatesse de son esprit. Voici Emile Bergerat, son beau-frère, qui épousa la seconde fille de Théophile Gautier.

Voici José-Maria de Hérédia, le fameux faiseur de sonnets, qui restera un des poètes les plus parfaits de ce temps. Voici Huysmans, Hennique, Céard, d'autres encore, Léon Cladel le styliste difficile et raffiné, Gustave Toudouze.

Alors, entre, le dernier presque toujours, un homme de taille élevée et mince, dont la figure sérieuse, bien que souvent souriante, porte un grand caractère de hauteur et de noblesse.

Il a de longs cheveux grisâtres, comme décolorés, une moustache un peu plus blanche et des yeux singuliers, envahis par une pupille étrangement dilatée.

Il a l'aspect gentilhomme, l'air fin et nerveux des gens de race. Il est (on le sent) du monde, et du meilleur. C'est Edmond de Goncourt. Il s'avance, tenant à la main un paquet de tabac spécial qu'il garde partout avec lui, tandis qu'il tend à ses amis son autre main restée libre.

Le petit salon déborde. Des groupes passent dans la salle à manger.

C'est alors qu'il fallait voir Gustave Flaubert.

Avec des gestes larges où il paraissait s'envoler, allant de l'un à l'autre d'un seul pas qui traversait l'appartement, sa longue robe de chambre gonflée derrière lui dans ses brusques élans comme la voile brune d'une barque de pêche, plein d'exaltations, d'indignations, de flamme véhémence, d'éloquence retentissante, il amusait par ses emportements, charmait par sa bonhomie, stupéfiait souvent par son érudition prodigieuse que servait une surprenante mémoire, terminait une discussion d'un mot clair et profond, parcourait les siècles d'un bond de sa pensée pour rapprocher deux faits de même ordre, deux hommes de même race, deux enseignements de même nature, d'où il faisait jaillir une lumière comme lorsqu'on heurte deux pierres pareilles. Puis ses amis partaient l'un après l'autre. Il les accompagnait dans l'antichambre, où il causait un moment seul avec chacun, serrant les mains vigoureusement, tapant sur les épaules avec un bon rire affectueux. Et quand Zola était sorti le dernier, toujours suivi de Paul Alexis, il dormait une heure sur un large canapé avant de passer son habit pour aller chez son amie M^{me} la princesse Mathilde, qui recevait tous les dimanches.

Il aimait le monde, bien qu'il s'indignât des conversations qu'il y entendait, il avait pour les femmes une amitié attendrie et paternelle, bien qu'il les jugeât sévèrement de loin et qu'il répétât souvent la phrase de Proudhon : « *La femme est la désolation du juste* » ; il aimait le grand luxe, l'élégance somptueuse, l'apparat, bien qu'il vécût on ne peut plus simplement.

Dans l'intimité, il était gai et bon. Sa gaieté puissante semblait descendre directement de la gaieté de Rabelais. Il aimait les farces, les plaisanteries continuées pendant des années. Il riait souvent, d'un rire

content, franc, profond ; et ce rire semblait même plus naturel chez lui, plus normal que ses exaspérations contre l'humanité. Il aimait recevoir ses amis, dîner avec eux. Quand on allait le voir à Croisset, c'était un bonheur pour lui et il préparait la réception de loin avec un plaisir cordial et visible. Il était grand mangeur, aimait la table fine et les choses délicates.

Cette misanthropie attristée dont on a tant parlé n'était pas innée chez lui, mais venue peu à peu de la constatation permanente de la bêtise, car son âme était naturellement joyeuse et son cœur plein d'élans généreux. Il aimait vivre enfin, et il vivait pleinement, sincèrement, comme on vit avec le tempérament français, chez qui la mélancolie ne prend jamais l'allure désolée qu'elle a chez certains Allemands et chez certains Anglais.

Et puis, ne suffit-il pas, pour aimer la vie, d'une longue et puissante passion ? Il l'eut, cette passion, jusqu'à sa mort. Il avait donné, dès sa jeunesse, tout son cœur aux lettres, et il ne le reprit jamais. Il usa son existence dans cette tendresse immodérée, exaltée, passant des nuits fiévreuses, comme les amants, frémissant d'ardeur, défaillant de fatigue après ces heures d'amour épuisant et violent, et repris, chaque matin, dès le réveil, par le besoin de la bien-aimée.

Un jour enfin, il tomba, foudroyé, contre le pied de sa table de travail, tué par elle, la Littérature, tué comme tous les grands passionnés que dévore toujours leur passion.

* * * * *

Copyright

Sauf accord exprès [HIBOUC](#) se réserve le droit de diffuser sur l'internet les ouvrages qu'il numérise.

samedi 10 juin 2006