

→ Table des matières

I. Rousseau (1712-1778)	2
<i>Discours sur l'origine de l'inégalité</i> (1755).....	4
<i>Le Contrat social</i> (1762)	6
Psychologie de Rousseau	8
<i>Les Confessions</i> (1769).....	11
<i>Émile</i> (1762).....	14
<i>La Nouvelle Héloïse</i> (1761)	20
II. Germaine de Staël (1766-1817)	22
<i>De la littérature</i> (1800)	23
<i>De l'Allemagne</i> (1810)	24
<i>Delphine</i> (1802) et <i>Corinne</i> (1807).....	27
III. Baudelaire (1821-1867)	28
L'art poétique baudelairien	28
L'Enfer sur terre	33
Charles et sa mère	34
Petite érotologie baudelairienne	40
Retour à la mère	42
Les ambivalences baudelairiennes	44
Réalisme et modernité	50
Baudelaire et les autres	56
IV. Flaubert (1821-1880)	59

→ I. Rousseau (1712-1778)

À chaque nouveauté qu'on rencontre sur son chemin en matière de romantisme dans la littérature du XIX^e siècle, on est obligé de rajouter un *nota bene* : oui, mais Rousseau l'avait déjà dit précédemment. Sur chaque point ou presque, Rousseau est passé avant. Autant donc, quand on veut comprendre le romantisme, consacrer quelques pages à l'originalité et à la précocité de Rousseau, en tentant de comprendre comment un phénomène postérieur à la Révolution et consécutif à celle-ci – le romantisme – peut aussi se manifester trente ans auparavant. Une chose paraît sûre : le romantisme naît après les Lumières et contre les Lumières ; son pessimisme vient invalider l'optimisme des philosophes du XVIII^e siècle. La Révolution a déçu. Trop de sang, de violence et de Terreur ; et tout ça pour en arriver à une société glaciale, individualiste, où il n'y a plus que l'argent qui compte ! Mais, s'il en est ainsi, comment ce qui se présente comme une *réponse* en forme de protestation contre l'événement que constitue la Révolution, a-t-il pu se manifester *avant* elle, au temps des Lumières ? Cela ne remet-il pas tout en question ?

Nous ne le croyons pas. C'est en réalité une généralité qui ne doit pas étonner que les conséquences d'un événement se manifestent dès avant sa survenue. Cet événement n'est pas tombé du ciel : il est bien sûr l'effet de causes accumulées depuis longtemps, qui ont fini un beau jour par devenir assez puissantes pour renverser les digues. Certes, l'événement a toujours des aspects inattendus et, plus encore, des conséquences inattendues qui peuvent faire dire : ce n'est pas cela que nous avons voulu. Personne au XVIII^e siècle n'avait envisagé une révolution, ni beaucoup des événements radicaux qui se sont produits. Mais, en dépit du caractère toujours inédit d'un événement, il fallait bien qu'il y ait des causes actives bien avant qu'il advienne – causes sociales, causes morales et intellectuelles : en l'occurrence, l'absolutisme, les privilèges, les préjugés, et les Lumières qui contestaient cet absolutisme, ces privilèges, ces préjugés. Comment, dès lors, s'étonner que la situation prérévolutionnaire, et plus généralement toute situation antérieure à une grande mutation, trouve ses contradicteurs dès avant la survenue de la mutation ? C'est même cela la règle : l'innovation doit par définition s'arracher à un système de pensée qu'elle conteste et qui la conteste. Seulement, l'originalité de Rousseau, c'est que loin d'être un penseur traditionaliste, il objecte contre les Lumières, alors que c'est lui qui est allé le plus loin dans la contestation de l'ordre établi.

Si les philosophes manifestaient un excès de rationalisme et d'individualisme avant la lettre, rien n'empêchait un esprit sensible comme Rousseau de s'en inquiéter immédiatement. Non seulement les partisans et les adversaires de l'ordre ancien s'affrontent, mais des voix autres, minoritaires, peuvent se faire entendre, qui seront étouffées ou

au contraire deviendront majoritaires, selon la tournure que prennent les événements. On comprend que ce n'est pas une exception mais plutôt une règle, que des voix précoces s'expriment dès avant toute mutation, semblant inverser l'ordre chronologique.

La majorité des philosophes des Lumières et des Encyclopédistes exprimaient les points de vue de la classe à laquelle ils appartenaient : la classe bourgeoise. Rousseau est un déclassé, un transfuge, un marginal – socialement et psychologiquement parlant – qui participe bien sûr à la protestation contre l'ordre des choses, mais sa protestation est différente, et sa postérité aussi. Voltaire sera rejeté par les romantiques ; Rousseau sera leur idole.

De plus, si le romantisme s'oppose aux Lumières, il s'oppose tout autant au classicisme. Lumières et classicisme sont partiellement superposables, mais partiellement seulement, car si les philosophes sont en général classiques, à l'instar de Voltaire, les classiques ne sont certes pas tous philosophes. Le classicisme concerne le goût ; les Lumières concernent les idées. Il n'est pas toujours aisé de dire si un motif nouveau, qualifiable de *romantique*, est opposable aux Lumières ou au classicisme.

En tout cas, le classicisme aboutissait de plus en plus à une langue morte, une langue algébrique d'où les sentiments, la sensualité, la spontanéité étaient bannis au profit d'une étiquette sociale artificielle. Le mot *nature* résume tout ce qui était exclu de l'air raréfié des salons, et on peut bien imaginer qu'il ne fut pas besoin d'attendre les affres de la guillotine de 1793, ni de la société d'argent de 1830, pour éprouver le désir de se détourner de la société, d'aller respirer l'air du parc, et bientôt de la forêt ou de la montagne. Rousseau n'est pas le seul à y avoir pensé. Le cœur se sentait à l'étroit à la ville comme à la cour. Sans doute fallait-il que les servitudes sociales aient perdu une partie de leur attraction, au moins aux yeux de certains, pour qu'on imaginât que la marge pouvait constituer une contre-valeur. René n'est donc pas le premier héros souffrant en 1802. Saint-Preux le précède en 1762 et Cleveland en 1739. En 1742, Duclos, dans les *Confessions du comte de ****, a fait le portrait d'un Valmont atteint par la nostalgie du sentiment. D'ailleurs, Valmont lui-même se convertit au rousseauisme, ou en tout cas à la passion, quand il a triomphé de Madame de Tourvel : « L'ivresse fut complète et réciproque ; et pour la première fois, la mienne survécut au plaisir. [...] Je pensais ce que je disais en lui vouant un amour éternel » (*Les Liaisons dangereuses*, lettre 125). Valmont ne fuit peut-être pas dans la montagne. Il fait plus : il court au devant de la mort.

Un nouveau type de héros est né, trop sensible pour la société sclérosée que la Révolution allait renverser, mais inadaptable aussi au monde moderne qui allait lui succéder. Automne, clairs de lune, ruines, etc. : on peut trouver dans la prose du XVIII^e siècle les thèmes que le romantisme allait développer en vers à partir de Lamartine. Beaucoup moins marqués que la France par le classicisme, l'Angleterre et l'Allemagne allaient fournir des modèles à la nouvelle sensibilité qui a cristallisé autour du nom de Rousseau.

D'une part, Rousseau est beaucoup plus radical, puisqu'au lieu de critiquer le seul privilège aristocratique, il dénonce l'inégalité sous toutes ses formes, quels qu'en soient les bénéficiaires : « Vous êtes perdus si vous oubliez que les fruits sont à tous et que la terre n'est à

personne »¹. La propriété bourgeoise n'a donc pas plus de grâce à ses yeux que la propriété aristocratique. Comment s'étonner que Rousseau ait inspiré les révolutionnaires les plus radicaux comme Robespierre, et qu'au XIX^e siècle, les premiers mouvements socialistes se soient réclamés de lui ? Ce n'est pas que Rousseau soit vraiment entré dans le détail de la question économique et sociale : c'est au contraire en raison de leur généralité que ses analyses touchent toute forme de privilège et de propriété. On pense bien sûr avant tout au *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Rousseau pourrait donc être placé à l'avant-garde des Lumières, en raison du radicalisme que confirmera *Le Contrat social*.

Mais d'un autre côté, c'est à l'arrière-garde qu'on pourrait tout aussi bien le placer en raison des cris qu'il commença à pousser, dès son *Discours sur les sciences et les arts*, contre la civilisation perçue comme une calamiteuse décadence. Les Lumières seraient donc plutôt un assombrissement, à moins d'une bifurcation complète : « Dieu tout puissant, délivre nous des lumières et rends-nous l'ignorance, l'innocence et la pauvreté »². On voit combien la position de Rousseau est à la fois singulière et incontournable, à la charnière entre Lumières et Romantisme.

Rousseau est l'auteur français (genevois) dont l'influence est à la fois la plus profonde et la plus large depuis près de trois siècles. Il était assez fou, et malgré cela – ou plutôt à cause de cela – il a inventé pêle-mêle l'égalité, le totalitarisme, le mariage d'amour, le sentiment de la nature et l'écologie, l'autobiographie, la psychologie de l'enfant, et il a réinventé l'amour-passion. Pierre Leroux, en 1848, l'appelait le « docteur de l'égalité », allant jusqu'à dire que si les Grecs avaient inventé la liberté, et le christianisme la fraternité, c'est à Rousseau que revenait l'invention de l'égalité : la précieuse triade apparue au fur et à mesure de l'histoire, qu'il appartient à la République de réunir et de réaliser.

Le dix-huitième siècle, satisfait d'un commencement de lumière dans cette nuit si obscure du passé, écrivit sous la plume de Voltaire, au bas du livre de Montesquieu : *l'humanité avait perdu ses titres ; Montesquieu les a retrouvés*, et les lui a rendus. C'est Rousseau qui méritait cet éloge ! [...] Rousseau n'a pu faire entendre qu'une plainte. Mais cette plainte en faveur de l'humanité est vraie, fondée, immortelle, aussi immortelle que la plainte que Jésus avait fait entendre autrefois en faveur de cette même humanité.³

1 *Discours sur l'origine de l'inégalité (1755)*

Né dans une cité calviniste imprégnée de péché originel, Rousseau secoue des tonnes et des siècles d'augustinisme pour oser affirmer l'innocence naturelle de l'homme, « la supériorité de l'âme humaine sur la condition humaine », comme dit Leroux (*ibid.*). Les hommes sont égaux selon la nature et inégaux selon la société, s'indigne Rousseau. Il s'agit de rechercher ce qui se trouve avant ou, si

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 222.

² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 53

³ Bruno VIARD, *Anthologie de Pierre Leroux, inventeur du socialisme*, Bordeaux, Le Bord de l'eau, 2007, p. 211

l'on préfère, derrière l'état social. On ne reprendra pas ici tous les points du texte fameux qu'est le *Second Discours*, tout entier bâti à partir de la peinture d'un homme solitaire et sans famille, dépourvu de langage et de pensée, mais vigoureux, ne manquant de rien, et *heureux*. Cet homme n'est animé que par deux sentiments : l'amour de soi et la pitié quand il voit souffrir un de ses semblables. Tout change quand il entre en société, mais on est surpris de constater que Rousseau n'explique pas clairement pourquoi cette mutation s'est produite. C'est un accident, affirme-t-il avec une étonnante légèreté ! C'est dans une note que l'on découvre une idée essentielle à l'architecture du *Discours* :

Il ne faut pas confondre l'amour-propre et l'amour de soi-même ; deux passions très différentes par leur nature et par leurs effets. L'amour de soi-même est un sentiment *naturel* qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation, et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit la vertu. L'amour-propre n'est qu'un sentiment *relatif, factice et né clans la société*, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre. (p. 212)

L'amour-propre, qui ne peut bien sûr exister qu'en société, est à la racine de tous les sentiments et de tous les actes mauvais. L'idée est donc que le mal n'est pas enraciné dans le cœur de l'homme, comme Saint Augustin et toute une tradition chrétienne après lui l'ont affirmé pendant des siècles, mais que le mal jaillit lors des transactions qui se produisent entre les individus. Opposition donc à Hobbes pour qui le méchant n'est qu'un enfant robuste, et un nouveau-né au berceau un petit serpent prêt à croître en force et en perversité.

On voit que toute une grande partie de l'œuvre de Rousseau appartient à l'anthropologie, à la sociologie, à la psychologie et à la philosophie politique autant qu'à la littérature. Si Rousseau affirme la bonté, ou en tout cas l'innocence naturelle de l'homme, il ne fait nullement l'impasse sur tous les sentiments mauvais ni sur la violence qui en découle, mais il en situe l'origine dans la relation et non dans la personne. Innocents pris séparément, les hommes deviennent méchants quand ils se rapprochent et se comparent.

On en arrive à l'idée paradoxale que le mal existe, mais que ce n'est la faute à personne. Il fallait bien, pourtant, que quelque chose préexiste dans la structure du cœur humain pour que tout dégénère avec la mise en relation. Nous suggérons que ce quelque chose est un besoin essentiel primitif, le « besoin de reconnaissance », et que, loin de se manifester sur le tard, ce besoin se manifeste immédiatement, dès le rapport avec la mère sur lequel Rousseau, qui n'a pas eu de mère, fait justement l'impasse. Mais alors, l'hypothèse d'un homme originel solitaire et autarcique devient complètement inconsistante. C'est plutôt lorsque la reconnaissance de soi par autrui fait défaut, à cause d'une mère froide par exemple, que le cœur blessé devient agressif et violent.

Du coup, l'opposition entre « état naturel » et « état social » devient caduque. Il est trop facile de dire que tout est de la faute de la société. En réalité, la société, ce sont les autres. Alors, dire que le mal vient des autres, c'est tout simplement faire des *boucs émissaires*. Il est même ridicule et absurde de constater que tout le monde semble tomber d'accord pour dire que le mal vient d'autrui. Émile Durkheim a eu raison, en 1894, de fonder la sociologie sur l'idée que « le tout est

autre que la somme des parties » parce que l'homme en société n'a pas les mêmes comportements que quand il est seul. Un homme paisible est capable en groupe des pires cruautés. Mais c'est une erreur et un sophisme de le déculpabiliser complètement. Si la masse désinhibe, il reste à expliquer l'inhibition. Qu'est-ce que c'est que ce sentiment refoulé que la masse défoule ?

La psychologie de l'amour-propre est un héritage janséniste. Rousseau repousse cet héritage en faisant de l'homme un être naturellement innocent, mais il le récupère dans toute sa violence en saturant d'amour-propre la vie sociale. Chassé par la porte, le péché originel revient par la fenêtre sous l'habit d'un péché social. L'anthropologie rousseauiste combine donc un optimisme et un pessimisme aussi extrêmes l'un que l'autre. Elle coupe l'histoire de l'humanité comme celle de l'individu en deux périodes : isolement / société. L'hypothèse de Rousseau se met en contravention par rapport à la psychologie de l'enfant comme par rapport à l'ethnologie, qui montrent, l'une comme l'autre, que la transaction commence dès le début et que c'est elle qui humanise, pour le meilleur et pour le pire, selon que le besoin de reconnaissance est convenablement satisfait ou qu'il est lésé (par abus ou par défaut).

L'objection opposable à Rousseau est que l'homme est naturellement sociable – que ce soit par la guerre ou dans la paix – et que l'autre est inscrit en creux dans chaque cœur humain parce que chaque homme a vitalement besoin, autant que de pain, de l'estime, de la reconnaissance et de l'affection d'au moins quelques-uns de ses semblables. Si cette reconnaissance lui fait défaut et qu'il se sent méprisé, il souffre extrêmement et fait souffrir cruellement les autres. Dire cela n'est pas du tout retourner à Saint Augustin, à Hobbes et à la conception d'un cœur humain naturellement corrompu, c'est seulement dire que l'homme est faible, vulnérable et potentiellement agressif. Saint Augustin ne faisait pas de l'homme un être *vulnérable* ; il le faisait nativement *corrompu* et *pervers*. Tout en faisant remonter la transaction à l'origine de la société humaine et à la petite enfance, il reste précieux de penser avec Rousseau que l'agressivité n'est nullement une pulsion première – une pulsion de mort, comme dit Freud – mais qu'elle est une réponse, proportionnée aux blessures que la vie inflige. Rousseau relève l'humanité quand il écrit : « La peine et le vice sont inséparables et jamais l'homme ne devient méchant lorsqu'il est heureux. »⁴

② **Le Contrat social (1862)**

Avec son *Contrat social*, Rousseau, selon la tendance du lecteur, est admiré comme Père fondateur de la République ou soupçonné d'avoir écrit le petit manuel du totalitarisme. Comme le retour à l'état de nature est impossible, Rousseau préconise un grand bond en avant, vers un état social où toutes les impulsions mauvaises découlant de l'amour-propre seraient neutralisées « grâce à l'aliénation totale de chaque associé avec tous ses droits à toute la communauté »⁵. Voilà citée la clause unique du contrat social utopique rêvé par Rousseau.

⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 815.

⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Le Contrat social*, I, 6, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 51

Un passage de l'*Émile* est plus explicite :

« Chacun de nous met en commun ses biens, sa personne, sa vie et toute sa puissance sous la direction suprême de la volonté générale » (p. 840). Avec Rousseau, on est toujours dans l'excès et l'unilatéralité :

1) Il pose l'homme naturel comme entièrement innocent.

2) Il pose l'état social comme entièrement corrompu.

3) Pour réparer la situation, il enchaîne entièrement l'individu à l'État. Chacun doit remettre sa liberté, ses biens, sa vie, entre les mains de l'État (« aliénation totale »). On comprend que le but est de rassembler et de solidariser des hommes divisés par de multiples rivalités violentes.

« Que chaque citoyen soit dans une parfaite indépendance de tous les autres, et dans une excessive dépendance de la Cité » (II, 12, p. 91). Cette phrase montre que toute association, considérée comme dangereuse, est interdite entre des citoyens reliés à l'État et à lui seul. La loi Le Chapelier puisera à cette source le 14 juin 1791 pour interdire toute association en France, laissant les individus complètement démunis pendant le XIX^e siècle, sans résistance face au despotisme de l'État et à la dureté de la loi du marché. Il faudra attendre la fameuse loi de 1901 pour que l'association retrouve son entière légitimité. En attendant, la société civile a beaucoup souffert d'un déficit de liaisons horizontales de solidarité. Rousseau y a bien contribué.

Celui qui a violé le pacte social – Rousseau ne précise pas de quelle façon, ce qui ouvre la porte à toutes les interprétations – celui-là mérite l'exil ou la mort :

Quand le prince [=l'État] lui dit : il est expédient que tu meures, il doit mourir. [...] La conservation de l'État est incompatible avec la sienne, il faut que l'un des deux périsse.⁶

Même chose avec la religion civile qui sera instituée :

Que si quelqu'un, après avoir reconnu publiquement les dogmes de la religion civile, se conduit comme ne les croyant pas, qu'il soit puni de mort ; il a commis le plus grand des crimes, il a menti devant les lois.⁷

Pierre Leroux proteste :

Cette façon de forcer les gens à être libres me paraît ressembler furieusement à ce mot du bourreau de Don Carlos, qui lui disait à l'oreille en l'assassinant ; *Sire, c'est pour votre bien !* Quoi ! Le contrat social constitue un droit absolu de la majorité sur la minorité jusqu'à employer contre elle le droit de vie et de mort. [...] C'est ce mauvais raisonnement qui a servi à légitimer la guillotine. [...] Notre Révolution a été la sanglante application de cette erreur.⁸

Benjamin Constant objectait pareillement :

Il y a une partie de l'existence humaine qui, de nécessité, reste individuelle et indépendante, et qui est de droit hors de toute compétence sociale. La souveraineté n'existe que d'une manière limitée et relative. [...] Rousseau a méconnu cette vérité et son erreur a fait de son *Contrat social*, si souvent évoqué en faveur de la liberté, le plus

⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Le Contrat social*, II, 5, *ibid.*, p. 72

⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Le Contrat social*, IV, 8, *ibid.*, p. 179

⁸ Bruno VIARD, *Anthologie de Pierre Leroux*, *op. cit.*, p. 318.

terrible auxiliaire de tous les genres de despotisme⁹

Leroux pointe une erreur méthodologique chez Rousseau : c'est son esprit géométrique.

Partant de ce principe que l'homme est né libre, et le voyant partout esclave, il essaya de construire un gouvernement où tout homme fût libre et égal à tout homme. Mais il ne parvint qu'à soumettre l'individu à la société au nom de la souveraineté du peuple. (*ibid.*, p. 171)

L'erreur du géomètre consiste à

déshériter l'humanité de tout son passé, à retrancher l'histoire comme un chaos indigeste et inutile à connaître, à ne pas se douter que la société humaine se succède de siècle en siècle comme une œuvre collective et que le présent est engendré du passé. [...] C'est nier tout rapport de filiation et de descendance dans l'humanité. (*ibid.*)

Toute réforme doit au contraire s'ajuster le plus exactement possible à la configuration singulière de l'objet auquel on l'applique, au risque de lui faire subir les plus grandes violences avec les meilleures intentions : c'est toute l'histoire des systèmes collectivistes autoritaires du XX^e siècle dont Leroux est ici le prophète.

La question de la propriété est traitée par Rousseau avec une grande brièveté. Chacun remet donc tous ses biens à l'État ; ensuite, le contrat prévoit de remplacer une possession, de fait souvent abusive, par une propriété légitime qui ne doit excéder les forces d'un homme. Le travail et la consommation individuels sont la mesure de la propriété légitimement garantie par l'État. L'idéal rousseauiste n'est donc pas le communisme mais un régime de petite propriété tel que les hommes aient « tous quelque chose et qu'aucun d'eux n'a[it] rien de trop » (I, 9, note). Il convient en d'autres termes que « nul citoyen ne soit assez opulent pour pouvoir en acheter un autre, et nul assez pauvre pour être contraint de se vendre » (II, 11).

3 Psychologie de Rousseau

La reconnaissance de l'amour-propre à l'origine de tous les sentiments sociaux : voilà la grande richesse de la psychologie de Rousseau, même s'il n'en voit guère que les effets négatifs décrits dans la Seconde Partie du *Discours sur l'inégalité*, celle qui décrit l'état de civilisation :

Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix. Celui qui chantait ou dansait le mieux, le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent devint le plus considéré, et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps ; de ces premières préférences naquirent d'un côté la vanité et le mépris, de l'autre la honte et l'envie. (p. 228)

Rien de plus précieux que le carré vanité / mépris / honte / envie.

⁹ Benjamin CONSTANT, *Principes de politiques*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1071.

Interprétons : ces sentiments résument toutes les déformations de jugement d'une conscience blessée. La vanité et la honte sont la déformation du jugement de valeur que le sujet porte sur lui-même, en positif et en négatif, tandis que le mépris et l'envie sont la même déformation, mais projetée sur autrui. La vanité aboutit au mépris d'autrui. La honte de soi conduit à l'envie des atouts d'autrui.

Plus secrètement, la honte et la vanité sont aussi reliées entre elles. La honte éprouvée par un sujet dont l'amour-propre ou le besoin de reconnaissance ont été blessés étant un sentiment insupportable, celui qui l'éprouve fait tant et si bien pour démentir ou dénier ce mépris de soi qu'il substitue une outrance à une autre, se gonfle d'une identité d'autant plus abusive qu'elle vient réparer un manque lui aussi exagéré. En d'autres termes, un sentiment de supériorité se superpose sur le sentiment d'infériorité ; nous le savons bien depuis Alfred Adler et surtout depuis Paul Diel auquel sont empruntées ces analyses¹⁰. Cela produit la vanité. Bien sûr, lorsque la vanité vient faire oublier la honte, le regard sur autrui passe de l'envie au mépris. Le carré de l'amour-propre blessé embrasse donc par sa logique l'entière des sentiments mauvais. Ceux-ci, comme on vient de le montrer, sont inséparables les uns les autres. Quand l'un se manifeste, les trois autres ne sont pas loin. Les quatre sœurs, ces quatre pestes, ont bien été identifiées par Rousseau deux siècles avant les travaux de la psychologie des profondeurs.

C'est certainement à partir d'une démarche introspective autant que de ses observations sur autrui que Rousseau tient sa clairvoyance psychologique. Une page des *Confessions*, au livre III, témoigne de l'extrême sensibilité de Jean-Jacques. Le voici laquais chez le marquis de Breil et amoureux de la demoiselle de la maison. Malgré son empressement à la servir, il a la douleur de constater : « J'étais nul pour elle ». Au cours d'un grand dîner, il se tenait debout derrière elle, préposé à remplir son verre. Sorti tout à coup de son rôle subalterne, il fut interrogé sur un point d'étymologie latine où il brilla. La dédaigneuse demoiselle lui jeta des regards de satisfaction et se tourna vers son grand-père, dans l'attente des compliments publics qui lui furent, en effet, généreusement dispensés.

Ce moment fut court, mais délicieux à tous égards. Ce fut un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune.

On voit dans ce passage comment se combinent l'amour-propre, l'amour tout court et la question de l'inégalité.

Les Confessions offrent une application remarquable de ce que l'on a appelé « le carré de l'amour-propre blessé » ; voici en quelles circonstances. De façon cohérente avec sa critique radicale de la vie sociale, Rousseau s'est identifié à Alceste dont il a pris la défense dans *La Lettre à d'Alembert*, au point de se retirer comme lui « dans un désert », parce qu'il trouvait les hommes trop méchants. Il refusa donc une lucrative place de caissier d'un financier pour survivre en copiant de la musique. Là, il entreprit sa « réforme », renonça à l'épée, aux bas blancs et au beau linge, prit une perruque ronde, vendit sa montre, affecta de mépriser une politesse où il ne voyait qu'hypocrisie. Puis il

¹⁰ Paul DIEI, *Psychologie de la motivation*, Paris, Payot, 1978. Cf. nos analyses sur Diel dans *Les trois neveux ou l'altruisme et l'égoïsme réconciliés*, Paris, PUF, 2002

quitta Paris et s'installa en 1756 à l'Ermitage que lui aménagea Madame d'Épinay à Montmorency (*Confessions*, II, 8).

On n'aura pas besoin de s'étonner de la prétention qu'il faut avoir pour faire ainsi de la société son bouc émissaire, comme si quiconque avait le droit de se mettre au dessus de l'humanité. Rousseau a eu la lucidité et le courage d'instruire lui-même son propre procès, une fois revenu de sa folie (II, 9) : il parle du « sot orgueil », « qui l'a rendu ridicule ». « Jusque là, j'avais été bon ; dès lors, je devins vertueux, ou du moins enivré de vertu ». Il se décrit alors comme un homme habité, ivre, enthousiaste, éloquent, ayant vaincu sa timidité. Sa victoire sur la vanité s'est changée en vanité de la victoire, pour emprunter une formule de Paul Diel. Au bout de six années d'exaltation, Rousseau retrouva sa première contenance : « Je redevins craintif, complaisant, timide, en un mot, le même Jean-Jacques que j'avais été auparavant ». Ce n'est pas tout. Rousseau ajoute :

Si la révolution [il veut dire sa contre-réforme] n'eût fait que me rendre à moi-même et s'arrêter là, tout était bien ; mais malheureusement, elle alla plus loin, et m'emporta rapidement à l'autre extrême. Dès lors, mon âme en branle n'a plus fait que passer par la ligne du repos, et ses oscillations toujours renouvelées ne lui ont jamais permis d'y rester.

Loin de retrouver son calme, même inconfortable, Rousseau a donc été victime d'alternances rapides et violentes de phases d'exaltation et de cruelles phases de dépression. Sa capacité introspective est exceptionnelle. Il a vu qu'exaltation et contre-exaltation, vanité et honte étaient solidaires. On retrouvera cette lucidité chez Nerval qui l'admirait beaucoup et qui était affligé de la même structure psychologique.

Importante en tant que telle, l'analyse de l'amour-propre ne l'est pas moins dans ses prolongements. La seconde partie du *Discours sur l'inégalité* montre comment le besoin sexuel et le besoin matériel, qui relèvent l'un et l'autre du légitime amour de soi, se trouvent puissamment dynamisés par l'action de l'amour-propre, une fois celle-ci enclenchée. Pour l'homme naturel, « toute femme est bonne » et « le besoin satisfait, tout le désir est éteint » (p. 217). Avec la société,

on s'accoutume à faire des comparaisons ; on acquiert insensiblement des idées de mérite et de beauté qui produisent des sentiments de préférence. Un sentiment tendre et doux s'insinue dans l'âme, et, par la moindre opposition, devient une fureur impétueuse ; la jalousie s'éveille avec l'amour ; la discorde triomphe et la plus douce des passions reçoit des sacrifices de sang humain. (p. 228)

La même concurrence se met en place pour l'appropriation des biens matériels :

Il fallut pour son avantage se montrer autre que ce qu'on était en effet. Être et paraître devinrent deux choses différentes. [...] L'ambition dévorante, l'ardeur d'élever sa fortune relative, moins par un véritable besoin que pour se mettre au dessus des autres, inspire à tous les hommes un noir penchant à se nuire mutuellement. (p. 236)

Résultat :

Si l'on voit une poignée de puissants et de riches au faite de la grandeur et de la fortune, tandis que la foule rampe dans l'obscurité et dans la misère, c'est que les premiers n'estiment les choses dont ils jouissent qu'autant que les autres en sont privés, et sans changer d'état, ils cesseraient d'être heureux, si le peuple cessait d'être misérable. (p. 252)

Voici donc qu'au « carré de l'amour-propre » s'ajoute le « triangle des besoins ». Ce triangle dit qu'il existe trois besoins fondamentaux : le besoin de reconnaissance, le besoin sexuel et le besoin matériel et que le premier, produit de la vie sociale, surdétermine puissamment les deux autres, naturellement partagés par tous les êtres vivants jusqu'aux plantes. Ce carré et ce triangle résument le meilleur de la psychologie rousseauiste.

④ **Les Confessions (1769)**

Cet ouvrage a stupéfait ses lecteurs par l'indécence des faits se rapportant à la vie sexuelle du plus grand philosophe européen : masochisme, exhibitionnisme, masturbation, inceste, ménage à trois, etc. Nul n'en avait jamais dit autant, même Montaigne qui était pourtant allé très loin dans le jeu de la vérité, au chapitre « De la présomption » de ses *Essais* (II, 17). On relèvera d'abord, au sein des toutes premières lignes, une affirmation un peu exorbitante :

Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins, je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Bien sûr, les hommes sont tous différents ; il n'y en a pas deux identiques, pas même les vrais jumeaux, que la vie finit par distinguer. Mais en même temps, nous sommes bien tous les mêmes. La difficulté est de penser en même temps l'identité et la différence. Rousseau, lui, ne pense que la différence, c'est-à-dire absolutise une altérité qui n'est en réalité jamais que relative. Les romantiques, qui ont la même tendance à se croire seuls contre tous, se reconnaîtront bien dans cette attitude.

La singularité revendiquée par Rousseau est sans doute à mettre en rapport avec les exclusions dont il eut à souffrir dans son enfance, à commencer par sa naissance qui le priva de sa mère : « Je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs ». Toute la sensibilité rousseauiste, comme de tant de romantiques qui lui succéderont, semble commandée par cette incurable nostalgie d'un amour maternel qui a manqué. Seize années plus tard, une seconde expulsion redoubla celle de sa naissance : trouvant fermées les portes de Genève, Rousseau quitta pour toujours sa ville natale. Entre temps, le frère aîné de Jean-Jacques s'était enfui et avait disparu à tout jamais, et le père lui-même avait quitté la ville et mis son fils en pension chez les Lambercier. Comment ne pas faire un syndrome d'abandon dans ces conditions, même si Rousseau s'est employé à minimiser la responsabilité paternelle ? Rousseau s'est aussi senti chassé du lieu du bonheur lorsque, ayant trop joui, par deux fois, de la fessée infligée par M^{lle} Lambercier, il fut chassé de la chambre de cette dernière, et

même de son lit, puis de ce séjour enchanté qu'était Bossey, où il s'était senti « comme le premier homme dans le paradis terrestre » (livre I).

Après l'exclusion, les jours heureux passés auprès de Madame de Warens sont la réparation, au moins partielle, des souffrances endurées pendant seize années – un moment de résilience sans doute décisif dans la reconstruction de Jean-Jacques – des jours de bonheur dont le souvenir, au temps de la maturité et de la persécution, la cinquantaine passée, sont une des choses les plus émouvantes des *Confessions* :

Quand l'ardent désir de cette vie heureuse et douce qui me fuit et pour laquelle j'étais né vient enflammer mon imagination, c'est toujours au pays de Vaud, près du lac, dans des campagnes charmantes qu'elle se fixe. Il me faut absolument un verger au bord de ce lac et non pas d'un autre ; il me faut un ami sûr, une femme aimable, une vache et un petit bateau. (livre IV)

Le bonheur aux Charmettes en compagnie de Maman est évoqué au début du livre VI, non sans un problème d'écriture que Stendhal connaîtra, lui aussi, à la fin de son autobiographie. Jean-Jacques éprouve à nouveau, quarante ans après, la plume à la main, une partie du bonheur d'alors, mais craint qu'il n'en soit pas de même pour le lecteur et qu'il s'ennuie ;

Comment ferai-je pour prolonger à mon gré ce récit si touchant et si simple, pour redire toujours les mêmes choses et n'ennuyer pas plus mes lecteurs en les répétant, que je m'ennuyais moi-même en les recommençant sans cesse ?

En effet, le bonheur est un état qui s'alimente de légères circonstances, sans péripéties, à la différence des grandes catastrophes. Rousseau est quand même arrivé, brièvement, à communiquer quelque chose de ces jours heureux :

Je me levais avec le soleil et j'étais heureux ; je me promenais, et j'étais heureux ; je voyais Maman et j'étais heureux ; je la quittais et j'étais heureux ; je parcourais les bois, les coteaux, j'errais dans les vallons, je lisais, j'étais oisif ; je travaillais au jardin, je cueillais les fruits, j'aidais au ménage, et le bonheur me suivait partout.

Rousseau a répété quatre fois l'expression « j'étais heureux » et, au moment où elle risquait de devenir une scie monotone, il l'a remplacée par « le bonheur me suivait partout ». Après ces imparfaits de répétition vient une anecdote au passé simple : au cours d'une promenade, maman attira son attention sur des fleurs de pervenche. Suit le premier phénomène de mémoire involontaire, pour parler comme Proust, de notre littérature. Rousseau dit son cri de joie, son *transport*, et l'impression que lui fit, trente années plus tard, une semblable pervenche découverte au cours d'une autre promenade. Proust a oublié Rousseau, lui qui, dans la *Recherche*, s'est reconnu trois prédécesseurs :

Un des chefs-d'œuvre de la littérature française, *Sylvie* de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre des *Mémoires d'outre-tombe* relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et

le gazouillement de la grive. Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences, plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent, à mon avis, [moins] décisives.¹¹

Dans *Sylvie* justement, au chapitre V, Proust aurait pu relever ces mots : « Parfois, nous rencontrons sous nos pas les pervenches chères à Rousseau, ouvrant leurs corolles bleues ». Et dire qu'il s'agissait de Maman et que Proust ne l'a pas vu ! Rousseau est donc bien l'inventeur de cette plongée en soi-même rendue possible par l'analogie de deux sensations, et de cette résurrection des jours de vérité et de bonheur, avec un maximum d'intensité, aux temps de la grisaille et de la dépression. On ne s'étonnera pas que ce soit le premier autobiographe de notre culture et aussi le plus intimiste et le plus personnel, celui, on l'a vu dans son incipit, qui exalte au maximum le sentiment de son altérité, qui, dans un quasi-solipsisme, trouve le bonheur dans ce que Bachelard appellera « le puits de l'être ». Rousseau initie une importante série qui trouvera ses lettres de noblesse chez Proust, après des étapes chez trois grands romantiques : Chateaubriand, Musset¹², un autre oublié de Proust, et Baudelaire.

La cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* donnera une autre forme à cette tentation solipsiste. Rousseau aime à se blottir au bord de l'eau, dans un asile de verdure ou au fond d'une barque, et à s'abandonner à une existence purement organique, rythmée par le mouvement du lac de Bièvre, comme un fœtus baignant dans le liquide amniotique. « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure, on se suffit à soi-même comme Dieu. »

Comment ne pas souligner le contraste inhérent à la sensibilité rousseauiste entre l'éloge de la solitude, répété cent fois, et la tentation, holiste, c'est-à-dire entre la sécession et l'intégration du sujet dans le grand tout social. On l'a vu dans le *Contrat social* ; on le voit encore dans la *Lettre à d'Alembert* : « Le plus méchant est celui qui s'isole le plus, qui concentre le plus son cœur en lui-même ; le meilleur est celui qui partage également ses affections avec tous ses semblables »¹³. Et ce mot dans une note de la dernière page : « Non, il n'y a de joie pure que la joie publique » (p. 249). La grande singularité de la sensibilité rousseauiste est de nous balloter d'un pôle à l'autre, ou d'un côté à l'autre de la balançoire : tantôt l'extrême coupure avec autrui, tantôt la fusion avec le groupe et l'abolition du moi. En d'autres termes, la fusion avec la nature ou la fusion avec l'humanité. Il est certain que le sentiment de la nature est l'une des grandes hypostases romantiques et que c'est Rousseau qui en a donné le signal. Or, dès le début, la fusion avec la nature signifie la sécession d'avec la société.

Paul Diel, l'auteur qui nous sert ici de guide en psychologie, affirme que la bipolarité est la norme de toute sensibilité blessée. Face à une conduite exaltée, dit-il, cherchez le contre-pôle. En effet, quand une valeur se dégrade, elle se divise en deux pseudo-valeurs exaltées de polarités opposées.

¹¹ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 920.

¹² Alfred de MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, deuxième partie, chapitre 4.

¹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur son article*, Genève, G-F, 1967, p. 221

L'exaltation se manifeste tantôt sur le mode affectif, tantôt sur le mode rationaliste ; d'où l'esprit géométrique qu'on a noté et le radicalisme du tout ou rien. L'homme serait totalement innocent à l'état naturel, totalement mauvais à l'état social, totalement réhabilité avec le contrat social total. Rousseau peut se transformer en un moraliste rigide, intransigeant, pénible, comme dans le *Discours sur les sciences et les arts* ou dans la *Lettre à d'Alembert*, où il se met à dire que le théâtre en général et Molière en particulier sont immoraux, que les pères y sont ridiculisés, que les femmes s'y montrent impudiques et feraient mieux de rester à la maison, etc.

Émile sera un nouvel exemple de la cohabitation chez le même homme d'intuitions extraordinaires et de choix extrémistes à ne surtout pas prendre au pied de la lettre.

5 *Émile* (1762)

Après la phylogenèse, l'ontogenèse ; Rousseau, qui avait mis ses cinq enfants à l'assistance publique, se sentait sans doute en dette, lui qui écrit au début de l'*Émile* qu'un père doit nourrir ses enfants, en faire des hommes et des citoyens faute de quoi, à moins d'être privé d'entrailles, « il versera longtemps sur sa faute des larmes amères et n'en sera jamais consolé » (p. 263). La pédagogie proposée par Rousseau est cohérente avec son anthropologie : puisque la société est corruptrice, il convient de différer au maximum la socialisation d'Émile. Rousseau a dit au début qu'il ne voulait pas former un bon sauvage, mais un citoyen : il convient donc de le socialiser, mais le plus tard possible pour ne pas le corrompre.

On a assez souligné la tripartition de la temporalité rousseauiste : état de nature sans autrui et sans amour-propre / société avec déchaînement des rivalités / maîtrise des passions mauvaises par le moyen politique radical du contrat. Ce qui manque, c'est donc la possibilité d'une relation personnelle pacifique fondée sur la réciprocité. Cette lacune se retrouve logiquement dans l'éducation d'Émile. Le problème pour Rousseau est d'éviter la spirale vicieuse de l'amour-propre ; mais il n'envisage pas la mise en place d'une spirale vertueuse, l'apprentissage de la relation équilibrée avec autrui. Voilà pourquoi, il commence par deux décisions en forme de table rase :

1) Émile est un orphelin livré à son seul pédagogue.

2) Son entrée dans la vie sociale est différée jusqu'à l'âge de 20 ans.

Mais on ne voit pas comment Émile, dont la rencontre avec la société aura été différée le plus possible, pourra s'insérer harmonieusement parmi ses semblables. Certes, son cœur n'aura pas été corrompu, mais quel sentiment social aura-t-il développé ? L'interaction ne suppose-t-elle pas un apprentissage ? C'est toujours la même coupure radicale entre l'individu et la société. Orphelin, Émile sera donc élevé à la campagne par son seul précepteur, un peu comme Montaigne qui fut livré à un précepteur allemand ne lui parlant que latin. On pourra trouver un peu paradoxal qu'après avoir écrit qu'il n'existe « point de tableau plus touchant que celui de la famille » (p. 262), Rousseau commence par priver Émile d'un père, d'une mère, ainsi que de frères et de sœurs sans parler des cousines, tantes et grand-mères. Le but de Rousseau, c'est la famille, mais au lieu de penser que c'est en famille qu'on développe le sens de la famille, il a l'audace, comme Platon, mais

aussi comme Leroux le lui reprochait dans la reconstruction de la société, de faire table rase du passé pour reconstruire sur des bases rationnelles incontestables.

Cela n'empêche pas Rousseau d'exprimer des intuitions géniales à propos de l'éducation d'Émile. Si le sentiment social d'Émile est complètement négligé, le rapport avec la vie, la nature, Dieu, lui-même et... le sexe féminin est l'objet de propositions qui restent d'avant-garde trois siècles plus tard. Rousseau rompt avec les classiques qui ne voyaient en l'enfant qu'un adulte en réduction et affirme qu'il faut considérer « l'homme dans l'homme et l'enfant dans l'enfant » (p. 303). Il a des mots qu'on n'avait jamais eus pour dire le charme de l'enfant :

Je le vois bouillant, vif, animé, sans souci rongé, sans longue et pénible prévoyance ; tout entier à son être actuel et jouissant d'une plénitude de vie qui semble vouloir s'étendre hors de lui. [...] N'est-ce pas un spectacle charmant et doux de voir un joli enfant, l'œil vif et gai, l'air content et serein, la physionomie ouverte et riante, faire en se jouant les choses les plus sérieuses ou profondément occupé des plus frivoles amusements ? (p. 419 et 423)

L'âge de douze, treize ans, juste avant la puberté, est « le temps le plus précieux de la vie, qui ne vient qu'une fois, un temps très court » (p. 427).

Bien des conseils de Rousseau peuvent encore faire réfléchir aujourd'hui. Il part de l'idée, qu'on pourrait dire bouddhiste, ou si on préfère épicurienne et stoïcienne, que la misère ne consiste pas dans la privation des choses, mais dans le désir insatisfait qu'on en éprouve, lequel est excitable artificiellement. Il faut donc éviter d'exciter de faux désirs qui feraient un enfant capricieux puis un adulte frustré. Loin de souffrir, l'enfant élevé sans confort apprendra à supporter la privation. Ne pas l'emmitoufler, le faire dormir sur le dur ; pas de précipitation quand il se fait mal, pas de problème avec les insectes et les araignées, etc. Et surtout ne pas l'accoutumer à tout obtenir. Ne pas en faire un propriétaire de l'univers toujours colère, grondeur et mutin. Ne pas devenir son esclave. Ne pas raisonner avec l'enfant. Qu'il sente votre force et sa faiblesse. Que vos refus soient irrévocables. Mais favorisez ses jeux, ses plaisirs, son aimable instinct car « il n'y a pas de perversité originelle dans le cœur humain » (p. 322).

N'essayez pas de faire d'un enfant un docteur. La lecture et l'école sont les fléaux de l'enfance. Évitez les idées générales. Ne substituez pas le signe à la chose. Refermez tous les livres sauf celui de la nature. C'est bien plus tard que l'enfant apprendra la grammaire, le latin, les livres des Anciens. Qu'il exerce son corps, son sens pratique, découvre la nature, la germination des plantes et le cours du soleil. Lui faire admirer le charme irrésistible de l'aube avec tous les oiseaux qui chantent. Lui apprendre un métier utile, l'agriculture, la forge, la charpente. Qu'il soit cordonnier plutôt que poète. Il n'y a pas d'honnêteté sans utilité.

Pas d'éducation religieuse avant quinze ans ; l'enfant n'y comprendrait rien. Mais quelle religion ? Celle qu'un vicaire savoyard réprimé par son évêque m'enseigna dans ma jeunesse, dit Rousseau au livre IV. Cette religion n'est autre que la *conscience* dont les notions universelles de justice et de vertu sont inscrites au fond de chaque cœur. Montaigne, dit Rousseau, est bien coupable d'avoir méconnu cela avec son relativisme développé dans l'*Apologie de Raymond*

Sebond. Cette religion naturelle enjambe toutes les religions révélées, et pourtant elle s'exprime en chacune d'elles. Rousseau dit bonnes et salutaires toutes les religions et conseille à chacun de pratiquer celle de son pays. Il faudrait entendre ce que disent les Juifs avant de les juger. Lui, Jean-Jacques, aime l'Évangile :

La sainteté de l'Évangile parle à mon cœur. Voyez les livres des philosophes avec toute leur pompe, qu'ils sont petits près de celui-là ! [...] Quelle douceur, quelle pureté dans ses mœurs [de Jésus] ! quelle grâce touchante dans ses instructions ! quelle élévation dans ses maximes ! [...] L'Évangile a des caractères de vérité si grands, si frappants, si parfaitement inimitables que l'inventeur [si Jésus n'avait pas existé] en serait plus étonnant que le Héros. (p. 625 et 627)

Plus clairement encore au livre V, Rousseau dit qu'il lui est indifférent que Marie soit vierge et que Jésus soit homme ou Dieu. Ces dogmes mystérieux ne lui font ni chaud ni froid ; ce qui l'intéresse, ainsi que tous ses semblables, c'est une morale d'amour, de bienfaisance et de miséricorde (p. 729).

Le début du livre IV traite de la puberté, cette « orageuse révolution », « cette seconde naissance ». Désormais, l'enfant cessant d'avoir la nature pour partenaire exclusif, est attiré par l'autre sexe. Il faut différer au maximum son entrée dans le monde, jusqu'à vingt ans, le tenir loin des villes et des femmes, détourner son imagination par le travail et la chasse. Le cinquième et dernier livre est consacré à l'éducation sexuelle et sentimentale de ce jeune homme, maintenant que son éducation religieuse est réalisée. Émile est un grand garçon : il a vingt ans ! On pourra dire qu'une grande violence lui a été faite, selon la nature, car il aurait pu mener une vie sexuelle excitante et variée entre treize et vingt ans. Rousseau répondrait sans doute que cette privation est le prix à payer, dès lors qu'Émile est destiné à la vie sociale et non à la vie sauvage. Il fallait le rendre vertueux plutôt que vaniteux. Mais « il n'est pas bon que l'homme soit seul » (p. 692) : il lui faut donc une femme ! *Émile* est à l'amour ce que le *Contrat social* est à la société : un « que faire ? » puisque tout retour en arrière est impossible. Il s'agit dans les deux cas de tout reconstruire à zéro.

Rousseau a tenté de réconcilier l'amour et le mariage, et même, faudrait-il dire, l'amour, le mariage et la sexualité. Il n'oppose donc pas amour et sexualité comme s'accordent à le faire les libertins et les romantiques, puisque les premiers font le choix d'une sexualité dépourvue de sentiments, les seconds d'une passion largement déssexualisée. Rousseau refuse de choisir. C'est tout le sens du livre V : « Si l'on pouvait prolonger le bonheur de l'amour dans le mariage, on aurait le paradis sur terre » (p. 861). Rousseau a libéré du péché originel « le plus libre et le plus doux de tous les actes » (p. 695), ce qui ne signifie pas, on va le voir, qu'on puisse faire n'importe quoi. Mais il est déjà considérable que l'antique notion de péché ait été extirpée de l'acte sexuel et que ce dernier soit réintégré dans l'admiration que mérite le processus vital. Le phallus se dresse devant la beauté et se rétracte devant le squelette, résume excellemment Allan Bloom¹⁴. Là est même la meilleure preuve de l'existence de Dieu, pourrait-on ajouter.

¹⁴ Allan BLOOM, *L'amour et l'amitié (Love and Friendship)*, Paris, éd. de Fallois, 1996.

Maintenant, le problème est de fidéliser les amants afin que le fruit de leur union soit assuré de jouir de l'action éducative de ses deux géniteurs. Le grand fléau social, ce sont en effet les enfants sans père, Rousseau est bien placé pour le dire en tant que fils abandonné et que père ayant abandonné, exactement comme Michel Houellebecq qui, de nos jours, met en scène cette souffrance roman après roman. La plus petite molécule sociale pour Rousseau n'est pas l'individu mais la famille, car la république a besoin de citoyens équilibrés et éduqués. Le moyen proposé par Rousseau pour rendre le mariage indissoluble ne relève pas de la morale ni de la répression : c'est l'amour des époux l'un pour l'autre, « prolonger le bonheur de l'amour dans le mariage ». On peut donc dire que Rousseau a tenté la synthèse du mariage sans amour, comme c'était la norme à l'époque, et de l'amour sans mariage, comme dans les romans, c'est-à-dire qu'il est l'inventeur du mariage d'amour.

Mais comment perpétuer l'amour dans le mariage ? Comment continuer d'être amants quand on est époux ? On entend tellement dire que dans la conjugalité, la routine tue la passion. Alors comment s'y prendre ? Ce serait le paradis sur terre ! Si Rousseau connaît le secret, qu'il le dise ! Réponse : en cultivant chez l'homme, l'imagination, chez la femme, la pudeur. Ce qui va dans le même sens car l'imagination masculine est stimulée et entretenue par la pudeur féminine. Rousseau va donc à contre-courant de son siècle rationaliste, libertin et déconstructeur.

Point de véritable amour sans enthousiasme et point d'enthousiasme sans un objet de perfection réel ou chimérique, mais toujours existant dans l'imagination. De quoi s'enflamment les amants pour qui cette perfection n'est rien et qui ne voient dans ce qu'ils aiment que l'objet du plaisir des sens ? [...] Tout n'est qu'illusion dans l'amour, je l'avoue ; mais ce qui est réel, ce sont les sentiments dont il nous anime pour le vrai beau qu'il nous fait aimer. Ce beau n'est point dans l'objet qu'on aime, il est l'ouvrage de nos erreurs. (p. 743)

Cela n'est autre que la théorie de la *crystallisation*, soixante ans avant que Stendhal ne la nomme dans *De l'Amour*. La pudeur, c'est-à-dire la distance et le délai qu'impose la femme au désir dont elle est l'objet, est le philtre propre à féconder l'imagination masculine.

Rousseau ne fait pas un éloge fade et conventionnel de la coquetterie comme on le lui a reproché ; il se fonde au contraire sur un constat physiologique : « Dans l'union des sexes, il faut que l'un veuille et puisse ; il suffit que l'autre résiste peu » (p. 693). Or, pour que l'homme veuille, insiste-t-il avec hyperréalisme, il faut que la femme plaise. Plaire, pour la femme, est un verbe actif, une activité première, sans orientation originellement définie. Donc priorité et précocité de l'avance féminine, commente Patrick Hochart¹⁵. Il revient ensuite à la femme de choisir entre les hommages qui lui sont adressés, de repousser l'un sans l'humilier et d'accueillir l'autre sans s'humilier. C'est donc la femme qui détient la clé. On découvre à chaque pas que Rousseau n'assigne pas du tout les mêmes responsabilités à l'homme et à la femme en amour car, au lieu de se fonder sur un égalitarisme abstrait, il interroge d'abord les conditions concrètes de tout rapport sexuel.

¹⁵ Patrick HOCHART, *Le plus libre et le plus doux de tous les actes*, « Esprit », août-septembre 1997.

Rousseau ne semblera pas contradictoire quand il ajoute: « L'art le plus sûr d'animer cette force [masculine] est de la rendre nécessaire par la résistance » (p. 694). Plaire et résister sont deux attitudes apparemment orientées dans des directions opposées, mais qui finissent pas se rejoindre si le plaie veut s'inscrire dans la durée en mobilisant l'imagination masculine. Le livre V de l'*Émile* a reçu de Claude Habib le plus remarquable des commentaires. Elle écrit :

La pudeur permet la conversion du désir spontané en obsession tenace.
[...] La pudeur pousse la femme à fuir ce qui attire et à fuir pour l'attirer.
La fuite attirante est la ressource de l'amour¹⁶.

Le temps de la cour est doux et l'espérance nourrie étend ses effets sur le temps du mariage. La conception rousseauiste de la féminité est donc résumée par Claude Habib par les trois termes de la séquence : plaire + résister + céder. En d'autres termes (ceci s'adresse aux filles) : résistez lui trois heures, il vous aimera trois semaines ; résistez lui trois semaines, il vous aimera trois ans ; résistez lui trois ans, il vous aimera toute la vie.

La courtoisie au XII^e siècle et la préciosité au XVII^e siècle avaient déjà largement exploité les ressources de la résistance féminine et en avaient même abusé, mais Rousseau pousse l'analyse beaucoup plus loin quand il montre que l'effet de la pudeur féminine est de provoquer l'amour-propre masculin. L'amour-propre, c'est-à-dire le désir d'avoir été reconnu par l'autre, reçoit dans ce cas une valeur positive. Par une subtile dialectique, l'homme cherche « à son tour à plaire pour obtenir que [la femme] consente à le laisser être le plus fort » (p. 696). Rousseau sait que dans l'amour, à la différence du viol ou de la prostitution, le désir n'est jamais seul ; il est entrelacé avec l'amour-propre. La difficulté en même temps que le charme de l'amour tient dans le fait d'être aimé autant que d'aimer, de plaire autant que de jouir. Le « Je vous aime » est autant une caresse voluptueuse pour l'amour-propre qu'une promesse de jouissance de la chair. La chair et la psyché se mettent à faire l'amour ensemble. La femme cherche à plaire la première – la constitution naturelle des sexes l'impose – puis elle demande à l'homme de plaire à son tour s'il veut être agréé. S'il y réussit, il sera doublement récompensé.

Si Rousseau valorise tant l'amour, ce n'est pas à la façon de l'amour courtois, du moins tel que le décrit Denis de Rougemont, afin que les amants se consomment plus intensément ; c'est afin que leur passion survive à leur mariage et à la naissance de leurs enfants. L'amour des époux l'un pour l'autre est la meilleure garantie de la pérennité de leur union. En un mot, le sexe est libre, et en particulier celui des filles, de toute contrainte extérieure ; mais comme l'enfant est sacré, les meilleurs amants sont ceux qui sacralisent le couple porteur d'enfants. La contradiction de la liberté et de la fidélité se résoudrait par la division en deux temps : un, la liberté ; deux, la fidélité et même l'obligation de fidélité.

Rousseau ne rend pas bien justice à sa propre pensée quand il affirme que « tout n'est qu'illusion dans l'amour ». Il indique là une direction importante, celle de la cristallisation, mais cela ne doit pas faire oublier un autre ressort (cornélien) de l'amour sur lequel il a beaucoup insisté, l'admiration. Quand Émile aime Sophie, ils

¹⁶ Claude HABIB, *Le consentement amoureux*, Paris, Hachette, 1998, p. 21.

s'admirent mutuellement comme Julie et Saint-Preux. Sophie espionne Émile menuisant une mortaise (p. 808). La beauté non plus n'est pas tout. Julie écrit : « Je ne demandai pas au Ciel de m'unir à un homme aimable, mais à un homme qui eût l'âme belle » (p. 62)¹⁷. « Ôtez l'idée de la perfection, vous ôtez l'enthousiasme ; vous ôtez l'estime, et l'amour n'est plus » (p. 86). Claire dit à Julie :

N'as-tu jamais remarqué à quel point tout ce qui t'approche s'attache à toi ? [...] Ce n'est ni ta beauté, ni ton esprit, ni ta grâce, ni rien de tout ce qu'on entend par le don de plaire, mais cette âme tendre et cette douceur d'attachement qui n'a point d'égal ; c'est le don d'aimer, mon enfant qui te fait aimer. (p. 204)

C'est parce que Julie a une « âme belle » qu'elle est si aimable. Elle est ascétique pour elle-même et prodigue pour les autres (p. 552). « Elle s'informe des besoins de son voisinage avec la chaleur qu'on met à son propre intérêt » (p. 532). Elle s'interdit « d'affliger mortellement les auteurs de [ses] jours » (p. 208) en épousant Saint-Preux. Cela va jusqu'au paradoxe (cornélien encore) qui fait dire à Saint-Preux : « C'est en vous perdant que je vous ai retrouvée ». Le baron d'Étange connaît les vertus de sa fille. Il écrit à M. de Wolmar :

J'ai une fille unique à marier ; elle n'est pas sans mérite ; elle a le cœur sensible et l'amour de son devoir lui fait aimer tout ce qui s'y rapporte. Ce n'est ni une beauté, ni un prodige d'esprit : mais venez la voir ; et croyez que si vous ne sentez rien pour elle, vous ne sentirez jamais rien pour personne au monde. (p. 492).

Sophie n'est pas différente : « [Elle] n'est pas belle, mais auprès d'elle, les hommes oublient les belles femmes et les belles femmes sont mécontentes d'elles-mêmes. À peine est-elle jolie au premier aspect, mais plus on la voit, plus elle s'embellit » (p. 746). Rousseau, dit Claude Habib, montre la supériorité des femmes touchantes et mêmes bouleversantes sur les femmes excitantes :

Les grâces ne s'usent pas comme la beauté ; elles ont de la vie, elles se renouvellent sans cesse et au bout de trente ans de mariage une honnête femme avec des grâces plaît à son mari comme au premier jour. (p. 769)

On peut résumer en disant que le mariage d'amour se distingue :

- 1) du mariage classique, celui que M. d'Étange impose à sa fille ;
- 2) du libertinage, c'est-à-dire de la vanité qui pousse un Valmont à séduire Cécile de Volanges et surtout Madame de Tourvel dans le roman de Laclos ;
- 3) de la passion adultère, dont on sait depuis Denis de Rougemont qu'elle est le grand mythe occidental.

¹⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.

6 *La Nouvelle Héloïse* (1761)

Rien de plus banal que le scénario de *La Nouvelle Héloïse* : dans une famille de la noblesse, un père s'oppose au mariage de sa fille avec l'homme qu'elle aime parce que celui-ci n'est qu'un roturier. Mais il ne va pas jusqu'à le châtrer comme avait fait le chanoine Fulbert, au XII^e siècle, lorsque sa nièce, Héloïse, tomba amoureuse de son professeur, Pierre Abélard, le plus brillant de toute l'Université de Paris. Abélard entré au couvent, les amants s'écrivirent : on peut lire leur correspondance en « 10/18 ». La nouvelle Héloïse, Julie d'Étange, est aussi tombée amoureuse de son professeur, Saint-Preux – elle a même fait l'amour avec lui – mais elle se soumet à la volonté de son père et accepte d'épouser Monsieur de Wolmar. Le plus beau est que Saint-Preux renonce aussi à Julie, bien qu'ils s'aiment à la folie, bien qu'elle soit la femme de sa vie. Une castration sèche, si l'on veut. Il porte bien son nom : « saint » et « preux ».

La grande originalité de Rousseau est d'avoir réhabilité l'amour. *La Nouvelle Héloïse* a bouleversé la sensibilité européenne. Ce Genevois a réappris la douceur du sentiment à la France qui l'a réappris à l'Europe, à une époque de libertinage et de rationalisme. Rousseau s'oppose donc autant à la conception classique du mariage qu'au libertinage qui font, l'un comme l'autre, l'impasse sur les sentiments.

Julie et Saint-Preux se soumettent donc à la volonté paternelle, mais ils ne l'approuvent pas. Dans *Émile*, le père de Sophie a fait un mariage de convenances ; il n'en veut pas pour sa fille : « Ce n'est que par les rapports personnels, dit-il, qu'un mariage peut être heureux ou malheureux. [...] C'est aux époux à s'assortir. Le penchant mutuel doit être leur premier lien » (p. 756). Rousseau, écrit Claude Habib, annonce un monde nouveau où les filles se donneront librement ; il apprend aux filles à consentir. Après le moment de *plaire* et celui de *résister*, survient en effet le moment de *céder*. La féminité est blessée si un seul de ces trois termes fait défaut. C'est à la femme de décider à qui elle cède et quand elle cède. Là est l'essentielle contribution rousseauiste au féminisme. Il a délégitimé l'autoritarisme paternel. En épousant Wolmar, Julie se soumet à l'arbitraire paternel par piété filiale, mais c'est son père qui a tort. Ce n'est pas aux pères, mais aux filles de décider à qui elles céderont.

Les romantiques seront aussi sentimentaux que les libertins le furent peu, mais ils ont un point en commun : c'est qu'ils se jouent de l'institution du mariage et que leurs amours sont adultères. Tous les romans d'amour romantiques sont des répétitions et des imitations de *La Nouvelle Héloïse*. Pourtant, ils l'ont trahi car ils valorisent l'adultère que Rousseau repousse. Mais s'ils n'ont donc retenu qu'une moitié de la pensée de Rousseau sur la question de l'amour (la passion), c'est parce que *La Nouvelle Héloïse* est biface et comporte un pointillé qui favorise le découpage. D'un côté, ce roman dit « priorité au mariage et à la famille ». Julie se soumet à son père, quoi qu'elle pense, et fait passer ses enfants avant tout. Il n'y a pas de place pour un amant dans ces conditions, d'autant que cet amant finit par approuver cette façon de voir. Il y a donc unanimité pour donner la priorité à la régularité dans le processus de filiation. Les propositions de fuite faites par Milord Édouard ne retiennent l'attention de personne. Donc, la vertu avant tout. Mais il y a un reste ; ce reste, c'est la passion de Saint-Preux (et

de Julie) aux deux sens du terme : Saint-Preux adore Julie / il est crucifié de ne pouvoir la posséder. La passion est volontairement sacrifiée, subalternisée à la loi de la famille. La passion est sacrifiée, mais pas annulée ni guérie comme l'espérait Wolmar. L'échec du roman, c'est que le lecteur, amoureux de Julie comme de Saint-Preux, a beau faire, il s'intéresse beaucoup plus à la passion qu'à la famille. Les romantiques n'ont retenu que la passion, la passion de la passion. Rousseau avait lui-même un pied dans chaque camp, car Saint-Preux, c'est lui-même, cet « exilé sans famille et sans patrie qui voit un jour s'ouvrir et se fermer le Ciel dans les yeux d'une femme », comme dira Pierre Leroux de Pétrarque devant Laure¹⁸. Il résiste à sa frustration, mais tous les lecteurs et toutes les lectrices sont avec lui et compatissent à sa souffrance quand, tristement, le soir, il regarde les époux gagner la chambre conjugale (p. 425). Rousseau met en scène une situation tragique et qui ne pouvait être que tragique.

Il fallait choisir entre deux drames. Celui qui fut retenu est le sacrifice du désir. L'autre aurait été que Julie fasse le désespoir de ses parents en s'unissant avec Saint-Preux – ce qui, dans le contexte du temps, aurait conduit aux plus grandes violences – ou qu'ayant pris Saint-Preux comme amant une fois mariée, elle provoque la désagrégation de sa propre famille pour le malheur de Wolmar, de ses enfants et d'elle-même. On sait que tous les romans de l'adultère finissent mal. Rousseau a tenté de concilier l'inconciliable en faisant de l'amant malheureux l'ami du mari, l'ami de son ancienne amante et le précepteur des enfants du couple. Ce rêve est l'originalité du roman, mais il n'est qu'un rêve.

Reste que Rousseau, l'inventeur du mariage d'amour, a cru souhaitable de coordonner l'amour et la constance. C'est ce que, dans le fond, les modernes recherchent pour la plupart, avec plus ou moins de succès, dans des conditions plus faciles que celles de *La Nouvelle Héloïse*. Mais c'est à Rousseau et à ses successeurs que nous devons cette facilitation.

Finalement, si Rousseau n'a pas exploré la dialectique de l'échange et la possibilité d'alliances personnelles, s'il laisse une description du lien social déchiré entre l'individualisme et le collectivisme, en revanche, il reste avec l'*Émile* l'explorateur inégalé de la dialectique du masculin et du féminin.

On laissera la conclusion à Claude Habib :

Du jeu concurrentiel résulte l'homme social, cet homme superficiel et plat, rongé par la frustration, le ressentiment et l'envie. Rousseau en a laissé un tableau saisissant, qui continue d'être évocateur aujourd'hui. Contre cette fatale *expansion des passions négatives*, il en appelle à une politique régénérée, fondée sur les passions douces. L'amour, le sentiment paternel et les affections familiales sont seuls susceptibles de réespacer convenablement les hommes, en donnant à chacun un bien à cultiver, à chérir, à défendre au besoin. La famille sera ce bien réel, distinct des folles chimères de l'amour-propre.¹⁹

¹⁸ Bruno VIARD, *Anthologie de Pierre Leroux*, op. cit., p. 279.

¹⁹ Claude HABIB, *Le consentement amoureux*, op. cit., p. 134.

→ II. Germaine de Staël (1766-1817)

« Les deux écrivains fameux du temps, la femme un peu homme et l'homme un peu femme », selon une expression de Marc Fumaroli²⁰, ont rivalisé pour la priorité dans l'ouverture du siècle, Germaine de Staël publiant *De la littérature* en 1800 et François-René de Chateaubriand *Atala* en 1801. Juliette Récamier, la beauté du siècle, grande amie de Madame de Staël devint, à la mort de cette dernière en 1817, la maîtresse de Chateaubriand pendant trente ans. Juliette avait été la première lectrice des deux écrivains rivaux, devenus amis dans une commune hostilité au despotisme de Napoléon. Même amitié, donc, et même inimitié entre les deux auteurs qui ont introduit le romantisme en France.

L'ouverture du siècle revient donc, après dix années de silence littéraire presque complet, à une femme au nom suédois de par son mariage, fille du grand ministre des Finances de Louis XVI, Jacques Necker. Dans le salon de sa mère, elle connut ce qu'était la sociabilité française d'Ancien Régime ; elle y brilla elle-même et découvrit l'esprit philosophique. Ses opinions seront républicaines, mais son hostilité à la Terreur farouche : « J'aime le gouvernement républicain d'un enthousiasme si vrai, si profond, écrit-elle, que les affreux discours prononcés en son nom n'ont pu m'en détacher ». Sa liaison avec Benjamin Constant de 1794 à 1808 est restée célèbre par la transposition que ce dernier en a laissée dans son roman *Adolphe* (1807). Exilée volontaire sous Robespierre, puis assignée à résidence hors de France sous l'Empire, Germaine passa plus de quinze ans à l'étranger, loin du centre du monde, partageant son temps entre des voyages dans toute l'Europe et des séjours dans la propriété de son père à Coppet, au bord du lac de Genève. Dans ce cœur de l'Europe se réunirent autour d'elle plusieurs grands esprits européens libéraux favorables à la Révolution, mais opposés au bonapartisme autoritaire.

Parmi eux, Benjamin Constant reprocha à Rousseau et à Robespierre d'avoir confondu la liberté des Modernes avec la liberté des Anciens (Grecs et Romains), c'est-à-dire d'avoir imposé aux premiers « une participation active au pouvoir collectif », en un temps où la liberté ne peut être que la « jouissance paisible de l'indépendance individuelle »²¹. Ce penseur libéral a défendu l'idée qu'une partie de l'existence humaine est « hors de toute compétence sociale ». La souveraineté est donc par nature limitée : « Il y a des objets sur lesquels le législateur n'a pas le droit de faire une loi »²².

On citera encore, parmi les hôtes de Coppet, Wilhelm Schlegel (un ennemi de la France sous l'Empire !) – auteur allemand d'un cours

²⁰ Marc FUMAROLI, *Poésie et Terreur*, Paris, De Fallois, 2004, p. 274

²¹ Benjamin CONSTANT, *De l'esprit de conquête et de l'usurpation dans leurs rapports avec la civilisation européenne*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1010

²² Benjamin CONSTANT, *Principes de politique*, in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1071 et 1074.

de littérature qui ne sera connu en France qu'en 1813 : une attaque en règle contre le classicisme et le culte de l'Antiquité façon Racine et Voltaire – ainsi que Sismonde de Sismondi, économiste libéral suisse qui fera l'une des toutes premières critiques de l'économie politique. Madame Récamier, future maîtresse de Chateaubriand, était l'égérie de ce groupe.

Madame de Staël et ses amis croyaient au progrès et à la liberté, mais à la différence de la plupart des libéraux, d'inspiration voltairienne, ils étaient croyants et spiritualistes. Les Necker étaient protestants.

① *De la littérature (1800)*

Le mot *littérature* avait déjà été utilisé par les Encyclopédistes ; voici qu'avec *De la littérature*, il va s'imposer à la place de *Belles Lettres*. Madame de Staël s'interroge sur les moyens de penser les transformations des œuvres depuis Homère à partir de leur position dans la diachronie et dans la synchronie. Madame de Staël peut être qualifiée, sans trop d'exagération, de fondatrice de l'histoire littéraire plus de trente ans avant Pierre Leroux, qui d'ailleurs l'admirait. De plus, elle fonde la littérature comparée à partir du cas franco-allemand. Deux titres bien remarquables ; il convient en somme d'insérer les œuvres dans leur cadre national, comme Montesquieu l'a fait dans son étude sur les lois – grec, latin, français, anglais, allemand, etc. – puis d'inscrire ce cadre national dans l'histoire : les siècles, les époques.

Le principe de perfectibilité constitue en effet une scansion majeure : partout, les Modernes s'opposent aux Anciens. Germaine est solidaire des premiers, c'est-à-dire contre les classiques. Contre Burke, Bonald et de Maistre, elle affirme la supériorité des Modernes car ils ont plus d'épaisseur historique. À eux en particulier la sensibilité et la psychologie, immense champ encore presque vierge. Elle pense que l'imitation des Anciens, cette fixation à une mythologie surannée, a beaucoup nui à la France, la détournant de sa véritable vocation et sclérosant son inspiration.

L'esprit des nations est constitué par leur religion, leur climat, leurs lois, leurs institutions politiques, le statut que la femme y occupe. Le Nord (Angleterre, Allemagne, Suède) diffère du Sud (France, Italie, Espagne, Grèce et Rome). Le Nord protestant est plus libéral et a pour mission de régénérer l'esprit latin, soumis au despotisme clérical.

Et pourtant ! Germaine n'est pas du tout victime de la pensée unique et reconnaît très bien les avantages du système absolutiste qu'elle critique. La centralisation n'a pas que des inconvénients ; essentielle à l'esprit d'un peuple est la forme du gouvernement. Pourquoi la nation française était-elle, de l'aveu général, la nation d'Europe qui, au XVIII^e siècle, avait le plus de grâce, de goût et de gaieté (qualités que la Révolution a ruinées au profit d'hommes « sombres, silencieux, froidement féroces ») ? Parce qu'elle possédait un centre, qualité qui fait défaut à l'Allemagne, éclatée en une myriade de petits États. En Angleterre non plus, il n'y a pas de « société ». Les États monarchiques centralisés développent au contraire une « société » où l'on s'observe. C'est là que Molière devient possible, avec toutes ses nuances invisibles à un Anglais où à un Allemand. Par contre, la « société » efface les caractères bizarres et excentriques qui abondent en Angleterre : le ridicule les tue.

Tout ceci constitue un paradoxe. Le système fédéral est favorable au bonheur et à la liberté, mais funeste aux arts et aux talents, qui ont besoin de l'émulation que procure la cour dans un État centralisé. Les hommes de lettres allemands ont tendance à se replier sur la nature ou sur leur intériorité. Par exemple, *Werther*, « l'homme malheureux se contemplant par la pensée ». En France, plaire ou déplaire était la grande affaire. La force du ridicule est proportionnelle à la hiérarchie. Les usages auxquels on se soumet servent de « signe de ralliement » : les ignorer exclut. La peur du ridicule rabote les originalités, mais développe la perspicacité devant la vanité et l'amour-propre, permet aux esprits de s'aiguiser les uns au contact des autres.

Grande aussi est l'influence des femmes dans les salons français, à la différence des pays où les sexes sont séparés. Un bon mot et de la grâce sont plus efficaces que l'étude et le travail. La conversation et le regard des femmes affinent les hommes. Ces études sociologiques avant la lettre concernent la société française préévolutionnaire que Germaine a connue directement dans le salon de sa mère et dont elle conserve la nostalgie.

Mais ce que la poésie du Nord apporte de nouveau et de précieux, c'est « le sentiment douloureux de l'incomplet de la destinée » que n'éprouvent pas les esprits satisfaits. Cette inquiétude métaphysique ne peut naître qu'au contact de la nature. C'est d'elle que découlent l'enthousiasme, la générosité, la mélancolie. Ce dernier sentiment est la source d'inspiration de la vraie poésie. C'est sur ce point qu'il convient de mettre l'accent d'intensité.

2 De l'Allemagne (1810)

Publié en 1810, *De l'Allemagne* prolonge et approfondit *De la littérature*. Ce livre fut le vecteur du romantisme allemand en France, où il était très mal connu. Comme le *Génie du christianisme*, il rencontra une sensibilité nouvelle prête à l'accueillir :

Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le nord et le midi, l'Antiquité et le Moyen-Âge, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagés l'empire de la littérature, l'on ne parviendra pas à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne.²³

La grande antithèse entre romantisme et classicisme est en place.

Bien qu'elle écrive après la défaite prussienne de 1806 à Iéna devant Napoléon – laquelle contribua fortement à donner au romantisme allemand une tournure nationaliste –, Madame de Staël ne décrit pas ce phénomène, ce qu'Henri Heine lui reprochera. Elle décrit plutôt les forêts et les châteaux d'un pays dépourvu d'unité, un « faisceau sans lien ». Pas de centre, donc pas de préjugés nationaux et surtout pas de tyrannie du goût. Elle admire la survivance de l'esprit chevaleresque en Allemagne : défense du faible, loyauté au combat, mépris de la ruse, culte de l'honneur, courtoisie envers les femmes.

²³ Germaine de STAËL, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 211

En France, l'esprit de fatuité domine depuis que Richelieu et Louis XIV ont détruit la chevalerie. Les femmes en sont les premières victimes. « La fatuité, l'immoralité et l'incrédulité, depuis la Régence, ont altéré le caractère naturel des Français. » En amour, la profanation a remplacé le culte dont la femme était l'objet :

La France est devenue le pays du monde où les femmes sont les moins heureuses par le cœur. [...] Les hommes à bonne fortune, tels que le dernier siècle nous en a fourni tant d'exemples, choisissent les femmes pour victimes de leur vanité ; et cette vanité ne consiste pas seulement à les séduire, mais à les abandonner. (p. 72)

Germaine est féministe. Là où les Français du XVIII^e ont cultivé l'esprit du libertinage, les Allemands ont conservé l'esprit de la courtoisie et l'amour-passion. On y est beaucoup plus sérieux qu'en France. On parle pour dire quelque chose plutôt que pour briller. Cette civilisation musicienne, sentimentale et douce a le goût de l'abstraction, cultive l'imagination, au risque de se perdre dans le vague. Cela ne va pas sans lourdeur. Malgré son préjugé favorable, Madame de Staël n'est pas aveugle aux défauts de l'esprit germanique.

Chateaubriand fera dans ses *Mémoires* des remarques qui vont dans le même sens. Il notera au cours de ses voyages une « cordialité allemande » dont il dira ne pas se lasser :

Vous ne rencontrez pas un paysan qui ne vous ôte son chapeau et ne vous souhaite cent bonnes choses : en France, on ne salue que la mort ; l'insolence est réputée la liberté et l'égalité²⁴.

Pourtant, note encore Chateaubriand :

La France est le cœur de l'Europe ; à mesure qu'on s'en éloigne, la vie sociale diminue ; on pourrait juger de la distance où l'on est de Paris par le plus ou moins de langueur du pays où l'on se retire²⁵.

En Angleterre, en Allemagne, « on se sent expirer » (*Mémoires d'outre-tombe*, III, p 424). « À mesure que j'avançais vers la France, note enfin le vicomte, la vie renaissait » (III, p 523).

Parallèlement à sa sympathie pour la gravité germanique, Staël instruit le procès du bon goût français admiré dans l'Europe entière et qui se croit universel. L'arme du ridicule est devenue terrible en France. L'esprit d'imitation est prégnant. D'aimables entretiens portent sur des riens. Il faut se jouer de tous les sujets : « Ces convenances légères en apparence, despotiques sur le fond, ont miné par degrés l'amour, l'enthousiasme, la religion, tout hors l'égoïsme ». On pense pour parler, on parle pour être applaudi.

Mais il faut reconnaître, c'est le positif de la médaille, que les Français ont un grand talent de conteur : « En France, celui qui parle est un usurpateur qui se sent entouré de rivaux jaloux et veut se maintenir à force de succès. » L'art de la conversation surtout s'est développé avec un raffinement inouï, admiré et imité dans toute l'Europe. Germaine adore, et languit en exil :

²⁴ François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, III, Paris, Le Livre de Poche, 1973, p. 636.

²⁵ François-René de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, III, *ibid.*

Le genre de bien-être que fait éprouver une conversation animée ne consiste pas précisément dans le sujet de cette conversation ; les idées ni les connaissances qu'on peut y développer n'en sont pas le principal intérêt ; c'est une certaine manière d'agir les uns sur les autres, de se faire plaisir réciproquement et avec rapidité, [...] de manifester son esprit dans toutes les nuances, par l'accent, le geste, le regard, enfin de produire à volonté comme une sorte d'électricité qui fait jaillir des étincelles, soulage les uns de l'excès même de leur vivacité, et réveille les autres d'une apathie pénible²⁶.

Dans ce phénomène de création collective, on fait plus attention à la façon de dire qu'à ce que l'on dit. Lyrisme et sincérité sont refoulés, c'est le revers. Rousseau évoquait des choses très semblables dans *La Nouvelle Héloïse*, où Saint-Preux s'indigne fort à son arrivée à Paris : on s'attaque « moins au vice qu'au ridicule ». Dans la conversation à la française, « on y apprend avec art à plaider la cause du mensonge, à ébranler à force de philosophie tous les principes de la vertu. »²⁷

On ne saisit les choses que du côté plaisant, tout ce qui doit allumer la colère et l'indignation est toujours mal reçu, s'il n'est mis en chanson ou en épigramme. Les jolies femmes n'aiment point à se fâcher ; aussi ne se fâchent-elles de rien. Elles aiment à rire ; comme il n'y a pas le mot pour rire au crime, les fripons sont d'honnêtes gens comme tout le monde : mais malheur à qui prête le flanc au ridicule ; sa caustique empreinte est ineffaçable²⁸.

Mme de Staël, enfin, déplore qu'avec la référence obsédante à l'Antique, la culture classique se soit coupée du peuple pour aboutir à une culture plaquée, non autochtone :

Nos poètes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste du monde ; mais ils sont tout à fait inconnus aux gens du peuple et des bourgeois mêmes des villes, parce que les arts en France ne sont pas, comme ailleurs, natifs du pays même où leurs beautés se développent.²⁹

Le bon goût sépare les classes et « il peut arriver qu'une nation tout entière se place en aristocratie de bon goût vis-à-vis des autres ». Pierre Bourdieu contresignerait cette analyse de la distinction. Et Germaine de tirer la sonnette d'alarme :

Ô ! France, terre de gloire et d'amour ! si l'enthousiasme un jour s'éteignait sur votre sol, si le calcul disposait de tout et que le raisonnement seul inspirât même le mépris des périls, à quoi vous servirait votre beau ciel, vos esprits si brillants, votre nature si féconde ?³⁰

²⁶ Germaine de STAËL, *op. cit.*

²⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 232

²⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *ibid.*, p. 249

²⁹ Germaine de STAËL, *op. cit.*

³⁰ Germaine de STAËL, *op. cit.*, p. 316

3 *Delphine (1802) et Corinne (1807)*

Ces deux romans, publiés à cinq années d'intervalle, expriment la violence de la passion – surtout féminine – broyée par la société. Malgré un amour réciproque, les hommes aimés de Delphine et de Corinne finissent par épouser une autre femme.

« Si la société, s'écrie Corinne, n'enchaînait pas les femmes par des liens de tout genre dont les hommes se sont dégagés, qu'y aurait-il dans ma vie qui pût m'empêcher de m'aimer ? » Un syndrome d'abandon se manifeste, qui doit à la malheureuse liaison de Madame de Staël avec Benjamin Constant. Ces romans peuvent à ce titre être lus en regard d'*Adolphe*. Comme le titre du second roman l'indique, *Corinne ou l'Italie*, la psychologie des peuples, qui avait tant intéressé Madame de Staël dans ses ouvrages théoriques, reçoit une application à la vie sentimentale. *Corinne* est en effet le récit des amours des enfants de deux lords écossais, Oswald et Corinne, que leurs pères auraient pu unir par le mariage. Le problème vient de ce que Corinne est italienne par sa mère et par sa culture. Le mariage est-il possible entre un garçon du nord et une fille du sud ? La réponse du père d'Oswald est « non », mais, en plus du poids de ce surmoi paternel, il apparaît effectivement aussi difficile à un écossais de vivre en Italie qu'à une italienne de vivre en Écosse. Ce roman tragique montre la difficulté d'un mariage mixte. Oswald finit par épouser la demi-sœur de Corinne, entièrement écossaise, elle.

Le choc des civilisations, ça existe ! En plus de la lutte des sexes.

→ III. Baudelaire (1821-1867)

Sartre est sévère à l'égard de Baudelaire, mais il résume beaucoup de choses quand il note :

À vingt-cinq ans, les jeux sont faits : tout est arrêté, il a couru sa chance et il a perdu pour toujours. Dès 1846, il a dépensé la moitié de sa fortune, écrit la plupart de ses poèmes, donné leur forme définitive à ses relations avec ses parents, contracté le mal vénérien qui va lentement le pourrir, rencontré la femme qui pèsera comme du plomb sur toutes les heures de sa vie, fait le voyage qui fournira toute son œuvre d'images exotiques³¹.

Et plus brutalement encore : « Il a lui-même encombré au départ sa vie d'un bric-à-brac volumineux : négresse, dettes, vérole, conseil de famille, qui le gênera jusqu'au bout³² ». L'injustice de Sartre consiste à ne pas dire que ces misères existentielles sont conditions de la splendeur de l'œuvre. Il est vrai que Baudelaire fut un poète précoce³³ comme le sera Rimbaud, auteur d'une œuvre majeure, *Les Fleurs du Mal*, autour de laquelle gravitent plusieurs autres textes. Baudelaire fut en particulier un grand critique, et ces deux aspects de son œuvre sont bien arrimés l'un à l'autre.

① L'art poétique baudelairien

Si l'on prend comme *criterium* la confiance dans le progrès et dans la vie, il existe deux familles d'écrivains au XIX^e siècle : les optimistes et les pessimistes. Ceux qui croient au progrès, les continuateurs des Lumières, repoussent l'idée fatale de péché originel et mobilisent la littérature vers ce but, plus important que tout autre : éclairer les citoyens, aider à l'amélioration du lien social. Dans l'autre famille, l'homme est naturellement corrompu et pervers, la vie sinistre et abominable. Il n'y a donc rien à attendre de l'avenir. L'art n'a pas à s'occuper de morale ni de politique ; seule compte la beauté, salutaire déviation, largement identifiable à la forme. Sand ou Hugo, appartiennent à la première famille ; Baudelaire et Flaubert à la seconde.

³¹ Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 151.

³² Jean-Paul SARTRE, *ibid.*, p. 177-178.

³³ La prédilection de Baudelaire pour les soleils couchants apparaît dans une lettre écrite à son frère le 1^{er} février 1832, à l'âge de onze ans : « Le jour étant tombé, je vis un bien beau spectacle, c'était le soleil couchant ; cette couleur rougeâtre formait un contraste singulier avec les montagnes qui étaient bleues comme le pantalon le plus foncé. » (Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, tome I, 4, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975)

On va cependant observer, dans ce débat qui anticipe sur la question de l'art engagé au XX^e siècle, que la position de Baudelaire est plus nuancée qu'il ne paraît. Flaubert et Baudelaire se sont rapprochés l'un de l'autre pour avoir été successivement condamnés en 1857 par le même procureur, Pinard. Sand et Hugo sont aussi dans le camp des opposants, et même des vaincus, mais pour des raisons politiques. Hugo est en exil à Jersey avec Pierre Leroux pour voisin, l'ancien grand ami de Sand. Tous les quatre — et même tous les cinq — font donc de la résistance contre l'ordre bourgeois dominant, qu'il soit orléaniste avant 1848 ou bonapartiste après 1851.

La correspondance entre Sand et Flaubert établit un dialogue passionnant entre les familles opposées des militants du progrès et des tenants de l'art pour l'art (voir notre chapitre sur Flaubert). Une passerelle comparable s'est établie entre Baudelaire et le socialiste Pierre Leroux, inspirateur et ami de Sand. On n'en finirait pas d'énumérer les imprécations de Baudelaire contre l'idée de progrès : « Je veux me garder comme de l'enfer de l'idée de progrès » (*L'Exposition universelle de 1855*)³⁴. L'essai de Baudelaire sur le rire est bâti sur l'idée du péché originel. Jésus-Christ n'a jamais ri et la pure Virginie ne rirait pas non plus.

Qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé [...] pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée [...] ? [...Il y a] au fond de la pensée du rieur, un certain orgueil inconscient. [...] Moi, je ne tombe pas, moi, je marche droit. [...] Le rire est satanique, il est donc profondément humain³⁵.

À l'instar de Hobbes, Baudelaire voit en l'enfant un « Satan en herbe ». Il s'en prend, dans *Fusées* (26), à propos des auteurs de la famille optimiste, au « style coulant cher aux bourgeois ». Ce n'est pas sans raison : trop d'espace entre les mots et les réalités peut être cause d'une écriture qui sonne creux, à la chair relâchée. Mais le *Spleen de Paris* laisse peut-être voir une grimace du style opposé, un parti pris de morbidité dans nombre de pages — celles qui décrivent le désespoir d'une vieille femme devant l'épouvante que son visage provoque chez un enfant (chacun sait au contraire que les petits enfants affectionnent les personnes âgées sans répulsion aucune), ou la rapacité d'une mère dont le jeune garçon s'est pendu et qui ne songe qu'à récupérer la corde pour la revendre par petits morceaux, ou encore la rage du poète qui détruit toute la marchandise d'un vitrier (c'est malin !), sous prétexte qu'il n'a pas de vitres de couleur pour embellir la laideur de la création. Lisbonne est admirée pour la même raison ; les habitants y ont une telle haine du végétal qu'ils arrachent tous les arbres !

L'intérêt du *Spleen de Paris* est beaucoup dans l'attention portée aux exclus de la modernité, prolétaires et marginaux en tous genre. La sensibilité sociale de Baudelaire se retrouve dans ses écrits sur l'art. Il a connu personnellement Pierre Dupont et rapporte en 1851 comment ce poète républicain lui chanta, en 1846 ou 1847, *Le Chant des ouvriers*, « cet admirable cri de douleur et de mélancolie », « cette *Marseillaise* du travail ». Baudelaire semble un peu s'excuser de son

³⁴ Les textes critiques de Baudelaire sont cités dans *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Garnier, 1962.

³⁵ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 248.

émotion :

Il est impossible, à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude malade respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, etc. (*op.cit.*, p. 561)

Dix ans plus tard, en 1861, dans la *Revue fantaisiste*, Baudelaire reviendra sur la même anecdote : « Ô mon cher Pierre, vous en souvenez-vous ? » demandera-t-il au poète ouvrier, en évoquant le temps de leur « jeunesse prodigue ». En entendant les simples vers de cette « âme tendre » qui évoquait « les petites joies et les grandes douleurs des petites gens », « de cette voix si charmante qu'il possédait alors », « pourquoi rougirais-je d'avouer que je fus profondément ému ? » (p. 773). Il est vrai qu'on ne verra plus, après le texte de 1851, Baudelaire évoquer, comme il le fit à propos de Pierre Dupont, « la confiance illimitée dans la bonté native de l'homme, l'amour fanatique de la nature », « l'amour de la vertu et de l'humanité », « le goût infini de la République ». Baudelaire admirera de plus en plus, après 1851, le réactionnaire Joseph de Maistre, mais sera constant, on le verra, pour s'émouvoir de la souffrance des malheureux ; il n'est certes pas nécessaire d'être socialiste pour cela. Baudelaire ne se contredit donc pas du tout quand il écrit la même année :

Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons ! Moralisons ! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement, l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors, l'art n'est plus qu'une question de propagande. (*Des drames et des romans honnêtes*, p. 571)

Baudelaire pense donc qu'il existe un précieux intervalle entre l'art pour l'art et l'art de propagande. Cela permet de comprendre ses jugements apparemment contradictoires à propos de Hugo. L'optimisme béat des *Misérables* l'a mis en fureur : « Ce livre est immonde et stupide »³⁶. Baudelaire rejoint Flaubert qui écrivait :

Je ne trouve dans ce livre ni vérité ni grandeur. Quant au style, il me semble intentionnellement incorrect et bas. C'est une façon de flatter le populaire. [...] Où y a-t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean et des hommes politiques comme les stupides cocos de l'ABC ? Pas une fois on ne les voit souffrir au fond de leur âme. Ce sont des mannequins, des bonshommes en sucre, à commencer par Monseigneur Bienvenu. [...] Et des digressions, y en a-t-il, y en a-t-il ! Ce livre est fait pour la crapule catholico-socialiste, pour la vermine philosophico-évangéliste. [...] L'observation est une qualité seconde en littérature, mais il n'est pas permis de peindre si faussement la société quand on est le contemporain de Balzac et de Dickens. [...] Le père Hugo méprise la science³⁷.

Pourtant, le 20 avril 1862, Baudelaire saluait chez Hugo « ces accents d'amour pour les femmes tombées, pour les pauvres gens

³⁶ Charles BAUDELAIRE, Correspondance, in Œuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 254.

³⁷ Gustave FLAUBERT, Correspondance, tome III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 235

broyés par les mécanismes de nos sociétés, pour les animaux martyrs ». Il soulignait « le charme et l'enchantement que la bonté ajoute à la force. [...] Un sourire et une larme dans le visage d'un colosse, c'est une originalité presque divine ». Et il concluait : « Il ne s'agit pas ici de cette morale prêchante qui par son air de pédanterie, par son ton didactique, peut gâter les plus beaux morceaux de poésie, mais d'une morale inspirée qui se glisse, invisible, dans la matière poétique » (p. 799). Entre le didactisme pénible et l'esthétisme indifférent, il y a donc place pour une morale sensible. C'était la position de Pierre Leroux qui écrivait, avec le même sens de la nuance et de l'équilibre :

Les partisans de la doctrine de l'utile veulent que les artistes ne fassent des poèmes, des statues, des tableaux que pour l'utilité sociale. Les artistes, de leur côté, réclament fièrement leur indépendance. [...] L'artiste est libre, mais non point indépendant au point que certains l'imaginent. Quel sera mon *criterium* pour juger un produit de l'art, un tableau, une statue, un poème ? Certes, je ne chercherai pas si l'objet qui est représenté est beau ou laid. [...] Je ne demanderai pas si on peut tirer directement de cet ouvrage une conclusion morale : non, mais j'écouterai l'impression qu'il fera sur ma vie. L'art, c'est la vie qui s'adresse à la vie³⁸.

En janvier 1852, Baudelaire s'en prend violemment à l'école néo-païenne, laquelle conduira au Parnasse :

Pastiche, pastiche ! Vous avez sans doute perdu votre âme quelque part, dans quelque mauvais endroit pour que vous couriez ainsi à travers le passé. [...] Toutes ces statues de marbre seront-elles des femmes dévouées au jour de l'agonie, au jour du remords, au jour de l'impuissance ? (p. 579)

Et de retrouver le ton de *Pierre Dupont* :

Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. [...] Plastique ! plastique ! La plastique, cet affreux mot me donne la chair de poule. [...] Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste. [...] La spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. (*L'École païenne*, p. 580)

Ces lignes révèlent une ontologie ternaire, puisque l'homme possède trois facultés qui ne doivent pas être dissociées : la sensation (la plastique, la forme), le sentiment (la passion) et la connaissance (la raison, qui préside à la science et à la philosophie). D'où les dernières lignes de l'article : « Toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide » (p. 581). Les contemporains pouvaient aisément reconnaître derrière ces lignes la philosophie de Pierre Leroux dont Baudelaire avait pris connaissance, comme il l'évoque dans *Les Dramas et les romans honnêtes* : « Le paisible Pierre Leroux, dont les nombreux ouvrages sont un dictionnaire des croyances humaines, a

³⁸ Pierre LEROUX, *Aux artistes* (1831), in *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1978, p. 65 et 68.

écrit des pages sublimes et touchantes » (p. 570). Baudelaire, comme Leroux, ne veut pas dissocier l'art des différentes croyances de l'humanité, ni séparer les trois facultés de l'homme. Leroux était en effet connu comme philosophe de la triade, définissant Dieu — qu'il appelait aussi « Vie universelle » — et l'homme comme « sensation – sentiment – connaissance indissolublement unis ». On lit encore dans le texte déjà cité sur Pierre Dupont :

La puérole utopie de *l'art pour l'art*, en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile. Elle se mettait en flagrante contravention avec le génie de l'humanité. Au nom des principes supérieurs qui constituent la vie universelle, nous avons le droit de la déclarer coupable d'hétérodoxie. (p. 556)

Les mots « humanité », « vie universelle » et « hétérodoxie », dans le sens bien spécifique d'« infraction au génie de l'humanité », sont typiquement leroussiens³⁹. Il n'y a donc pas de pire erreur que d'enrôler Baudelaire sous la bannière de l'art pour l'art, sous prétexte qu'il ne croit pas à la perfectibilité et qu'il déteste la propagande de parti : « Si l'idée de la Vertu et de l'Amour universel, écrit-il, n'est pas mêlée à tous nos plaisirs, tous nos plaisirs deviendront tortures et remords » (*L'École païenne*, p. 581). Même si Baudelaire considérait Flaubert comme son « ami » depuis les procès de 1857, même s'il est vrai qu'ils partagèrent la même vision sinistre de la vie et de l'humanité, ils s'opposent grandement quand Baudelaire réclame de la passion dans l'art et Flaubert de l'impassibilité. Combien Baudelaire est éloigné d'un art impassible et froid, lui qui n'a cessé de revendiquer une « critique partielle, passionnée, politique » (*Salon de 1836*, p. 101) et de protester contre l'art positivement mimétique et réaliste ! D'où son hostilité envers la photographie (*Salon de 1859*). Baudelaire ne cesse de plaider en faveur des droits de la subjectivité, de l'imagination, comme Delacroix en donne l'exemple, « passionnément amoureux de la passion » (p. 426). Bien sûr, Baudelaire a plusieurs fois fait l'éloge de Gautier, mais pour dire, en l'excusant, que sa froideur apparente n'est qu'une réponse à la cruauté de l'humanité (p. 687).

En 1857, le troisième texte consacré à Edgar Poe contient de nouvelles mises en garde contre la poésie inféodée à la morale, qui veut démontrer quelque chose, prouver une Vérité ; mais, comme dans *L'École païenne*, Baudelaire se garde de dresser des cloisons étanches : « L'intellect pur vise à la vérité, le goût nous montre la beauté, et le sens moral nous enseigne le devoir. Il est vrai que le sens du milieu a d'intimes connexions avec les deux extrêmes, et il n'est séparé du sens moral que par une légère différence ». On retrouve une fois de plus la triade sous la forme intellect / goût / sens moral (= connaissance/sensation/sentiment) et Baudelaire a la finesse, avec Leroux, de ne pas détacher absolument la beauté de la vérité, ni du sens moral. Voici le passage que l'on choisira comme introduction à la lecture des *Fleurs du Mal* :

³⁹ Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire s'était emporté contre l'éclectisme de Cousin : « Un éclectique est un homme faible ; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris ; ni étoile ni boussole » (p. 169). Ces termes font écho au fameux ouvrage de Leroux, *Réfutation de l'éclectisme* : « Ils sont donc bien aveugles les hommes qui nous disent aujourd'hui qu'il ne s'agit plus de cœur, de charité, de sentiment, mais seulement d'intelligence. [...] Cette apologie de la tête aux dépens du cœur et des entrailles est tout simplement une absurdité. » (Bruno VIARD, *Anthologie de Pierre Leroux*, p. 244)

C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité.[...] Et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé. (p. 636)

Si la poésie baudelairienne peut-être considérée comme une antichambre « sur cette terre même » du paradis céleste, il faut, hélas, — mais il ne pouvait en être autrement — en passer préalablement par la case « Enfer », sur cette même terre également. Baudelaire est en effet le poète de la douleur, de la souffrance, de l'angoisse, du Mal — celui que comporte la Nature et celui que les hommes se font les uns aux autres.

2 L'Enfer sur terre

Baudelaire clame son angoisse, mais il ne dit jamais pourquoi il souffre, ce qui permet au lecteur de mieux s'identifier à son malheur. Ses deux figures préférées sont l'allégorie et la métaphore *in absentia* : le comparé est estompé tandis que le comparant se déploie largement. Le lyrisme de Baudelaire est donc très indirect : il ne parle que de lui et de son enfer, mais on ne sait jamais de quoi il se plaint, au juste. Nulle confidence, donc. Tout au plus lit-on dans *L'Ennemi* : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage », faible exception qui confirme bien la règle. Une métaphore météo et horticole prend tout de suite le dessus pour brouiller les pistes. Les deux poèmes vraiment personnels qu'on trouve quand même dans les *Fleurs du Mal* décrivent le temps du bonheur, le temps d'avant Aupick, où Charles n'avait sa mère que pour lui : *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville* et *La Servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*.

Rien de pire qu'un mal sans cause. « Vivre est un mal », lit-on dans *Semper eadem*. *Le Masque* commence par l'évocation d'une « femme au corps divin, promettant le bonheur », « qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu » ; mais elle est en larmes, inconsolable. La cause révélée de sa peine, c'est qu'elle a vécu, qu'elle vit, et surtout « que demain hélas, il faudra vivre encore ». La cause du malheur, dira-t-on, c'est le péché originel, Baudelaire l'a en effet assez répété. Déplaçons alors la question : pourquoi Baudelaire a-t-il fait le choix de cette anthropologie-là, de celle du péché total et partout ? D'ailleurs, *Les Fleurs du Mal* ne sont pas un poème théologique, mais bien un poème lyrique. La question reste donc entière : mais de quoi Baudelaire a-t-il donc tant à se plaindre, et pourquoi ne le dit-il pas une bonne fois ? L'image la plus effrayante est donnée dans *La Cloche fêlée* où Baudelaire dit que la voix de son âme

Se semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts.

Image que l'on retrouve dans *L'Irréparable*, où l'esprit est « pareil au

mourant qu'écrasent les blessés, / que le sabot du cheval froisse », « que le loup déjà flaire / et que surveille le corbeau ». Encore un cauchemar parmi tant d'autres, habité par :

Un damné descendant sans lampe,
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe.

Baudelaire ne le cède donc en rien aux images pascaliennes décrivant la condition humaine, celle de condamnés enchaînés qu'on égorge chaque jour à la vue les uns des autres. « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste : on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà fini pour jamais »⁴⁰. Le mal baudelairien a d'ailleurs deux faces. D'une part, la vie est souffrance, d'autre part, l'homme est méchant. Il ne peut donc se plaindre de sa souffrance : elle est la juste peine méritée par ses vices. Le mal subi est le résultat direct ou indirect du mal accompli.

Au Lecteur, à qui revient le privilège d'ouvrir le recueil, est un véritable contrat de lecture, comparable à *l'Avis au lecteur* qui ouvre *Les Essais* ou au prologue des *Confessions*. *Au Lecteur* est placé sous le signe du péché originel ; il invoque Satan, le Diable. Baudelaire énumère les vices communs à tous les humains, parmi lesquels culmine l'Ennui, et prie son lecteur de ne pas faire l'hypocrite, de bien reconnaître, comme le « nous » le suggérait depuis le début, qu'il n'y a pas de différence entre lui, lecteur, et Charles Baudelaire, « semblables » et « frères » dans le vice. À la toute fin du recueil, *Le Voyage* confirmera l'universalité de « l'immortel péché ». L'anthropologie de l'auteur des *Fleurs du Mal* est donc clairement proclamée, augustinienne, hobbienne, maistrienne. Entre *l'incipit* et *l'excipit*, nous sommes bien pris.

Si le Poète est comme les autres en tant qu'homme, *Bénédiction*, poème liminaire, dit qu'en tant que Poète, il est un bouc émissaire. Les humains font sur lui l'essai de leur férocité et souillent ses mets d'impurs crachats. *Bénédiction* est d'abord le récit d'une malédiction. On y reconnaît le schéma de la persécution, le « tous contre un », contre celui qui est différent. Accablé dans ce monde, le Poète sera béni dans l'autre. Il tient la place du Christ aux outrages. Le peuple entier est contre lui, ses propres amis l'ont trahi. Tous veulent son supplice. Mais sa souffrance est aussi la marque de son élection : il siègera à la droite du Père.

3 Charles et sa mère

Il y a une circonstance aggravante : c'est que *Bénédiction* se présente comme une parodie de *l'Ave Maria*. La mère du Poète se demande pourquoi elle a été « choisie entre toutes les femmes » (vers 9) pour donner naissance à l'Enfant (vers 22). Mais au lieu de chérir ce nouveau Christ, elle est saisie d'horreur, l'accable de ses malédictions, médite un infanticide. Baudelaire a donc imaginé une mère qui repousse son enfant comme un monstre hideux. Je suis un

⁴⁰ Blaise PASCAL, *Pensées*, pensées 199 et 210, éd. Brunschvicg, Paris, Garnier, 1957.

bouc émissaire, clame-t-il, et c'est ma propre mère qui m'a lancé la première pierre ! Les saintes femmes avaient été les premières à pleurer Jésus au pied de la croix et à le reconnaître après sa résurrection. Ici, les mégères, sa propre mère, sa propre femme, sont passées à l'ennemi et donnent le signal du lynchage. On pense à M^{me} Aupick lisant *Bénédiction*, mais on hésite entre deux façons de penser. Cela n'a rien à voir, peut-on se dire. *Bénédiction* n'est pas une autobiographie. Baudelaire parle en général, allégoriquement, symboliquement. Il ne faut pas tout mélanger ! Le poète s'élève bien au-dessus des règlements de comptes familiaux et ne doit pas être pris au pied de la lettre. Il n'empêche ! Baudelaire et M^{me} Aupick n'ont pas pu ne pas penser à leurs relations personnelles en écrivant et en lisant ces vers. Le sujet est trop sensible. On sait bien que la relation avec la mère hante toute la création de Rousseau à Houellebecq et Littell en passant par Stendhal, Balzac, Nerval, Rimbaud, Proust, etc.

On se trouve là au cœur du paradoxe proustien. C'est justement à propos de Baudelaire que Proust affirme :

L'homme qui vit dans un même corps avec tout grand génie a peu de rapport avec lui. L'homme lui-même n'est qu'un homme, et peut parfaitement ignorer ce que veut le poète qui vit en lui⁴¹.

Le Poète Baudelaire ignorerait donc les démêlés de l'homme Baudelaire avec la femme qui a épousé le futur général Aupick, qui l'a mis en pension en 1832 à Lyon, puis à Paris pendant sept années, qui s'est faite complice de l'expédition de Calcutta, et surtout de l'abominable Conseil judiciaire qui a gâché toute la vie de son fils — c'est du moins ce qu'il dit. La part de vérité que comporte l'affirmation proustienne n'est autre que la *liberté* : mieux encore que les autres mortels, le poète est capable de s'affranchir des déterminismes de l'existence ; s'il est un créateur, c'est qu'il n'est pas seulement le résultat mécanique d'engrenages psycho-sociologiques. Et pourtant, la phrase de Proust ne saurait être absolutisée, sous peine d'absurdité. Non, deux moi séparés par une cloison étanche ne sauraient coexister à l'intérieur d'une seule enveloppe charnelle. Si grands que soient les poètes, ils ne sont pas des dieux, quoi qu'en disent les romantiques, et c'est à partir des matériaux de leur existence terrestre qu'ils confectionnent leurs œuvres, tel l'oiseau qui fait son nid. L'enquête biographique n'aura certes pas le dernier mot et ne se substituera pas à l'œuvre, mais on ne saurait en faire l'économie. La critique baudelairienne ne s'est d'ailleurs pas privée de traiter M^{me} Aupick de petite bourgeoise conformiste qui a sacrifié son fils à la rigidité de sa morale, rigidité accentuée par le militaire de carrière devenu son mari, lequel avait massacré les canuts de la Croix-Rousse en 1831 et en 1834, réprimé en mai 1839 le coup de Blanqui, Barbès et de Martin Bernard contre l'Hôtel de Ville de Paris, et applaudi à la répression de juin 1848.

L'autobiographie de Baudelaire, ce sont ses lettres à sa mère, les seules à offrir un réel intérêt parmi son importante correspondance. Les réponses de M^{me} Aupick sont malheureusement perdues. On possède quand même une lettre de Caroline Aupick écrite en 1868, une année après la mort de son fils :

⁴¹ Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, « Sainte-Beuve et Baudelaire », Paris, Gallimard, 1954, p. 205.

Mon mari adorait Charles. Quand il était enfant, il s'était beaucoup occupé lui-même de son éducation. Il a fait pour Charles des rêves dorés d'un avenir brillant. Mais quelle stupéfaction pour nous quand Charles s'est refusé tout net à ce qu'on voulait faire de lui, a voulu voler de ses propres ailes et être auteur ! Quel désenchantement dans notre vie d'intérieur si heureuse jusque-là ! quel chagrin !

On comprend les cris que poussent les biographes de Baudelaire en citant ces lignes. Voilà bien la justification de *Bénédiction* ! Le plus grand poète du XIX^e siècle n'a pas été compris par sa propre mère, qui ne pense que carrière et respectabilité. « Être auteur, quelle perversion ! » s'indignent ironiquement Pichois et Ziegler⁴². Il y a pourtant quelque anachronisme et quelque facilité à adopter le point de vue qui l'a finalement emporté, maintenant que Baudelaire est universellement reconnu comme l'un des plus grands poètes français, et à ne pas envisager le drame qui a traversé la famille Aupick à partir de 1839, lorsque Charles se fait renvoyer du collège, refuse de faire des études supérieures, attrape une blennorragie à force de fréquenter les prostituées, contracte des dettes monstrueuses en achetant des tableaux, des livres rares, des meubles, des costumes par dix, en s'offrant des restaurants fins, sans parler de ses cheveux teints en vert et de ses gants roses. Ah, les 210 francs consacrés à « habiller une fille enlevée dans une maison » — aveu d'une lettre à Alphonse de novembre 1839 ! Tout cela accompagnait le choix de la poésie. Quelle famille aurait résisté à une pareille « vocation » ?

Ce mépris souverain pour l'humanité, gémit Caroline Aupick, ne pas croire à la vertu, ne croire à rien, tout cela est effrayant et me bouleverse. Et moi qui me complaisais dans la pensée que mon fils, malgré son désordre et toutes ses extravagances, était rempli d'honneur et que je n'aurais jamais à redouter aucune action vile⁴³.

Pauvre femme ! La correspondance offre le spectacle d'un fils martyrisé vingt-cinq années durant sous les yeux de sa mère. M^{me} Aupick fut une madone douloureuse, affectueuse et généreuse ; simplement, elle n'a pas eu envie de voir son fils crucifié, ni d'ailleurs de l'être elle-même, ce qui arriva.

Tout avait pourtant bien commencé. Les lettres à Alphonse, le grand (demi-) frère sont gentilles et touchantes : « Ton cadet t'embrasse de tout son cœur » (à 11 ans), « Tu es mon aîné, je te respecte, tu es mon frère, je t'aime » (à 12 ans). En 1837, Charles demande des nouvelles de la santé de papa : « Il faut songer à la santé de papa avant tout. Il faut être à lui quand il est malade » (I, 39). À sa mère, il dit qu'il préfère, plutôt que les bavardages avec ses amis, « nos longs silences, de six heures à neuf heures, pendant lesquels tu travailles et papa lit » (I, 53). Le 3 août 1838, depuis sa pension, Charles se dit complètement dégoûté de la littérature et confie à sa mère : « Je pense à toi ; au moins toi, tu es un livre perpétuel ; on cause avec toi, on s'occupe à t'aimer ; on n'est pas rassasié comme on est des autres plaisirs » (I, 61). Et au colonel Aupick : « Tu me grondes avec tant de bonté et d'indulgence » (I, 72). L'expédition de Charles à Calcutta, après ses premières frasques, n'a pas suffi à compromettre le bon climat familial. Il a vingt ans.

⁴² Claude PICHOSIS et Jean ZIEGLER, *Charles Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 247.

⁴³ Cité par Claude PICHOSIS et Jean ZIEGLER, *op. cit.*, p. 247.

Soyez assez bon, écrit Alphonse à Aupick, pour me prévenir dès son arrivée, et soyez sûrs que je m'empresserai de faire tout mon possible pour ramener ce cœur égaré et je serai bien heureux si nous pouvions tous retrouver cette joie de la franche union d'une famille dont tous les membres sont heureux de se retrouver ensemble⁴⁴.

Charles est animé lui aussi des meilleures dispositions et écrit à son beau-père : « Je crois que je reviens avec la sagesse en poche » (I, 91). Alors, qu'est-il arrivé ? On peut soupçonner que la figure trop lisse et trop soumise de Charles cache autre chose. Cette impression commence avec les lettres d'enfant adressées à Alphonse qui commence par exemple par les mots : « Charles cadet à Alphonse l'aîné » (I, 22), continue avec les promesses perpétuelles à ses parents de « travailler ferme » (I, 22), suivies d'aveux de faiblesse : « J'ai été mou, lâche, paresseux » (I, 26). On sent un dédoublement, un espace entre la réalité et les mots — les mots d'un avocat qui a recours au vocabulaire de l'autorité, se range du côté de la légitimité, mais n'est pas toujours à la hauteur de ses engagements. Cela trahit de la faiblesse et de la soumission plus que de la révolte, Sartre l'a justement souligné. Mais la soumission est plus apparente que réelle. La lettre de plates excuses au proviseur (I, 69), écrite après lui avoir ricané à la figure, en est un bon indice. Baudelaire cherche à contourner l'obstacle au lieu de l'affronter. Il semble que Sartre simplifie quelque peu en affirmant que Baudelaire a adopté sans discussion la morale de son beau-père et que c'est toujours au nom des valeurs qu'il veut être absous par ses parents, par ses juges au moment du procès des *Fleurs du Mal*, par les Académiciens quand il présentera sa candidature. Il aurait cherché volontairement l'autorité d'Aupick, du Conseil judiciaire, d'un Dieu punisseur, de Joseph de Maistre le théocrate. Baudelaire serait foncièrement conservateur de tempérament. S'il a souvent fait le Mal, c'est le Bien sous toutes ses formes qu'il respecte. Une bonne dose de mauvaise foi accompagne en réalité la soumission de Baudelaire. Il plie mais n'en pense pas moins. Le lecteur des *Fleurs du Mal* qui ouvre la correspondance pour connaître le dessous des cartes restera insatisfait car les cartes lui paraîtront biseautées. Par exemple, cette lettre du 4 décembre 1847 à sa mère :

Je vous demande à mains jointes tant je sens que je touche aux dernières limites non seulement de la patience des autres, mais aussi de la mienne. Envoyez moi, cela dût-il vous coûter mille peines, et quand même vous ne croiriez pas à l'utilité réelle de ce dernier service, non seulement la somme en question, mais de quoi vivre une vingtaine de jours. [...] Je sais positivement que si je pouvais parvenir à mener quinze ou vingt jours durant une vie régulière, mon intelligence serait sauvée. C'est un dernier essai, c'est un jeu. Risquez sur l'inconnu, ma chère mère, je vous en prie. L'explication de ces six années si singulièrement et si désastreusement remplies se résume ainsi : étourderie, remise au lendemain des plans les plus vulgairement raisonnables, conséquemment misère et toujours misère. En voulez-vous un échantillon ? Il m'est arrivé de rester trois jours au lit tantôt faute de linge, tantôt faute de bois. (I, 143)

Bien sûr, M^{me} Aupick, devant ce chantage et ces promesses qui ne seront pas tenues, donna la somme réclamée, comme elle le fera encore pendant vingt ans — c'est-à-dire jusqu'à la mort de son fils —

⁴⁴ Cité par Claude PICHOS et Jean ZIEGLER, *op. cit.*, p. 158.

malgré les doutes qu'elle dut éprouver.

La passion de Baudelaire, ce furent les lettres, la poésie. La correspondance révèle son enfer : il n'y est question que de chiffres — le chiffre de ses dettes, des nouveaux emprunts contractés pour éponger les anciennes dettes, toujours et toujours, en une cavalerie qui ne finira qu'avec ses jours. Correspondance sans intérêt si l'on veut, à moins de soupçonner que les chiffres (des dettes) et les lettres (de la poésie) sont liés au point de former un organisme unique à deux faces.

Il est presque impossible de se faire une idée de la vie réelle de Baudelaire, partagée entre dandysme et clochardise, deux excès qui se complètent. Il a semé lui-même le doute sur ses incessantes plaintes en peignant le personnage de Samuel Cramer dans *La Fanfarlo*, « comédien par tempérament » :

Une larme lui germait-elle au coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à la glace se regarder pleurer. Si quelque fille dans un accès de jalousie brutale et puérole, lui faisait une égratignure avec une aiguille, Samuel se gratifiait lui-même d'un coup de couteau, et quand il devait quelques misérables vingt mille francs, il s'écriait joyeusement : « Quel triste et lamentable sort que celui d'un génie harcelé par un million de dettes ! »

Il n'est guère douteux cependant que Baudelaire connut la misère la plus sordide. Il lance un SOS à sa mère le 26 mars 1853 : « Je t'écris avec mes deux dernières bûches et les doigts gelés. Je vais être poursuivi pour un paiement que j'avais à faire hier ». C'est la prison pour dettes qui lui pend au nez, la fameuse rue de Clichy dont Balzac parle sans cesse. C'est que Baudelaire a quitté son logis à la sauvette ; le loyer a continué à courir et la logeuse lui réclame une somme astronomique. En plus, cette « ignoble créature » ne veut pas lui rendre ses livres, ses papiers et tous ses manuscrits qu'il a laissés chez elle. L'éditeur lui a fait des avances mais il ne peut travailler ; un drame lui a aussi été commandé, qu'il ne peut écrire sans ses affaires.

Je me suis tellement accoutumé aux souffrances physiques, je sais si bien ajuster deux chemises sous un pantalon et un habit déchiré que le vent traverse, je sais si adroitement ajuster des semelles de paille ou même de papier dans des souliers troués que je ne sens presque que les douleurs morales. Cependant, il faut avouer que je n'ose plus faire de mouvements brusques ni même marcher de peur de me déchirer davantage. (I, 242)

En 1854, il écrit :

Depuis un an, j'ai été contraint de déménager six fois, vivant dans le plâtre, dormant dans les puces. [...] Je n'ai pas de domicile car je ne peux appeler ainsi un trou sans meubles où mes livres sont par terre. (I, 311)

Je suis absolument las de la vie de gargotes et d'hôtels garnis ; cela me tue et m'empoisonne. [...] Je suis las des rhumes et des migraines, et surtout de la nécessité de sortir deux fois par jour, et de la neige et de la boue et de la pluie. [...] Il y a un état plus grave encore que les douleurs physiques, c'est la peur de voir s'user et périr, et disparaître, dans cette horrible existence pleine de secousses, l'admirable faculté poétique, la netteté d'idée et la puissance d'espérance qui constituent en réalité mon capital. [...] En supposant que j'ai l'argent aujourd'hui, je coucherai par terre deux ou trois jours et je travaillerai où je pourrai ; car je ne peux pas m'arrêter. [...] J'ai vécu comme une bête féroce, comme un chien mouillé. (I, 327-328)

Privé de domicile, Baudelaire n'eut à peu près jamais de bibliothèque ni de bureau et se réfugiait pour écrire dans les cafés, les bibliothèques publiques, les cabinets de lectures ou chez les marchands de vin (I, 793).

Avec les années, les plaintes de Charles à sa mère se font de plus en plus déchirantes. « Songe que depuis tant d'années, je suis au bord du suicide. Je ne dis pas cela pour t'effrayer car je me sens malheureusement condamné à vivre » (II, 25). Depuis la mort d'Aupick, Charles se sent responsable de sa mère envers qui il a tant de dettes, d'argent et d'affection. Il a aussi un terrible appétit de gloire, de reconnaissance et de vengeance envers l'humanité. Il écrit le 11 octobre 1860 : « J'ai un orgueil qui me soutient et une haine sauvage contre tous les hommes. J'espère toujours pouvoir dominer, me venger » (II, 97) ; « Je suis horriblement malheureux, et si tu crois qu'une prière puisse avoir de l'efficacité (je parle sans plaisanterie), prie pour moi, et vigoureusement, j'en ai besoin » (II, 95). Il y a beaucoup de souffrance dans toutes les lettres de Baudelaire et peut-être aussi de la cruauté à ne rien épargner à sa mère. Sartre pense qu'il voulait la culpabiliser pour le passé. En tout cas, on peut bien dire que le calvaire de Charles n'a eu d'égal que celui de Caroline Aupick. L'autobiographie de Baudelaire est contenue dans sa grande lettre du 6 mai 1861 qui résume tout, où il dit tout à sa mère : son amour passionné pour elle, son repentir et son sentiment de culpabilité, son espérance incertaine en un Dieu consolateur, son affection vérolique qui se réveille. Il revient sur la période de bonheur où il n'eut sa mère que pour lui avant son remariage, sur son conflit avec son beau-père, à qui il rend cependant justice, sur ses folles dépenses qui, il le reconnaît, auraient englouti tout son héritage sans le conseil judiciaire. Il finit en suppliant sa mère qui est à Honfleur : « Je suis vieux et malheureux. Tu n'as que le génie du sacrifice. [...] Je t'en supplie, viens, viens. Je vois une continuité d'horreur » (II, 154).

Sa mère a été le grand amour de Baudelaire. Il a fait le projet sans le réaliser de vieillir en paix auprès d'elle à Honfleur, sur le modèle de « [son] ami Flaubert » qui a trouvé le repos « par la vie commune qu'il entretient avec sa mère » (I, 458). La différence est que Flaubert n'a jamais quitté sa mère tandis que Baudelaire a toujours été séparé d'elle. C'est bien sûr l'amour déçu qui a inspiré *Bénédiction* puisque la place était prise par un autre et l'on comprend que les horreurs qui y sont proférées contre la mère du Poète ne reflètent que la moitié de ses sentiments. L'autre moitié est exprimée dans le lettre du 6 mai 1861 qui commence par : « Je crois que tu m'aimes passionnément. » Où est la vérité ? Des deux côtés, bien sûr : il faut les regarder ensemble et se dire que Baudelaire n'est jamais devenu mature, qu'il a toujours gardé les sentiments exaltés de l'enfance blessée, marqués par leur grande bipolarité. C'est donc bien l'homme Baudelaire qui a dicté *Bénédiction*, et la lecture qui ne rapprocherait pas ce poème de la grande lettre de mai 1861 en serait faussée. Le problème, c'est que les vicissitudes de la relation avec la mère sont tellement capitales qu'elles irradiant partout et entraînent après elles des pans entiers de l'œuvre.

④ Petite érotologie baudelairienne

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues.
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

La femme est adorée non pas *malgré* mais à *cause* de sa froideur. En somme, Baudelaire désire les femmes qui ne le désirent pas. Classique, pourrait-on penser : ainsi fonctionne l'érotique stendhalienne ou proustienne, telle que l'a justement décrite René Girard. Les sujets atteints d'aliénation mimétique sont incapables de choisir eux-mêmes leurs objets de désir : il faut qu'un autre désire déjà un objet, par exemple une femme, pour qu'elle devienne intéressante. « Cette grande fille-là ne me plaît point », se dit Julien Sorel, la première fois qu'il voit Mathilde. Mais quand elle est devenue la reine du salon de son père, courtisée par toute la jeunesse dorée du Faubourg Saint-Germain, il se dit : « Je l'aurai ! ». Rien de tel chez Baudelaire ; aucune intrigue, d'ailleurs. C'est le face à face charnel de l'homme et de la femme qui est décrit, toujours selon le même schéma obsessionnel, sans la présence d'aucun tiers réel ni imaginé.

Tota mulier sexus pourrait dire Baudelaire. Le statut social de la femme ne le concerne pas. Il n'est pas obsédé par les femmes mariées comme les libertins (Valmont) ou comme les amoureux romantiques (Julien, Félix, Frédéric, etc.). La jeune fille aux longs cheveux le dégoûte avec sa sentimentalité et sa spontanéité. À propos de Cécile de Volanges, la jeune fille à marier des *Liaisons dangereuses*, il écrit impitoyablement dans ses notes : « type parfait de la détestable jeune fille niaise et sensuelle. Tout près de l'ordure originelle. » (Notes sur les *Liaisons*, p. 833) Ce qu'il cherche et désire, c'est la femme, pour ne pas dire *la fille*, dans son enveloppe charnelle.

La femme baudelairienne trouble et excite. « Même quand elle marche, on dirait qu'elle danse » (*Avec ses vêtements*). On voit son amant suivre ses « jupons comme un chien » ou « pantelant incliné sur sa belle » (*Hymne à la beauté*). Il désire boire sa « salive » (*Le Poison*), « l'eau de [sa] bouche [... qui] remonte/ au bord de [ses] dents » (*Le Serpent qui danse*). On la voit tordre ses appas « paisiblement dans une pose étrange » (*L'Idéal*), comme dut faire Aglaé Sabatier posant devant le sculpteur Auguste Clesinger pour son succès de scandale, *Femme piquée par un serpent*. *Les Métamorphoses du vampire* la décrit « se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise ». Sartre affirme que Baudelaire a « horreur de la nudité » (p. 106). Oui et non. Samuel Cramer découvrant « la splendeur radieuse et sacrée de [la] nudité » de l'actrice qu'il désire, Baudelaire a ce commentaire : « quel est l'homme qui ne voudrait au prix de la moitié de ses jours voir son rêve, son vrai rêve, poser sans voile devant lui ? » Et s'il la fait rhabiller en Colombine, telle qu'elle lui est apparue la première fois sur scène, c'est assurément pour mieux la re-déshabiller. L'héroïne des *Métamorphoses du vampire* chuchote :

Je remplace pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune et le soleil, le ciel et les étoiles !

On lit dans *Le Beau navire* :

Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,
Tourmentent les désirs obscurs et les agacent.

Et dans *Les Bijoux* :

La très chère était nue, et, connaissant mon cœur
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores. [...]

D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorphoses ;

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins ;
Et son ventre et des seins, ces grappes de ma vigne [...].

Certes, l'importance des bijoux et de la parure est typique de la sensualité baudelairienne, mais la nature (la nudité) n'est objet de haine que parce qu'elle est d'abord objet d'une irrésistible attraction. Baudelaire est le plus sensuel de nos poètes. Il lui faut de la cosmétique, du fard, des bijoux, des parfums, des ongles américains. La fille nue et crue lui répugne.

On pourrait croire que la femme est pour lui une proie, s'il ne se disait pas en être la proie. Cette femme est d'abord prédatrice, mais si elle attire l'homme, ce n'est pas pour l'aimer de tendresse, ni peut-être même pour faire l'amour avec lui, mais pour ... le saigner. Dans *Causerie*, Baudelaire établit explicitement le lien entre la cruauté féminine et la désolation de son cœur « lieu saccagé par la griffe et la dent féroce de la femme ». Dans *Chanson d'après midi*, il est question de « morsure » : « tu me déchires ma brune ! ». Comme en maints passages, la femme est peinte en fauve, en félin. Les métaphores animales abondent : chat (*Les Chats*), tigre (*Les Bijoux*, *Le Léthé*), serpent (*Avec ses vêtements ondoyeux et nacrés*, *Le Serpent qui danse*), singe, éléphant (*ibid.*). *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* évoque la « dent » de la « femme impure » que l'ennui rend « cruelle » :

Machine aveugle et sourde, en cruauté féconde !
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
[...] vil animal, [...] sublime ignominie.

L'auteur de *La Géante* se compare à un chat aux pieds d'une reine, mais il se fait aussi souris entre les pattes d'un félin :

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec ton âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux ;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux.

Dans *Le Chat*, Baudelaire compare le regard de sa maîtresse à celui du chat qui, « profond et froid, coupe et fend comme un dard ». *La Fontaine de sang* affirme que

[...] L'amour n'est [...] qu'un matelas d'aiguilles
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles.

On pense à ces phrases de *Fusées*: « L'amour ressemble fort à une torture ou à une opération chirurgicale » (3 ; *idem* en 17) et « La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal » (3), confirmées dans *Mon cœur mis à nu* : « Quant à la torture, elle est née de la partie infâme du cœur de l'homme assoiffé de volupté. Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid » (21). L'instrument du supplice n'est pas le dard masculin, mais la griffe et la dent féminines.

Ce face à face cruel occupe la plus grande partie de *Spleen et Idéal*, ouvert par cette malédiction intitulée *Bénédiction*. À la question « Pourquoi tant de douleur ? », la réponse est à la fois absente et éblouissante tant elle est ressassée : tout est de la faute de la femme ! Dans les *Tableaux parisiens* qui suivent, Baudelaire s'occupera d'autres sujets, de son époque, de la ville où il vit ; mais le grand sujet de *Spleen et Idéal*, c'est l'érotisme. Et ce qui en est dit est bien de nature à constituer la réponse à la question du Mal. D'un côté, Baudelaire clame sa souffrance sans nous dire pourquoi il souffre ; d'un autre côté, il parle sans arrêt des femmes en disant qu'elles sont cruelles et ignobles. À nous de faire le lien : la femme est le pourquoi de la souffrance ! C'est évident ! La femme n'est pas un mal parmi d'autres ; elle est la cause de tout le mal. Cela n'est certes pas une grande nouveauté (Pandore, Ève), mais Baudelaire parcourt à nouveau frais les étapes de la théologie la plus misogyne. Mais qu'est-ce que les femmes ont donc fait à Baudelaire pour qu'il en parle sur ce ton ? On se heurte ici à un mur. Baudelaire répète *ad nauseam* les pires horreurs sur les femmes, mais, sur les raisons de sa haine et de sa généralisation, ses métaphores laissent son lecteur dans une ignorance opaque. Certes, les prostituées qu'il fréquentait lui ont refilé la blennorragie et la syphilis, mais quelle injustice il y aurait de la part de notre plus grand poète à rendre le sexe féminin tout entier responsable de ce terrible accident !

5 Retour à la mère

Si on lit le poème V de *Spleen et idéal*, *J'aime le souvenir de ces époques nues*, on croit d'abord avoir affaire à une résurrection du mythe rousseauiste : deux parties, deux époques. Quand les hommes et les femmes vivaient selon la nature, ils exhibaient une splendide nudité ; avec la civilisation (et le corset !), ils dissimulent un corps souffreteux et difforme. Dans la première époque triomphait une maternité généreuse qui contraste fort avec la maternité infanticide de *Bénédiction* :

Cybèle alors, fertile en produits généreux,
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
Mais louve au cœur gonflé de tendresses communes
Abreuvait l'univers de ses tétines brunes.

Dans la deuxième partie du poème, Baudelaire recommence à devenir méchant et à régler ses comptes. Il décrit les femmes de l'état de civilisation :

Du vice maternel traînant l'hérédité
Et toutes les hideurs de la maternité.

Il existe donc une bonne maternité, au « sein chaleureux » (*Parfum exotique*), qui offre « le trésor toujours prêt des mamelles pendantes » (*Bohémiens en voyage*) — celle de Cybèle qui « augmente ses verdure » (*ibid.*) — et une hideuse maternité, celle des femmes de l'état de civilisation. Avant Aupick / avec Aupick ? Adoration exaltée et haine exaltée sont inséparables. On remarquera d'ailleurs que même aux époques nues où triomphe la bonne mère, Baudelaire conserve aux femmes son esthétique favorite : il les veut agiles et sportives, « à la chair lisse et ferme ».

La haine de la maternité s'exprimait déjà dans *La Fanfarlo* (il a vingt-six ans). La grossesse est, aux yeux de Samuel Cramer, « une maladie d'araignée »⁴⁵ qui n'épargne que les anges. « Il n'est pas de rêve, quelque idéal qu'il soit, déplorait-il, qu'on ne retrouve un poupard glouton suspendu au sein. » (p. 561) Ce sera justement la punition de Cramer pour avoir utilisé la Fanfarlo afin d'en séduire une autre. « Tu me le paieras », menace la Fanfarlo. Là dessus, elle devient « une beauté grasse » et « accouche mystérieusement de deux jumeaux ». Quelle cruauté ! Un poupard goulé, c'est insupportable... Alors deux à la fois ! Et « une beauté grasse ! Quand on sait que pour Baudelaire, « la femme maigre est un puits de voluptés ténébreuses »⁴⁶. C'est à sa belle-sœur qu'il écrit cela ironiquement. Cela sera confirmé dans la sixième des *Fusées*: « La maigreur est plus nue, plus indécente que la graisse ». On voit se dessiner un lien entre maigreur et stérilité.

La pièce XXVII de *Spleen et Idéal* célèbre « la froide majesté de la femme stérile ». *Les deux bonnes sœurs* évoque « deux aimables filles », « dont le flanc toujours vierge », « sous l'éternel travail n'a jamais enfanté ». Loin de s'en plaindre, le poète se dit « ennemi des familles ». Cette femme stérile est à fois terriblement érogène et complètement froide, double thématique si récurrente qu'elle mérite d'être qualifiée de baudelairienne. La femme de ce poème est comparée à un « serpent », monstre froid et perfide, mais les yeux de cette « indifférente » sont faits de « minéraux charmants ». La femme peinte cent fois par Baudelaire appartient au monde de la pierre et du métal. Le désir est donc à sens unique : de l'homme vers la femme, jamais de la femme vers l'homme (à l'exception de *Sed non satiata*). D'un côté, Baudelaire se présente comme un poète maudit par sa mère ; d'un autre, il réclame des maîtresses minces, au ventre plat, à la chair ferme et musclée, froides et stériles. Le rapport est assez clair, mais non sans paradoxe. Au lieu de rechercher dans ses maîtresses la chaude maternité qui lui a fait défaut, comme firent un Rousseau ou un Balzac, Baudelaire la repousse avec horreur. Ce qui a manqué est incriminé au point d'être disqualifié dans son principe.

La femme baudelairienne possède donc une silhouette masculine. C'était le cas de Jeanne Duval, telle que la décrit Nadar, qui avait été son amant :

Un exubérant, invraisemblable développement des pectoraux. [...] Fille de couleur de très haute taille qui portait bien sa tête brune ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crêpelée et dont la

⁴⁵ Charles BAUDELAIRE, *La Fanfarlo*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 577.

⁴⁶ Charles BAUDELAIRE, *Choix de maximes constantes sur l'amour*, *ibid.*, p. 548.

démarche de reine, pleine d'une grâce farouche, avait quelque chose de divin et de bestial.

On a vu « la chair lisse et ferme » des femmes des « époques nues ». L'héroïne du *Masque* possède un « corps musculeux », « divinement robuste, adorablement mince », des « flancs d'athlète ». À ce corps agile et sportif, il faut un esprit dépourvu de sentimentalité, impropre à toute tendresse. Ainsi, *La Beauté* a l'apparence d'une femme aux « grandes attitudes », un sein auprès duquel on se « meurtrit », et un « cœur de neige ». Elle ne pleure jamais ni jamais ne rit, tout comme la femme d'*Avec ses vêtements* : « insensible [...] à l'humaine souffrance », « elle se développe avec indifférence ». Les attributs de la femme baudelairienne, ou les métaphores qui la dépeignent, reposent sur l'or, l'acier, le diamant, le métal, la pierre, le fer, etc. — tous matériaux insensibles et froids. Elle inspire complaisamment le désir, mais ne l'éprouve pas. L'impression d'un érotisme torride est donc à sens unique.

6 Les ambivalences baudelairiennes

Le Balcon est un poème d'un genre assez exceptionnel car Baudelaire y donne à voir un couple, c'est-à-dire une relation inscrite dans la durée, et qui n'est pas fondée sur la domination. Pour une fois, Baudelaire célèbre

La douceur du foyer et le charme des soirs [...]

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.
Que ton sein m'était doux ! Que ton cœur m'était bon !
Nous avons dit souvent d'impérissables choses
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Voilà qui est bien rare dans *Les Fleurs du Mal* : une scène de conjugalité, marquée par l'intimité du foyer, des imparfaits de répétition, la succession des saisons et la tendresse unie à la sensualité :

Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles [...]
[Je] revis mon passé blotti dans tes genoux.

Un détail seulement rappelle la perversité féminine : « Je buvais ton souffle, ô douceur ! ô *poison* ! » La proportion s'inverse si on prend *Les Bijoux*. Ce poème se clôt sur le tableau d'une chambre dont la lampe s'est éteinte et qui n'est plus éclairée que par les dernières lueurs du foyer ; cela rappellerait *Le Balcon*. Mais la peau de la femme aimée paraît « inondée de sang » et toute la scène est marquée par un rapport de domination. La femme est comparée à une « esclave des Mores », puis à un « tigre dompté », qui pourrait bien redevenir dangereux et dominateur, car cette esclave a « un air vainqueur ». Elle occupe, de plus, le haut du divan et le désir dont elle est l'objet monte vers elle comme vers une falaise. Finalement, déplore le poète, la tentation à laquelle il va succomber a pour effet de « troubler le repos où [son] âme était mise » et de « la déranger du rocher de cristal / Où,

calme et solitaire, elle s'était assise ». Côté masculin, c'est donc soumission charnelle / supériorité morale. Or, ce sont les arguments féminins qui pèsent le plus lourd. *Les Métamorphoses du vampire*, placé à la suite des *Bijoux* dans *Les Épaves*, précise que la tentatrice sait « la science / de perdre au fond d'un lit l'antique conscience ». On qualifiera de « masochiste » cette attitude de soumission du poète à l'égard de ce qui le perdra, il le sait. Certes, il est tout simplement victime de la violence de sa libido, mais l'omniprésence de la thématique de la domination féminine et de la soumission masculine oblige à affirmer que la sexualité baudelairienne possède une très forte orientation masochiste, c'est-à-dire une tendance à collaborer avec ce qu'il éprouve comme une supériorité. La femme est puissante comme une géante, capable d'étouffer ses amants contre son sein, comme Hercule les boas (*Le Beau navire*). La position surplombante occupée par le sexe féminin est complètement ambivalente, formidablement valorisée puisque objet d'un désir incandescent, mais souillée par d'infâmes accusations, le masochiste Baudelaire ne cessant d'accuser la femme du sadisme le plus cruel.

Tout sentiment exalté possède son contre-pôle. D'une part, le masochisme de Baudelaire est inséparable de son propre sadisme. Une phrase du *Spleen de Paris* souligne cette ambivalence: « Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard » (*Le Désir de peindre*). D'autre part, le sadisme prêté à la femme alterne avec une douceur maternante qui lui est aussi attribuée et réclamée. On se prosterne devant la divinité dans l'espoir de recueillir sur soi quelques étincelles de son soleil, si elle consent à vous choisir sinon comme objet de désir, du moins comme prétexte à ses jeux, comme fait le chat de la souris. Mais le sentiment de non-valeur étant insupportable, tout masochisme nourrit un désir de revanche éclatante, un sadisme aussi exalté qu'était profonde la blessure. À *celle qui est trop gaie* en offre la plus belle illustration :

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur !
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur !

Tout y est ! Une cruauté concurrente de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade qui s'achève par une pareille inoculation ; la frustration devant la beauté, la santé et la gaîté de la femme désirée ; l'ambivalence du sentiment (« Je te hais autant que je t'aime »), le ressentiment secret (ramper « comme un lâche »). Même chose dans *Le Revenant* :

Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit. [...]

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent. [...]
Comme d'autres par la tendresse, [...]
Moi, je veux régner par l'effroi.

On remarquera que la femme, jadis serpent, est cette fois victime du serpent. Plus cruel encore, À *une madone* ; après avoir élevé sa maîtresse à la hauteur d'une Madone, statufiée en cristal sur un autel situé dans une niche d'azur, le poète se propose de « mêler l'amour avec la barbarie », ou plutôt la barbarie avec l'amour :

[...] Je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !

Voilà vengé le fils de la Madone indigne de *Bénédiction*, pleine de haine pour son rejeton. Le ressentiment est le plus invouable des sentiments. On s'étonnera de la sincérité de l'aveu baudelairien, extraordinaire confession publique de ses serpents intérieurs, dont Ernest Pinard aurait dû couronner le courage. Un quatrième aveu de sadisme fait l'objet de *L'Héautontimorouménos*:

Je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Sahara,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera
Comme un vaisseau qui prend le large. [...]

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie ?

Pourquoi tant de cruauté ? Là encore, l'aveu de cruauté est stupéfiant, mais, cette fois, Baudelaire va beaucoup plus loin et rend compte de son sadisme par le sentiment de son insuffisance ontologique: « Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie ? ». Je suis une fausse note dans l'harmonie universelle, donc je me venge en faisant souffrir et pleurer mes femmes. On reconnaît une idée exprimée dans le troisième texte sur Edgar Poe : le vice, l'infraction morale choque l'homme de goût parce qu'il constitue une dissonance, un outrage à l'harmonie, au rythme, à la prosodie universelle. Mais ici, la faute de goût, la fausse note, la dissonance, c'est Charles Baudelaire en personne. Il n'accuse plus personne en dehors de lui-même. Alors Baudelaire, SM ! Le lien entre sadisme et masochisme est bien souligné : si je suis si sadique, nous dit *L'Héautontimorouménos* (quel titre !), c'est parce que je suis un être rampant. Je suis un couteau parce que je suis une plaie, un bourreau parce qu'une victime. Je suis donc l'artisan de mon propre malheur, le vampire de mon propre cœur. Peut-être, peut-on dire que Baudelaire exalte l'auto-accusation en endossant l'entière responsabilité de ses mauvaises pensées. Baudelaire est aussi hyperbolique dans l'auto-accusation qu'il l'avait été dans l'accusation de la Femme.

Mais alors, si la faute n'est plus entièrement du côté de la femme,

celle-ci mérite peut-être une réhabilitation. Au lieu d'être armée de dards, de griffes et de crocs déchirants, ne pourrait-elle envelopper ce cœur meurtri entre ses bras, contre son sein, et le bercer, le cajoler, le consoler ? C'est un rêve qui apparaît à plusieurs reprises dans *Les Fleurs du Mal*, de la façon la plus nette dans la deuxième partie de *Chant d'automne*:

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Voici que « l'ennemi des familles » « qui disait la femme impure, ignoble et cruelle se met à attendre de son amante un sentiment tout familial de mère ou de sœur, et pousse ce cri surprenant « Soyez mère ! ». Surprenant, mais plein d'échos dans la correspondance. De Belgique, par exemple, il écrit : « J'ai besoin de retourner à Honfleur. J'ai besoin de ma mère » (II, 409). Au moment de la crise avec Jeanne Duval, il écrit : « Je pense à tout jamais que la femme qui a souffert et fait un enfant est la seule qui soit l'égale de l'homme. Engendrer est la seule chose qui donne à la femelle l'intelligence morale » (I, 194). Première nouvelle ! « Il me faut à tout prix une famille » (I, 202). *L'Invitation au voyage* s'adresse à « mon enfant, ma sœur » pour gagner un pays où « tout parlerait / À l'âme en secret / Sa douce langue natale ». Comme le paysage est en harmonie avec le visage de cette sœur (le « pays qui te ressemble ») autant qu'avec le cœur du poète, tout concourt à faire penser que Baudelaire rêve à un pays et à une antériorité retrouvés, où la femme n'était pas son ennemi, mais sa sœur ou même sa mère. *Moesta et errabunda* est une autre invitation au voyage dont la seconde strophe fait de l'homophonie mer /mère une synonymie :

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'orgue immense des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse ?
La mer, la vaste mer console nos labeurs.

Cette vaste mer qui console nos labeurs est parente de la Géante, contre le sein de laquelle le poète rêve de dormir nonchalamment « comme un hameau paisible au pied d'une montagne ». L'ambivalence de la figure maternelle est marquée, dans cette strophe de *Moesta et errabunda*, puisqu'elle est tantôt « rauque chanteuse », tantôt « sublime berceuse ». Ailleurs, les yeux féminins contiennent « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue » (*À une passante*). C'est le thème de l'*Hymne à la beauté* qu'il faudrait citer en entier.

Il est important de bien proportionner les choses. La principale image de la femme qui ressort de la lecture des *Fleurs du Mal*, c'est celle que résume la formule de *Mon cœur mis à nu* (5) : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable ». Mais, comme on peut s'y attendre, on trouve dans plusieurs coins du tableau des passages plus rares et d'un ton tout différent, où la femme redevient une sœur ou une mère aimante : *Chant d'automne*, *Le Balcon*, *Moesta et errabunda*, *L'Invitation au voyage*. On voit aussi se dessiner la succession de deux séquences. L'affirmation extraordinaire de *Semper eadem* : « Vivre est un mal. » est en réalité précédée d'une circonstance : « Quand votre

cœur a une fois fait sa vengeance, / Vivre est un mal. » Voilà qui historicise et relativise le Mal (à l'image du titre du recueil entier). Il existe donc un avant le Mal, une période heureuse que clôt la première vengeance. Quelle vengeance ? Ce souvenir d'un Éden précédant la Chute consonne avec « les voluptés calmes » de *La Vie antérieure*, avec « la douce langue natale » de *L'Invitation au voyage* et avec « le vert paradis » de *Moesta et errabunda* :

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
Mais le vert paradis des amours enfantines

L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?

Il existe deux pièces autobiographiques dans *Les Fleurs du Mal* ; Baudelaire l'a lui-même signalé à sa mère dans une lettre : « Vous n'avez donc pas remarqué qu'il y avait dans *Les Fleurs du Mal* deux pièces vous concernant ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs ? [...] J'ai laissé ces pièces sans titre, et sans indications claires parce que j'ai horreur de prostituer les choses intimes de la famille » (I, 447). Il s'agit des pièces 99 et 100 des *Tableaux parisiens*. La seconde est consacrée à Mariette, la « servante au grand cœur » dont Mme Baudelaire était « jalouse » pour le partage des soins à donner au petit Charles. La première évoque avec une extrême pudeur la vie à deux, avant que M^{me} veuve Baudelaire ne devienne M^{me} Aupick :

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille ; [...]
Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
[Qui semblait] contempler nos dîners longs et silencieux,
Répandant largement ses beaux reflets de cierge
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge.

M^{me} Baudelaire n'est nommée qu'indirectement à travers la première personne du pluriel, « notre », « nos ». La correspondance est plus explicite :

Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi. [...] Je te demande pardon d'appeler *bon temps* celui qui été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. (II, 152)

Baudelaire était-il conscient des contradictions concernant sa mère et les femmes en général qui s'affichent dans *Les Fleurs du Mal* ? On est obligé de répondre résolument « oui » quand on observe la disposition qu'il a voulue pour ses poèmes : c'est juste après lui avoir crié « Soyez mère » (*Chant d'automne*) qu'il inflige à sa maîtresse le terrible supplice des sept couteaux bien effilés, plongés dans son cœur pantelant, sanglotant, ruisselant. De même, mais selon un ordre inversé, l'horrible châtement sadien d'*À celle qui est trop gaie* précédait immédiatement, avant qu'Ernest Pinard ne brandisse ses grands

ciseaux, la simple prière de *Réversibilité*. *Réversibilité* s'adresse précisément à un « ange plein de gaieté », mais cette fois, celui qui est dans l'angoisse, dans la haine, dans les fièvres et les rides, loin de vouloir infliger une blessure large et creuse à son ange plein de bonheur, de joie et de lumière, ni même de vouloir jouir « des émanations de [son] corps enchanté », n'implore que ses prières : qu'elle lui fasse profiter de son surplus de grâce dans l'autre monde, à lui qui en manque tellement. C'est donc la même femme, reconnaissable à chaque fois par sa gaïté, qui est successivement l'objet des menaces les plus cruelles et de la demande de protection la plus humble. Baudelaire avait bien conscience de l'ambivalence de ses sentiments envers le sexe féminin. S'il ne l'a pas résolue, il l'a mise délibérément en évidence.

Le mythe baudelairien a donc la forme d'un triptyque ; puisqu'au paradis originel suivi de l'enfer sur terre qu'est pour lui l'existence succède, au moins en prière et en rêve, un nouveau paradis assez semblable à l'image du premier. Ce paradis s'incarne aussi dans l'écriture poétique. Loin d'être vaporeux, évanescent et spirituel — bref lamartinien — ce paradis est peuplé d'objets bien terrestres : des femmes exotiques comme dans un tableau de Gauguin, des fleurs, des parfums, des houles marines, des couchers de soleil, des métaux, des pierres précieuses... « Et la négresse et le chat comme dans un tableau de Manet », note Proust⁴⁷. On ne fera pas l'inventaire de l'imaginaire baudelairien, mais on en rappellera le meilleur commentaire — celui que faisait Baudelaire lui-même de la poésie dans son troisième texte sur Edgar Poe déjà :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité.
(p. 636)

En dépit de cette affirmation concernant le Ciel et l'immortalité, en dépit des quatre poèmes liminaires des *Fleurs du Mal* aux titres nettement spiritualistes — *Bénédiction*, *L'Albatros*, *Élévation*, et *Correspondance* — la croyance en l'au-delà n'est pas si nette dans *Les Fleurs du Mal*. La volonté exprimée dans l'*excipit*, la partie VII du *Voyage*, de « plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ? / Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau* ! » n'offre pas de perspective précise sur la croyance de Baudelaire. On ne sait trop si le bien-être qu'apportera la mort espérée correspond à l'entrée dans un autre monde, comme chez Nerval, ou tout simplement au repos apporté par le non-être. La citation précédente fait de « la terre et [de] ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel » et affirme que la poésie est une tentative de s'emparer « sur cette terre même, d'un paradis révélé ».

Ce qui fait toute la tonalité de la poésie baudelairienne, c'est *l'intensité* : l'intensité de la souffrance et l'intensité du désir de jouissance. Il s'agit de désir bien plus que de croyance, de métaphysique ou de théologie. Ce désir si intense consiste à donner la consistance la plus grande, face à l'horreur de la vie terrestre, à une alternative recherchée tantôt dans une antériorité (pré-natale ou pré-

⁴⁷ Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, « Sainte-Beuve et Baudelaire », *op. cit.*, p. 218.

Aupick), tantôt dans une extériorité exotique ou céleste. La seule chose vraiment sûre quant à cette alternative, c'est sa présence tangible dans l'espace, lui aussi doué d'extraterritorialité, de la page écrite, c'est-à-dire dans le langage poétique. La poésie est évidemment chose terrestre, mais l'intention de Baudelaire, ce serait que la poésie, quand elle est capable du moins d'émouvoir au point d'amener les larmes aux yeux, constitue une alternative à l'imperfection de la vie, et constitue, par la perfection qu'elle comporte, un morceau de paradis sur terre. Ce paradis terrestre serait très charnel puisque son siège serait dans l'émotion (le cœur, les larmes). On a vu que la critique baudelairienne faisait de la passion le *criterium* de l'art. Mais aussi, c'est avec des objets de la vie terrestre que Baudelaire meuble son ambassade terrestre du paradis céleste : femmes, parfums, chats, fleurs et fruits, statues, portiques, bateaux, océans, couchers de soleil, etc.

7 Réalisme et modernité

La poésie baudelairienne recycle les images les plus sinistres autant qu'elle a recours à des images enchantées, d'où les « fleurs » du « mal ». L'art sait émouvoir avec l'atroce et l'affreux aussi bien, peut-être mieux qu'avec le beau et le sublime. Cela n'est certes pas une nouveauté après le romantisme noir, mais il est sûr que Baudelaire réussit à inaugurer « un frisson nouveau », comme le lui a écrit Hugo après la lecture des *Sept vieillards* et des *Petites vieilles* (lettre du 7 octobre 1859). Baudelaire est le poète de la métaphore ; on en trouve à peu près une dans chaque vers. La plupart de ces métaphores sont horribles : on prendra pour exemple le seul *Spleen* IV où l'angoisse est à la fois allégorisée et métaphorisée. Une métaphore météorologique (ciel bas et lourd, jour noir, immenses traînées de pluie) se change en métaphore carcérale (cachot humide, plafonds pourris, barreaux d'une vaste prison), puis en métaphore tératologique (chauve-souris, infâmes araignées), à quoi s'ajoutent des cloches hurlantes, de longs corbillards silencieux et un crâne incliné sur lequel est planté un drapeau noir. Cette débauche d'images est à la fois horrible et magnifique — c'est toute l'alchimie de l'art baudelairien — et mérite assurément de figurer à la meilleure place dans son paradis révélé sur terre.

Les Fleurs du Mal ont énormément choqué en 1857, et assurément, nous aurions fait partie des scandalisés, tant le goût encore dominant était pris à contre-pied. Dans *Le Figaro* du 5 juillet, Gustave Bourdin dénonce « l'odieux, l'ignoble, le repoussant, l'infect », et le 12, Jean Habans s'indigne de l'« horreur des charniers », et des « abîmes d'immondices ». On pense tout de suite à *Une Charogne*, mais aussi à vingt autres images hideuses comme celles d'*Un Voyage à Cythère*, l'île de l'amour :

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient des trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Bourdin et Habans n'ont visiblement pas été sensibles à la sombre beauté de ce tableau hyperréaliste, non plus qu'au « vomissement » que le spectateur-auteur de ce tableau sentit « remonter vers [ses] dents ». Baudelaire est bien le premier à avoir capté la beauté de cet horrible mot de quatre syllabes, déjà utilisé dans *Le Vin des chiffonniers* pour décrire le tas de débris sous lesquels ploie le chiffonnier, « vomissement confus de l'énorme Paris ». Après trois siècles de classicisme, le « bas matériel et corporel », comme dit Mikhaël Bakhtine, ou « le réalisme créaturel », comme le dit Erich Auerbach, n'ont pas encore reconquis en poésie la place que l'art chrétien médiéval leur avait faite. Baudelaire affiche un goût tout post-moderne pour le détrit :

Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, [le chiffonnier] le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. (*Les Paradis artificiels*)

Les Fleurs du Mal sont parues en pleine querelle du réalisme. Ce mot n'avait pas encore cours — bien que *Le Mercure de France* l'ait utilisé en 1828 et Hippolyte Fortoul en 1834 dans *La Revue encyclopédique* — lorsque Courbet intitula « Réalisme » son exposition de 1855 en réponse à l'insulte lâchée contre *L'Enterrement à Ornans*, parce qu'il représentait la mort avec une égalité prosaïque. Le réalisme a donc commencé en peinture. La même année 1855, Arsène Houssaye publia dans « L'artiste » un manifeste intitulé *Du réalisme*. En 1856, Duranty fonde la revue *Réalisme* et Chanfleury publie un recueil d'articles intitulé *Le Réalisme*. Face au classicisme, mais aussi au romantisme éthéré et idéaliste et à l'art pour l'art précieux et glacé, le réalisme réclame de tout montrer, y compris les classes populaires et interlopes (voyous, marginaux, prostituées). Les procès de Flaubert et de Baudelaire s'inscrivent dans le climat de réaction et d'ordre moral des débuts de l'Empire, Napoléon ayant épousé une catholique espagnole, Eugénie de Montijo. Flaubert (acquitté) et Baudelaire (condamné à une amende) ont été désignés comme « réalistes », bien qu'ils n'en aient pas revendiqué l'étiquette. Le procureur Pinard expliqua contre *Madame Bovary* :

Il y a des détails de notre existence qui se passent derrière la scène. Je demande par pure convenance qu'ils [les auteurs] les laissent là, qu'ils ne retournent pas cette arrière-scène de la vie et ne la donnent pas en spectacle.

Il n'y a pas que la représentation de la mort et du peuple qui soient en débat, celle du sexe aussi. Il est intéressant de souligner que le classicisme et le romantisme sont aussi pudiques l'un que l'autre et que Baudelaire, par son goût de l'obscène, leur fait une égale violence. En 1842, Baudelaire a 21 ans ; une soirée poétique est organisée chez Louis Ulbach⁴⁸ :

Chacun récita son œuvre récente. Il faut bien avouer que nous avions

⁴⁸ Le témoignage de Louis Ulbach est cité par Claude PICHOS et Jean ZIEGLER, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 175.

l'âme pure, et que les anges, les amours vaporeuses, les impressions ineffables, les rêveries parmi les bleuets, les adorations à distance, dans l'ombre, ou, tout au plus, les familiarités des dieux de l'Olympe, se reflétaient dans nos vers.

Baudelaire, après avoir subi le flot cristallin de nos poèmes, prit la parole à son tour. Il commença d'une voix grave, au timbre légèrement vibrant, avec un air ascétique, et il nous récita le poème de *Manon la pierreuse*⁴⁹.

Les mots les plus crus, merveilleusement enchâssés, les descriptions les plus hardies se succédaient, et nous écoutions, pleins de stupeur, rougissant, repliant nos poèmes séraphiques, et sentant battre sur nos fronts les ailes effarées de nos anges gardiens, effarouchés du scandale. C'était d'ailleurs superbe d'allure : mais cela ressemblait si peu à nos principes littéraires, que nous sentions pour ce poète excellent et dépravé une admiration craintive, et que Baudelaire ne revint plus.

Manon la pierreuse

Il est de chastes mots que nous profanons tous.
Les amoureux d'encens font un abus étrange.
Je n'en connais pas un qui n'adore quelqu'ange
Dont ceux du Paradis sont, je crois, peu jaloux.

On ne doit accorder ce nom sublime et doux
Qu'à de beaux cœurs bien purs, vierges et sans mélange.
Regardez ! il lui pend à l'aile quelque fange
Quand votre ange en riant s'assied sur vos genoux.

J'eus quand j'étais enfant, ma naïve folie
- Certaine fille aussi mauvaise que jolie –
Je l'appelais mon ange. Elle avait cinq galants.

Pauvres fous ! nous avons tant soif qu'on nous caresse
Que je voudrais encore tenir quelque drôlesse
À qui dire: mon ange - entre deux draps bien blancs.

Significatif est le parallèle entre le destin des *Bijoux*, censuré par le procureur Pinard, et le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (une prostituée nue entre deux hommes cravatés !), qui scandalisa en 1863 et fut exposé au Salon des Refusés, tandis que triomphait Auguste Cabanel avec sa *Naissance de Vénus* — beau nu académique sous couvert de mythologie qui sera acheté par Napoléon III. Olympia, en 1865, déclencha une fureur encore pire ; deuxième glorification d'un modèle d'atelier, Victorine (encore elle ! avec ses cuisses courtes, ses petits seins et son visage triangulaire un peu ingrat), posant à nouveau en prostituée sans aucun prétexte allégorique, non sans parodier ironiquement la *Vénus d'Urbain* du Titien : le petit chien, symbole du foyer, est devenu un chat, allusion érotique, et la servante, devenue une négresse, offre le bouquet de fleurs d'un client. Un vrai Baudelaire ! On rappellera au passage que la véritable date de l'origine du monde est 1866.

La plus grande originalité du monde poétique baudelairien, n'est sans doute ni dans ses rivages exotiques, ni dans son « réalisme créaturel », mais dans sa peinture du monde moderne. La pratique poétique est l'application d'une théorisation :

Constantin Guys cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*⁵⁰ ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour

⁴⁹ Pierreuse signifie « prostituée qui fait les chantiers ».

⁵⁰ Baudelaire n'a pas inventé le mot, comme on le répète, en 1863. On le trouve en 1847 sous la

exprimer l'idée en question. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. [...] C'est évidemment le signe d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui peut y être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. [...] Presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations. (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863)

Immense innovation que de considérer que le contemporain (*modus* signifie « actuel » en bas latin) a autant de dignité que les formes consacrées par le temps. Baudelaire a reconnu en Balzac l'autre grand peintre de la modernité :

Les héros de *L'Illiade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi les personnes que vous avez tirées de votre sein. (*Salon de 1846*)

L'originalité de la modernité baudelairienne, c'est qu'elle se manifeste en poésie. Voilà le classicisme attaqué d'une manière nouvelle, non plus tant au nom du bas matériel, populaire ou sexuel, mais au nom du contemporain. La machine à vapeur, l'économie politique, l'industrie, l'électricité, l'urbanisme haussmannien, font leur irruption dans l'alexandrin. « Nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines. » (*Salon de 1845*).

Baudelaire fut excellemment résumé dans son écriture par Pierre Hetzel comme « cet étrange classique des choses qui ne sont pas classiques ». Baudelaire est en effet attaché au sonnet et à l'alexandrin : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. » (*Correspondance*, I, 676)

Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel, à savoir qu'elles ont aidé à l'éclosion de l'originalité. (*Salon de 1859*)

Le sonnet a besoin d'un plan, et la construction, l'armature, pour ainsi dire, est la grande garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit. (*Edgar Poe III*)

Rimbaud protestera d'ailleurs : « La forme si vantée en lui est mesquine : les inventions inconnues réclament des formes nouvelles ». Et pourtant, la tonalité si spécifiquement baudelairienne résulte justement d'une tension entre une poétique très racinienne et une thématique résolument Louis-Philippe ou Second Empire.

Baudelaire ne fait pas de peinture à proprement parler du Paris moderne, celui-ci constitue l'arrière fond, suggéré par un lexique disséminé à petite dose : engin, outil, tuyaux, voirie, gens d'affaire, boutiques, faubourg, tombereaux, clavicule, hôpital, chlorose, phtisie,

réverbère, omnibus, échafaudage, couvercle, wagon, goudron, gaz, etc. Ces mots n'apparaissent quelques fois que dans le comparant d'une métaphore : le ciel pèse « comme un couvercle », le cœur est comprimé « comme un papier qu'on froisse » (*Réversibilité*), des yeux sont « illuminés ainsi que des boutiques » (*Tu mettrais l'univers...*). Le monde moderne qui s'infiltré discrètement dans une poésie encore classique donne son titre à la deuxième partie des *Fleurs du Mal*, *Tableaux parisiens*. Un seul vers de *À une passante* contient une évocation de la ville : « La rue assourdissante autour de moi hurlait. » Mais on a observé que cette passante anonyme à peine entrevue et aussitôt engloutie dans la foule, sans espoir d'être jamais revue, ne pouvait se rencontrer que sur les boulevards des vieilles capitales modernes, celles-là même dans « les plis sinueux » desquels se rencontrent ces êtres délaissés que sont *Les Petites vieilles* « frémissant au fracas roulant des omnibus ». Aucune description, mais le lecteur n'a plus qu'à substituer un décor à peine indiqué, et rendu nécessaire par la sociologie qui, il le sait bien, brisant les appartenances traditionnelles, a fait de l'individualisme et de la solitude des « losers » une nouveauté douloureuse. Même technique allusive dans *La Servante au grand cœur*, où il faut un cimetière urbain avec une tombe de « marbre » entourée d'une « grille » en fonte à laquelle on peut attacher des bouquets, ainsi qu'une « chambre » avec une « cheminée » et un « fauteuil ». Cette chambre se trouve bien sûr dans la « blanche maison » « voisine de la ville », dont le poème précédent nous a déjà fait connaître la fenêtre avec vitres et rideaux de serge, la table où l'on mange, et le maigre jardin avec « sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus ». Deux siècles plus tard, on peut encore rencontrer à Neuilly, ou dans n'importe quelle banlieue française (Baudelaire disait « faubourg »), de tels cimetières, maisons, chambres et jardins.

Le Cygne commence par une anecdote. Au tout début des années 1850, Baudelaire flâne dans l'ancien quartier du Doyenné, entre le Louvre et les Tuileries, que les tractopelles sont en train de défoncer, pour percer l'actuelle rue de Rivoli. C'est l'heure où « le Travail s'éveille », Jacques Dutronc s'en souviendra. L'allégorisation néo-classique du « Travail » par la majuscule suffirait à justifier le bel oxymore du titre de Walter Benjamin, *Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*⁵¹. Le poète donne libre cours à sa mélancolie quand il voit démolir ses « chers souvenirs ». Il nomme Louvre et Carrousel, « palais neufs, échafaudages, blocs » et s'arrête devant les vestiges d'une ménagerie détruite. On est en plein dans les transformations du Paris préhaussmannien.

On peut se laisser guider par les titres : *Le Spleen de Paris* rejoint les *Tableaux parisiens* par les scènes urbaines qui s'y déroulent en ce milieu du XIX^e siècle : un jardin public, un vitrier qui passe, la foule à laquelle on se mêle avec une sorte d'ivresse, un café éclairé au gaz, un boulevard fangeux que le piéton traverse en se crottant, etc. *Spleen* ou *Tableau*, le Paris moderne est systématiquement le lieu de la misère la plus sordide. Le poète de la modernité déteste cette modernité ; ou s'il l'aime, c'est pour le bénéfice esthétique qu'il en tire. Une communauté de destin l'unit en tout cas à tous les réprouvés du progrès : ivrognes, prostituées, chiffonniers, émigrés, vieilles femmes, servantes isolées, aveugles, mendiants, et même chiens errants et un

⁵¹ Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1969.

cygne, égaré à sec sur le pavé, déchu comme l'albatros.

À côté de la plainte, la compassion est l'autre grand sentiment baudelairien, une forme de plainte reportée sur autrui. Ainsi, dans le *Spleen de Paris* :

Nous fîmes la rencontre d'un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant. Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches. Il y trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiments compliqués dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette. (XXVIII)
Comme j'allais entrer dans un cabaret, un mendiant me tendit son chapeau avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière et si l'œil des magnétiseurs faisait mûrir les raisins. (XLIX)

Parmi tous les exclus de la modernité qui abondaient tellement en un temps où la législation du travail et la Sécurité Sociale — c'est-à-dire l'État-providence — étaient inconnus, les vieilles femmes sont sans doute les plus remarquables, protagonistes des *Veuves* dans *Le Spleen de Paris*, et surtout, dans *Les Fleurs du Mal*, des *Petites vieilles*, poème que Proust, sensible lui aussi au sort des femmes délaissées, trouvait « sublime », « cent fois plus fort que Victor Hugo ». Dans une note de *L'École païenne*, Baudelaire avoue « l'irrésistible sympathie [qu'il] éprouve pour les vieilles femmes, qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs maris, leurs enfants. » Il savait bien de quoi il parlait ! Il écrit dans ses *Notes sur Laclos*: « À propos de Madame de Rosemonde, retrouver le portrait des vieilles femmes, bonnes et tendres, fait par la Merteuil » (p. 832). Baudelaire s'est voulu protecteur de Jeanne comme de sa mère :

La femme étant belle, on peut toujours soupçonner que mon indulgence était très intéressée. Mais quand la maladie et la vieillesse l'ont frappée, [...] j'ai fait ce que l'égoïsme des hommes ne fait généralement pas. J'ai même apporté dans la charité un enthousiasme d'orgueil. (II, 222)

On ne reprochera certes pas à Baudelaire cet orgueil dans la charité : « après avoir été un fainéant et un libertin, je suis obligé de jouer maintenant le rôle de papa et de tuteur » (I, 609). Baudelaire dira aussi souvent à sa mère veuve et vieillissante que c'est maintenant à lui de la soutenir et qu'il a peur de mourir avant de « l'avoir rendue absolument heureuse » (II, 17) : « J'ai à m'acquitter envers vous d'une énorme dette de dévouement » (I, 373).

Cela nous ramène au *Cygne* : « Andromaque je pense à vous ! ». Andromaque n'était certes pas une vieille femme, mais elle était veuve, « veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus ». À la mort de son mari, Andromaque réduite en esclavage — esclavage sexuel — a eu le malheur de passer par les mains du « superbe Pyrrhus », fils du meurtrier d'Hector, et enfin d'Hélénus. C'est le cygne égaré dans Paris qui, par une sorte de mémoire involontaire, a provoqué le souvenir d'« Andromaque, des bras d'un grand époux tombée ». Cet admirable alexandrin arrive après un acrobatique enjambement de strophe à strophe pour décrire la terrible dégringolade de la reine de Troie :

Et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée.

Le rythme 2 + 2 + 2 + 2 = « des bras // d'un grand // époux // tombée » n'a pour égal que la terrible dégringolade d'un landau lâché du haut des escaliers d'Odessa, quand a été tuée par les soldats la jeune mère au milieu du carnage de la foule⁵². « Veuve Baudelaire, hélas ! et femme d'Aupick », est-on tenté de lire en palimpseste. On en revient toujours à la mère, comme si notre plus grand poète était un enfant mal grandi qui réclame sa mère ! Il n'y a bien sûr aucun mal à cela ; que ferait la littérature si elle n'exprimait les grands sentiments universels ?

8 Baudelaire et les autres

Il faut donc compter la compassion et la charité parmi les grands sentiments baudelairiens. Même s'il n'aimait pas le progressisme des *Misérables*, Baudelaire a salué dans cette œuvre « un livre de charité, un étourdissant rappel à l'ordre d'une société trop amoureuse d'elle-même et trop peu soucieuse de l'immortelle loi de fraternité »⁵³. Mais la charité, quand on croit à l'ubiquité du mal, ne débouche sur aucune espérance révolutionnaire. Walter Benjamin a pourtant voulu voir derrière les *Litanies de Satan* le visage de Blanqui, le spécialiste des coups de force sanglants et stériles : « L'action de Blanqui a été la sœur du rêve de Baudelaire » (p. 145). Ce poème est une prière inversée, puisqu'elle est adressée à Satan plutôt qu'à Dieu. Baudelaire fait de Satan, lui-même victime d'une injustice, « prince de l'exil à qui l'on a fait tort »⁵⁴, le protecteur des « parias maudits » ; c'est lui qui a appris aux « conspirateurs » « à mêler le salpêtre et le soufre », allusion aux barricades de juin 1848. Avec *Le Reniement de Saint Pierre et Abel et Caïn*, *Les Litanies de Satan* appartiennent à une section des *Fleurs du Mal* intitulée *Révolte*. Cette révolte se situe davantage du côté de la théologie que de la révolution. Baudelaire s'est un moment passionné pour Proudhon. Mais *Mon cœur mis à nu* clôt toute discussion sur 1848 : « Mon ivresse en 1848. De quelle nature était cette ivresse ? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition./ Les horreurs de juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime » (8). L'analyse de Sartre semble donc être plus juste que celle de Benjamin : il fait de Baudelaire un être soumis plus qu'un révolutionnaire, ce qui n'exclut pas des mouvements de révolte. La correspondance manifeste en maintes occasions un penchant dostoïevskien à l'auto-flagellation. « Il faut que je te l'avoue, ma chère mère, ma malheureuse éducation a été cruellement interrompue par toutes mes sottises et mes tribulations » (*Correspondance*, I, 452).

Je te supplie de me pardonner toutes mes fautes, toutes mes lâchetés,
toutes mes paresse. Je ne suis pas fou, je ne suis pas ingrat. Je suis
lâche et je suis plein de remords. (II, 504)

⁵² Cf. le film de Sergueï EISENSTEIN, *Le Cuirassé Potemkine* (1925).

⁵³ Charles BAUDELAIRE, *Œuvres critiques*, op. cit., p. 805.

⁵⁴ Cette expression confirme une probable lecture par Baudelaire de *L'Encyclopédie Nouvelle* de Leroux dont l'article « Bohème » divulgue la périphrase utilisée par les Lolhards de Bohème pour désigner Satan : « celui à qui on a fait tort ». Baudelaire évoque dans *Le Reniement de Saint Pierre* « l'immense Humanité », allusion à Leroux réputé penseur de l'Humanité depuis son ouvrage de 1842, *De l'Humanité*.

Si la relation de Baudelaire avec sa mère et avec les femmes en général est si ambivalente, il faut s'attendre qu'il en soit de même avec le reste du monde. Le dandysme que Baudelaire a pratiqué et théorisé en est la meilleure illustration, mélange de coupure, de refus de communication avec ses « frères en Jésus-Christ », pour reprendre son expression à propos du rire, et en même temps aliénation complète par le besoin de reconnaissance, d'applaudissement, d'admiration devant tant d'originalité, de distinction. Peut-être peut-on comprendre à partir de la même ambivalence ses propos étranges sur la prostitution :

L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est aucun plaisir noble qui ne puisse être ramené à la prostitution. [...] L'amour peut dériver d'un sentiment généreux : le goût de la prostitution ; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété. (*Fusées*, 1)

Débarrassé, non sans provocation, de ses connotations péjoratives, le mot « prostitution » semble signifier « ouverture à autrui » :

Qu'est-ce que l'amour ? Le besoin de sortir de soi. L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est sacrifier et se prostituer. Ainsi tout amour est-il prostitution. (*Mon cœur mis à nu*, 45)
L'être le plus prostitué... c'est Dieu, réservoir commun inépuisable de l'amour. (*ibid.*, 45 bis)

Mais d'un autre côté, Baudelaire en tant que poète, revendique une place à part :

Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. Il veut être deux. L'homme de génie veut être un, donc solitaire. La gloire, c'est rester un, et se prostituer d'une manière particulière. (*Mon cœur mis à nu*, 64)

Entendons que le génie se prostitue à l'art, ou bien se prostitue à ses semblables, mais par la médiation de son art, ce qui le pousse à vivre solitaire et autonome : « plus l'homme cultive les arts, moins il bande.[...] Foutre, c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même » (*Mon cœur*, 70). Ou, en termes plus choisis : « dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. L'artiste ne relève que de lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu »⁵⁵ (*Exposition universelle de 1855*).

Le Spleen de Paris présente une autre occurrence de la même ambivalence. Baudelaire y dit d'un texte à l'autre la jouissance qu'il éprouve à rentrer chez lui et à fermer la clé à double tour (*À une heure du matin*), mais aussi l'ivresse de la communion avec la foule, « cette sainte prostitution de l'âme » (*Les Foules*).

⁵⁵ Baudelaire ajoute ici : « C'est dans de tels phénomènes que la célèbre et orageuse formule de Pierre Leroux trouve sa véritable application. » Baudelaire fait sans doute allusion à l'article « Culte » de *l'Encyclopédie nouvelle* (tome IV, p. 160) où Leroux écrit : « Dans la société de l'avenir, chaque homme sera à la fois son pape et son empereur ». Mais Baudelaire fait un demi contresens car Leroux, ici comme toujours, fait en réalité la synthèse de la liberté et de la sociabilité. Sa véritable pensée sur l'art est plutôt résumée par ces mots : « À un point de vue, les plus libres penseurs ne sont qu'effets, tandis qu'à un autre point de vue, ils sont causes. [...] Une note dans un concert, une phrase dans un discours, un mot dans une phrase ne peuvent être isolés sans perdre en même temps toute valeur. La vie de l'humanité est un discours et un concert suivis de siècle et siècle. » (*Anthologie, op. cit.*, p. 232)

Les dernières années de Baudelaire furent de plus en plus solitaires, endettées, malades, rageuses. C'est le mauvais côté de son caractère qui se manifesta le plus. Il souffre de n'être pas reconnu à son juste mérite et aspire à la gloire et à la fortune : « J'ai un orgueil qui me soutient, et une haine sauvage contre tous les hommes. J'espère toujours pouvoir dominer, me venger » (II, 97). « J'ai un besoin de vengeance comme un homme qui a besoin de prendre un bain » (II, 305). « Le seul sentiment par lequel je me sente encore vivre est un vague désir de célébrité, de vengeance et de fortune. » (II, 342) « Je soulagerai ma colère par des livres épouvantables ». *La Belgique déshabillée* est un de ses livres épouvantables, hélas ! On ne l'évoquera que comme témoignage de la plus mauvaise part de l'inspiration baudelairienne. Il s'en prend à tout un peuple et à son caractère, ce qui n'a pas de sens. Les Belges seraient obsédés par le profit, dépourvus d'élégance et d'esprit, pouvant rire des semaines entières d'un bon mot importé de France, qui à Paris n'aurait servi qu'une fois. Par naïve curiosité, les Belges dans la rue marcheraient la tête tournée de côté, ou même en arrière. Quant aux femmes, elles puent et ne pissent qu'en bande. Pas de galanterie, pas de coquetterie, pas de pudeur : « Toutes blondes, fades, avec des yeux de mouton bleus ou gris, à fleur de tête ».

Tout se tient chez Baudelaire : les Lumières, et surtout Rousseau, ont erré, à ses yeux, en faisant l'économie du péché originel. Le mal, au contraire, est partout au sein de la nature. La femme figure au premier rang de cette nature déchue. Baudelaire fait des avatars de sa biographie un agent colorant qui donne à l'ensemble de son imaginaire une teinte tragique. Tout lecteur inquiet et angoissé (qui ne l'est pas ?) peut aisément se couler dans ses métaphores magnifiques et sinistres, selon l'alchimie poétique qui permet à la beauté de fleurir sur l'humus le plus corrompu. Mais la nature est aussi paradis, ambivalente comme la femme, c'est-à-dire, en dernière analyse, comme la mère. Si la matrice est le lieu où s'élaborent tous les poisons mauvais, elle est aussi l'image du paradis perdu et retrouvé. Le paradis parfumé que Baudelaire aperçut à La Réunion chez une dame créole est évidemment fortement sexué au féminin : océan berceur, végétation tropicale, formes généreuses, couchers de soleil réparateurs.

M^{me} Aupick donna un jour à Charles un châle de valeur qu'elle utilisait autrefois, afin qu'il éponge quelques dettes avec sa vente. Flaubert a aussi son histoire de châle, celui d'Élisa Schlésinger, évoqué dans *Les Mémoires d'un fou* et retrouvé dans *L'Éducation sentimentale* trente années plus tard. Proust aura, lui, une histoire de manteau de velours retrouvé par hasard dans une penderie et qui l'émeut aux larmes à un moment où il est dans une colère blanche contre ses parents⁵⁶. Charles ne se décidera pas à se défaire de l'objet maternel. « Pour ton châle, j'en ai été si ému, si touché que je n'ai pu me résigner à le vendre » (II, 18). Proust, dans la *Recherche*, cite Baudelaire, avec Chateaubriand et Nerval, comme l'un des trois découvreurs de la mémoire affective. Cette dernière est inséparable du thème maternel. M^{me} Aupick est bien l'héroïne des *Fleurs du Mal*.

⁵⁶ Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 419-420.

→ IV. Flaubert (1821-1880)

« Je m'emmerde effroyablement » : ces mots de Flaubert, écrits le 5 octobre 1864⁵⁷, sont le leitmotiv quotidien de quarante-cinq années de correspondance. En écho, le nihilisme est le fil conducteur de son œuvre, depuis *Les Mémoires d'un fou*, écrits à 16 ans, jusqu'à son roman posthume, *Bouvard et Pécuchet*. L'antithèse est radicale entre l'existence, vouée à l'ennui ontologique, et l'art – ou plus exactement le style – complètement sacralisé. « La vie ne [me] semble tolérable que si on l'escamote » (IV, p 687). Le style est conçu comme une vengeance contre la vie. Il est hypostasié comme l'était le salut pour les vrais croyants. La question esthétique est donc inséparable de la question existentielle. On peut même dire qu'il existe une éthique de l'écriture chez Flaubert comme chez Mallarmé, et que cette éthique est une anti-vie. L'art de Flaubert ne peut être compris et apprécié dans sa juste proportion qu'à partir de cette radicale solution de continuité entre l'art et la vie. Mais pourquoi un tel parti ? On ne peut se contenter d'évoquer la médiocrité de ce siècle bourgeois, car le dégoût flaubertien, rejoignant celui d'un Pascal ou d'un Augustin, possède une dimension métaphysique, elle-même calée sur une configuration psychologique :

J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. (I, p. 261)

Mon cœur a été mangé comme l'est à l'automne l'herbe des prés par tous les moutons qui ont passé dessus. (I, p. 275)

Mon embêtement revient à fleur de peau comme une charogne boursouflée étalant son ventre vert et empestant l'air qu'on respire. (I, p. 410)

Mon cœur est bosselé et tordu comme de la vaisselle hors service, et qu'on aura beau rincer et essuyer ; toujours il aura la froide odeur de ce qu'on y a mangé autrefois. (I, p. 432)

Quelle saleté que la vie ! Quel maigre potage couvert de cheveux ! (II, p. 469)

Je suis comme un crapaud écrasé par un pavé. (III, p. 175)

Je me sens molasse comme un vit de chien au sortir du coït, rouge, pantelant et baveux, incapable d'aucun jet nouveau. (III, p. 334)

On notera au passage l'intérêt des métaphores imaginées par Flaubert dans chacune de ces citations, car cela contraste avec l'absence quasi totale de métaphores originales dans ses romans : voulant son écriture

⁵⁷ Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, tome 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 409

impersonnelle, il ne pouvait qu'en bannir le trope qui exprime par excellence la subjectivité, Proust le soulignera assez. Tiens, dit le métaphoriste, cet objet me fait penser à cet autre objet qui lui ressemble bien, et qui m'a frappé jadis ! La métaphore ne diffère guère de la mémoire involontaire, la plus intime de toutes les mémoires. Dans la correspondance, au contraire, la métaphore flaubertienne se libère. Elle est puissante, mais toujours sinistre.

La tristesse et la révolte de Flaubert se signalent, si on les compare avec celles de Stendhal, par un dramatique approfondissement. Le pessimisme de Stendhal était historique, à l'échelle d'un siècle : 1804-1904, pour faire rond. Dans quatre-vingts années, dans un siècle, le monde aura changé, et on sortira du tunnel. Et puis Stendhal continue à croire au bonheur fou, fût-il bref, grâce à l'amour. Flaubert y a renoncé, et d'ailleurs, le ver est dans le fruit dès le début. Son pessimisme est métaphysique : ce n'est pas *cette* société, mais *toute* société qui le dégoûte, l'homme même, la vie même : « Le bourgeois me devient physiquement intolérable. J'en pousserais des cris » (III, p. 141). Le problème, c'est que l'ignoble ouvrier, le stupide paysan, l'absurde ecclésiastique ne font pas remonter le niveau. « C'est mal arrangé, le monde ! À quoi bon la laideur, la souffrance, la tristesse. Pourquoi nos rêves impuissants ? Pourquoi tout ? » (III, p. 410). Oui, pourquoi tout ? Mais d'abord pourquoi cet effroyable pessimisme ? On est ici renvoyé à une énigme. Les romans de jeunesse de Gustave sont marqués par un nihilisme emprunté à Byron, mais qui consonne trop avec celui de toute sa vie pour qu'on n'y voie qu'une simple imitation. On y décèle aussi un obsédant sentiment d'infériorité, une terrible jalousie et un horrible désir de vengeance. Cela crève les yeux à tel point qu'on est obligé de placer dans cette fêlure de jeunesse, pour ne pas dire dans cette *crevaison*, l'origine de tout le système dualiste flaubertien. Le problème est que l'enquête patine et peine à remonter au delà, dans l'ordre des causes. Flaubert fut un enfant apparemment bien aimé et un fort beau jeune homme. Sartre, qui a essayé de montrer le contraire, n'a pas convaincu les flaubertiens. Et pourtant...

Le contraste frappe entre la déjà très grande maîtrise de l'écriture chez le novelliste surdoué de 14 / 15 ou 16 ans, et l'aveu naïf du sentiment le moins avouable – La Rochefoucauld l'a souligné – l'envie. *La Peste à Florence* est l'histoire de deux frères. L'aîné a reçu tous les dons, il est chéri de son père, Cosme de Médicis, et sera cardinal. Garcia est laid, gauche et mou, sans esprit, promis à l'obscurité. Dans une fête où son frère triomphe, ce cadet décharge sa bile et revendique « la fierté du mendiant qu'insulte le grand seigneur dont le cheval l'éclabousse »⁵⁸. Le nouveau Caïn finit par trucider son frère avant d'être mis à mort par le père.

C'est encore bien pire dans *Quidquid volueris* : Djalioh, produit de l'accouplement d'une africaine et d'un orang-outang, a été ramené d'Amérique par Monsieur Paul, l'auteur de la monstrueuse expérience. Mi-homme, mi-singe, Djalioh est affligé de toutes les disgrâces. Il rêve beaucoup, surtout dans la nature et devant les femmes, mais ne parle pas. Flaubert décrit son désir et sa rage impuissante pendant la noce de M. Paul avec la blonde et pâle Adèle, comme il avait décrit celle de Garcia au cours de la fête donnée en l'honneur de son frère, car

⁵⁸ Gustave FLAUBERT, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 151.

Gustave sait bien qu'un abondant public attise la frustration des uns autant que la vanité des autres.

Pourquoi, se demande-t-il pendant la valse, ne suis-je pas comme tout cela heureux, dansant ? Pourquoi suis-je laid comme cela et pourquoi ces femmes ne le sont-elles pas ? Pourquoi fuient-elles quand je souris ? Pourquoi donc je souffre ainsi et je m'ennuie et je me hais moi-même ? Oh si je pouvais la prendre, elle [Adèle], et puis déchirer tous les habits qui la couvrent, mettre en pièce et en morceau les voiles qui la cachent, et puis la prendre dans mes deux bras. [...] Et puis... Ah !... (p. 260)

On savourera la richesse de sous-entendus de ce « Ah !... » inarticulé ! Djalioh imagine en contrepoint l'étreinte voluptueuse des époux. Deux ans plus tard, n'y tenant plus, il fait éclater la cervelle du bébé d'Adèle en le projetant à toute force sur la pelouse, la viole dans une scène sadique méthodiquement décrite, et se fracasse la tête contre le coin de la cheminée de marbre ! Sacré Gustave !

La quasi-totalité des contes de jeunesse de Flaubert est dominée par le sentiment de la rage impuissante devant un rival plus doué et mieux loti. Dans la figure de l'autre hostile se mêlent celle du frère et celle du père. Le frère est le rival proprement dit, mais le père est coupable d'avoir produit un cadet disgracié et d'afficher sa préférence pour l'aîné. Manifeste dans *La Peste à Florence*, ce schéma familial ultra-classique est actif dans *Quidquid volueris* puisque M. Paul est à la fois le mauvais géniteur qui a uni une femme à un orang-outang, et le rival qui épouse la belle Adèle. La répétition et l'exaltation de la thématique de la frustration et de l'envie empêchent d'y voir autre chose qu'une confession, surtout de la part d'un adolescent. Ce n'est pas Sartre, c'est le jeune Gustave qui pointe le frère et le père d'un index accusateur. Nous avons une famille attentive et unie, les biographes le répètent, et nous avons un fils révolté en dedans. Voilà l'équation à résoudre, incontournable.

Achille, le frère de Gustave, était son aîné de neuf années, il portait le même prénom que le père, Achille-Cléothas, médecin-chef à l'hôpital de Rouen auquel il succèdera. Gustave, le cadet n'aura aucune vocation médicale, sera un rêveur et un littéraire qui, tout jeune, aime Lamartine, Chateaubriand, Byron, tous des marginaux. L'aîné est donc du côté du père, intellectuellement et socialement parlant, et Gustave est tout seul. Cela ne prouve rien, mais tel est le point de départ. Le point d'arrivée nous est également connu. On en verra d'autres témoignages.

Il y a un scientifique et un littéraire dans cette famille, un rationaliste qui a les pieds sur terre et un poète. Cette antithèse est ressassée dans le volume des écrits de jeunesse ; elle fait écho à la grande fracture qui divise la classe bourgeoise entre une majorité d'hommes pragmatiques, en proie à un souci de réussite sociale, et une minorité (toute petite) d'idéalistes à qui l'argent et le solide répugnent, et qui s'adonnent à toutes les sublimations. Ces deux paradigmes cohabitent très mal. C'est même la guerre entre eux puisqu'ils se définissent l'un par opposition à l'autre, le Poète contre le Bourgeois, et le Bourgeois contre l'idéalisme, chrétien ou romantique. Il n'est pas nécessaire qu'Achille-Cléothas Flaubert ait été un mauvais père pour que nous constatons que la ligne de fracture qui passe au milieu de sa famille place son aîné Achille du même côté que lui et Gustave de l'autre côté. On constatera la même distribution dans la

famille Proust avec des résultats analogues. Un cadet hypersensible a pu être ou se sentir victime des micro-vexations qui sont la trame de toute vie familiale. L'aîné suivait les traces de son père. À tort ou à raison, le cadet s'est senti autre, délaissé, et la distribution des rôles n'a cessé de s'amplifier, la marginalisation provoquant la rêvasserie et celle-ci pouvant être revendiquée comme un signe d'élection, la marque distinctive d'une sensibilité d'élite, l'exclusion subie et la marginalité revendiquée se renforçant l'une l'autre. Ce qui est sûr, c'est que deux frères se retrouvent sur les deux rives opposées d'un fossé, qui fut en ce siècle une ligne de front dans une guerre sans merci. Le micro-schéma familial, quelqu'en soit le détail de nous inconnu, a trouvé à s'articuler avec le schéma idéologique prégnant sous Louis-Philippe qui opposait frontalement le Poète au Bourgeois.

Gustave aimait et admirait son père, et l'a dit. Mais il s'est trouvé très tôt en dehors des buts que le médecin-chef de l'hôpital de Rouen poursuivait pour son compte et pour les siens. Un père attentionné et aimant peut être d'autant plus anxiogène que son fils l'admire, l'admiration allant justement de pair avec un sentiment d'auto-dévaluation. L'affirmation de la vocation littéraire de Gustave est précoce, constante, catégorique. En même temps, le dégoût de soi, la plainte de n'être pas reconnu et de subir une horrible injustice est hurlée presque à chacune de ses centaines de pages d'adolescent. C'est donc la même vocation littéraire qui est à la fois hautement revendiquée et vécue comme une tare.

Gustave s'identifie à des personnages divers, mais tous lourdement handicapés : un singe, un cadet disgracié, une femme laide et vieillissante délaissée par son mari au profit d'une jeune beauté, c'est le sujet d'*Un Parfum à sentir*. Cette nouvelle raconte la misère de la pauvre Marguerite. Elle travaille dans un cirque ; elle est bien vilaine, elle a quarante ans. Elle a surmonté la misère matérielle, mais elle ne supportera pas la misère morale. Quand son mari la délaisse pour faire l'amour avec une charmante acrobate de vingt ans, folle de jalousie, elle se précipite dans la cage aux lions, et, comme les fauves ne veulent pas d'elle, se jette dans la Seine. « Je hais ceux qu'on aime », s'écrie-t-elle (p. 108), en pensant aux applaudissements du public pour sa rivale autant qu'à son époux infidèle. Encore « la fête infernale »⁵⁹ d'où l'on est exclu, comme dira le narrateur de la *Recherche* relégué dans sa chambre quand Swann est invité.

Passion et vertu est l'histoire banale d'un adultère. La mari de Mazza est banquier (chose horrible !). Ernest, l'amant, est effrayé par la passion qu'il a déclenchée chez cette grande sœur de Madame Bovary, et s'enfuit au Mexique où il s'occupe de chimie (encore une horreur !). « Mazza était plongée dans le délire et l'angoisse [...] tandis que son amant se vautrait à plaisir dans les bras des négresses et des mûlatresses » (p. 294). Mazza finit par empoisonner ses deux enfants et son mari, espérant récupérer Ernest. Quand elle eut lu la lettre où ce dernier lui annonce son mariage, « elle poussa un cri inarticulé comme si on l'eût brûlée avec des tenailles rouges » (p. 298). S'étant dénudée, Mazza contemple une dernière fois son beau corps inutile et s'empoisonne à l'acide prussique. L'intéressant est que Flaubert s'est inspiré d'un fait divers réel, mais que, tandis que la presse stigmatisait la mauvaise mère et la mauvaise épouse criminelle, Flaubert a choisi

⁵⁹ Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, in *La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 30.

de décrire, lui, les affres de la femme incomprise et trahie, qui fait pitié plutôt qu'horreur.

C'est le même parti pris féministe avant la lettre qui présidait à l'histoire de Marguerite. Flaubert manifeste un véritable complexe de Caïn, s'identifie aux « losers », à commencer par Djalioh, l'homme-singe, en continuant par Garcia, le cadet, puis par Marguerite et Mazza, les mal mariées. Quand ils ne sont pas des brutes épaisses, les maris et les amants sont affligés d'une grande lourdeur d'esprit.

Peu après la lune de miel, lit-on dans *Smar*, l'épouse s'aperçoit que son mari est beaucoup plus bête qu'elle ne le croyait ; il lui avait paru si spirituel quand il n'était encore qu'un fiancé. [...] De plus, elle aimait la poésie, les rêves, les pensées capricieuses ; et son mari commence par lui dire que Lamartine est incompréhensible, que les rêveurs sont des fous, qu'il n'y a de vrai que l'argent et la géométrie. (p. 580)

Ces lignes font suite à une allusion à la *Physiologie du mariage* de Balzac, grand texte féministe, et montrent que dans le couple, modèle 1830, le choix de Gustave est vite fait entre la finesse féminine trop souvent bafouée, et la grossièreté masculine.

Même si c'est pour complaire à George Sand, que Flaubert écrira, beaucoup plus tard, *Un Cœur simple*, nul doute qu'il est en empathie avec l'humble servante, Félicité, qui n'a plus que son perroquet comme objet d'affection :

Je regarde quelquefois les animaux, et même les arbres avec une tendresse qui va jusqu'à la sympathie, confiera Flaubert dans sa correspondance. Trois idiots m'ont demandé l'aumône. J'attire les fous et les animaux. (I, p. 234)

Il redira plusieurs fois cela. Au milieu du tumulte parisien, le 24 février 1848, « un chien hurlait à la mort. Cela faisait rire » (*Éducation sentimentale*, III, 1). Flaubert, lui, ne rit pas. À M^{lle} Leroyer de Chantepie qui pleure son chien, il écrit :

Qu'on aime une bête ou un homme (la différence n'est pas grande), le beau est d'aimer. Nous ne valons quelque chose que par notre puissance d'affection ; c'est pour cela que vous valez beaucoup. (III, p. 577).

M^{lle} de Chantepie pouvait très bien comprendre cela, qui, dans sa grande lettre d'admiration pour *Madame Bovary*, écrivait :

Son mari a le beau caractère, il se relève par le dévouement ! tant il est vrai qu'un amour dévoué, un cœur aimant, l'emporte sur les qualités de l'intelligence et le prestige du talent. (II, p 686)

Les passions frustrées et vengeresses du jeune Flaubert sont destructrices et autodestructrices mais n'aboutissent jamais à un renversement et au triomphe du handicapé. La justice n'est jamais rétablie. La révolte éclate, mais aucune amélioration n'est à espérer. L'affirmation de soi est donc aussi impuissante que violente, comme si l'ordre dominant était aussi inébranlable qu'injuste. Deux nouvelles illustrent la double contrainte dans laquelle se trouve enfermée la conscience du jeune Gustave. *L'Anneau du prier* est l'histoire d'un moineillon qui a voulu voler l'anneau d'or du prier dans son tombeau,

mais qui n'a pas pu en ressortir et y est mort. Pareillement, *Rage et impuissance*, dont le titre conviendrait à l'ensemble des textes de jeunesse de Flaubert, est l'histoire d'un malheureux qu'on a enterré vivant par erreur et qui, se réveillant un peu tard, meurt dans son cercueil à six pieds sous terre. Ce titre dit tout : l'ordre dominant incarné par le père est horriblement pesant, mais il n'existe aucun moyen de le renverser ni même de le contester. Aucune trace de l'horrible agonie souterraine n'est visible même en haut lieu. La rage du jeune novelliste est à la fois hurlante et muette. Pas étonnant, alors, que les biographes n'en trouvent pas trace. Gustave ne saurait contester un si bon père, mais en dedans, il en crève. De même en politique, il ne sera jamais un révolutionnaire ; au contraire, il détestera les socialistes au moins autant que les bourgeois.

Les Mémoires d'un fou répètent tout cela à la première personne. On y retient surtout le récit à peine transposé de la première et plus grande passion de Flaubert pour Élisa Schlésinger, la future inspiratrice de *L'Éducation sentimentale*, aperçue au sortir du bain à Trouville. Après sa vision enchantée, Gustave contemple tristement l'hôtel où la jeune femme et son mari passent la nuit :

Je me mis à pleurer comme un enfant car, près de moi, à quelques pas, elle était là, derrière ces murs que je dévorais du regard ; elle était là belle et nue, avec toutes les voluptés de la nuit, toutes les grâces de l'amour, toutes les chastetés de l'hymen ; cet homme n'avait qu'à ouvrir les bras et elle venait sans effort, sans attendre ; elle venait à lui ; et ils s'aimaient, ils s'embrassaient ; à lui, toutes les joies, tous les délices à lui ! Mon amour sous ses pieds, cette femme tout entière, sa tête, sa gorge, ses seins, son corps, son âme, ses sourires, ses deux bras qui l'entourent, ses paroles d'amour : à lui tout, à moi rien. (p. 492)

La frustration impuissante qui se mêle à l'émoi érotique et passionnel ne surprendra que ceux qui ne connaissent pas encore Gustave. Ses remarques sur la passion sont, de plus, marquées par un fort sarcasme. L'amour est qualifié de « la plus sublime des choses et la plus bouffonnes des bêtises » (p. 487). En réalité, Gustave a quatorze ans et Maria, il la nomme ainsi, allaite un bébé : son âge la rapproche autant de celui d'une mère que de celui d'une maîtresse. Gustave pense sûrement autant à l'accouplement de ses parents qu'à celui d'un rival quand il écrit, à propos de la passion (en général) dont il se sent exclu :

Deux êtres [sont] jetés sur terre par un hasard. [...] Les voilà haletant l'un pour l'autre, se promenant ensemble la nuit et se mouillant à la rosée, regardant le clair de lune et le trouvant diaphane. [...] Puis ils rentrent, poussés tous les deux par une ardeur sans pareille car ces deux âmes ont leurs organes violemment échauffés, et les voilà grotesquement accouplés avec des rugissements et des soupirs, soucieux l'un de l'autre pour reproduire un imbécile de plus sur la terre, un malheureux qui les imitera. » (p. 487)

L'imbécile, bien sûr, c'est lui, Gustave, qui endosse toujours les plus mauvais rôles. Après avoir eu comme emploi celui du frustré qui attend dans la rue, le voici en produit dégénéré de l'accouplement parental, sauf qu'il se refusera à imiter la procréation qui lui a donné le jour. Comme Djalioh, le jeune imbécile est le produit d'un accouplement monstrueux ; comme Djalioh, il est lui aussi privé de jouissances. Le ressentiment contre la transmission de la vie exprimé dans *Les*

Mémoires d'un fou se prolonge dans toute la correspondance. Ce que son père a fait, Gustave ne le refera pas : cela résume toute sa révolte. Comme Chateaubriand, comme Baudelaire, comme Proust plus tard, Flaubert ne variera jamais sur ce dogme. Sauf, on le verra, à la toute fin de sa vie.

L'attitude de Flaubert devant l'amour restera double. Ponctuellement, il repense avec émotion aux grands sentiments de sa jeunesse. Par exemple en 1869, à 48 ans :

Je suis encore timide comme un adolescent et capable de conserver dans des tiroirs des bouquets fanés. J'ai dans ma jeunesse démesurément aimé, aimé sans retour, profondément, silencieusement. Nuits passées à regarder la lune, projets d'enlèvement et de voyage en Italie, rêves de gloire pour elle, tortures du corps et de l'âme, spasmes à l'odeur d'une épaule, et pâleurs subites sous un regard, j'ai connu tout cela, et très bien connu. Chacun de nous a dans le cœur comme une chambre royale. Je l'ai murée, mais elle n'est pas détruite. (III, p. 61)

Cette confidence se répète à intervalles réguliers, mais elle alterne avec des rêves beaucoup plus cruels :

Si j'ai de suaves désirs d'amour, j'en ai d'ardents, j'en ai de sanglants, j'en ai d'horribles. L'homme le plus vertueux a dans le cœur des choses épouvantables. Il a des pensées et des actions qu'on n'avoue à personne, pas même à son complice, pas même à son ami, qu'on ne se dit pas tout haut.

Cet aveu sincère⁶⁰ révèle de façon claire la structure bipolaire de la libido flaubertienne. On a pu lire à quelques pages d'intervalle : « Oh ! comme j'aimerais ! Venez donc, venez donc âme mystérieuse sœur de la mienne ! je baiserais la trace de vos pas, tu marcheras sur moi et j'embrasserai tes pieds en pleurant. » (p. 733)

La correspondance manifeste hautement la haine flaubertienne de la génération. Lire les lettres de Flaubert relève à certains égards du viol de correspondance, surtout dans le cas d'un auteur qui n'a cessé de clamer que l'œuvre seule avait de la valeur et la vie aucune, et que l'œuvre devait être entièrement purifiée de tout élément qui trahisse la présence de son auteur : « faire et se taire » (III, p. 517). Il a d'ailleurs prévenu : « Il y a des choses que l'on dit et qu'on n'écrit pas, d'autres qu'on écrit et qu'on ne se soucie pas de voir imprimées » (III, p. 286). On peut objecter que de la correspondance, c'est de l'écriture autant que de la vie, et dans le cas présent de la très grande écriture. Il n'empêche, le lecteur se rend coupable de voyeurisme autant que quand il sonde du regard, avec mille touristes, arrachée de sa pyramide et déroulée de ses bandelettes, la momie de Ramsès qui avait tout prévu pour son voyage dans l'éternité. Car Flaubert aussi avait voulu rompre tout cordon avec l'ici-bas et planer dans le Royaume de l'Art. Avec lui, il n'est pas question de servir deux maîtres, de mener sa carrière, ses affaires, ses amitiés et ses amours, tout en enrichissant son existence pratique de bons livres, de bonne musique et de bons films : « Si vous voulez à la fois chercher le bonheur et le Beau, vous n'atteindrez ni à l'un ni à l'autre. Car le second n'arrive que par le Sacrifice » (II, p. 402).

⁶⁰ Gustave FLAUBERT, *Cahiers intimes* (1840-1841), in *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 733.

Comme Pascal, Flaubert nous presse de faire un pari radical, de renoncer au fini pour l'infini. Avant de faire, lui aussi, le grand saut dans l'Art pur, le lecteur quelque peu mécréant a quelque raison quand même de demander, comme le libertin pascalien, s'il n'y a « point moyen de voir le dessous du jeu »⁶¹. La correspondance constitue, après les textes de jeunesse, ce dessous du jeu : on y vérifie à chaque page que l'hypostase de l'Art a pour infrastructure le dégoût de la vie et de la génération. Achille, son frère aîné se marie-t-il ? « Chaque jour, écrit Gustave à Ernest Chevalier, il recevra le soleil du con rouge de sa bien-aimée et le bonheur resplendira sur lui comme sur de la merde » (I, p. 42). Le mariage de ses anciens camarades désespère Gustave : « Il pleut des mariages, il grêle des hyménées, c'est un déluge de morale » (I, p. 249). S'il était riche, rêve Gustave, il inviterait tous ses anciens amis à un grand dîner avec leurs épouses. Au dessert, un grand drap s'ouvrirait pour libérer « une pluie de merde » (I, p. 234). « Reste comme tu es, conseille-t-il à Emmanuel Vasse de Saint-Ouen, ne te marie pas, n'aie pas d'enfant, aie le moins d'affection possible, offre le moins de prise possible à l'ennemi » (I, p. 261).

Louise Colet, sa maîtresse, n'a pas transformé ses dispositions et fut certes charmée de lire ces lignes :

Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait un vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe. La contemplation d'une femme nue me fait songer à un squelette. (p. 275)

Thanatos prend carrément la place d'Eros, monstrueuse inversion ! Les mariages d'ailleurs lui sont comme des funérailles : « J'ai assisté à mille funérailles intérieures. [...] Mes amis se marient » (I, p. 285). Logique avec lui-même, Gustave dit sa « rancune éternelle à ceux qui l'ont mis au monde » (I, p. 430), et affirme que « quand on a un peu d'humanité, on ne peut s'empêcher de souhaiter la mort de ceux qu'on aime » (I, p. 439). Louise Colet fut encore enchantée de voir célébrer par son amant « l'héroïsme d'Origène », auteur du plus grand « acte de bon sens dont un homme puisse s'aviser » (I, p. 449). Origène s'était châtré pour en finir une bonne fois avec les mauvaises tentations. Se croit-elle enceinte ? « Moi, un fils ! lui écrit Gustave le 3 avril 1852. Oh non, plutôt crever dans un ruisseau écrasé par un omnibus ! » Nouveau retard de règles de Louise Colet ? : « Fais que ça arrive, mon Dieu ! [...] L'idée de donner le jour à quelqu'un me fait horreur. Je me maudrais si j'étais père. Un fils de moi, oh non, non, non ! que toute ma chair périsse, et que je ne transmette à personne l'embêtement et les ignominies de l'existence. » « Enfin, Dieu soit loué, il n'y a rien à craindre. Bénis soient donc les habits rouges. [...] Ma virginité par rapport au monde se trouvait anéantie. » (II, p. 204-205). À sa mère enfin, Gustave écrit :

Le mariage serait pour moi une apostasie qui m'épouvante. L'artiste est selon moi une monstruosité – quelque chose hors nature. [...] Qu'on interroge là-dessus les femmes qui ont aimé des poètes et les hommes qui ont aimé des actrices. [...] Je sens bien que je n'en aimerai jamais une autre que toi, vas, tu n'auras pas de rivale, n'aie pas peur. (I, p. 720)

⁶¹ Blaise PASCAL, *Pensées*, *op.cit.*, 233.

On a insisté sur la haine de la génération, parce que c'est le point le plus sensible dans le système de Flaubert comme dans celui de saint Augustin, qui a placé le sexe au cœur du péché originel pour en faire l'organe de transmission du mal, comme le fait le sida. C'est la vie entière qui se trouve radicalement dévalorisée. « Je me sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m'étouffent. Il me monte de la merde à la bouche, comme dans les hernies étranglées » (II, p. 600). Il ne reste plus qu'à dire « à la vie pratique un irrévocable adieu » (I, p. 229).

Cela dit, la tristesse de Flaubert est celle d'un grand caractère. Cette tristesse n'est pas honteuse et silencieuse, elle est hurlée à chaque page ; elle n'est pas celle d'un solitaire neurasthénique incapable de la moindre affection. Un paradoxe de Gustave, c'est que si dans ses romans, les relations humaines sont toujours intéressées et trompeuses, il sut, lui, être le plus cordial des hommes avec sa vieille maman, avec sa nièce Caroline, avec sa maîtresse Louise Colet, avec son grand ami Louis Bouilhet, ou avec ses vieilles amies, M^{lle} Leroyer de Chantepie et George Sand, à s'en tenir à ses principaux correspondants. Cette fois, il faut remarquer que la vie est beaucoup plus riche que l'œuvre. Flaubert fut donc un faux méchant.

À Louis Bouilhet, il écrit avant de signer : « Je te presse les roustons. [...] Vieux pédéraste ! » (III, p. 114). L'homme capable de ces mots affectueux ne peut être entièrement mauvais. Sand en témoigne après l'une de ses visites à Croisset :

Votre belle et franche figure a quelque chose de paternel. L'âge n'y fait rien, on sent en vous une protection de bonté infinie, et un soir que vous avez appelé votre mère ma fille, il m'est venu deux larmes dans les yeux. (III, p. 555)

Bien passionnante est la correspondance de Flaubert avec Sand. Cet échange est a priori le plus improbable de tous car ces auteurs appartiennent à deux bords opposés. D'abord Flaubert est un noir réactionnaire et Sand une socialiste convaincue. Il déteste la vie ; elle ne cesse de la célébrer, admire les enfants, le printemps, et croit en l'humanité. Enfin il a fait de l'impersonnalité un dogme ; elle se met tout entière dans ses romans. Bref, Flaubert et Sand s'opposent par les idées, par l'écriture, par le tempérament. Flaubert a d'ailleurs commencé à mépriser Sand, exemple d'écriture humide et molle donné à Louise, on le verra, de ce qu'il ne faut pas faire. « Je m'indigne régulièrement » (II, p. 576), note-t-il en lisant *Histoire de ma vie*. L'amusant est que, quand M^{lle} Leroyer de Chantepie, subjuguée par *Madame Bovary* écrit son enthousiasme à Flaubert, elle croit d'abord que la réponse vient de Sand, son « auteur préféré » (II, p. 686), à cause de « la manière d'écrire [qui] vous ressemble en certains caractères à s'y méprendre » (II, p. 684). Flaubert ne broncha pas, mais n'a pas dû apprécier le voisinage. Ce n'est que dix ans plus tard qu'il fera connaissance avec Sand. Elle a dix-sept ans de plus que lui et leur correspondance a duré dix ans, jusqu'à la mort de Sand en 1876. Ce qui fait son intérêt c'est qu'elle constitue un pont entre deux familles d'esprit qui se tournent le dos, comme si Baudelaire et Hugo étaient devenus les meilleurs amis du monde. C'est sûrement la générosité de leur caractère qui a permis cette grande amitié en dépit de tout. Elle viendra à Croisset et il ira à Nohant.

La question de l'impersonnalité sera souvent débattue :

Qu'est-ce que c'est que l'art sans les cœurs et les esprits où on le verse, demande Sand ? Un soleil qui ne projetterait pas de rayons et ne donnerait la vie à rien. (III, p. 539)

Est-ce qu'on peut séparer son esprit de son cœur ? » (III, p. 573)

J'éprouve une répulsion instinctive à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur, répond Flaubert. (III. p. 575)

Je ne suis pas dans ton idée, soutient Sand, qu'il faille se supprimer le sein pour tirer à l'arc. [...] Moi qui aime la nature, les voyages et les fleurs, les roches, les grands paysages, les enfants aussi, la famille, et tout ce qui émeut, tout ce qui combat l'anémie morale. (III. p. 713)

Sand résume bien le contraste quand elle note : « Tu vas faire de la désolation et moi de la consolation. [...] Tu rends plus tristes les gens qui te lisent. Moi, je voudrais les rendre moins malheureux » (IV, p. 998). Réponse de Gustave : « Chère maître, votre bonne lettre du 18, si tendrement maternelle, m'a fait beaucoup réfléchir. Je ne fais pas « de la désolation » à plaisir ! Croyez le bien ! Mais je ne peux pas changer mes yeux. [...] L'homme n'est rien, l'œuvre est tout ». Cela n'est pas kantien du tout puisque l'homme est pris comme moyen et non comme fin.

Sand est enchantée de ses deux petites filles, les filles de Maurice, et ne le cache pas à Flaubert :

Qu'on est donc bien ici, avec ces deux petites filles qui rient et causent du matin au soir comme des oiseaux, et qu'on est bête d'aller composer et monter des fictions, quand la réalité est si commode et si bonne. (III, p. 803)

Moi qui ne me suis pas enterrée dans la littérature, j'ai beaucoup ri et vécu. (III, p. 831)

À l'âge que tu as maintenant, j'aimerais te voir moins irrité, moins occupé de la bêtise des autres. Pour moi, c'est du temps perdu, comme de se récrier sur l'ennui de la pluie et des mouches. (IV, p. 467)

C'est ma vie, c'est mon idéal que cette enfant (Aurore). Je ne jouis plus que de son progrès. Tout mon passé, tout ce que j'ai pu acquérir ou produire n'a plus de valeur à mes yeux que celle qui peut lui profiter. [...] Tu n'as pas d'enfant. Sois donc un littérateur. (IV, p. 769)

Mais Gustave se met à douter :

Ce que vous dites de vos chères petites m'a remué jusqu'au fond de l'âme ! Pourquoi n'ai-je pas cela ? J'étais né avec toutes les tendresses pourtant. Mais on ne fait pas sa destinée. On la subit ! J'ai été lâche dans ma jeunesse. J'ai eu peur de la Vie ! Tout se paye. (IV, p. 773)

Il y a un homme que j'envie par dessus tout, c'est votre fils ! Que n'ai-je arrangé ma vie comme la sienne. Ah ! si j'avais ses deux amours de petites filles, quel rafraîchissement ! Mais on n'est pas maître de sa destinée. [...] Un jour, on se retrouve seul dans un trou, en attendant le trou définitif. (IV, p. 894)

Voilà ce qui me manque : une petite fille comme celle-là ! (IV, p. 925)

Il est vrai que Flaubert est bien seul et qu'il s'en plaint :

Je satisfais mon besoin de tendresse en appelant Julie après mon dîner [la vieille servante, modèle de Félicité], et je regarde sa vieille robe à damiers noirs qu'a portée maman. Alors, je songe à la bonne femme, jusqu'à ce que les larmes me montent à la gorge. Voilà mes plaisirs. Ma vie est rude, franchement. (Éd. Conard, t. 8, p. 187)

Depuis mardi soir, je n'ai vu personne, ce qui s'appelle pas un chat. Aucune nouvelle d'ailleurs. Le nombre des bateaux augmente. J'en ai compté hier 23. Adieu, pauvre chérie. (Éd. Conard, t. 8, p. 324)

Le 1^{er} janvier 1877, Gustave est invité à dîner à l'Hôtel-Dieu, lieu de son enfance familiale : « Le Mont Riboudet m'a paru plus lugubre que jamais ! au coin de ma maison natale, j'ai retenu un sanglot et je suis rentré. » (Ed. Conard, t. 8, p. 3). À M^{me} Auguste Sabatier, il écrira comme à Sand :

Vous avez tort de croire que les détails concernant votre enfant ne m'intéressent pas. J'adore les enfants, et étais né pour être un excellent papa. Mais le sort et la littérature en ont décidé autrement ! [...] C'est une des mélancolies de ma vieillesse que de n'avoir pas un petit être à aimer et à caresser. (Éd. Conard, t. 8, p. 209-210)

George Sand est morte le 8 juin 76. Gustave fit le voyage de Nohant et pleura beaucoup.

Flaubert a donc vacillé dans ses vieux jours par rapport à son dogme central, celui sur lequel repose sa philosophie de l'existence et son esthétique. Un autre indice de son adoucissement est peut-être sa plus grande sensibilité à la nature. Ses premières déclarations sont nettes :

Dès que le jour tombe, il me semble que je me réveille. Je suis loin d'être l'homme de la nature, qui se lève au soleil, s'endort avec les poules, boit l'eau des torrents. Il me faut une vie factice. (II, p. 173)

Le printemps me donne des envies folles de m'en aller en Chine ou aux Indes, et la Normandie avec sa verdure m'agace les dents comme un plat d'oseille. (III, p. 323)

Moi qui déteste la nature [...]. (III, 389)

La nature, loin de me fortifier, m'épuise. Quand je me couche sur l'herbe, il me semble que je suis déjà sous terre et que les pieds de salade commencent à pousser dans mon ventre. (IV, 65)

Mais plus tard : « Je me promène dans le jardin qui est maintenant splendide. Je contemple la verdure et les fleurs, et j'écoute les petits oiseaux chanter ». À Mme Edmée Roger des Genettes :

Ce que vous écrivez sur l'automne m'a charmé car j'aime ainsi que vous les feuilles qui jaunissent, le vent tiède et triste comme un vieux souvenir d'amour, toutes les langueurs de l'arrière-saison qui sont les nôtres. [...] Quand j'ai fait deux ou trois tours sur ma terrasse, je me recourbe sur mon pupitre en gémissant. (Éd. Conard, t. 8, p. 94)

Pendant une heure, j'ai roulé sous mes galoches les feuilles tombées, j'ai admiré le ciel bleu, la rivière et les coteaux, et surtout humé à pleins poumons le bon air frais qui sentait la verdure. Par moment, je jouis de la nature. Pourquoi ? (Conard, t. 8, p. 164)

Le temps est splendide, les lilas vont fleurir et, en dépit de tout, quelque chose du printemps vous entre dans le cœur. (Conard, t. 8, p. 250)

Mais le système profond de Flaubert ne changera pas. Il est trop tard. Cet homme ne compte pas son âge en printemps, mais en livres :

« Je veux vivre encore pendant trois ou quatre livres » (II, p. 507). Ce n'est pas le ciel de la météo, pas plus que celui de Dieu, mais celui de l'Art, vers où monte son désir quand il écrit : « Au dessus de la Vie, au dessus du Bonheur, il y a quelque chose de bleu et d'incandescent, un grand ciel immuable et subtil. » (II, p. 470). « Mettre l'âme d'un côté, pour l'Art, de l'autre le corps. » (I, p. 350)

Une conséquence importante de la solution de continuité entre l'Art et la Vie, c'est le refus absolu de toute expression des sentiments et l'exigence non moins absolue d'exactitude documentaire. Flaubert affirme avoir dépouillé 1.500 ouvrages pour la documentation préalable à *Bouvard et Pécuchet*. On peut le croire et c'est la même chose pour ses autres livres. Il est un extrémiste superstitieux de la *mimésis* aristotélicienne, un fanatique de la précision scientifique, le grand champion de l'impersonnalité : « L'auteur dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part » (II, p. 204). Cela, Flaubert le répète 36 fois. L'Art pour lui doit imiter le réel, et pour y bien réussir, être objectif : « le roman doit rester scientifique » (III, p. 418). Les sentiments, les confidences, les convictions de l'auteur sont à censurer absolument : « Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre un seul mouvement, ni une seule réflexion de l'auteur » (II, p. 43). On se demandera quand même si l'exigence de scientificité n'est pas une concession aux valeurs paternelles et sociales dominantes. Gustave userait du même scalpel et du même positivisme que son père, appliqué à un objet différent. Dans ce cas, la collaboration avec ce qui l'opprime serait effective au sein même du jardin secret que Flaubert s'est aménagé.

On a rencontré un Flaubert pré-féministe, attentif au sort des femmes malmenées par leurs maris ou leurs amants. Mais les femmes ont un défaut, c'est qu'elles sont trop vivantes, trop attachées à la terre, ce qui rend Gustave misogyne. Le sexe est l'élément dangereux, car il induit des attachements sentimentaux, des maternités, des sensibleries. Flaubert ne cesse de mettre en garde Louise Colet : « Il ne faut pas, quand on est arrivé à ton degré, que le linge sente le lait. Comprime les seins de ton cœur, qu'on y voie les muscles et non une glande » (II, p. 304). « Le vrai poète est pour moi un prêtre. Dès qu'il passe la soutane, il doit quitter sa famille. Pour tenir la plume d'un bras vaillant, il faut faire comme les amazones, se brûler tout un côté du cœur » (II, p. 339). Pour lui faire un compliment à propos de quelques beaux vers que sa maîtresse a réussis : « La Nature s'est trompée en faisant de toi une femme. Tu es du côté des mâles » (II, p. 421). Et pour la mettre en garde :

Ne sens-tu pas que tout se dissout maintenant dans le relâchement, par l'élément humide, par les larmes, par le bavardage, par le laitage. La littérature contemporaine est noyée dans les règles de femmes. Il nous faut à tous prendre du fer pour nous faire passer les chloroses gothiques que Rousseau, Chateaubriand et Lamartine nous ont transmises. (II, p. 509)

J'ai toujours essayé de faire de toi un hermaphrodite sublime. Je te veux homme jusqu'à la hauteur du ventre (en descendant). Tu m'encombres et me troubles et t'abîmes avec l'élément femelle. (II, p. 548)

Tu arriveras à la plénitude de ton talent en dépouillant ton sexe qui doit te servir comme science et non comme expansion. Dans George Sand, on sent les fleurs blanches ; cela suinte et l'idée coule entre les mots, comme entre des cuisses sans muscles. C'est avec la tête qu'on écrit.

(II, p. 177)

Tous les suintements et épanchement sont à éviter: lait, règles, sperme aussi. À Ernest Feydeau : « Mais misérable, si tu répands ainsi ton foutre, il ne t'en restera plus pour mettre dans ton encrier. C'est là [l'encrier] le vagin des gens de lettres » (III, p. 33). La tentation de l'abstinence va bien avec toute l'orientation du désir flaubertien vers le ciel de l'art. Les femmes sont trop humides et trop attachées à la vie ; il ne faut pas s'y engluer. Le comble de la misogynie de Flaubert est dans ces mots adressés à Feydeau qu'on appréciera en faisant la part de la blague :

Les femmes n'ont aucune idée du droit. Les meilleures ne se font pas scrupule d'écouter aux portes, de décacheter les lettres, de conseiller et de pratiquer cent petites trahisons, etc. Tout cela vient de leur organe. Où l'homme a une éminence, elles ont un Trou ! (III, p. 57)

Devant un trait exalté, il convient de chercher le contre-pôle, s'il est vrai, comme l'affirme Paul Diel, qu'une valeur qui se dégrade se scinde en deux pseudo-valeurs exaltées de polarité opposée. Le contre-pôle existe toujours, caché dans un coin du tableau. Le fantasme du sein tranché en fournit un bel exemple si on le rapproche des adorations auxquelles se livre Flaubert depuis qu'il vit Éliisa / Maria découvrir le sien pour allaiter son enfant (*Les Mémoires d'un fou*). Une page consacrée aux riches suggestions que les diverses sortes de tétons sont capables de provoquer mériterait d'être citée dans toutes les anthologies. C'est une lettre à Louis Bouilhet inspirée par les frises du Parthénon (I, p. 752), qui pétrifie Marot sur place.

La femme flaubertienne, depuis *Les Mémoires d'un fou*, est tantôt objet d'adoration, tantôt objet de sarcasme ou de pulsions sadiques. *Novembre*, écrit à 21 ans, en donne une bonne illustration. L'inspiratrice principale des *Mémoires d'un fou* était Éliisa Schlésinger, celle de *Novembre* est Eulalie Foucaud, l'initiatrice marseillaise, la « fellatrice de style péruvien » (Goncourt *dixerunt*, CIV, 871) qu'il n'oubliera jamais. Flaubert avoue toutes ses extases, ses rêveries nocturnes autour du « mystère de la femme en dehors du mariage », l'extraordinaire pouvoir de bouleversement des mots « femme, maîtresse » :

Une maîtresse a des esclaves, avec des éventails de plumes pour chasser les moucherons, quand elle dort sur des sofas de satin ; des éléphants chargés de présents attendent qu'elle s'éveille, des palanquins la portent mollement au bord des fontaines, elle siège sur des trônes.⁶²

Voilà pour l'adoration, avec une nette tendance masochiste. Plus étonnant encore : « Si les morts songent à quelque chose dans leur tombeau, c'est à gagner sous terre la tombe qui est proche, pour soulever le suaire de la trépassée et se mêler à son sommeil » (p. 49). On reconnaît d'ailleurs ici la source d'inspiration qui avait déjà alimenté le fantasme de l'enterré vivant. On voit dans *Novembre* se rapprocher desirs érotiques et désir de reconnaissance, sujets l'un et l'autre aux mêmes ambivalences. Flaubert dit, comme tant d'autres, sa passion des actrices : « Qu'elle est belle, la femme que tous applaudissent et

⁶² Gustave FLAUBERT, *Novembre*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1961, p. 152.

que tous envient » (p. 54). Affirmation tout à fait conforme à la conception mimétique du désir développée par René Girard, et qui trahit un net défaut d'autonomie de la part du sujet. Posséder la femme désirée de tous, c'est-à-dire être reconnu par elle, ce serait cumuler le bénéfice érotique et le bénéfice de reconnaissance dont Gustave est assoiffé :

Vivant dans la solitude, je rêvais de gloire ; retiré du monde, je brûlais d'y paraître, d'y briller ; chaste, je m'abandonnais dans mes rêves du jour et de la nuit aux luxures les plus effrénées, aux voluptés les plus féroces. (p. 69)

Après le masochisme, le sadisme, ce qui ne doit pas étonner : ces deux pulsions trahissent le même défaut de structure identitaire et le besoin de s'approcher du foyer de la gloire tantôt en s'y soumettant, tantôt en le dominant abusivement, ce qui ne diffère que superficiellement puisque dans les deux cas, on assiste au rapt d'une sensation de plénitude qui n'a pas pu être acquise par les moyens légitimes d'une relation de réciprocité. On passe donc alternativement et en douceur de la soumission à la domination.

Ce qui est vrai de la relation érotique se retrouve dans la relation de Flaubert écrivain avec son public. On retrouve les mêmes alternances d'expansion et de rétractation.

Quand j'avais dix ans, je rêvais déjà la gloire et j'ai composé dès que j'ai su écrire. Je me suis peint tout exprès pour moi de ravissants tableaux : je songeais à une salle pleine de lumière et d'or, à des mains qui battent, à des cris, à des couronnes. On appelle « l'auteur ! l'auteur ! » : l'auteur, c'est bien moi, c'est mon nom, moi, moi ! on me cherche dans les corridors, dans les loges ; on se penche pour me voir, la toile se lève, je m'avance : quel enivrement !⁶³

Le triomphe public, c'est ce qui manquait à Marguerite, à Djalioh, à Garcia, et à quoi Gustave rêve donc, mais dans le monde de l'art. Choisir la reconnaissance par l'art relève peut-être d'une stratégie de contournement consistant à éviter l'affrontement, là où on a fait preuve d'insuffisance et où l'orgueil fait craindre de nouvelles déroutes trop humiliantes, pour reparaître dans un autre champ, dans l'espoir de meilleurs applaudissements, surplombant la vie commune.

Hélas ! Hélas ! continue-t-il, je me dis qu'à dix-huit ans, j'aurais pu avoir déjà fait des chefs-d'œuvre. Je me vois sifflé, humilié, dégradé. [...] Si vous saviez ce que c'est que ma vanité ! quel vautour sauvage ! comme il me mord le cœur ! comme je suis seul, isolé, méfiant, bas, jaloux, égoïste, féroce. (*ibid.*, p. 738)

Entre 10 et 18 ans, les huit années de collège plusieurs fois évoquées par Flaubert se sont écoulées comme une horreur :

Je restais des heures entières la tête dans mes mains à regarder le plancher de mon étude ou une araignée jeter sa toile sur la chaire de notre maître, et quand je me réveillais avec un grand œil béant, on riait de moi. (*Les Mémoires d'un fou*, p. 474)

⁶³ Gustave FLAUBERT, *Cahiers intimes (1840-1841)*, op. cit, p. 732.

Ces huit années furent donc dévastatrices, d'autant que la lecture de Chateaubriand et celle de Byron donnèrent un modèle et une légitimité à la marginalité. L'aspiration exaltée à la gloire littéraire a fait place à un désespoir non moins exalté. Comme le public absent ne peut pas faire l'objet d'une vengeance sadique, Gustave se recroquevilla comme une huître, un ours, une taupe, et se mit à travailler en refoulant jusqu'au désir de publier : « Vouloir plaire, c'est déroger. Du moment que l'on publie, on descend de ses œuvres. La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste » (II, p. 66). Ne pas « prostituer sa muse », la « laisser crever vierge » (II, p. 95). Cela, c'est ce que dit Gustave, mais qui n'exclut pas un espoir de reconnaissance reporté à l'infini, à l'échelle métaphysique. Pourtant, après le succès de *Madame Bovary*, Flaubert reviendra à ses rêves de gloire et dira son souci que *Les Misérables* soient passés pour publier *Salammbô* (III, p. 75), que *Quatre-vingt-treize* soit passé pour publier *La Tentation* (IV, p. 755), que *Nana* soit passé pour publier *L'Éducation sentimentale* (Éd. Conard, t. 8, p. 318). Force est de dire que Flaubert a réussi son pari, que sa stratégie de contournement a réussi. Il a mis son existence entre parenthèses, mais jouit maintenant d'une reconnaissance universelle et éternelle, ou presque.

La mystique définitive de Flaubert sera celle du style, mais, longtemps, celle-ci a été en concurrence avec deux autres hypostases, l'amour de l'Amour et l'amour de l'Antiquité. Il convient de se pencher sur le rapport entre ces trois hypostases pour dresser un panorama complet du système de valeur flaubertien et saisir la tension qui sépare ses différents romans. On ne trouve les trois hypostases réunies que dans la première *Éducation sentimentale*, écrite par Flaubert à 23 ans. Deux amis y vivent chacun leur passion, Jules pour l'Orient antique, Henry pour Émilie. Ils échouent tous les deux. Le premier se convertit alors à la religion de l'Art pur, le second s'embourgeoise. Tout est dit dès 1845, mais en même temps, tout sera remis en jeu dans les œuvres ultérieures où il sera à nouveau question d'Antiquité et de Passion. La passion de l'art se combine donc, en un mouvement de balancier, tantôt avec celle de l'Antique (*La Tentation de saint Antoine*, *Salammbô*, *Hérodias*) tantôt avec celle de l'Amour : *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*.

« Je porte l'amour de l'Antiquité dans mes entrailles » (I, 228). Si la réalité quotidienne dégoûte Flaubert, le midi méditerranéen l'attire irrésistiblement. Il l'a visité plusieurs fois à la recherche d'un climat et des vestiges de l'antique. Les bandits corses l'ont frappé, qui ont pris le maquis, vivent dans la grande nature et éprouvent des passions héroïques et orgueilleuses inconnues des modernes⁶⁴. Lors de son premier voyage, à 18 ans, après son bac, dans les Pyrénées et en Corse, il écrit :

On nous vante le bonheur matériel du monde moderne et la douceur de l'enchâssement social, et, reportant sur le passé un immense regard de pitié, nous faisons les capables et les forts, nous nous rengorgeons dans notre linge frais et dans nos maisons bien fermées, qui sont plus vides, hélas, que les caravansérails délabrés de l'Orient, abandonnés qu'ils sont à tous les vents qui dessèchent, où nous habitons seuls, sans dieux et sans fées, sans passé et sans avenir, sans orgueil de nos ancêtres, sans espoir religieux dans notre postérité, sans gloire ni armoiries sur nos portes, ni sans Christ au chevet. (p. 656)

⁶⁴ Gustave FLAUBERT, « Pyrénées-Corse », in *Œuvres de jeunesse*, op. cit., p. 712.

On ne peut qu'être frappé du coup d'œil sociologique de cet adolescent sur le contraste entre la société moderne désenchantée et les sociétés de la tradition, d'autant que dans son œuvre ultérieure, il est difficile de gratifier Flaubert d'une pensée historique véritable ; son amour de l'Orient est surtout fondé sur la recherche de sensations. Ce qu'il cherche, c'est « le frisson historique » (II, p. 153).

Flaubert dira son émotion esthétique dans le grand temple de Karnak, dans les tombeaux de la Vallée des Rois, devant le Parthénon, dans la campagne romaine. Les religions l'attirent à observer, lui qui ne manifesta pas de sentiment religieux :

Ce qui m'attire par dessus tout, c'est la religion. Je veux dire toutes les religions, pas plus l'une que l'autre. Chaque dogme en particulier m'est répulsif, mais je considère le sentiment qui les a inventées comme le plus naturel et le plus poétique de l'humanité. [...] Je respecte le nègre baisant son fétiche autant que le catholique aux pieds du Sacré-Cœur. (II, p. 698)

Mais souvent, c'est la sensation, l'exotisme, la passion, l'excès baroque avec un petit et même un grand côté sadique et obscène, qui attirent Gustave, « vivre dans le midi, avoir des esclaves, des désirs immenses et insatiables » (I, p. 76). L'important est de quitter l'habit noir, au moins en imagination. « L'Antiquité me donne le vertige. J'ai vécu à Rome au temps des César ou de Néron. As-tu pensé quelques fois à un soir de triomphe quand les légions rentraient, que les parfums brûlaient autour du char du triomphateur et que les rois captifs marchaient derrière » (I, p. 266). À Naples, « il doit être doux, rêve-t-il, de foutre là le soir, cachés derrière des confessionnaux » (I, p. 227). En Égypte, ses rencontres vénales occupent beaucoup de pages : « J'ai baisé des filles de Nubie ! », triomphe-t-il (I, p. 602). C'est un goût, soit dit en passant, que Flaubert partage avec Baudelaire, que celui de la prostitution :

J'aime la prostitution pour elle-même, indépendamment de ce qu'il y a dessous. Je n'ai jamais pu voir passer aux feux du gaz une de ces femmes décolletées, sous la pluie, sans un battement de cœur, de même que les robes des moines avec leurs cordelières à nœud me chatouillent l'âme en je ne sais quels coins ascétiques et profonds. (II, p. 340)

Pour dire son amour de *L'Âne d'or* d'Apulée: « Cela sent l'encens et l'urine. La bestialité s'y marie au mysticisme » (II, p. 119). Flaubert s'enchantait de spectacles énormes : « Au Caire, j'ai vu un singe masturber un âne. L'âne se débattait, le singe grinçait des dents, la foule regardait, c'était fort. » (II, p. 664). Il visite les abattoirs en plein air de Jérusalem et la léproserie de Damas.

L'important, c'est que Gustave cesse de gémir quand il voyage. Il existe donc un Flaubert heureux ! C'est pourtant vers Croisset que Flaubert revint toujours pour y écrire ses grandes œuvres. Dans la souffrance. On sait que sa correspondance, véritable journal de son écriture, est un long gémissement provoqué par les douleurs de l'enfantement littéraire. Si on enlève le midi méditerranéen, le nihilisme flaubertien se manifeste au grand jour. Il affirmait, à vingt ans : « Mes rêves aucun ! mes projets d'avenir ? Point ! Ce que je veux être ? Rien ! » (I, p. 77). Déclaration qui semble en annoncer une autre, fameuse :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne du style. [...] Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière, [...] le style étant à lui seul une manière de voir les choses. (II, p. 31)

L'usage du conditionnel souligne assez l'utopie d'un livre sur rien. Flaubert sait bien qu'un romancier doit raconter des histoires et il l'a fait comme les autres, mais il s'est arrangé pour qu'au terme de ses récits, il ne reste que des cendres, si bien que le programme du rien est effectivement réalisé.

Ce qu'Attila n'a pas réalisé par le fer avec ses 400.000 cavaliers (I, p. 189), le ravage de notre belle France, Flaubert s'en est chargé par sa plume. Les personnages, les actions, les descriptions sont bien là ; mais en terme de valeur, le bilan est égal à zéro. La technique favorite de Flaubert pour parvenir à ce bilan consiste à dresser l'un contre l'autre un fait et un rêve qui se détruisent mutuellement. Exemple : Madame Bovary est réveillée en plein rêve par les ronflements de son époux. Un mystérieux cavalier sur son cheval blanc allait l'enlever en pleine nuit ! Le prosaïsme de la chambre conjugale n'a d'égal dans sa médiocrité que la niaiserie du rêve stéréotypé d'Emma copié de Walter Scott. La même scène se répètera dans *L'Éducation sentimentale*. Frédéric a décidé sur le Pont-Neuf, à minuit, de devenir un grand peintre et rentre chez lui avec la conviction d'avoir trouvé sa vocation et que son avenir est infaillible. Il est surpris par les ronflements de Deslauriers (I, p. 4). Flaubert nous colle sous les yeux deux tableaux opposés aussi navrants l'un que l'autre, sans souligner l'antithèse par aucun mot. Flaubert a biffé *in extremis* dans *L'Éducation* 125 « mais », 39 « alors », 32 « et », 31 « puis », et 23 « cependant ». Cette pratique généralisée de l'asyndète contribue beaucoup à donner son allure déprimée à la prose flaubertienne. Bien sûr, c'est le marionnettiste qui a tout manigancé, et il est présent derrière les images qu'il nous tend. Nous le savons bien, mais, à la différence de Stendhal qui ne pouvait s'empêcher de monter sur la scène de temps en temps pour nous faire part de ses commentaires, Flaubert se dissimule constamment derrière ses peintures.

« C'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman [*Madame Bovary*]. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court » (II, p. 644). La grande scène des Comices agricoles ne repose pas sur un autre procédé. Les propos de bazar romantique que tient Rodolphe à Emma alternent avec la lourdeur utilitariste du discours du Conseiller. Impossible de choisir : le lecteur est renvoyé de l'un à l'autre sans pouvoir jamais adhérer à aucun. Cette scène fait alterner deux discours au style direct, celui de Rodolphe à Emma et celui du Conseiller. C'est dans la juxtaposition asyndétique que se trouve la signature de Flaubert.

Son arme secrète est pourtant le style indirect libre. Il lui permet de rapporter les rêvasseries de ses personnages, mais il y a feinte, car le lecteur naïf commence par prendre pour argent comptant les propos énoncés, avant de s'apercevoir, s'il s'en aperçoit, qu'il a été piégé. Flaubert est obsédé par les lieux communs, les idées toutes faites, les poncifs, les clichés qui polluent la plupart des paroles et des pensées des humains. Les clichés sont des imitations d'imitations d'imitations. On se croit malin en les énonçant, original, hors des sentiers battus :

on est engoncé jusqu'au cou ! Flaubert procède au désherbage systématique de sa propre prose, mais la tête de ses personnages est encombrée de lieux communs, et il en reproduit le contenu. Le lecteur, forcément un peu niais, lui aussi, se sent en empathie avec le poncif avant de réaliser qu'on s'est moqué de lui. Il a un peu honte, mais après tout, il n'a pas été dupe jusqu'au bout et peut triompher lui aussi des personnages de Flaubert en partageant son ironie. Le propre du style indirect libre est d'effacer les signes indiquant qu'on bifurque de la parole de l'auteur à la pensée de ses personnages. Au lecteur de se débrouiller.

Le choix est impossible entre la réalité, détestable, et le rêve romantique (les deux mots sont quasiment synonymes), accusé de niaiserie. Une certaine dissymétrie existe pourtant entre les deux dans la mesure où Gustave a toujours détesté la réalité, tandis qu'il a beaucoup donné, à une époque, dans la rêverie –surtout amoureuse et orientalisante ; mais voici qu'il s'emploie à tordre le cou à l'une aussi bien qu'à l'autre sans peut-être y parvenir tout à fait.

Là est sans doute la raison profonde de la supériorité des œuvres réalistes de Flaubert par rapport à ses romans antiques. Les premières englobent les seconds et les délégitiment. Les romans antiques comportaient une tare rédhibitoire : en dépit de toute la documentation accumulée par leur auteur, ils n'étaient qu'une immense rêvasserie. Dès *Novembre*, écrit à 21 ans, Flaubert balance entre le rêve et la critique du rêve :

Je m'imaginai assister à de belles chasses antiques, être roi des Indes, et aller à la chasse sur un éléphant blanc, voir des danses ioniennes. [...] Malheur à la glaneuse qui laisse là sa besogne et lève la tête pour voir les berlines passer sur la grand route ! En se remettant à l'ouvrage, elle rêvera de cachemires et d'amours de princes, ne trouvera plus d'épis et rentrera sans avoir fait sa gerbe. (p. 74)

Dans la première *Éducation sentimentale*, le personnage de Jules et, apparemment Flaubert avec lui, vue la complaisance avec laquelle sont écrites certaines pages, avait rêvé exotisme, Orient et Antiquité. Mais échaudé par la vie, il fait finalement le choix viril de l'art pur c'est-à-dire qu'il bascule par dessus bord les ruines, les Cléopâtre, les éléphants, ainsi que les tempêtes, les lacs et les clairs de lune. « Jules s'enrichissait ainsi de toutes les illusions qu'il perdait. [...] Il acquit la conviction qu'il y aura de magnifiques travaux d'art à exécuter sur le XIX^e siècle » (p. 245). Pour que l'art soit vraiment pur, il faut donc que le sujet soit impur et trivial, c'est-à-dire qu'aucune complaisance ne soit soupçonnable avec l'objet référent. Kant aurait pu souscrire. L'art est dans le signifiant, jamais dans le signifié. Pourtant, *Salammô* n'est pas encore écrit : le personnage de Jules a beaucoup d'avance sur son créateur ! Aussi est-ce peut-être encore contre lui-même que résiste encore Flaubert quand il revient sur le sujet dans la deuxième *Éducation sentimentale*, vingt ans plus tard. Parmi les multiples rêveries de Frédéric Moreau, il lui arrive en effet d'être entraîné vers l'Antiquité :

Quand ils allaient au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabane d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchaient dans des herbes contre des colonnes brisées.

Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. [...] Elle descendait quelque grand escalier de porphyre, au milieu des sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche, dans une robe de brocart. D'autre fois, il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem. (I, 5)

Les éléphants, blancs de préférence, et les plumes d'autruche reviennent souvent dans les rêveries de Flaubert, trop alerté par les stéréotypes et les clichés pour n'avoir pas reconnu les siens, comme le montre le ton satirique des passages cités. Mais le principal défaut du rêve, c'est de constituer une échappatoire trop facile hors du réel. Même si la vie est ignoble, il est bête de croire s'en affranchir si facilement avec des rêves qui sont forcément fabriqués à coups de clichés comme les publicités des agences de voyage. Le dernier mot de Flaubert est que la véritable évasion n'est pas dans la rêverie mais dans l'écriture : « Le style, c'est la vie. »

Avant de pouvoir affirmer pleinement cela, il convient cependant d'observer le traitement réservé à l'autre grand sujet de rêverie flaubertienne, plus intense encore que la rêverie antique, la passion amoureuse. En dépit de la symétrie générale que Flaubert organise entre rêve et réalité, symétrie aboutissant à la dégradation de l'un et de l'autre, il semble bien que la nostalgie flaubertienne envers la passion persiste quelque peu au sein même de ses romans réalistes alors que sa nostalgie antique a été expulsée dans d'autres romans où elle pouvait se donner libre cours, sans être sans cesse confrontée à la peinture de la modernité. Flaubert se livre donc au découronnement de la passion, mais pas au point que la satire en soit dépourvue de regrets.

Les deux *Éducation sentimentale* sont l'une et l'autre l'histoire d'une dé cristallisation. Cette notion est bien sûr inconnue de Stendhal, pour qui la passion est un sommet où l'on meurt sans doute, mais d'où on ne redescend jamais. Chez Flaubert, on en dégringole à tout coup, immense contraste ! Henry est donc épris de Madame Émilie Renaud dans *L'Éducation sentimentale* de 1845, plus ou moins comme dans tous les romans occidentaux, Denis de Rougemont l'a souligné. Seulement là où Stendhal et la plupart des romanciers inventaient mille péripéties qui relançaient l'action, l'intérêt du lecteur et la passion des protagonistes, Flaubert procède à l'inverse et abolit les obstacles. Vous prétendez vous aimer à la folie ? Très bien ! Nous allons procéder à une expérience. On va vous mettre ensemble dans un huis-clos où vous pourrez vous aimer tout à loisir : plus de mari, plus d'opinion publique. On va vous laisser comme cela un certain temps et on reviendra voir le résultat. Et on attend... Flaubert anticipe ici sur Proust en devenant écrivain du temps perdu. Au bout de quelques semaines, quelques mois tout au plus, les amants commencent à éprouver le mal du pays, finissent par reconnaître qu'ils s'ennuient, prennent un billet de retour pour la France. La dame rentre chez son mari et l'étudiant va poursuivre ses études de droit à Aix. Henry et Emilie ont été soumis à l'épreuve du temps et à l'épreuve du monde sans autrui, c'est-à-dire au tête à tête ; leur amour n'y a pas résisté.

À y bien penser, le résultat était prévisible. La dé cristallisation était contenue dans la carte génétique de la cristallisation, puisque l'idéalisation du partenaire reposait sur un travail de l'imagination, laquelle est, par définition, tuée par l'expérience. Tristan et Yseult s'étaient, eux aussi, réfugiés loin du monde, dans la forêt du Morois,

mais avaient pris soin de placer une épée entre leurs deux corps pour éviter la décristallisation. Proust réalisera la même expérience que Flaubert, sans épée de chasteté non plus, dans *La Prisonnière*, où la jeune fille en fleur, Albertine, « l'oiseau multicolore » de la plage de Balbec, devient, enfermée dans un appartement parisien à disposition, « la grise prisonnière » pour laquelle le narrateur cesse d'éprouver le moindre désir, sauf dans ses moments de jalousie.

Albert Cohen renouvela l'expérience de façon magistrale dans *Belle du Seigneur* avec le même résultat : Solal et Ariane ont coupé tous les ponts derrière eux et le paradis devient un enfer sans échappatoire. Ils finissent par s'empoisonner au cyanure, non sous l'effet de la solitude comme Mazza et Emma, mais parce qu'ils sont deux, qu'ils ne sont que deux, comme Henry et Émilie, confirmant une fois de plus la loi de dégradation du désir triangulaire.

Bien sûr, pour décristalliser, il faut avoir cristallisé. La peinture flaubertienne de l'enchantement imaginatif anticipe sur les descriptions d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Pour Frédéric comme plus tard pour le narrateur de la *Recherche*, les deux grands agents cristallisateurs sont l'obstacle, d'une part – mais cela c'est classique et Stendhal l'a systématiquement illustré – la confusion de l'objet aimé avec l'ambiance, d'autre part. Les Arnoux ont changé de domicile :

Les passions s'étiolent quand on les dépayse, et, ne trouvant plus madame Arnoux dans le milieu où il l'avait connue, elle lui semblait avoir perdu quelque chose. (II, 1)

La femme aimée s'enrichit donc des beautés de l'ambiance. En sens inverse, Frédéric avait sacralisé L'Art industriel, la boutique d'Arnoux, jusqu'au jour où il apprend, tout dépit, que ce n'est pas là que vit sa femme. Plus tard, il se repasse chacun de ses mots comme « une dépendance exclusive de sa personne » (I, 4). La subjectivité des choix amoureux est soulignée de la même façon cruelle que chez Proust plus tard : « C'est ça la jeune fille que tu aimes ! » s'exclamera Saint-Loup en voyant la photo d'Albertine. Deslauriers, qui a rencontré Madame Arnoux, dit la trouver « pas mal, sans avoir pourtant rien d'extraordinaire » (I, 5), devant Frédéric qui n'en revient pas.

Dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, Flaubert joue sur le temps d'une nouvelle manière, mais avec le même résultat qu'en 1845. C'est la fameuse ellipse. Frédéric Moreau et M^{me} Arnoux se sont fréquentés pendant onze ans, de 1840 à 1851, puis se sont perdus de vue. En novembre 1867, M^{me} Arnoux frappe à la porte de Frédéric. Quel âge a-t-elle ? Onze plus seize font déjà 27. Or au début du roman, elle avait une petite fille de presque sept ans. Elle avait donc passé vingt-cinq ans. D'ailleurs, Élisabeth Foucault, née en 1810, avait 26 ans quand Gustave l'a rencontrée à Trouville en 1836. Or 27 plus 25... Bref, Madame Arnoux a bien dépassé la cinquantaine, et ses cheveux blancs n'étonneront que Frédéric. Dans la première *Éducation*, le temps avait fait son œuvre d'usure en quelques semaines. Dans la seconde *Éducation*, les protagonistes ont bel et bien vieilli. Car Frédéric n'a pas rajeuni pendant la fatale ellipse. C'est facile : il avait dix-huit ans en 1840 ; il a donc $18 + 11 + 16 = 45$ ans. Sa passion ne résistera pas au vieillissement de sa partenaire. Il décristallise instantanément en découvrant sa chevelure. Frédéric sera pourtant quelques instants, à la faveur d'un contre-jour, repris par un violent désir, mais jugera plus prudent d'en rester là, au terme d'une

brève délibération contenant un bouquet de raisons mal assorties : une dernière concession à son idéal qu'il ne veut pas dégrader, combinée au dégoût de ce qui lui évoque un inceste et à l'utilitarisme d'un vieux garçon qui ne veut pas se mettre une maîtresse vieillissante sur les bras. C'est le découronnement de la passion et la fin du roman, sur une scène d'une justesse, d'une finesse et d'un prosaïsme qui n'avaient peut-être jamais eu d'exemple.

Pourtant, décrire l'agonie d'une passion qui fut la sienne dut être une ascèse et un déchirement pour Flaubert car en maints passages, le texte semble hésiter entre la distance ironique et le ré-enchantement. Chez Proust, les deux points de vue seront bien séparés, comme l'eau et l'huile, l'enchantement naïf et aveuglé de l'adolescent et le recul critique clairvoyant et lucide du narrateur qui s'est converti à la religion de l'art et n'a conservé aucune nostalgie de ses erreurs de jeunesse. Chez Flaubert, même si c'est la seconde de ces deux voix qui l'emporte finalement, elles ne cessent de s'entremêler. Dans la grande scène du coup de foudre au chapitre 1, il y a bien sûr de l'ironie quand est décrit le fétichisme de Frédéric : « Il considérait son panier à ouvrage avec ébahissement, comme une chose extraordinaire. » ou quand, se remémorant un détail de sa propre énamoration, Flaubert laisse aller sa rêverie autour du châle : « Elle avait dû, bien des fois, au milieu de la mer, durant les soirs humides, en envelopper sa taille, s'en couvrir les pieds, dormir dedans ». Mais qui pourrait dire qu'aucune émotion n'étreignit Gustave repensant à un souvenir si cher ? Et quand il écrit plus loin :

Elle souriait quelquefois, arrêtant sur lui ses yeux, une minute. Alors, il sentait ses regards pénétrer son âme, comme ces grands rayons de soleil qui descendent jusqu'au fond de l'eau. Il l'aimait sans arrière pensée, sans espoir de retour, absolument ; et dans ses muets transports, pareils à des élans de reconnaissance, il aurait voulu couvrir son front d'une pluie de baisers. (I, 5)

Un passage retiendra notre attention :

Elle ne s'exaltait pas pour la littérature, mais son esprit charmait par des mots simples et pénétrants. Elle aimait les voyages, le bruit du vent dans les bois, et à se promener tête nue sous la pluie (II, 2).

Certes, le goût des voyages expose à bien des poncifs, mais l'hypostase de l'art, l'exaltation littéraire, désignée comme telle, semble subir la concurrence victorieuse d'une personnalité équilibrée, fait unique chez Flaubert. De plus, l'abandon du visage sous la pluie rencontre une attitude semblable chez le seul personnage de la *Recherche* autour duquel le narrateur ne cristallise pas, pour la raison qu'il l'aime pour des motifs qui tiennent vraiment à sa personne, sa grand-mère. Bref, Frédéric semble avoir reconnu d'authentiques vertus de simplicité chez sa partenaire et non être victime d'un démarrage imaginaire.

Jusque dans la scène ultime, celle des cheveux blancs, Frédéric recristallise un instant en se livrant à genoux à une déclaration d'amour au passé, adressée à la femme qui n'était plus ; et qui peut affirmer que Gustave resta de marbre en écrivant :

Mon cœur comme de la poussière se soulevait derrière vos pas. Vous me faisiez l'effet d'un clair de lune par une nuit d'été, quand tout est parfums, ombres douces, blancheurs, infini ; et les délices de la chair et de l'âme étaient contenus pour moi dans votre nom que je me répétais, en tâchant de le baiser sur vos lèvres. (III, 6)

En dépit de ces rechutes sentimentales, il demeure que si Frédéric ne fait finalement pas l'amour avec M^{me} Arnoux, ce n'est pas seulement parce qu'il ne peut pas, mais parce qu'il ne veut plus. Nous assistons donc à la fin de la passion comme nous avons assisté à la mise à mal du rêve oriental. *L'Éducation* est l'histoire d'un jeune homme follement épris d'une femme, et, quand elle pourrait enfin devenir sa maîtresse, il n'a plus envie d'elle. C'est un peu l'histoire de la Princesse de Clèves, qui, elle aussi, renonçait à l'amour avec Monsieur de Nemours devenu possible après le décès de son mari, par crainte de la dé cristallisation. Ici, la dé cristallisation n'est pas seulement anticipée : elle est réalisée. Dès ses romans de jeunesse, Gustave, peut-être marqué par le spectacle de l'amphithéâtre de dissection où travaillait son père, était hanté par le travail de la mort, actif au sein même de la vie. Les cheveux blancs de M^{me} Arnoux en sont le dernier avatar.

Frédéric et Gustave sont plus ou moins des doubles l'un de l'autre. Ils approchent tous les deux de la cinquantaine à la fin du roman, « cet hiver » 1869, et ils n'ont rien fait de leur vie ni l'un ni l'autre. Une différence immense les sépare pourtant, c'est que Flaubert a écrit *L'Éducation sentimentale*, tandis que tous les rêves littéraires de Frédéric ont avorté, comme les autres. Gustave plante là son héros et s'échappe par une échelle enchantée qui le hisse au ciel, le ciel des artistes, complètement transcendant par rapport aux conditions de la vie ici-bas.

Avec la peinture de la Révolution de 1848, *L'Éducation* comporte un intérêt historique qui faisait défaut dans *Madame Bovary*, au point que ce roman pour lequel Flaubert s'est documenté avec un maximum de précision constitue, de loin, la meilleure source romanesque sur cette période qu'il a personnellement vécue. Pourtant, Flaubert n'a pas plus dépeint février ou juin 1848 que Stendhal n'a fait le tableau de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse*. L'histoire est cadre et non thème ; encore ce cadre n'est-il pas dessiné à l'avance, ni objet d'aucun tableau composé ; et l'on ne croise aucun personnage historique important. Le héros s'intéresse médiocrement à la politique, ou alors il le fait par entraînement. Il apprend certains événements par la presse ou par des conversations, et s'il assiste à d'autres, c'est de loin ou après coup, ou par hasard. Par ricochet, certains faits ont une conséquence sur sa vie quotidienne, mais assez faible quand même. On ne sort jamais de la prose du quotidien.

Le roman peut-être décrit comme l'histoire de plusieurs jeunes hommes représentatifs de leur génération, et qui traversent la Seconde République avec des fortunes diverses. Frédéric a 26 ans quand éclate la Révolution et il a justement son premier rendez-vous avec M^{me} Arnoux quand ses camarades se rendent à la manif contre Louis-Philippe et tentent vainement de l'entraîner. Frédéric est fou d'impatience, puis de déception quand l'heure du rendez-vous est passée, avant de réaliser que sa maîtresse ne pouvait quand même pas traverser Paris en pleine effervescence révolutionnaire. En réalité, c'est une troisième raison qui a joué : le fils de M^{me} Arnoux est tombée

malade. À deux autres reprises, Flaubert a fondu avec autant d'art la petite histoire de Frédéric et la grande Histoire de la France. En juin, c'est la guerre civile. Paris est hérissé de barricades. Les républicains qui avaient triomphé en février se battent entre eux. Ceux pour qui la République, c'est avant tout le suffrage universel sont en train de massacrer à coups de canon ceux qui veulent l'organisation du travail. Dussardier est parmi les premiers ; Sénécal avec les seconds. Frédéric, lui, est à Fontainebleau, à la campagne avec Rosanette entre les bras de qui il se console de ses déceptions auprès de M^{me} Arnoux. Quand des voyageurs leur apprennent l'affreux carnage parisien, ils n'en sont pas émus, tout à leur amour qu'ils sont. Il y aura 6. 000 morts, plus des milliers de déportés dans des conditions inhumaines. Une nouvelle fois, les deux histoires ne marchent pas du même pas. Elles boitent. Frédéric ne se décide à rentrer à Paris qu'après avoir lu dans le journal le nom de Dussardier parmi les blessés. Trois ans et demi plus tard, le 2 décembre 1851, c'est le troisième acte : le Prince Louis Napoléon Bonaparte met tout le monde d'accord en violant la république qu'il préside par le coup d'État qui conduira à l'Empire. Sénécal, qui a retourné sa veste et se trouve du côté des forces de répression, tue Dussardier, plein de remords d'avoir pris position contre les insurgés de juin. Frédéric, lui, en est à sa troisième aventure amoureuse : après sa passion pour M^{me} Arnoux, après l'épisode sensuel avec Rosanette, il s'adonne à l'ambition mondaine. En réalité, pendant que Paris est à nouveau à feu et à sang, il vient de rompre avec M^{me} Dambreuse, la veuve du banquier, après une bouleversante vente aux enchères des affaires intimes de M^{me} Arnoux, ruinée. Frédéric a décidément toujours été en marge des événements, mais sa vie sentimentale n'en est pas moins ratée sur toute la ligne. L'ellipse de seize années peut commencer.

Quel tableau Flaubert a-t-il laissé de ces quatre années de la Seconde République ? Fidèle à la technique déjà évoquée consistant à juxtaposer à la laideur de l'existant la bêtise du rêve, il place son lecteur devant un choix impossible en matière politique comme dans les autres domaines. *L'Éducation* est d'abord une satire des quarante-huitards qui font figure de jobards et d'utopistes, surtout les socialistes. Le Club de l'Intelligence est en réalité un club de la bêtise. Certains y veulent abolir la misère par décret, proclamer le latin « langue universelle », remettre au peuple la collation des diplômes.

En outre, chacun projette sa propre déformation psychique dans la Révolution. Sénécal est un stalinien avant la lettre en mal d'autorité. Deslauriers, un frustré prêt à tout pour arriver. Dussardier tranche par sa générosité, sa bonté même, au point que les historiens le donnent en exemple pour montrer que juin ne fut pas seulement un épisode de lutte des classes entre les propriétaires et les prolétaires. Dussardier fait partie de ces républicains sincères qui pensèrent en juin que le suffrage universel récemment conquis devait être pris au sérieux et respecté, et que l'égalité sociale ne pouvait être acquise aux dépens de l'égalité de droit. Toute l'histoire du totalitarisme communiste au XX^e siècle est là pour lui donner raison. Mais Flaubert ne défend pas son personnage jusqu'au bout, car Dussardier est un utopiste qui croit au bonheur pour demain. Flaubert se moque de cette illusion lyrique. On connaît le proverbe : « Bon, mais c... ». Après la prise des Tuileries désertées par la famille royale, la foule envahit le palais et se met à tout saccager : « Alors, une joie frénétique éclata, comme si, à la place du trône, un avenir de bonheur illimité avait paru. [...] Puisqu'on était

victorieux, ne fallait-il pas s'amuser ? » (III, 1). Toute l'ironie du style indirect libre de Flaubert est dans cette phrase d'allure si complaisante, mais qui signifie en réalité : « Riez, amusez-vous ! Mais vous n'en avez pas pour longtemps ! Le temps du sang et des larmes n'est pas loin. » On est le 24 février 1848 : quatre mois plus tard, ce sera le bain de sang. Alors, « le bonheur illimité »...

Flaubert n'en est pas moins féroce avec les possédants, représentés par le banquier Dambreuse, égoïstes, lâches et opportunistes. À la manière de Pierre Bourdieu, le romancier rapporte les opinions de ses personnages à leur position sociale :

- On n'est pas honnête quand on conspire, dit un propriétaire. / La plupart des hommes qui étaient là avaient servi au moins quatre gouvernements ; et ils auraient vendu la France ou le genre humain pour garantir leur fortune. (II, 4)
La propriété monta dans les respects au niveau de la Religion et se confondit avec Dieu. (III, 1)

Après la répression de juin, 900 hommes furent enfermés plusieurs jours dans les caves des Tuileries (1.500 en réalité), dans un esprit de vengeance impitoyable de la part des vainqueurs, vivants et morts jetés pêle-mêle, sans air, sans nourriture, sans secours. Flaubert s'indigne contre cette « turpitude sanglante », et affirme que

le fanatisme des intérêts équilibra les délires du besoin, l'aristocratie eut les fureurs de la crapule, et le bonnet de coton ne se montra pas moins hideux que le bonnet rouge. [...] Des gens d'esprit en restèrent idiots pour toute leur vie. (III, 1)

L'Éducation repousse bien dos à dos les socialistes et les bourgeois, et, à bien des égards, la peinture sonne juste. C'est pourtant une injuste caricature que Flaubert a laissée en ne voyant que des socialistes frustrés et fêlés affronter des bourgeois égoïstes et lâches. Le personnage de Dussardier ne suffit pas à rendre le tableau équitable. Son auteur passe sous silence la grande œuvre législative de la Seconde République. Le Gouvernement Provisoire abolit la peine de mort en matière politique : on ne vit en 1848 aucune des horreurs de la Première République avec la guillotine. Il abolit l'esclavage dans les colonies françaises : Flaubert ne prononce même pas le nom de Victor Schoelcher. Les hommes de 1848 jetèrent les bases de l'État-providence moderne, c'est-à-dire la Sécurité Sociale et la législation du travail.

Le capitalisme, en 1848, était quasiment à l'état sauvage : laisser faire, laisser passer. Le 14 juin 1791, la loi Le Chapelier avait interdit toute association de métier et toute coalition. Il faudra attendre la loi de 1901 sur les associations pour que la loi Le Chapelier soit vraiment abolie. C'est dire qu'en 1848 les travailleurs malades, chômeurs ou trop vieux ne bénéficiaient quasiment d'aucun secours. Au printemps, les premières caisses de secours mutuel furent créées. L'idée d'un salaire minimum, d'une limitation de la durée du travail fut votée puis annulée après juin. Flaubert n'en a cure. Certes, juin ruina les grandes conquêtes du printemps, mais au XX^e siècle, toutes les démocraties ont approuvé et appliqué les aspirations des ouvriers que Flaubert caricature sous le nom de « canaille ». Le parti pris l'emporte sur l'impersonnalité tellement revendiquée. La correspondance le

confirme : Flaubert est carrément anti-républicain. Le suffrage universel pour lui est « aussi bête que le droit divin » (IV, p. 64) « plus révoltant que l'infailibilité du pape » (IV, p. 218), « la honte de l'esprit humain » (IV, p. 377). Flaubert se prononce pour « une aristocratie légitime » (IV, p. 314). Ce qu'il faut, c'est « faire prévaloir la Science » (IV, p. 64). Mais comme il ne dit pas qui choisira l'aristocratie scientifique en charge de la nation, sa proposition mérite de rejoindre le bêtisier des « Il n'y a qu'à... ». Flaubert est dans le fond un anarchiste de droite. Il déteste les socialistes : « Le socialisme moderne pue le pion. [...] Le trait commun qui les relie est la haine de la liberté et de la Révolution française. » (III, p.400) Les socialistes détestent la liberté et conçoivent l'État comme

un vaste monstre absorbant en lui toute action individuelle, toute personnalité, toute pensée. [...] L'égalité, c'est l'esclavage. C'est pourquoi j'aime l'art. C'est que là, au moins, tout est liberté dans ce monde des fictions. (II, p. 90-91).

La médiocrité choisit la Règle. Je la hais. Je me sens contre elle et contre toute restriction, corporation, caste, hiérarchie, niveau, troupeau, une exécution qui emplit l'âme. (II, p. 428)

« J'ai en haine le despotisme. C'est pourquoi le socialisme me semble une horreur pédantesque. » (II, p. 698)

Flaubert se dira même hostile à l'instruction gratuite et obligatoire et ne verra dans la presse qu'une « école d'abrutissement ».

Flaubert a dit à plusieurs reprises la bêtise qu'il y a, à ses yeux, à vouloir conclure.

L'Art ne doit servir de chair à aucune doctrine sous peine de déchoir. On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener à une conclusion. [...] La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles de l'humanité. (III, 353)

Cette affirmation souvent répétée vaut condamnation du roman à thèse. Pourtant, on ne peut dire que *L'Éducation sentimentale* est une œuvre ouverte. Son auteur s'est plutôt employé à obturer méthodiquement toute lucarne par où pourrait passer une lueur de jour. Les mots et les choses s'y combattent comme au fond d'une cave obscure.

Comme Madame Bovary et comme Frédéric Moreau, les personnages de *Bouvard et de Pécuchet* illustrent la faille qui sépare la théorie de la pratique, pour reprendre les termes d'une dichotomie scientifique dont on abusa terriblement, de Saint-Simon aux marxistes du XX^e siècle. Frédéric est un aboulique qui, considérant une fois pour toutes la robe de M^{me} Arnoux comme « insoulevable » (II, 3), ne la souleva jamais, et persista dans ses rêvasseries. Au contraire, Madame Bovary prend des amants, Bouvard et Pécuchet passent à l'action, quittent Paris, achètent une ferme et appliquent tout ce qu'ils trouvent dans les livres avec une vigueur, malgré l'âge qui avance, sans autre égal que celle des libertins de Sade dans leur débauche. Mais il y a loin de la théorie à la pratique. La théorie, couchée dans les livres et dynamisée par l'imagination, est bête parce qu'elle n'est que théorie, c'est-à-dire qu'elle est coupée du réel. Mais le réel est décevant et même sordide. Impossible de faire coïncider l'un et l'autre ; tout le drame flaubertien est là. Cela commence avec le déménagement des deux amis pour Chavignolles : Pécuchet retrouve

toutes ses tasses de porcelaine en morceaux. Bien sûr, ce sont des choses qui arrivent dans les déménagements. N'empêche qu'on ne peut s'empêcher de penser que Flaubert l'a fait exprès. En tout cas, Pécuchet n'y est pour rien, pas plus que quand Bouvard sera interrompu dans sa déclaration d'amour à M^{me} Bordin par un cheval furieux. Ils accumuleront fiasco sur fiasco. Leurs plantations sont rachitiques, leurs conserves sont avariées et l'alambic explose. Quand ils veulent faire l'amour, l'un se fait extorquer sa ferme et l'autre attrape la vérole. Quand ils se passionnent pour la pédagogie, Victoire séduit le tailleur et Victor vole 20 francs après avoir fait bouillir le chat. Quels cancre ! Jamais la soudure ne se réalise avec succès entre ce qui a été pensé et désiré et ce qui advient. Sont-ils bêtes ou maladroits ? On dirait plutôt qu'un Dieu malin, fabriqué par le gnostique Flaubert, s'emploie à déjouer tous leurs plans. Le Dieu de Flaubert est trompeur et cynique, la bêtise de Bouvard et Pécuchet consiste surtout à ne pas l'avoir compris et à se faire happer comme d'éternels adolescents par l'hameçon d'un désir toujours renaissant. Cherchent-ils un trésor ? « Il faudra le rendre dit Bouvard. « Ah non ! par exemple ! », s'insurge immédiatement Pécuchet. Les martyrs chrétiens les exaltent. « Pécuchet, à force d'y rêver, aurait fait comme eux. – Toi ? – Certainement ! – Pas de blagues ! Crois-tu ou non ? – Je ne sais pas ». Flaubert ne se lasse pas de crever à coup d'épingles les bulles imaginatives gonflées par ses personnages.

Bouvard et Pécuchet comporte des pages d'un très efficace comique. On finit par s'attacher à ses héros qui sont finalement plus intelligents que la majorité de leurs partenaires. On y trouve une version provinciale des événements de 1848 qui complète bien les descriptions de *L'Éducation sentimentale*. Ce livre manifeste une tournure obsessionnelle monotone qui pousse à bout le négativisme contenu dès le début dans l'univers flaubertien. Flaubert n'a décidément jamais pris son parti des mouches, ni de la pluie, ni de rien...