

MARTHE

ROBERT

EN HAINE  
DU ROMAN

ÉTUDE SUR FLAUBERT



Le  
LIVRE  
de  
POCHE

*biblio*  
essais

## En haine du roman

On pouvait penser que tout avait été dit, tout écrit sur Gustave Flaubert. De Thibaudet à Sartre une tradition s'était même nouée, muée en une exploration systématique et minutieuse de la biographie de l'artiste écrivain, grâce à l'usage constant du bistouri matérialiste. Tout semblait clair à propos de ses drames comme de ses « trucages », tout paraissait limpide. Son cas était réglé. On avait parcouru ses moindres névroses, on avait diagnostiqué — ou dénoncé — ses plus fines maladies, on avait mis à nu tous les rouages de sa machine à produire du texte œuvre d'art, manie, souffrance, ficelle, « gueuloir », interminables piétinements pour trouver le bon mot, le bon rythme de la phrase, rien n'était négligé : on tenait avec lui l'une des clés du mystère de la production littéraire, et l'on ne se privait pas de s'ébattre dans la masse des documents qu'il avait pris soin de léguer en héritage — correspondances, confidences, brouillons, etc. —, pour affiner le passe et l'ériger en clé universelle. La figure singulière de cet auteur hors du commun, figure excessive de l'homme d'écriture qui ne concevait son travail que comme un sacerdoce, se transforma ainsi peu à peu en figure emblématique de l'Écriture tout court, symbole obligé ouvrant sur la compréhension du secret de la création littéraire.

On croyait tout dit mais c'était compter sans Marthe Robert. Déjà dans son *Roman des origines et origines du roman*, un chapitre entier annonçait l'effort plus conséquent qu'elle voulait destiner au démiurge. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le chapitre en question était aussi titré *En haine du roman*. On croyait donc tout mis à plat, et pourtant, comme Marthe Robert le rappelle ici d'entrée de jeu, c'était une illusion. Un élément demeuré obstinément rebelle aux analyses. « Au bout d'un siècle de recherches et de travaux savants, l'œuvre et la vie de Flaubert ont été si minutieusement fouillées qu'il semblerait que toutes les ombres en ont été chassées. Il en reste une cependant, et dans le domaine précisément le plus en vue, *je veux parler du culte de l'art* que le romancier a pratiqué avec une dévotion sans exemple, et auquel finalement il a sacrifié sa vie. De cette extraordinaire dévotion, nous savons tout, en effet, sauf les raisons; nous savons comment Flaubert exerçait sa piété; quel labeur de forçat il s'imposait au nom d'un idéal de perfection absolue; et de quel prix il a dû payer la mystique de l'écriture dont il était l'adepte torturé. *Mais sur les motifs profonds, nécessairement impérieux, qui le poussaient à devenir ainsi le saint martyr d'une littérature sacralisée, nous n'avons pas la moindre donnée : tout chez Flaubert évoque sa passion, rien en revanche ne permet de l'expliquer* ».

Le mystère est cerné : les racines profondes de la création chez Flaubert. Un point aveugle que l'école matérialiste ne pouvait justement pas éclairer, faute d'instruments adéquats. Or, ces outils, Marthe Robert les possède : il s'agit de l'arsenal analytique. Que Freud a forgé pour l'essen-

tiel, en 1908, dans un écrit devenu célèbre, *Le Roman familial des névrosés*. L'ensemble des données est somme toute assez simple. Le « familienroman » suggère que l'enfant élabore, au cours de son évolution, une série de procédures de dérivation, des sortes de fables imaginaires, des romans merveilleux, afin d'atténuer les blessures « narcissiques » que lui inflige sa progressive insertion dans le cadre social. Des déceptions diverses, son image de « centre du monde » mise à mal, sa découverte empirique des secrets de sa naissance (l'accouplement des parents), etc. Bref des traumatismes qu'il va combattre en inventant, explique Freud, deux types de fables. La première, celle de l'*enfant trouvé*, met en scène un couple royal, décrété parents authentiques, qui se substitue au couple des parents réels dont, aux yeux de l'enfant, la représentation est décevante. C'est le thème classique qui alimente la plupart des contes populaires. La seconde, exhibe le *bâtard*, la figure de l'illégitimité, du fils né d'un père inconnu. On la rencontre dans la veine littéraire dite « réaliste », qui relate des histoires d'ascension sociale, c'est la catégorie du « Rastignac ». Forte de ce duo conceptuel, Marthe Robert va ainsi pouvoir remonter d'une manière nouvelle et parfaitement originale, aux sources du « mal » créateur de Flaubert. Le fait que chez lui les deux personnages du *roman familial* se soient combinés pour former son martyrologe. Le matériau de prédilection qui permet la dissection de cette dualité maudite, ce sont les écrits de jeunesse. Les textes de formation de *Prélude à Smarth* à *Quidquid volueris*, en passant par les *Mémoires d'un fou*. Que Marthe Robert monte ensuite en parallèle avec les textes de maturité comme *Salammbô* ou *Madame Bovary*. La mise en perspective est judicieuse. Convaincante. Flaubert livre les ultimes confidences de sa *haine du roman*. On voit maintenant comment s'est articulée chez lui la double oscillation entre le bâtard et l'enfant trouvé, comment s'est jouée sa tragédie intime, et comment encore se sont distribués les rôles. Comment sous les grimaces incessantes du crucifié littéraire se dissimulait l'insidieuse présence d'un esprit vengeur et meurtrier. Flaubert le Janus. Deux visages pour un même phénomène. Ici l'enfant trouvé animé d'une fougue destructrice de pulsions nihilistes. Là, le bâtard chargé de culpabilité, habité de désirs incestueux et parricides. Conjugaison diabolique, sulfureuse. Ici encore, le bâtard au travail, « chargé de mesurer, de comparer, d'observer, de faire des calculs et de compiler (...), qui réunit et classe le matériel livresque relatif à chaque sujet (...) », qui endosse « la responsabilité du plan, de ce plan dont Flaubert a horreur », parce qu'il est effectivement « tout désigné pour construire « la lourde machine » qu'est un livre », pour être l'architecte et le tâcheron. Et à nouveau là, l'enfant trouvé, cantonné « dans le seul domaine qui lui convienne tout à fait, celui de la phrase ». Une phrase, toutefois, qui « ne lui est pas donnée gratuitement, qu'il n'obtient qu'au prix d'un labeur épuisant, aussi lent et finalement aussi pénible que celui du bâtard ». Déchiffrement somptueux d'un Flaubert inconnu : avec *En haine du roman*, Marthe Robert a peut-être livré la dernière pièce d'un dossier qui n'en finissait pas de finir d'être instruit.

MARTHE ROBERT

# En haine du roman

BALLAND

ŒUVRES DE MARTHE ROBERT

*Dans Le Livre de Poche :*

LIVRE DE LECTURES (*Série Biblio*)  
LA VÉRITÉ LITTÉRAIRE. (*Série Biblio*)

© Balland, 1982.

## CHAPITRE PREMIER

### LA PLAIE CACHÉE...

AU bout d'un siècle de recherches et de travaux savants, l'œuvre et la vie de Flaubert ont été si minutieusement fouillées qu'il semblerait que toutes les ombres en ont été chassées. Il en reste une cependant, et dans le domaine précisément le plus en vue, je veux parler du culte de l'art que le romancier a pratiqué avec une dévotion sans exemple, et auquel finalement il a sacrifié sa vie. De cette extraordinaire dévotion, nous savons tout, en effet, sauf les raisons ; nous savons comment Flaubert exerçait sa piété ; quel labeur de forçat il s'imposait au nom d'un idéal de perfection absolue ; et de quel prix il a dû payer la mystique de l'écriture dont il était l'adepte torturé. Mais sur les motifs profonds, nécessairement impérieux, qui le poussaient à devenir ainsi le saint martyr d'une littérature sacralisée, nous n'avons pas la moindre donnée : tout chez Flaubert évoque sa passion, rien en revanche ne permet de l'expliquer. Comment en vient-il à l'idée non pas de « l'art pour l'art » — la

formule n'est pas de lui —, mais de l'art chargé d'une fonction sacerdotale requérant toutes les forces de l'individu, et autant de temps, sinon plus, que le ministre d'un culte en consacre à son dieu ? Comment un homme sensé, ce qu'il est bien entendu, en dépit des troubles graves dont il est affecté, peut-il chercher l'absolu dans la sphère éminemment subjective de l'imaginaire, où tout est par définition incontrôlable, mouvant, relatif ? Comment peut-il écrire sérieusement — et de son sérieux, il n'y a pas lieu de douter : « Plutôt crever que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre... », comme s'il y avait dans on ne sait quel ciel un exemplaire de la phrase absolue qu'il lui incomberait de reproduire ? Par quels chemine-ments est-il amené à transformer en une cruelle ascèse ce qui, même chez l'écrivain le plus soucieux de perfection, est malgré tout d'abord simple besoin de s'exprimer ? En général on ne s'embarrasse pas trop de ces questions, si même on songe à se les poser : la passion de Flaubert pour la littérature fait tellement partie de sa personne et de son œuvre que nous n'y voyons plus qu'un trait de sa personnalité, un caractère aussi peu problématique que ses autres particularités physiques et morales, disons que sa haute taille, sa forte complexion, son rire « hénaurme » ou ses cheveux blonds. Et cette disposition d'esprit à peu près unique en son genre nous paraît si bien aller de soi que nous perdons totalement de vue ce qu'en réalité elle a d'outrancier, voire en un certain sens de monstrueux.

Car enfin il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire littéraire pour constater que, prise en elle-même, la littérature n'a jamais commandé pareille idolâtrie. De très grands écrivains l'ont prouvé, qui ont écrit des œuvres fortes et belles sans avoir cru pour cela devoir aller au martyre. Il est vrai que depuis la révolution romantique, le XIX<sup>e</sup> siècle a eu fortement tendance à idéaliser la littérature — principalement la poésie — au point d'en faire le succédané de la religion, laquelle semblait alors succomber à la sécularisation générale de la vie, ou tout au moins donnait

des signes de déclin<sup>1</sup>. En cela assurément Flaubert est bien le produit de son temps, encore qu'il faille se demander pourquoi lui justement tire de cette confusion la dernière conséquence, quand ses contemporains n'en font guère qu'une matière à spéculations. Le simple bon sens, et le sens historique dont il était amplement pourvu, eussent pourtant dû le convaincre que ni la croyance en la transcendance de l'écrit, ni une vie de renoncement ne figurent parmi les qualités exigées pour la création des chefs-d'œuvre ; que la littérature, qui en fait n'exige rien des siens, sauf du talent dans le meilleur des cas, s'accommode aussi bien de leurs vices que de leur sainteté ; et qu'à toutes les époques on a pu faire des œuvres importantes en ne lui donnant que la dose d'amour et d'intérêt qu'une existence normale parmi les hommes est en état de supporter<sup>2</sup>. Tout cela, bien entendu, Flaubert le sait<sup>3</sup>, et cependant, à la différence de la plupart des écrivains de son temps et du nôtre, il ne croit pas pouvoir mesurer sa part à son métier, il se sent tenu de tout lui donner et de s'y épuiser totalement, en vertu de l'alternative « écrire ou vivre » dans laquelle il s'est précocement enfermé. Une alternative terrible dont la littérature, indifférente comme elle l'est au fond à ses prétendus impératifs, ne porte sûrement pas la responsabilité ; mais qui renvoie en revanche à ces régions obscures de la vie intérieure du romancier où se sont

1. Sur cette sacralisation de la littérature dont le mouvement romantique — allemand surtout — a été l'instigateur, cf. Marthe Robert, *Livre de Lectures*, p. 151 et suiv., Grasset, 1977.

2. A cet égard le seul vrai disciple de Flaubert me semble être Franz Kafka, qui lui non plus ne concevait pas qu'écrire et vivre puissent jamais se concilier. Cf. en particulier *Journal*, 21 août 1913, pp. 288-289 : « Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie et je le hais... » Ou encore dans une lettre à Felice Bauer, sa fiancée : « La volupté de renoncer pour la littérature au plus grand bonheur humain me traverse irrésistiblement tous les muscles... » *Lettres à Felice*, 2 sept. 1913, p. 524.

3. Il écrit à propos des tourments que lui cause *L'Éducation sentimentale* : « Les grandes œuvres n'ont pas exigé tant de peine... » Lettre à M<sup>me</sup> Roger des Genettes, *Correspondance*, édition Conard, 5<sup>e</sup> série p. 147.



formés pour ainsi dire de tout temps, et son refus de vivre, et son besoin irréprensible de créer.

Sur les raisons qui déterminent Flaubert à changer l'écriture en un sacerdoce exténuant, nous ne pouvons pas attendre grand-chose de ses œuvres romancées : elles sont conformes à sa théorie de l'impartialité, selon laquelle l'écrivain ne doit pas plus paraître dans son œuvre que Dieu ne se montre dans la Création. Mais par chance nous possédons deux sources de renseignements — sa correspondance et ses textes d'enfant — qui nous mettent à même de comprendre sinon pourquoi il lui fallait sacrifier son activité littéraire, du moins *de quoi* cette activité devait le sauver.

Quelque différentes qu'elles soient par l'expérience, la maîtrise et le degré de maturité intellectuelle, ses lettres d'adulte et ses productions enfantines ont en effet ceci de commun qu'elles expriment avec insistance un singulier dégoût de la vie, et plus encore que de la vie, de la procréation dont la perpétuation de la vie dépend. Sur ce point Flaubert est constant : qu'il écrive à treize, à vingt-cinq ou à cinquante ans, il ne cesse de récriminer contre ce qui est, contre le monde comme il va, contre la vie que les êtres engendrent à l'aveugle, dans l'inconscience des maux et des crimes qu'ils contribuent ainsi à propager. A vingt-cinq ans, il s'en ouvre à Louise Colet qui, comme si souvent, a dû lui reprocher sa curieuse sorte d'apathie : « Tout ce qui est de la vie me répugne... J'ai en moi, au fond de moi, un *embêtement* radical, intime, âcre et incessant qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à crever<sup>1</sup>... »

Que ce ne soit pas là, ou pas seulement, la pose

1. Lettre à Louise Colet, 20 décembre 1846, *Correspondance*, tome I, 1830-1851, édition présentée et annotée par Jean Bruneau, coll. de la Pléiade, Gallimard, p. 420. Jusqu'en 1858, les lettres citées ici sont prises dans cette édition, qui ne comporte que deux volumes. Après

romantique dont tout jeune homme épris de littérature subit alors la contamination, les innombrables lettres où Flaubert revient sur ce sujet ne permettent guère d'en douter. Ainsi lorsque Louise se croit enceinte de lui, il lui écrit dans un mouvement d'effroi dont la brutalité garantit au moins la franchise : « Moi un fils ! Oh non, non, plutôt crever dans un ruisseau écrasé par un omnibus... L'hypothèse de transmettre la vie à quelqu'un me fait rugir, au fond du cœur, avec des colères infernales<sup>1</sup>... » Et quelques mois plus tard, en apprenant que Louise s'est encore trompée et qu'il s'est tracassé pour rien : « Oh oui, cette idée me torturait... Il faudrait tout un livre pour développer d'une manière compréhensible mon sentiment à cet égard. L'idée de donner le jour à quelqu'un *me fait horreur*. Je me maudirais si j'étais père. — Un fils de moi, oh non, non, non, que toute ma chair périsse, et que je ne transmette à personne les embêtements et les ignominies de l'existence<sup>2</sup>. »

Cette horreur de l'engendrement induit naturellement Flaubert à accuser ses propres parents, par la seule raison qu'ils n'ont pas eu là-dessus les mêmes scrupules que lui : « D'ailleurs je ne peux pas m'empêcher de garder une rancune tenace à ceux qui m'ont mis au monde, et qui m'y retiennent, ce qui est pire. Ah ! parbleu ! c'était de l'amour aussi ça, sans doute. La belle chose ! Ils s'aimaient, ils se le disaient, et une nuit ils m'ont fait pour leur plus grande satisfaction. Quant à la mienne, ils ne s'en souciaient guère. Maudit soit l'homme qui crée, maudit l'homme qui aime<sup>3</sup>... » Ici sans doute Flaubert paraît aller un peu fort, mais même en tenant compte de sa stratégie habituelle à l'égard d'une maîtresse par trop posses-

cette date, je me suis servie de l'édition Conard. C'est seulement dans ce dernier cas que je précise l'édition. Autrement *Corr.*, I ou II renvoie toujours à la Pléiade. Je cite une seule lettre de l'édition Charpentier, qui n'existe pas dans les autres.

1. A la même, *ibid.*, tome II, 3 avril 1852, p. 67.

2. A la même, *ibid.*, tome II, 11 décembre 1852, p. 205.

3. A la même, *ibid.*, tome I, 21 janvier 1847, p. 430.

sive, son effroi devant la sexualité n'est pas joué, bien plus il a sur lui un empire si puissant qu'il le pousse presque à la dernière extrémité, s'il est vrai, comme il le dit dans une autre lettre à Louise, qu'il a eu une fois l'envie de se châtrer. Cela se passait quelques années auparavant, il s'en souvient en lisant le *Louis Lambert* de Balzac, un livre qui, dit-il, lui « fait mal », tant il se sent avec le héros d'incompréhensibles, d'épouvantables affinités. Après avoir relevé une à une toutes les similitudes qui font de sa vie intime comme l'accomplissement et le prolongement d'une vie romancée, il évoque la ressemblance la plus douloureuse : « A la fin, le héros veut se châtrer, par une sorte de manie mystique. J'ai eu, au milieu de mes ennuis de Paris, à dix-neuf ans, cette envie (je te montrerai dans la rue Vivienne la boutique devant laquelle je me suis arrêté un soir, pris par cette idée avec une intensité impérieuse), alors que je suis resté deux ans entiers sans voir de femme<sup>1</sup>... » Refus de l'amour, malédiction du sexe, tentation du suicide et de la castration — tout cela pourrait encore sembler un peu suspect de la part de l'amant soucieux de préserver sa liberté, mais non plus sous la plume de l'enfant inexpérimenté qui, quoique influencé par les livres de ses aînés, n'a pas assez d'art pour falsifier ses rêveries. Or le petit Gustave n'écrit rien qui ne dise ce même refus de la chair et du sang, cette même faute inexpiable des parents, procréateurs étourdis des embêtements de l'existence, et responsables de ses ignominies ; si bien qu'avec sa naïveté il donne à ce que Flaubert ne cesse de clamer — l'horreur de la créature pour toutes les choses créées — son plus beau cachet d'authenticité.

On objectera sans doute que Flaubert n'est pas si dégoûté de la chair qu'il n'y goûte quelquefois, et qu'à

1. A la même, *ibid.*, tome II, 27 décembre 1852, p. 218. Toute la lettre serait à citer (cf. *Roman des origines...* pp. 293-301). En relation avec son sujet Flaubert y donne d'ailleurs de précieuses indications sur son mal, qu'il qualifiait de « crises nerveuses », tandis que, d'après des témoignages concordants, son entourage l'appelait épilepsie. Je reviendrai sur les difficultés de ce diagnostic.

côté du contempteur de la vie, il y a aussi en lui le bon vivant, l'inventeur du personnage grotesque du « Garçon » ; l'amateur de farces grossières qui amuse et parfois excède parents et amis ; l'esprit raffiné et pervers qui se plonge avec délices dans les débauches cruelles de l'Antiquité ; enfin l'ami des prostituées et, en de rares occasions il est vrai, le mondain qui se montre assez fier de ses relations ou d'une invitation au bal des Tuileries. C'est incontestable, Flaubert est tout cela, il dit lui-même qu'il y a deux hommes en lui, et « littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il produit ; celui-là aime à rire et se complaît dans les animalités de l'homme<sup>1</sup>... »

Comme il ressort de ce passage à maint égard remarquable, Flaubert ne tranche pas entre les deux parties de son individualité — il ne le peut pas, nous verrons précisément pourquoi dans la suite de cet essai —, mais force est bien de constater que dans tous les textes où il s'épanche pour se faire comprendre d'autrui, l'ascète épris de lyrisme l'emporte de loin sur celui qui aime à rire et se complaît dans les « animalités ». Aussi est-ce au « mal vivant », et non au bon, que reviennent dans l'œuvre autobiographique les deux seuls thèmes véritablement obsédants : le dégoût de la réalité et la folie de la littérature, deux thèmes si constants et si régulièrement associés qu'on est en droit de supposer entre eux un solide lien de causalité. Sans aucun doute le dégoût est premier : c'est parce qu'il ne peut pas s'accommoder de l'ici-bas que Gustave demande très tôt à la littérature de lui ouvrir les portes d'un au-delà sans limites, où tout aura l'air

1. A Louise Colet, op. cit., tome II, 16 janvier 1852, p. 30.

vrai sans participer de la bassesse et de la cruauté de la vie. Et c'est littéralement *pour ne pas vivre* — il tient lui-même à le souligner<sup>1</sup> — que Flaubert se réfugie dans cet ailleurs créé à coups de phrases et de mots dont la beauté parfaite peut seule le consoler de la honte d'être né.

Non seulement Flaubert reste fidèle à la vocation de l'enfant précoce qu'il a été — écrire pour ne pas vivre, ou pour vivre en maître absolu dans un monde entièrement rêvé —, mais toute son œuvre est déjà en germe dans ses écrits de débutant, sauf que ceux-ci, ayant naturellement moins d'art et plus de naïveté, révèlent tout uniment ce que l'écrivain adulte ne peut plus avouer. Loin de n'être que les fantaisies d'écolier, imitées des auteurs du temps ou même simplement plagiées, à quoi l'ancienne critique les croyait réduits, ces textes composés entre treize et dix-huit ans ont le mérite rare de nous renseigner sur la façon dont Gustave transpose l'ancienne fable de son « roman familial », pour affronter, et si possible pour surmonter une nouvelle crise grave<sup>2</sup>, au moment de la puberté. Et grâce à eux, qui anticipent si étonnamment sur

1. Lettre à M<sup>lle</sup> Leroyer de Chantepie, 18 décembre 1859, Conard, tome IV, p. 356 : « ... de sorte que, *pour ne pas vivre*, je me plonge dans l'Art, en désespéré... »

2. Sartre a senti combien ces textes sont précieux (cf. *L'Idiot de la famille*, tomes I et II), malheureusement il s'en sert uniquement pour appuyer sa thèse du « trucage existentiel » que Flaubert aurait pratiqué toute sa vie, afin de se dispenser d'agir et de jouir douloureusement de sa passivité. Or le « roman familial » est bien un « trucage » si l'on veut, mais il comporte un élément positif qu'on ne saurait omettre sans lui ôter la moitié de sa fonction. L'enfant ne se raconte pas seulement des histoires pour s'évader de la réalité décevante de son milieu, il le fait aussi pour s'aider lui-même à passer d'un âge à un autre, et pour atténuer les souffrances nécessairement liées au passage. Ainsi la fable se double toujours d'un petit roman d'éducation, tout comme le conte de fées utilise le merveilleux aussi bien pour éduquer que pour faire rêver. L'auteur de *L'Éducation sentimentale*, qui au demeurant rêvait d'écrire des contes de fées, n'est pas le truqueur que le philosophe nous dépeint : il vit seulement plus qu'aucun autre, et de tout temps, dans le « mensonge vrai » qui, par définition, est le domaine propre du romancier.

l'œuvre du romancier, nous sommes à même de mesurer tout ce qu'elle doit à son plus lointain passé.

Étant tout de même plus avancé lorsqu'il débute en littérature qu'à l'époque de son « roman » non écrit, Gustave ne peut plus si facilement se faire accroire que Caroline et Achille-Cléophas ne sont pas ses vrais parents, ou qu'il est le fils illégitime de quelque personnage haut placé<sup>1</sup>. Mais s'il abandonne ce noyau classique de la fiction, il garde et développe les tendances caractéristiques qui l'ont conduit naguère à la forger. Ainsi à travers les équipées sataniques et les drames historiques qui sont alors les deux sources de son inspiration, le petit garçon raconte sa propre histoire telle qu'elle se déroule non pas effectivement dans son existence quotidienne à l'école et à la maison<sup>2</sup>, mais dans les replis de sa vie intime en proie à la désillusion, au doute, au ressentiment, bref à

1. Néanmoins Flaubert ne répugnait pas à s'attribuer des origines aristocratiques en rappelant la noblesse de sa grand-mère maternelle, Anne-Charlotte Cambremer de Croixmare. Il se vantait aussi assez volontiers du sang Natchez ou Iroquois qui coulait dans ses veines. Sur le rôle de « l'Indien » dans le « roman familial », cf. *Roman des origines*, p. 341.

2. Dans son analyse existentielle, Sartre attribue à l'histoire réelle de Gustave et, surtout, aux particularités de sa généalogie — il n'est que le cadet d'Achille-Cléophas et jalouse violemment son aîné — le mal de vivre dont l'enfant ne cesse de se plaindre. Pour prouver combien dans ce cas le rôle du père et de la mère a été désastreux, il se livre à une reconstruction systématique de faits qui, par la force des choses, sont destinés à nous rester dérobés. Ainsi il sait — c'est le pivot de toute sa démonstration — que Caroline était une mère attentive, mais sans tendresse ni véritable chaleur maternelle ; que le père faisait ses enfants par calcul, non par amour, et que son cadet, jugé idiot et donc décevant pour ses propres ambitions, avait très tôt cessé de l'intéresser. Il sait aussi quelles étaient les relations conjugales des parents ; que Caroline était frigide et se consolait facilement de la perte de ses enfants (trois sur six, même pour l'époque cela paraît pourtant beaucoup) — tous secrets d'alcôve qui bien entendu ne sont attestés nulle part et que, de surcroît, au bout de quelque cent cinquante ans, aucun recouplement de documents ne permettra jamais de percer. Plutôt que d'inventer ce qu'on ne peut savoir, mieux vaut donc s'en tenir aux faits avérés : Gustave est un enfant choyé, entouré de parents bienveillants et de nombreux amis. Son malheur ne provient pas de la façon dont il est réellement traité, mais de l'immense déception que lui

« l'embêtement radical » dont il parlera plus tard comme d'un état inné.

A treize ans et demi, Gustave se donne pour un homme amer, blasé, déçu par la vie dont il ne connaît que les injustices et les saletés<sup>1</sup>. Visitant le monde en compagnie de Satan qui lui fait les honneurs de son royaume — c'est le *Voyage en Enfer*, prélude à *Smarh*, lui-même préfiguration de *La Tentation de saint Antoine* à laquelle Flaubert pensera et finalement travaillera toute sa vie —, il s'efforce de faire partager au lecteur le pessimisme total de ses visions : « Et je vis un frère qui tuait son frère, une mère qui trompait sa fille..., un intrigant qui, rampant dans la boue, arrivait jusqu'aux pieds des grands... Là un roi savourait dans sa couche d'infamie, où de père en fils ils reçoivent des leçons d'adultère, il [*sic*] savourait les grâces de la courtisane favorite qui gouvernait la France... » Quand il écrit ces lignes Gustave vient juste de lire *Faust* dans la traduction de Gérard de Nerval et le drame naturellement l'a frappé, mais il s'en faut de beaucoup que l'influence de Goethe suffise à expliquer sa conception diabolique de l'existence humaine : quelles que soient ses lectures du moment, il s'arrange toujours pour en tirer d'abominables forfaits, dont les auteurs sont un père, un frère, une mère criminelle ou martyrisée, une femme adultère poussée au meurtre par sa passion.

Dans *L'Assassinat du Duc de Guise*, la victime de Henri III, tué par trahison, s'abat sur « le lit honteux, causent les siens depuis qu'il les voit comme des êtres humains, et non plus comme des dieux tout bons, tout purs, tout aimants. Pour des raisons qui tiennent à sa situation familiale, mais aussi à une constitution psychique et nerveuse chargée, Flaubert ne s'est jamais remis de cette déception infantile, même son art ne l'en a pas guéri.

1. A la même époque, nous le savons, Gustave est un garçon joueur, plein d'idées, boute-en-train (dès l'âge de neuf ans il écrit des pièces de théâtre qu'il monte avec sa sœur et ses amis sur le billard de son père), mais encore une fois ce n'est pas une raison pour l'accuser d'insincérité : il ne ment pas quand il se dit dégoûté d'une vie injuste et sale, il l'est réellement, quoique ses raisons de l'être soient purement imaginaires.

témoin de la débauche des rois », donc encore sur la « couche d'infamie », où selon lui les grands sont condamnés à se vautrer. Dans la nouvelle écrite l'année suivante, et intitulée *Matteo Falcone*, comme celle de Mérimée à laquelle elle doit son sujet, le héros corse tue son fils sans hésiter parce que celui-ci, ayant dénoncé un prisonnier fugitif, a gravement bafoué son honneur de bandit. La *Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne* rappelle les célèbres débauches de la reine, et la cruauté du roi qui charge précisément l'un de ses anciens amants de l'étrangler. Dans tout cela pas une pensée sereine et consolante, pas un rire franc ou un seul mot d'espoir, Gustave n'évoque rien qui ne soit noir péché, crime de sang inexpiable, rivalité des pères et des fils, enfin culpabilité et haine sans pardon.

Il est vrai que tout ce diabolique lui est abondamment fourni par l'histoire, dont il a déjà la passion ; mais pourquoi ne puise-t-il dans le passé que des images propres à prouver la noirceur de l'humanité ? Pourquoi ignore-t-il les faits d'armes, les actes d'héroïsme ou de courage désintéressé que ses manuels ne se font sûrement pas faute d'exalter ? Pourquoi ne retient-il de ce qu'il apprend que le mal, la corruption, les scènes dégoûtantes et macabres ? Chez un enfant élevé dans une famille apparemment unie, et sans aucun doute bien soigné, une attitude si constamment négative ne peut s'expliquer par des mauvais traitements ou par des torts réellement subis. En revanche elle devient tout à fait compréhensible si on la rapporte au monde imaginaire où le petit d'homme se réfugie pour élaborer ses nouvelles expériences, spécialement en ce qui regarde la sexualité et tout le mal, toute la violence qu'elle implique dans son esprit.

Instruit de la façon dont il a été procréé, et cela précocement, en dépit de sa prétendue idiotie<sup>1</sup>, Gus-

1. Je traiterai plus loin de l'idiotie de Flaubert, et dans la mesure où les données dont nous disposons nous permettent un diagnostic de la maladie dont elle était le symptôme.



tave voit tomber ses parents du ciel, où il les avait installés, dans l'enfer de l'instinct déchaîné. S'ils sont capables de ce viol révoltant qu'est l'acte sexuel dans la conscience infantile<sup>1</sup>, alors ils sont capables de toutes les débauches et de toutes les ignominies, et le monde, dont ils sont toujours les représentants les plus autorisés, sinon les seuls comme ils l'étaient jadis, en est irrémédiablement obscurci.

Quoique le conte à sujet historique offre à Gustave des ressources spéciales, en ce qu'il lui permet d'incarner dans une foule de reines et de rois débauchés la déchéance morale de ses propres souverains détrônés, il a néanmoins ses limites, et Gustave l'abandonne bientôt pour des récits plus librement imaginés, où il peut se mettre lui-même en scène sous le couvert de personnages fictifs<sup>2</sup>. C'est le cas notamment de *Un parfum à sentir ou les Baladins*, écrit en 1838, et l'année suivante de *Quidquid volueris* et *Passion et vertu* — trois textes extrêmement révélateurs du mal d'être très ancien dont Flaubert ne s'est jamais délivré. Alors que le *Voyage en Enfer* ne rapportait guère que des pensées sur les turpitudes humaines et le néant de toutes choses, et que les drames historiques se recommandaient surtout en ce qu'ils donnaient au jeune garçon l'occasion d'accuser ses parents, tout en s'accordant le plaisir de verser le sang par procuration, *Un parfum à sentir* a trait à une souffrance beaucoup plus spécifiée, liée à l'existence même de l'héroïne et par suite impossible à soulager.

Mariée à un pauvre baladin dont elle a deux enfants, Marguerite est affligée en effet d'une laideur positivement tératologique, la nature l'a tellement maltraitée que, repoussante même à ses propres yeux,

1. Sur cette « scène primitive » qui joue dans l'œuvre de Flaubert un rôle si considérable, cf. la fin du présent chapitre.

2. Comme on sait, Flaubert reviendra à l'Histoire, pour les mêmes raisons, bien que sous des formes naturellement beaucoup plus raffinées.