

# Gustave FLAUBERT

(France)

(1821-1880)



Né à Rouen, le 21 décembre 1821, il était le fils du médecin-chef de l'Hôtel-Dieu de cette ville. Il fut tôt formé à l'esprit d'observation clinique dont témoigne une part de son œuvre, acquit « *ce coup d'oeil médical de la vie* » qu'il préconisa. Enfant d'une grande précocité, c'est à l'Histoire qu'il demanda ses premières évasions avec une prédilection pour le Moyen Âge et la Rome impériale. Son goût pour l'écriture se dessina très tôt puisqu'un résumé du règne de Louis XIII date de 1831 et que, dès l'époque du collège de Rouen, où, mauvais élève turbulent, il lança un journal intitulé « *Art et Progrès* », il se passionna pour la littérature, thèmes de pièces de théâtre et de romans se bousculant dans sa tête, alors qu'il était fasciné par les œuvres de Corneille et par « *Don Quichotte* ». Il partagea donc l'exaltation romantique de sa génération et s'exclama : « *Pauvre Rousseau qu'on a tant calomnié parce que ton cœur était plus élevé que celui des autres, il est de tes pages où je me suis senti fondre en délices et en amoureuses rêveries !* » Dès ce temps, il conçut une haine féroce à l'égard de tout ce qui était bourgeois. On peut discerner dans cette haine une attitude littéraire, une révolte de nature romantique contre l'ordre social de l'époque. Mais il y avait aussi chez lui une option fondamentale, car, pour lui, était bourgeois tout individu qui pense par idées reçues. Il avait créé avec ses amis un mythe grotesque, « le Garçon », destiné à scandaliser le bourgeois. Puis il avait songé à un vaste sottisier, un « *Dictionnaire des idées reçues* », somme de toutes les phrases conventionnelles, des lieux communs et des stupidités qui dispensent de la pensée réelle. Il voulait le rédiger de telle sorte que « *le lecteur ne pourrait jamais savoir si l'auteur s'est foutu de lui* ».

Puis, dans ces années troubles mais fécondes, il se lança dans de véritables premiers écrits qui trahirent un individualisme exacerbé, une imagination chargée de romantisme, une affectation de pessimisme, un goût pour l'opposition simpliste entre le bien et le mal, le beau et le laid, le grandiose et le vulgaire, Jésus et Satan.

---

## "*La femme du monde*"

(1836)

### Poème en prose

Au cours de vingt-sept versets, la Mort, « *fille de Satan* », se réjouit des cris des « *peuples dévorés par la peste* », de l'œuvre surnoise d'une « *fièvre* » maligne, du travail de putréfaction, d'un « *hideux choléra* » envoyé sur terre. Elle se moque des médecins, de leurs thérapies et des mesures préventives qu'ils peuvent conseiller : « *Il est vrai que les sangsues du docteur Broussais, la vaccine, la pâte Regnault, le remède infallible pour les maladies secrètes, les redingotes anglaises m'ont*

déconcertée un peu ». Elle aime s'introduire « dans le lit d'une jeune fille, à creuser lentement ses joues, à lui sucer le sang ».

#### Commentaire

La « femme du monde » du titre n'est pas la mondaine, mais bien l'épouse à laquelle on est uni sous le régime de la communauté universelle, et dont on ne peut jamais se séparer : la mort.

---

---

Si le jeune Flaubert professait un négativisme universel, il ne lui fit pas dédaigner les aventures sensuelles. Au cours des vacances d'été à Trouville, lui qui avait quinze ans ressentit un coup de foudre pour Élisabeth Schlesinger, une femme de vingt-six ans, mariée à un éditeur de musique, passion qui resta sans doute platonique, mais qui allait trouver son écho dans plusieurs de ses œuvres.

---

---

#### **"Rêve d'enfer"**

(1836)

#### Nouvelle

Un étrange alchimiste est en fait un esprit pur que Satan voudrait faire chuter comme il peut le faire de tous les êtres qui ont une âme. Il suscite l'amour d'une jeune fille pour lui : elle se languit et se tue mais l'alchimiste demeure insensible. Cet esprit pur était le dernier essai du Créateur.

#### Commentaire

Flaubert jeune affichait un tempérament romantique, ce qui se traduisait par une imagination enflammée et une attirance pour le surnaturel. La nouvelle montre l'influence qu'eurent sur lui Goethe, Hoffmann, Hugo et Byron. Elle figura dans l'anthologie "La France fantastique".

---

---

#### **"Passion et vertu"**

(1836)

#### Nouvelle

---

#### **"Quidquid volueris"**

(1836)

#### Nouvelle

---

#### **"Loys XI"**

(1838)

#### Drame historique

---

---

#### **"Agonies, pensées sceptiques"**

(1838)

#### Autobiographie

« Nous étions il y a quelques années en province, une pléiade de jeunes drôles qui vivions dans un étrange monde, je vous assure. [...] Si jamais je sais écrire, je pourrai faire un livre sur cette jeunesse inconnue, qui poussait à l'ombre, comme des champignons gonflés d'ennui. »

---

**“Les mémoires d'un fou”**

(1838)

Autobiographie

Le narrateur a eu son enfance étouffée par les murs d'un collège où il était en proie aux railleries de camarades grossiers, éperdu de rêveries infinies. Puis, adolescent, il éprouva une passion pour une jeune femme mariée, aperçue sur la plage, pendant les vacances à Trouville. Peu à peu, avec des nuances délicates, l'image de Maria est précisée : le jeune homme la contemple de loin, puis s'efforce de deviner sous la robe la forme de son corps ; enfin, il a la joie de découvrir qu'il a en littérature des goûts communs avec elle. Introduit dans l'intimité du ménage, il fait un soir avec son amie, pendant que tombe la nuit, une longue promenade en canot, qu'il évoque avec lyrisme : « *J'étais navré d'amour, j'écoutais les deux rames se lever en cadence, les flots battre les flancs de la barque [...] C'était quelque chose à faire mourir d'amour [...] C'était tout le charme d'un rêve avec toutes les jouissances du vrai.* » La passion qu'il éprouve n'est, en effet, qu'un rêve : il n'a même pas osé l'avouer à celle qu'il aime et il poursuit en lui-même une exaltation tout idéaliste et mystique. Peu à peu cependant, il découvre brutalement la réalité charnelle de Maria : « *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 [...] À lui tout, à moi rien !* » Avec la jalousie vient la désillusion, celle de l'adolescent qui s'est fait de l'amour une trop pure idée. Maria quitte Trouville, mais son image ne cesse de poursuivre le narrateur ; et plus tard, sur les lieux où il l'aperçut pour la première fois, il vient encore appeler son souvenir.

Commentaire

Ce premier livre, entièrement autobiographique, écrit sous le coup d'une déception amoureuse, a le grand intérêt, comme toutes les œuvres de jeunesse de Flaubert, de nous introduire dans l'âme inquiète d'un jeune homme dévoré d'idéalisme et de tristesse romantiques. Il montre un Flaubert très différent de celui de la maturité et surtout influencé alors par Chateaubriand et Rousseau. On trouvera des réminiscences de Maria dans le personnage de Mme Arnoux de *“L'éducation sentimentale”*. Mais les *“Mémoires d'un fou”*, avec leur sincérité certaine, n'ont pas seulement l'intérêt d'un document inestimable pour connaître l'homme, mais encore renferment de belles pages, réussites vraiment extraordinaires de la part d'un adolescent de dix-sept ans.

L'œuvre fut publiée seulement à titre posthume en 1900.

---

Flaubert publia dans *“Le colibri”*, journal littéraire bi-hebdomadaire édité à Rouen :

---

**“Bibliomanie”**

(1837)

Nouvelle

---

**“Une leçon d'histoire naturelle ; genre commis”**

(1837)

Essai

À partir de notations concrètes d'une dérisoire justesse et qui excitent autant la pitié que la verve satirique, est campé le commis qui est un type d'«assis », de rond-de-cuir.

Commentaire

L'étude était imitée des « *physiologies* » à la mode. Flaubert y montra qu'il savait déjà voir ses contemporains, saisir leurs manies et leurs ridicules, distinguer dans ce qui lui avait longtemps semblé une masse indifférenciée les types sociaux et les genres de vie. Se profilaient déjà les visages jumeaux de Bouvard et de Pécuchet.

---

Flaubert avait seize ans et demi, était alors en classe de seconde où, en marge des exercices purement scolaires, il toucha à plusieurs genres littéraires, écrivant entre autres œuvres un drame historique et :

---

**“*La danse des morts*”**

(18 mai 1838)

Poème en prose

Le fil principal est constitué par un dialogue entre Satan et Jésus-Christ : le Tentateur emmène le fils de Dieu pour un voyage dans l'immensité, afin de lui montrer l'étendue de son empire sur un monde livré au malheur et à la destruction. Au milieu de son texte, Flaubert a repris le titre en sous-titre, pour faire entendre un long "*Chant de la mort*" dans lequel la figure allégorique de la Mort célèbre en une suite de fragments numérotés comme des strophes en prose le triomphe du Néant, en réponse aux chants purs des « *âmes qui montent au ciel* », autre partie du texte. Le texte se termine par un défilé de figures réelles ou symboliques (le Roi, Néron, le Pape, le Pauvre, les Prostituées, les Amants, les Damnés et l'Histoire) et par la méditation du Poète : « *Je m'égarerai dans de vaporeuses et mystiques rêveries.* »

Commentaire

Le thème de la danse des morts était à la mode à l'époque romantique ; il avait été en particulier illustré par Edgar Quinet dans l'épopée religieuse *Ahasvérus* (1833). Mais Flaubert lui donna une inflexion toute personnelle, en faisant de la Mort la grande triomphante, au service d'une vision du monde pessimiste. Cette "*Danse des morts*", qui appartient au cycle de ses écrits mystiques qui culminera avec "*La tentation de saint Antoine*", est tout à fait représentative de l'un des « *deux bonshommes distincts* » qu'il reconnaissait en lui : à côté du romancier qui fouille le vrai dans ses détails, il portait un poète « *épris de gueulades, de lyrisme* » (lettre à Louise Colet, [16 janvier 1852]).

---

**"*Smar*"**

(1839)

Roman

Satan et un homme (*Smar*) après s'être, de compagnie, promenés en bien des endroits, dans l'infini d'abord, puis sur la terre, (au bord de la mer pendant une tempête, et chez les sauvages et dans les

villes : chez le roi, chez le pauvre, chez des gens mariés, dans une église ; enfin aux bords du Gange pour y connaître tour à tour la volupté et l'ambition) finissent par tomber l'un et l'autre amoureux de la même femme. Mais ils sont supplantés par Yuk, un comique, le dieu du grotesque. Cette femme, c'était « *la Vérité* » et le tout devait finir « *par un accouplement monstrueux.* »

### Commentaire

L'enfantement de cette œuvre fut douloureux pour Flaubert comme il l'avouait dans une lettre à un ami : « *Je ne sais si je t'ai dit que je faisais un mystère : c'est quelque chose d'inouï, de gigantesque, d'absurde, d'inintelligible pour moi et les autres [...] Maintenant je ne sais s'il faut continuer mon travail, qui ne m'offre que des difficultés insurmontables et chutes, dès que j'avance.* » Au bout de deux mois, il se découragea tout à fait : « *Ce que j'en ai fait est absurde sans la moindre idée, je m'arrêterai peut-être là ! Tant pis, j'aurai entrevu du moins l'horizon sublime mais les nuages sont venus.* » Un jour, il disait : « *Voilà un plan chouette et quelque peu rocailleux* », mais, un autre jour, il traitait sa conception de « *salmigondis* ». Au fond, il devait en être enchanté et trouver tout cela superbe. S'il n'acheva jamais ce mystère, « *La tentation de saint Antoine* » en sortit un peu, et la dernière œuvre de l'écrivain, « *Bouvard et Pécuchet* », également.

---

Fin 1839, Flaubert fut exclu de la classe de philosophie. Il confia dans une lettre : « *Ne crois pas cependant que je sois irrésolu sur le choix d'un état. Je suis bien décidé à n'en faire aucun. Car je méprise trop les hommes pour leur faire du bien ou du mal. En tout cas, je ferai mon droit, je me ferai recevoir avocat, même docteur, pour fainéantiser un an de plus. Il est fort probable que je ne plaiderai jamais à moins qu'il ne s'agisse de défendre quelque criminel célèbre, à moins que ce ne soit dans une cause horrible. Quant à écrire? je parierais bien que je ne me ferai jamais imprimer ni représenter. Ce n'est point la crainte d'une chute mais les tracasseries du libraire et du théâtre qui me dégoûteraient. Cependant si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité, mais elle sera horrible, cruelle et nue.* »

Il prépara seul son baccalauréat, fut reçu bachelier le 23 août 1840 et se vit récompensé par un voyage dans les Pyrénées et en Corse, sous la tutelle du dr Cloquet, ami de la famille. Il connut alors à Marseille une aventure amoureuse avec Eulalie Foucaud de Langlade, une femme mariée de trente-cinq ans qui se donna à lui, lui fit découvrir la l'amour charnel, la volupté. Au bout de deux ou trois jours, ils durent se séparer, mais elle allait lui envoyer de brûlantes lettres qu'il laissa sans réponse. Pourtant son souvenir allait se retrouver, sous une forme ou une autre, dans plusieurs œuvres chaque fois qu'il allait peindre les délices amères du plaisir.

D'abord, dans le journal intime qu'il tint à cette époque, où il s'inscrivit sans conviction à la faculté de droit de Paris : « *Je me fous pas mal du droit, pourvu que j'ai celui de fumer ma pipe et de regarder les nuages rouler au ciel, couché sur le dos en fermant à demi les yeux. C'est tout ce que je veux. Est-ce que j'ai envie de devenir fort, moi, d'être un grand homme, un homme connu dans un arrondissement, dans un département, dans trois provinces, un homme maigre, un homme qui digère mal? Est-ce que j'ai de l'ambition, comme les décroisseurs qui aspirent à être bottiers, les cochers à devenir palefreniers, les valets à faire les maîtres, l'ambition d'être député ou ministre, décoré et conseiller municipal ? Tout cela me semble fort triste et m'allèche aussi peu qu'un diner à quarante sous ou un discours humanitaire.* »

Une fois de plus, il y repassa ses souvenirs de collègue, et se trouvait au bord du désespoir. Il se dit même revenu des fastes de l'écriture et de la vie qu'il se bâtissait en imagination : celle d'un écrivain. Désespéré, il était prêt à croire que « *Jésus-Christ a existé* », appelait « *la grâce de Dieu* » et pensait à « *s'anéantir au pied de la croix, à se réfugier sur les ailes de la colombe.* » Brusquement, le ton changea, l'espoir revint quand il se remémora l'épisode de Marseille qui donnait des ailes à l'écrivain en herbe. Il ne parla plus alors de « *s'anéantir au pied de la croix* », et, s'il lui fallait choisir entre matérialisme et spiritualisme, il se verrait « *plutôt matérialiste* », il piétinait la conception dualiste et chrétienne. Il était bien alors le fils de son siècle, et s'il ne donnait pas dans toutes les illusions de ce siècle (sur l'évolution dans les arts, sur le progrès moral, sur la vertu du nombre), il n'en fut pas moins

un adepte du déterminisme en psychologie comme dans les sciences physiques. L'impossibilité de l'artiste, c'est un peu celle du savant devant ses éprouvettes.

L'écriture ne serait pas une totale déception si elle révélait à l'œil critique qu'on s'est donné des défauts ou des manques auxquels on peut remédier : « *le sentiment du rythme, c'est là ce qui me manque le plus, et surtout un style long pétri de prétention.* » Il pensait à Chateaubriand qu'il lisait et relisait afin d'y prendre une leçon de style. Et il se remit à l'ouvrage, réfléchissant longuement avant d'entreprendre, notamment sur la plage de Trouville, et écrire surtout à Paris, en 1841 et 1842, alors qu'après avoir été exempté du service militaire par tirage au sort, il avait été reçu fin décembre à sa première année de droit :

---

---

**"Novembre. Fragments de style quelconque"**

( 1842)

Roman de 144 pages

Le narrateur est un jeune homme tourmenté pour qui la femme, l'amour, sont des secrets primordiaux à percer, qui se demande comment exercer les forces qu'il sent bouillonner en lui, comment les exercer, qui crie sa solitude, tenu qu'il est hors du monde des adultes, ce monde qu'il repousse et qui le dégoûte parce que d'abord ce monde le repousse. Il pense qu'il n'y pourra entrer qu'en faisant tomber les barrières qui l'en séparent. Ah, s'il connaissait le mot de passe ! On le prendrait alors au sérieux, il pourrait croire à sa propre existence. Qui, hors la femme, peut lui donner ce sentiment d'exister? Qui, hors la femme, par l'intérêt qu'il éveillerait en elle, peut lui prouver qu'il vit?

Las d'attendre chaque jour « *quelque grand événement* », nourrissant « *une rage sans nom contre la vie, contre les hommes, contre tout* », prenant jusqu'au soleil « *en haine* » et trouvant la mort « *belle* », il découvre ce qui le point : « *le démon de la chair* ». « *Je le sens vivre dans tous les muscles de mon corps, courir dans tout mon sang* ». Le cœur gonflé d'amour, il « *étouffe* », il « *agonise, plein de désir* ». Il court alors à la femme qui s'offre, à la prostituée, et, comme on fuit, se rend dans une certaine maison isolée.

Chance insigne : Marie est belle, douce, discrète, aimante et, bien sûr, sans façon. Le jeune homme est « *grave, plutôt sombre que gai, sérieux, absorbé* ». Il cherche à donner le change sur son état « *d'impatience, de désir, de joie* », avant de s'écrouler « *tout recouvert de volupté* » et de se sentir « *délicieusement mourir* ». Quand il quitte Marie, il ne se sent « *plus le même homme* » : « *Je marchais légèrement, fièrement, content, libre, je n'avais plus rien à apprendre, rien à sentir, rien à désirer dans la vie.* »

Il revient voir Marie le lendemain. Ils s'extasient chacun sur la beauté de l'autre, communient dans un délire du cœur et des sens, dépouillent leur âme. Marie, non plus, n'avait pas jusqu'à ce moment connu l'amour. Elle l'avait cherché désespérément, donnant libre cours à une sexualité panique qui n'avait jamais trouvé son apaisement. Elle a été « *grande dame* », elle a connu le « *luxe* », des hommes se sont tués pour elle. Rien ne l'a satisfaite. Ce qu'elle cherchait, c'était un être « *plus grand, plus noble, plus fort* » que tous les autres et qu'elle aimerait, qui l'aimerait. Elle l'a cherché jusqu'en l'état où elle est réduite et il est enfin venu, l'ange rédempteur. Ce « *premier amour* », elle ne le quittera plus, elle le suivra jusqu'au bout du monde. Il se laisse couper une mèche de cheveux « *avec une vanité niaise* », alors que son cœur à lui aussi est comblé, ses sens rassasiés, son esprit fou d'orgueil.

Pourtant, malgré la passion qui est née entre eux, il prend la fuite. Et sur une réflexion singulière : « *Est-ce que déjà je l'aimais?* », nous entendons un écho : « *Est-ce qu'elle m'aurait vraiment aimé?* » À ce jeune homme qui a tôt refusé la vie et ses dons, et qui est trop sincère pour jouer au blasé, l'amour paraît « *vraiment* » impossible.

Commentaire

C'était donc encore une confession où Flaubert racontait son premier contact avec l'amour vénal auquel il avait déjà fait allusion dans *"Mémoires d'un fou"*, à cette première expérience qui l'avait laissé « *plein d'amertume et de dégoût* ». Ce qu'il se remémora et qu'il peignit, c'était l'épisode de Marseille, l'ivresse qu'il avait connue dans les bras d'Eulalie Foucaud. Il s'appliqua à revivre l'événement dans tous ses détails, à exprimer tout le suc dont il était chargé.

Le sous-titre avait été choisi par antiphrase, l'effort de Flaubert ayant surtout porté sur le style afin d'acquiescer ce « *sentiment du rythme* » dont il se disait dépourvu. On reconnaît son maître, Chateaubriand, dans de telles phrases : « *Dès le collège, j'étais triste : je m'y ennuyais, je m'y cuisais de désirs, j'avais d'ardentes aspirations vers une existence insensée et agitée, je rêvais les passions, j'aurais voulu toutes les avoir...* »

S'arc-boutant sur ses phrases, il déborda son personnage et même la stricte autobiographie. C'est l'adolescence entière qu'il peignit, dans ses appétits, ses terreurs, ses désespoirs, ses évasions rêveuses dans la poésie et la nature, son goût de l'infini.

Pour d'autres motifs encore : la passion de caractère religieux qu'il avait vouée à Elisa Schlésinger, il importait premièrement qu'elle n'aboutisse pas, qu'ensuite aucune autre passion ne vienne la traverser. Flaubert vivait en vue de se fabriquer des souvenirs, et plus ces souvenirs étaient frustrateurs et déchirants, plus ils excitaient en lui une ironie à la fois amère et nostalgique qui alimentait et justifiait son pessimisme, nourrissait son œuvre. Il lui fallait l'irréversibilité des événements, leur chute dans un temps mort pour qu'il puisse déployer ses forces et son art à les ressusciter.

Ce qu'il est difficile d'admettre, du point de vue étroit de la vraisemblance, c'est l'amour soudain et « *fatal* » d'une prostituée pour son client, le récit qu'elle est obligée de dérouler, que l'auteur déroule, pour justifier sa déchéance et sa rédemption. Flaubert, une fois de plus, obéit à la mode, suit à la trace Musset et Hugo, George Sand et Alexandre Dumas, ces cœurs humanitaires qui ont fait verser des larmes sur les nombreuses Marion que rachète « *l'impossible amour* ». Ce thème aujourd'hui éculé, alors en pleine floraison, le jeune écrivain n'a eu qu'à le cueillir. S'il ne l'a pas inventé, il l'a du moins sustenté d'une expérience qui ne renvoie qu'à lui-même.

Il montra un tel souci des lieux et du temps, du cadre, de la nuance et du détail, des mille impressions du cœur et des mille vagabondages de l'esprit, il sut à ce point communiquer le mouvement de la passion et l'enivrement des sens, que tous les emprunts ou déguisements lui auraient été une gêne plus qu'un secours. Il commença à ne plus prendre à d'autres, il commença à donner, et cette confession qu'irrigue un sang vif s'objective avec aisance, assurance et bonheur, dans une création qui existe par elle-même. En même temps qu'une des plus remarquables autobiographies romantiques, ce fut la première de ses œuvres qui ait compté. Dans cet ouvrage de jeunesse, qu'on juge à tort mineur, apparurent les thèmes de celles à venir.

S'il ne l'a pas publiée, il ne l'a jamais reniée, la faisant lire à ses intimes et, même après *"Madame Bovary"*, il aurait été heureux que Baudelaire en pût prendre connaissance. Le naturel, qu'il a conquis plus tard par une volonté lourdement appliquée et un travail de forçat, il en possédait d'emblée la faculté.

---

D'après l'aveu même de Flaubert, cette confession ardente et désespérée qu'était *"Novembre"* ferma le cycle de l'autobiographie, de l'épanchement du moi. Quelques mois seulement plus tard, en février 1843, l'étudiant en droit entreprit d'écrire un roman, son premier roman où l'auteur allait s'effacer derrière ses personnages, derrière une action, derrière les lois de la vie qu'il s'efforcerait de « représenter ». Mais la passion pour Mme Schlesinger serait encore en son centre.

Plus tard, il allait se souvenir : « *Moi qui vivais seul dans ma triste chambre de la rue de l'Est, qui descendais une fois par semaine de l'autre côté de l'eau et pour aller dîner ; et encore ! moi qui ai passé ainsi deux ans à rugir de colère et à me cuire de chagrin ! Oh ! ma bonne vie d'étudiant !* »

Il rencontra Victor Hugo et Maxime Du Camp qui allait demeurer son ami.

Il échoua à son examen de deuxième année de droit.

En janvier 1844, il fut victime d'une crise nerveuse, la première d'une longue série, qui interrompit ses études de droit : « *Ma maladie aura toujours eu l'avantage qu'on me laisse m'occuper comme je*

*l'entends, ce qui est un grand point dans la vie. Je ne vois pas qu'il y ait au monde rien de préférable pour moi, à une bonne chambre bien chauffée, avec les livres qu'on aime et tout le loisir désiré. »*

La famille Flaubert s'installa à Croisset

Le roman fut achevé le 7 janvier 1845. C'était :

---

---

### **‘L'éducation sentimentale’**

(1845)

#### Roman

Henry Gosselin vient à Paris continuer ses études, laissant dans sa ville natale son ami, Jules, écrivain en herbe, qui doit prendre un état de « *commis aux écritures* ». Ils promettent de se revoir, vraisemblablement aux vacances scolaires. En attendant, ils correspondent et se confient leurs états d'âme.

Henry découvre Paris avant d'être placé par sa mère dans l'établissement de M. Renaud où il prend pension. Un monde nouveau s'ouvre à lui et une vie nouvelle, ponctuée de cours, d'études en chambre, de repas pris en commun, de réceptions bon enfant. Il n'a pas été sans remarquer la jeune et jolie femme de M. Renaud ni sans échafauder des rêves à son propos. Le port d'Émilie, son visage, sa démarche, ses vêtements flottants quand elle se promène au jardin, sa grâce ennuyée parlent vivement à son imagination, à ses sens tout juste éveillés. Il laisse timidement percer l'intérêt qu'il prend à la voir, à lui parler. La maîtresse de pension, qui devrait être blasée sur ce chapitre, devine son trouble et répond à ces avances, s'arrange à les provoquer, excipant de son ennui pour dissimuler sa coquetterie. Un dimanche après-midi, elle s'introduit dans la chambre de l'étudiant. La démarche est loin d'être innocente. Pourtant, nous ne le devinons qu'à travers des mouvements imperceptibles, des gestes à peine ébauchés, des paroles qui jettent des ponts sur des abîmes. Le tumulte du cœur chez l'adolescent, à la fois audacieux et frappé de terreur, les provocations tantôt préméditées, tantôt ingénues de la jeune femme, cette foudre suspendue au-dessus d'eux et qui les précipiterait dans les bras l'un de l'autre si elle n'était avisée et prudente, car elle ne se donne pas tout de suite à Henry. Elle s'applique au contraire à le tenir en haleine, à faire succéder la déception aux raisons qu'il aurait de se réjouir, si bien que, chez lui, l'exaltation et le désespoir jouent sans cesse à saute-mouton. À l'occasion d'un repas, d'une réception donnée par le maître de pension, d'une visite impromptue d'Émilie dans sa chambre, il croit avoir fait un pas de plus ; il est cruellement puni de ses prétentions. Un jour, elle lui permet de la presser sur son cœur, un autre, elle lui donne ses lèvres, menant l'affaire à sa guise et par savantes gradations. Elle succombera à l'heure qu'elle aura choisie, le poisson convenablement ferré.

Vient le jour pour Henry de la victoire : enthousiasmante, exaltante. Il est au-delà de l'orgueil, de la satisfaction de se dire qu'il a pour maîtresse l'épouse respectée de M. Renaud. Il est dans la révélation : celle de l'amour charnel, tour à tour tendre et féroce, insatiable et comblé, précautionneux et menant à toutes les audaces. Émilie, qu'animaient peut-être la curiosité ou le désœuvrement, se donne sans retour, portée elle aussi au-dessus d'elle-même. Ce sont les épanchements du cœur et les grandes communions d'âme. Les deux amants ne peuvent plus s'accommoder de la prudence journalière, de la présence du mari, de l'atmosphère de la pension. Afin de s'appartenir dans la vérité de leurs sentiments, ils décident de fuir pour l'Amérique.

La vie commune, dans un pays inconnu et alors qu'ils sont à peu près sans ressources, n'est pas uniquement tissée de fils d'or. Ils se connaissent mieux, ils s'éprouvent et se jugent. L'amant ne connaît plus les mêmes exaltations. La honte l'envahit de voir son amour décroître. La maîtresse se force à supporter les duretés de l'existence. Ils n'osent s'avouer l'un à l'autre la mort à petit feu d'un sentiment qu'ils croyaient impérissable, tandis que naissent et s'affirment la nostalgie de l'Europe, la décision d'y retourner. Sur le bateau du retour, Henry éprouve quelque chose qui ressemble à du soulagement. Et Émilie revient simplement à son mari. L'amertume plane sur la fin de cette aventure. Par la suite, Henry devient un cynique pressé d'« arriver » et se confectionne à cet effet une philosophie sur mesure. Il a mesuré le chemin qui mène du « grand amour » à la désillusion. Le profit

qu'il en tire, s'il est de quelque utilité dans la vie courante, le disqualifie moralement. Il est mûr pour une « situation », un mariage, ou d'autres amours. Qu'il jouisse donc ! L'auteur se désintéresse de son sort.

Jules lui paraît d'une autre étoffe. Par des lettres qu'il envoyait à son ami, nous avons appris qu'il a soupiré pour Lucinde, une jeune actrice en tournée. Elle l'a escroqué d'une somme d'argent avant de s'enfuir. Le chef de troupe, Bernardi, dont elle était la maîtresse, avait fait espérer au béjaune un grand succès avec la pièce que celui-ci lui avait lue : il la monterait. Mais il est parti lui aussi sans laisser d'adresse. Trompé dans son amour, trompé dans ses ambitions, retrouvant sous forme d'un roquet diabolique le bichon dont il avait fait cadeau à sa belle, il se replie sur sa vocation d'artiste car avoir été berné ne signifie pas qu'il n'ait point de talent et qu'il ne soit pas capable de le faire fructifier. Sa vocation lui paraît être la seule réalité à laquelle il puisse ancrer son existence. Il écrira pour lui seul, préférant à tout et à la vie même les fêtes solitaires qu'il entend se donner. Néanmoins, il visait trop bas : l'artiste n'a pas pour fin de tirer des joies de la vie, de satisfaire par ses œuvres des ambitions terrestres. Ces idées lui viennent d'abord par des lectures. Ayant fait le tour du romantisme lyrique et fantastique, qui ne fait que le renvoyer à lui-même et à ses imaginations incontrôlées, il consulte méthodiquement les auteurs du passé, entre « *de tout cœur dans la grande étude du style* ». Elle le mène à considérer l'Histoire et la nature. Il les embrasse l'une et l'autre dans leur complexité, leur variété, et il est ainsi porté à ne plus s'étonner de rien. Il découvre néanmoins dans l'une une constante : l'être humain, dans l'autre une unité. Qui les manifeste, sinon l'art? « *Le monde étant devenu pour lui si large à contempler, il vit qu'il n'y avait, quant à l'art, rien en dehors de ses limites, ni réalité, ni possibilité d'être.* » À condition que dans l'art l'infini se mire « *comme se mire le ciel dans la mer* ». Les auteurs qui lui donnent cette sensation d'infini sont ceux qui « *ont compris dans leur cercle l'humanité et la nature* » : Homère et Shakespeare. « *Tout l'homme ancien est dans le premier, l'homme moderne dans le second [...] Ils ont été si "vrais" qu'ils sont devenus "nécessaires" ; ce qu'ils ont fait est leur œuvre en même temps que celle de Dieu ; ils sont comme la conscience du monde puisque tous ses éléments s'y trouvent rassemblés et qu'on peut les saisir.* » Génies « *simples* » et « *profonds* », ils ont moins cherché à montrer « *le développement d'une personnalité féconde, l'expansion d'un sentiment puissant* » qu'à s'effacer au contraire devant la tâche à laquelle ils se sentaient commis et qui rendait dérisoires les accidents de leur existence, leurs passions personnelles, les habituels motifs d'orgueil de l'artiste. Ils ont moins cherché à s'exprimer qu'à donner figure et signification au monde dont ils percevaient l'étendue, la profondeur et la majesté ; ce à quoi ils ont abouti « *c'est à la fois la vérité de tous et la vérité relative de la création entière, marquée de la main d'un homme sans qu'elle rien de sa réalité et de son ensemble* ». Jules plaidait pour l'impersonnalité du créateur. Afin qu'il puisse tout comprendre, tout sentir, humains et choses, présent et passé, il devait s'oublier lui-même, atteindre à l'objectivité d'un Dieu.

Jules se demande si le XIXe siècle offre autant de possibilités à l'artiste que leur époque pour Homère et Shakespeare. Par quelques exemples choisis et de significatives mises en scène préparées par l'auteur, il se convainc que, quels que soient les époques et les déguisements qu'elles imposent à l'être humain, celui-ci n'a pas changé essentiellement : il y a toujours des menteurs, des jaloux, des avaricieux. Les caractères peints par Molière, les passions qui animent les héros de Shakespeare, tout ce qui dans le passé a fourni ses matériaux à la comédie, au drame, à la satire, existe à profusion sous les yeux de l'artiste du XIXe siècle. Pour bien voir, il suffit qu'il prenne du recul et qu'en décrivant des apparences il découvre des réalités permanentes. Peut-être sera-ce même pour lui le seul moyen de voir en quoi son époque diffère de toutes les autres, et de montrer quels problèmes particuliers se posent à ses contemporains.

Jules fait devant nous son examen de conscience artistique. Il retrace une évolution, formule des vérités qu'il s'est peu à peu forgées et qu'il lui faut mettre à l'épreuve. C'est en cela que consiste son « *éducation sentimentale* ». Il n'affiche pas la vanité de l'inventeur, ni la superbe du découvreur de terres vierges. Il a néanmoins clairement vu sa mission et il sait déjà par quelles qualités il s'en rendra digne, par quels moyens il la remplira. La tâche qu'il a choisie, il veut l'accomplir en connaissance de cause. Il est prêt à lui consacrer son temps, ses forces, sa vie, parce qu'il a mesuré la vanité de la vie, la vanité de toutes les autres tâches qui requièrent habituellement les êtres humains. « *Il descendait si vite dans toutes les choses qu'il en voyait le néant du premier coup d'œil, comme ces sources à fleur*

*de terre, dont on trouve le fond rien qu'en y plongeant les pieds.* » Seul l'art, qui défie l'ironie avec laquelle des esprits hors du commun jugent toute chose, mérite de devenir l'unique préoccupation. Quand il est l'art d'Homère ou de Shakespeare, on perdrait son temps à vouloir en « trouver le fond ».

### Commentaire

Ce qui nous requiert le plus, jusqu'aux deux tiers de l'ouvrage, c'est l'histoire d'Henry. Dans la scène où Émilie se rend dans la chambre d'Henry, tout ce qui est tu Flaubert en même temps l'exprima avec une force, une vérité, une sensualité qui en font un des sommets de son art. Déjà habile romancier, il sut nous tenir en suspens, aiguïser notre impatience. Il a vivement silhouetté les condisciples d'Henry, les faisant apparaître et disparaître par souci de pittoresque et de couleur locale plus que pour les besoins de l'action. Il s'amusa à nous montrer le bonasse père Renaud, un étudiant allemand, des frères portugais, la mesquine vie de pension que transforme insensiblement une complicité amoureuse en train de se tisser. Il nous prépara à la peinture de l'amour comblé.

Puis tout l'intérêt du romancier, et du lecteur, se reporte sur Jules.

Cette double « *éducation sentimentale* » a produit pour Henry et pour Jules des fruits aigres. On remarque que l'auteur parle d'Henry à la troisième personne alors que, par l'artifice des lettres, Jules s'exprime à la première. L'œuvre vaut surtout par des épisodes, des morceaux : la naissance de l'amour chez Henry, sa lente décomposition, la vie à la pension Renaud, les rencontres amoureuses d'Henry et d'Émilie, l'épisode du chien dans l'histoire de Jules, etc. Les deux actions, dont Jules et Henry sont les protagonistes, ne se rejoignent pas, ne sont même pas parallèles, elles se tournent le dos. Quand Émilie revient à son mari, en fait, l'histoire est finie. L'auteur la prolongea artificiellement en donnant à Henry un destin qu'il ne méritait pas et en devenant démonstratif et didactique en faisant exposer ses théories esthétiques par Jules.

Cette esthétique se fonde sur une philosophie. Elle suppose que, dans sa variété, le monde est un, et gouverné par un principe d'où découlent toutes lois. Elle suppose que les lois de l'art sont homologues à celles de la vie et régies par un déterminisme semblable. À ce compte, l'artiste n'est pas tenu d'éprouver tous les sentiments qu'il décrit, de vivre toutes les aventures qu'il raconte, d'avoir connu tous les personnages qu'il met en scène. Il lui suffit d'entrer dans une vérité de l'art selon laquelle se disposeront les composantes d'une vérité vivante. Et réciproquement : en fixant la vie dans ses aspects particuliers, les lois constantes et générales dont il a l'intelligence le dispensent d'exprimer ce que lui-même pense et sent personnellement. Il est à la fois dans la vérité et la « justice ». Flaubert deviendra si persuadé que l'art est un homologue exact de la vie que ce que sa plume découvrit et mit au jour, il n'en mit point en doute l'existence réelle : on le verra demander à ses amis botanistes ou zoologistes des échantillons de plantes ou d'animaux inconnus : ils devaient exister, puisqu'il les a décrits. Si la vie et l'art sont soumis au même déterminisme, le vivant se contente d'en subir les commandements alors que l'artiste les embrasse dans leurs causes, effets et conséquences. L'un est aveugle, l'autre clairvoyant. De sorte qu'il n'est point utile de vivre pour représenter la vie et que le regard de l'artiste risque même d'en être brouillé. C'est en se plaçant à part de l'humanité courante, en refusant de donner dans ses turpitudes et ses ambitions, en se mettant hors du jeu, que l'artiste peut saisir les rapports qui définissent le vivant et que celui-ci ne perçoit point. Ne partageant pas l'illusion commune, il peut d'autant mieux la faire cabrioler devant nous, atteindre ainsi à une sévérité supérieure.

Comme Jules, Flaubert a beaucoup lu : les anciens et les modernes, Montaigne et Rabelais, Montesquieu et Voltaire, La Bruyère et Chateaubriand. Chez les uns et les autres, il prit des leçons de style qui furent pour lui autant de prises de conscience. S'il ne savait guère ce qu'il devait exprimer, il savait comment il voudrait l'exprimer : à l'aide d'une phrase à la fois souple et forte, colorée et musclée, qui embrasse l'objet dans sa généralité et ses détails, dans sa couleur et sa saveur. Il avait compris qu'un écrivain n'est grand ni par l'ambition qu'il montre, ni par les sujets qu'il traite, ni même toujours par le monde qu'il porte en lui. Il est grand par l'expression. Elle figure la porte étroite et qu'il faut forcer afin de déboucher sur tout le reste. Point de style, point d'écrivain. La forme, c'est le fond. Flaubert avait lu l'« *Esthétique* » de Hegel et il en avait fait son profit. De façon plus intime que Victor Cousin, il savait que « le vrai, le beau, le bien » pour l'artiste s'équivalent.

En même temps que, par Jules, il formula son esthétique, il s'efforça d'en appliquer les dispositions dans ce premier ouvrage vraiment concerté. Point de récit suivi, mais une action qui se noue et se dénoue selon le lieu, la circonstance, la durée. Au lieu de descriptions et de confidences, des scènes qui concrétisent cette action. Le jeune romancier connaissait déjà la valeur de l'intervalle, qui donne la sensation d'une durée vivante, et dont il usera avec maestria dans la seconde "*Éducation sentimentale*". S'il se plaça successivement dans la situation d'Henry puis de Jules, dans leurs émotions et leurs pensées, il ne se confondit pas avec eux. Il prit même par rapport à eux toute la distance que donne l'ironie. On remarque qu'Émilie Renaud ressemble à Éliane et qu'elle a une façon d'aimer qui rappelle Eulalie. Elle est en même temps une création originale. Bref, l'auteur fit tous ses efforts pour parvenir à une objectivité de représentation, et c'est à peine maintenant s'il intervint en personne dans le récit. Il en avait fini avec les effusions, les bons ou mauvais sentiments, le pittoresque et la couleur locale, les déclarations de principes, les illustrations de thèmes moraux ou philosophiques, la littérature désespérée, satanique ou humanitaire, ce qui faisait encore le pain quotidien d'une époque sur laquelle régnaient George Sand, Eugène Sue, Alexandre Dumas.

Toutefois, il garda l'ouvrage dans ses tiroirs. Il n'était pas plus pressé de publier que de faire connaître «sa» vérité. Peut-être aussi se rendit-il compte que "*L'éducation sentimentale*" n'était pas tout à fait l'ouvrage qu'il aurait voulu écrire. S'il avait réfléchi à une conception d'ensemble, elle n'apparut pas. En 1852, il écrivit à Louise Colet : « *Il faudrait récrire ou du moins recaler l'ensemble, refaire deux ou trois chapitres, écrire un chapitre qui manque* ». Mais il ne s'y résolut pas : il préféra travailler à "*Madame Bovary*". Alors que dans "*L'éducation sentimentale*", « *si les causes sont montrées, les résultats aussi, l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point* », "*Madame Bovary*" montrera un implacable déroulement des événements.

Il fera une autre "*Éducation sentimentale*" en 1869. Mais, si les deux œuvres portent le même titre, elles ne se ressemblent guère. Il est sûr que l'une n'est pas l'ébauche de l'autre, qu'elles constituent deux ouvrages originaux. Dans la première "*Éducation*", Flaubert n'eut que des intuitions sur le train du monde comme il va, et n'avait d'expérience qu'amoureuse. Pour ce qui ne relevait pas de cette expérience, sa peinture était encore balzacienne. En outre, il apprenait son métier. Mais il possédait déjà la sûreté du coup d'œil, l'élégance du geste, l'efficacité de la parole.

---

En 1845, Flaubert eut de longues discussions avec Alfred Le Poittevin, son aîné de cinq ans et ami intime, qui avaient été préparées par des lectures en commun, des confidences, des exposés de l'un à l'autre sur la façon dont il convient de prendre la vie. C'était un spinoziste qui lui inspira sa conception moniste du monde, celle d'une matière pénétrée d'esprit dans la moindre de ses parties.

En 1846, alors qu'il poursuivait, sans goût, ses études de droit, il subit ses premières crises d'épilepsie et fut atteint d'une maladie nerveuse qui l'obligèrent à se retirer dans sa propriété de Croisset, près de Rouen.

La même année, il fit, avec Maxime Du Camp, un voyage aux châteaux de la Loire et dans le Morbihan dont les notations furent rassemblées dans :

---

***“Par les champs et par les grèves”***

(1846)

Récit de voyage

Commentaire

Il fut écrit en collaboration avec Du Camp. Flaubert s'y montra un paysagiste minutieux. Le don de voir et le goût des sonorités romantiques s'y allient à un panthéisme éperdu. Le texte ne fut publié qu'en 1987.

---

Désormais, le labeur d'écrivain de Flaubert ne fut plus interrompu que par quelques séjours à Paris (où il entretint une liaison avec la poétesse Louise Colet), de grands voyages, notamment en Orient (de 1849 à 1851) avec Maxime Du Camp et la rédaction d'une volumineuse correspondance avec ses amis, Louis Bouilhet, Théophile Gautier, George Sand et, plus tard, Daudet, les Goncourt ou Maupassant.

Comme il avait fait, en 1845, la découverte d'un tableau de Bruegel, *"La tentation"*, et que le mécanisme de la création avait été déclenché en lui, à partir de 1847, il travailla d'arrache-pied à *"La tentation de saint Antoine"*, œuvre dont le thème, qui avait déjà été illustré par le *"Caïn"* de Byron et le *"Faust"* de Goethe, l'avait hanté dès 1835. Pour réaliser cette entreprise, il mit en œuvre une documentation considérable, parfaitement assimilée. Le sujet était grandiose : l'ermite dans sa Thébaïde est face à face avec le mystère de la vie et de la nature ; Satan lui tend tous les pièges, fait défiler devant lui tout ce qui peut ébranler la foi d'un croyant. Inspiré, truculent, outrancier, courant à bride abattue, puis se calmant, se tuant sur sa page d'écriture, façonnant son instrument et déjà affirmant sa maîtrise, il conçut un texte qui prit d'abord pris une forme dramatique, puis celle d'un roman dialogué. Mais il manquait encore une qualité à ce dernier livre de jeunesse, préface directe des chefs-d'œuvre et qu'il considérait comme son premier travail digne de la publication : la cohésion. Il décida de soumettre son livre au jugement de ses amis, Maxime Du Camp et Louis Bouilhet. Il voulait connaître leur opinion le plus rapidement possible, car il avait décidé de faire un voyage en Orient avec Du Camp et avait subordonné le départ à l'achèvement de l'œuvre. Du Camp raconta, dans ses *"Souvenirs intimes"*, cette scène qui se passa en septembre 1849. La lecture eut lieu à Croisset. Le verdict des auditeurs fut sans appel : effrayés par son lyrisme, ils lui conseillèrent de jeter le manuscrit au feu et de s'exercer sur un sujet terre-à-terre. Bouilhet fit quelques suggestions : « Astreins-toi à le traiter sur un ton, naturel, presque familier, en rejetant les divagations ». Il lui offrit même un thème : l'histoire d'une certaine Delphine Delamare.

De 1849 à 1851, les deux amis firent leur long voyage en Égypte et en Asie mineure. À cette occasion, il fréquenta les bordels du Caire et prétendit qu'il y avait un aspect de la question d'Orient que *"La revue des deux mondes"* avait trop négligé : la chaude-pisse et ce qu'il appelait *« les rhumes de caleçons »*. Sur sa route, il exerça sa faculté d'observation, non pas seulement celle des apparences pittoresques, mais celle des âmes.

Au retour, en septembre 1851, ce furent cinq années d'intense labeur. Il commença la rédaction d'un roman qu'il termina en avril 1856. Ce fut :

---

### ***"Madame Bovary, mœurs de province"***

(1857)

Roman de 320 pages

S'ennuyant à la ferme paternelle, Emma Rouault épouse Charles Bovary, officier de santé à Tostes. C'est un brave homme, qui aime sa femme, mais est incapable de la comprendre et de la satisfaire. Un bal au château de La Vaubyessard précise chez elle des aspirations et des regrets, jusque-là assez vagues, lui en donnant le goût du luxe et le désir d'amours romanesques.

Pour *« changer d'air »* sa femme qui se laisse dépérir, Charles va s'établir à Yonville, où ils font la connaissance de M. Homais, le pharmacien, libre penseur et propagateur d'idées reçues, et de Léon, clerk de notaire avec qui elle ne tarde pas à filer un amour platonique. Après le départ de Léon, *« las d'aimer sans résultat »*, lors des comices agricoles entre en scène Rodolphe, gentilhomme-fermier dont elle devient la maîtresse au cours d'une promenade dans les bois. Mais elle est une maîtresse qui ne tarde pas à devenir encombrante, et Rodolphe rompt. Elle tombe malade. Pour la distraire, son mari l'emmène au spectacle à Rouen ; elle y revoit Léon.

Immédiatement séduite, elle se rend de plus en plus souvent à Rouen. D'autre part, son besoin de luxe ne fait que croître, et ses dépenses (pour le règlement desquelles elle s'endette auprès de l'usurier Lheureux) deviennent exorbitantes. Menacée de saisie, abandonnée de tous, sauf d'un mari qui ne sait rien, elle se suicide à l'arsenic. Charles ne lui survit guère.

Après le « pensum » réaliste de '*Madame Bovary*', qui avait révélé le Flaubert « *qui fouille le vrai tant qu'il peut [...] qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit* », l'autre « *bonhomme* » qu'il avait en lui, « *qui est épris de lyrisme [...] de toutes les sonorités de la phrase* », revint à '*La tentation de saint Antoine*' qu'il abandonna à nouveau.

Puis il aspira à des horizons plus larges, voulut donner libre cours à son imagination, s'offrir « *une bosse de lyrisme* ». Mis sur la voie par les évocations historiques de Michelet et sans doute par '*Le roman de la momie*' de Th. Gautier (1857), l'inspiration romantique renaissant en lui, il prit la décision de ressusciter un épisode peu connu de l'histoire de Carthage, d'après l'historien grec Polybe, et d'écrire ce qu'il appelait une « *truculente facétie* » :

---

**“Salammbô”**  
(1862)

Roman de 350 pages

Au terme de la première guerre punique (241 av. J.-C.), malgré l'opposition du chef Hamilcar, le parti de la paix à Carthage a traité avec Rome. À moitié ruinée par un énorme tribut, la ville tarde à payer ses Mercenaires qui s'impatientent et menacent de se révolter. Pour les apaiser, le Sénat leur offre, dans les jardins du suffète Hamilcar qui est absent, un festin magnifique. Dans les vapeurs de l'ivresse, ces Barbares, pris d'une fureur destructive, incendient les jardins, massacrent les esclaves d'Hamilcar, mutilent ses éléphants et ses lions et font bouillir, pour les manger, les poissons sacrés ! Salammbô, la fille d'Hamilcar, exprime son désespoir d'avoir perdu les poissons sacrés, et adresse aux Mercenaires de violents reproches. Puis, s'accompagnant de sa lyre, elle chante « *les aventures de Melkarth, dieu des Sidoniens et père de sa famille* ». Les barbares, stupéfaits, l'écoutent « *la bouche ouverte, en allongeant la tête* », et le chef lybien Mâtho comme le chef numide Narr'Havas tombent amoureux d'elle. Salammbô a grandi « *dans les abstinences, les jeûnes et les purifications* », consumée d'ardeur pour les choses religieuses. La réservant pour quelque alliance politique, son père a refusé d'en faire une prêtresse. Mais elle rêve d'être initiée au culte secret de Tanit et de pénétrer dans le temple où seuls les prêtres approchent l'idole de la déesse et son voile sacré, le « *zaimph* ».

Les Mercenaires, qui ne sont pas payés, se rangent sous les ordres de Mâtho et de Narr'Havas. Les Carthaginois les convainquent de se retirer loin de la ville en attendant leur solde. Le suffète Hannon les défait devant Utique, mais est ensuite écrasé. Le Grec Spendius, un esclave qu'ils ont libéré et qui les conseille, les fait revenir sous les murs de Carthage, et ils en entreprennent le siège. Leurs rangs grossissent. Les événements traînent et les assaillants s'énervent autant que les assiégés qui subissent le supplice de la soif, l'aqueduc qui alimente les citernes ayant été coupé. Comme il est à sec, Mâtho, qui est encore envoûté par le souvenir de Salammbô, une nuit, accompagné de Spendius, entre dans Carthage par cette voie et pénètre dans le temple de Tânit, la déesse de la cité, où il dérobe son voile sacré, le « *zaimph* », talisman « *d'où dépendent les destinées de Carthage* », se drape dans ses plis et, entré dans le palais d'Hamilcar, parvient jusqu'à la chambre de Salammbô. Elle dort et il n'ose l'approcher ; elle s'éveille, il lui déclare son amour et lui révèle qu'il a dérobé le « *zaimph* » pour le lui offrir. Mais, à sa vue, elle pousse des cris de frayeur car nul ne doit le contempler. Revenue de sa stupéfaction, elle donne l'alerte, mais Mâtho peut rejoindre Spendius et regagner le camp car il est toujours drapé dans le manteau qui le protège, chacun s'écartant de lui. De ce jour, comme si la déesse s'était détournée de la cité et ne la protégeait plus, la fortune de Carthage chancelle. En vain offre-t-on des sacrifices à Moloch et immole-t-on des enfants à ce dieu qui veut toujours plus de sang. Schahabarim, le grand prêtre de Tanit, persuade Salammbô d'aller jusque sous la tente de Mâtho et de lui reprendre le voile de la déesse quoi qu'il exige en échange.

Elle obéit après une union rituelle avec son python sacré, prélude à son étreinte avec Mâtho, reçoit docilement les caresses du Libyen et revient avec le « *zaimph* », un incendie allumé à propos par les Carthaginois à l'entrée du camp ayant favorisé sa fuite. Sur ces entrefaites, Hamilcar, de retour à Carthage, a repris le commandement et levé une nouvelle armée. Victorieux à la bataille du Macar, il poursuit les Mercenaires et, à la suite d'habiles manœuvres, réussit à les enfermer dans le défilé de la Hache, les issues étant bouchées par d'énormes blocs de granit détachés de la montagne. Mourant de faim, les Barbares doivent livrer leurs chefs qui sont crucifiés. Mâtho est réservé pour un supplice plus horrible. Quant à Narr'Havas, qui s'est rallié aux troupes d'Hamilcar, il a obtenu la main de Salammbô pour prix de sa trahison. Mais, au moment où il va passer l'anneau au doigt de sa fiancée, elle aperçoit Mâtho qu'on vient de livrer à la populace pour qu'elle le déchire et qui déjà n'est plus qu'un agonisant couvert de blessures affreuses. Il vient s'abattre à ses pieds. Et un prêtre de Moloch, une longue spatule à la main, d'un seul coup ouvre la poitrine du supplicié, en arrache le cœur. Mâtho vient expirer aux pieds de Salammbô qui l'aimait secrètement et tombe morte à son tour. « *Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.* »

### Commentaire

Arrêté par ses scrupules réalistes, Flaubert, s'il inventa Salammbô de toutes pièces par Flaubert, ne pouvait se résoudre à traiter l'Histoire avec la fantaisie des romanciers romantiques. Faute de pouvoir observer directement pour être vrai, comme dans "*Madame Bovary*", il voulut du moins être « *probable* ». Pour y parvenir, il partit, en 1858, pour la Tunisie et y visita le théâtre même de son épisode ; il travailla pendant des mois à rassembler une impressionnante documentation, dépouilla tout ce qu'on pouvait lire à son époque sur l'antiquité méditerranéenne, s'intéressa, avec une soif d'encyclopédiste, aux moindres détails alors connus de la vie quotidienne à cette époque pour ressusciter la civilisation féroce et raffinée de Carthage. Dans un domaine où l'information est aussi lacunaire, il puisa aux sources les plus diverses : à côté de Polybe, auquel il emprunta son sujet, il utilisa la Bible, nombre d'auteurs grecs et latins, les récits de « *voyageurs modernes* », etc. Son livre apparaît dès lors, selon l'expression de Jacques Neefs, comme « une encyclopédie de l'Antiquité ».

Fort de ces documents dont il a su dominer la masse, il décrivit les événements antiques avec autant de précision que s'il les avait sous les yeux. D'ailleurs, il s'en faut de peu que le roman ne sombre dans l'album pittoresque d'archéologie carthaginoise. Bijoux et animaux, armes et instruments de torture, parfums et aliments de toute l'Antiquité se trouvent rassemblés là dans des descriptions énormes. Le festin des Mercenaires est un délire culinaire, les batailles sont des anthologies d'horreurs en tous genres. Ce roman «est devenu un magasin !» s'écria un sévère critique. Certaines descriptions sont une véritable marqueterie de détails tirés de textes anciens. Ces évocations si précises s'imposent avec la force de l'hallucination. Cependant, parfois, tous ces détails étranges mais généralement intelligibles inspirent, par leur amoncellement, une certaine lassitude.

Un tel labeur inspire encore du respect aux érudits, bien que nos exigences soient devenues plus grandes et qu'on puisse lui reprocher de restituer la Carthage du III<sup>e</sup> siècle à l'aide d'éléments puisés à diverses époques de l'histoire du monde méditerranéen. C'est ainsi par exemple qu'à propos de la guerre des Mercenaires nous voyons défiler en quelques chapitres tous les procédés de combat, toutes les méthodes de siège de la guerre antique. Flaubert fut d'ailleurs attaqué par le spécialiste Froehner : il se défendit avec véhémence sur le terrain même de son adversaire, refusant d'admettre les erreurs archéologiques dont on le déclarait coupable, même s'il avait auparavant reconnu que l'archéologie de "*Salammbô*" ne pouvait être que « probable ». En fait, c'était sans importance.

La rédaction de son « *roman carthaginois* » dont l'intrigue est articulée par la révolte des mercenaires carthaginois et leur mort affreuse, par l'amour sans espoir du Lybien Mâtho pour la fille d'Hamilcar Barca, Salammbô, par la mort de Mâtho, coupable de sacrilège, favorisa chez Flaubert une grande inventivité. Par la vigueur de son imagination, il dressa des scènes d'une vérité saisissante. Il voulut aussi « *appliquer à l'Antiquité les procédés du roman moderne* », subordonnant la description à l'action, menant la narration avec maestria, qu'il s'agisse de la scène du Conseil ou de l'épisode fameux de l'étreinte sous la tente, où, selon la technique utilisée déjà dans "*Madame Bovary*", le moment principal est éludé, évoqué par allusion, par la métaphore de l'enlacement avec le python

sacré, ou celle de l'orage qui gronde et s'apaise, par la métonymie quelque peu grivoise de la chaînette brisée. Le roman a de temps à autre des airs de roman d'aventures où peut-être trop d'événements sont accumulés, créant parfois une lassante impression de surcharge. Mais, considéré isolément, chaque épisode est un chef-d'œuvre de composition et de reconstitution historique. Orgie de l'imagination? Peut-être, mais maîtrisée. Reste que l'ensemble est parfois pesant. Dans ses jours d'abattement, Flaubert partageait assez l'avis de ses détracteurs : « *"Salammbô" est embêtante à crever. Il y a un abus évident du tourlourou antique, toujours des batailles, toujours des gens furieux.* »

La documentation étant au service du verbe, le roman dans ses meilleures pages est une grande œuvre poétique. Revenant de Carthage, c'est à l'aspect esthétique de son futur roman que Flaubert s'intéressa, proclamant la nécessité de concilier une beauté sensible et l'illusion de la vérité : « *Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi, puissances de l'émotion plastique ! résurrection du passé, à moi ! à moi ! Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même.* » Il retint comme seul critère de réussite l'harmonie, garante du vrai : « *Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient.* »

Il mit dans son roman, comme dans *"La tentation de saint Antoine"*, ses propres rêves, son Orient imaginaire, son goût de l'exotique et du bizarre, son sentiment religieux, son attrait pour les mythes, ses fantasmes. Par son imagination, par la magie de son style, il parvint à suggérer l'atmosphère d'une ville africaine, au carrefour de la civilisation et de la barbarie, avec ses contrastes de luxe et de misère, d'ascétisme mystique et de superstitions cruelles, d'héroïsme et de lâcheté. Les descriptions sont d'une grande magnificence et parfois d'une admirable poésie (ainsi il évoque, en un mystérieux clair-obscur, le spectacle nocturne de Carthage vue de la terrasse du palais d'Hamilcar). Certaines scènes d'une rigoureuse construction sont animées d'un souffle puissant. Flaubert atteint à la grandeur épique dans de gigantesques tableaux où il évoque la foule des Mercenaires, leurs festins, leurs combats (sièges, surprises, batailles rangées, supplices atroces), l'horrible mêlée de la bataille du fleuve Macar, leur agonie au défilé de la Hache. Flaubert se délecta à faire entrer en scène à la bataille du Macar ces acteurs de choix que sont les éléphants : « *Les soixante-douze éléphants qui se précipitaient sur une double ligne [...] les Indiens les avaient si vigoureusement piqués que du sang coulait sur leurs larges oreilles. Leurs trompes, barbouillées de minium, se tenaient droites en l'air, pareilles à des serpents rouges ; [...] Les éperons de leur poitrail, comme des proues de navire, fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons. Avec leurs trompes, ils étouffaient les hommes, ou bien, les arrachant du sol, par-dessus leur tête ils les livraient aux soldats dans les tours ; avec leurs défenses, ils les éventraient, les lançaient en l'air, et de longues entrailles pendaient à leurs crocs d'ivoire comme des paquets de cordage à des mâts.* » Par la magie de son art, les scènes d'horreur elles-mêmes sont parées d'une étrange beauté. Il tendit aussi parfois au bas-relief à la manière parnassienne.

*"Salammbô"* brille encore d'une éclatante passion pour les mots et les belles phrases.

Cependant, la psychologie des personnages, qui restent des silhouettes, est sommaire.

Sainte-Beuve, le grand critique littéraire, reprocha à Flaubert d'avoir choisi son sujet dans une civilisation entièrement coupée de la nôtre, ce qui exclut, pour lui, toute possibilité de sympathie et ne peut qu'engendrer la froideur et l'ennui, regretta « le côté descriptif exorbitant », l'excès d'érudition, exagéra en demandant un lexique, critiqua « l'acharnement à peindre des horreurs », dénonça « une pointe de sadisme ». Ce à quoi Flaubert répondit, rappelant « *ce qui se passe actuellement aux États-Unis* » (la guerre de Sécession) . « *J'ai été sobre et très doux au contraire !* » Mais le roman connut un succès considérable auprès du public. George Sand fut une des premières à lui rendre hommage.

De nos jours, bon nombre de lecteurs sont découragés par le dépaysement absolu que condamna Sainte-Beuve, mais d'autres apprécient au contraire l'évasion offerte, la « *bosse de haschisch historique* » que Flaubert voulut leur procurer.

Salammbô est un roman historique de Gustave Flaubert, paru en 1862 chez Michel Lévy.

Il prend pour sujet la Guerre des Mercenaires, IIIe siècle av. J.-C., qui opposa la ville de Carthage avec les Mercenaires barbares qu'elle avait employés pendant la première Guerre punique, et qui se révoltèrent, furieux de ne pas avoir reçu la solde convenue. Flaubert chercha à respecter l'Histoire connue, mais profita du peu d'informations disponibles pour décrire un Orient à l'exotisme sensuel et violent.

Sommaire [masquer]

1 Résumé

2 Principaux personnages

3 Commentaire

4 Adaptations

4.1 Peinture & Sculpture

4.2 Opéra

4.3 Cinéma

4.4 Bande dessinée

4.5 Arts visuels

4.6 Chanson

5 Notes

6 Bibliographie

7 Articles connexes

8 Liens externes

Résumé [modifier]

**Le Festin** : Les mercenaires fêtent à Carthage la fin de la guerre dans les jardins d'Hamilcar, leur général. Échauffés par son absence et par le souvenir des injustices qu'ils ont subis de la part de Carthage, ils ravagent sa propriété ; Salammbô, sa fille, descend alors du palais pour les calmer. Mathô et Narr'havas, tous deux chefs dans le camp des mercenaires, en tombent amoureux. Spendius, un esclave libéré lors du saccage, se met au service de Mathô et lui conseille de prendre Carthage afin d'obtenir Salammbô.

**À Sicca** : Carthage persuade les mercenaires de quitter la ville en attendant leur solde. Ils marchent jusqu'à Sicca. Le Suffète Hannon vient leur annoncer un délai dans le paiement de leur récompense, mais Spendius profite de la nouvelle de l'assassinat de 300 mercenaires restés en ville pour monter les soldats barbares contre Carthage.

**Salammbô** : Salammbô prie Tanit, déesse de la lune, et est instruite par Schahabarim, son grand prêtre.

**Sous les murs de Carthage** : Les Barbares reviennent faire le siège de la ville. Mâtho et Spendius y pénètrent la nuit par l'aqueduc.

**Tanit** : Ils volent le « zaïmph », voile sacré de la déesse Tanit, dans le temple. Mâtho est découvert alors qu'il entre par effraction dans la chambre de Salammbô. On la suspecte alors d'avoir fauté avec le Barbare. Mâtho s'enfuit sans difficulté, immunisé par le port du zaïmph.

**Hannon** : Un groupe de Barbares commandés par Spendius et Autharite vont faire le siège d'Utique et d'Hippo-Zarite pour bloquer les approvisionnements de Carthage. Hannon et son armée surprennent Spendius et reprennent Utique, mais sont mis en déroute par le retour de Mâtho.

**Hamilcar Barca** : Hamilcar, héros de la guerre contre Rome en Sicile, revient à Carthage. On le blâme pour la défaite, il se défend devant le Conseil et défend la cause des mercenaires qu'il a commandés jadis. Mais quand il voit les dégâts causés à sa propriété lors du festin, il accepte la proposition des Anciens de faire la guerre contre les Mercenaires.

**La bataille du Macar** : Hamilcar bat Spendius au pont de Macar, près d'Utique.

En campagne : les troupes d'Hamilcar sont encerclées par les mercenaires, elles construisent un fort pour se défendre.

Le serpent : Carthage est affamée par le siège et démotivée par la perte du zaïmph. Schahabarim persuade Salammbô d'aller le reprendre à Mathô, en usant de tous ses charmes s'il le faut.

Sous la tente : Elle atteint sa tente sans se faire remarquer, d'un geste de main elle réclame le zaïmph, Mâtho reste subjugué par sa beauté et s'humilie devant elle et s'endort dans ses bras. Elle s'enfuit avec le zaïmph, alors que les troupes d'Hamilcar attaquent le campement. En la retrouvant, son père offre sa main à Narr'Havas, chef des numides qui a fini par trahir le camp barbare, à condition qu'il l'aide à obtenir la victoire.

L'aqueduc : Les Carthaginois, poursuivis par les Mercenaires, parviennent à rentrer à Carthage. Spendius coupe l'approvisionnement en eau de la ville, en perçant l'aqueduc.

Moloch : En désespoir de cause, les Carthaginois assoiffés offrent leurs enfants en sacrifice à Moloch. Hamilcar déguise l'enfant d'un esclave et l'envoie mourir à la place de son fils Hannibal. Le soir même, un orage éclate et remplit les citernes d'eau.

Le défilé de la Hache : Hamilcar fait tomber une partie des mercenaires dans le piège du défilé de la Hache. Ils y restent bloqués et meurent de faim peu à peu. Les généraux prisonniers dans chaque camp (dont Hannon et Spendius) sont crucifiés. Les Carthaginois et les barbares s'affrontent lors d'une ultime bataille rangée. Mâtho, seul survivant, est capturé.

Mâtho : La victoire est célébrée à Carthage, c'est le jour des noces de Salammbô et Narr'Havas. Mâtho est offert en torture à la foule. Il succombe au crépuscule, le cœur arraché par un prêtre, devant Salammbô. Elle meurt sous le choc.

Principaux personnages [modifier]

Carthaginois

Hamilcar Barca, l'un des 2 Suffètes de Carthage. Il revient de Sicile pour reprendre le contrôle sur l'armée.

Salammbô, fille d'Hamilcar, dédiée à la déesse Tanit.

Hannibal, fils secret d'Hamilcar, caché par l'esclave Abdalonim.

Giscon, général et diplomate.

Hannon, l'autre Suffète de Carthage, atteint par une maladie de peau.

Schahabarim, prêtre de Tanit et instructeur de Salammbô.

Mercenaires

Mâtho, chef des mercenaires libyens.

Narr'Havas, chef des mercenaires numides, à qui Salammbô est promise en cas de victoire.

Spendius, esclave grec qui se met au service de Mâtho.

Autharite, chef d'une partie des mercenaires

Commentaire [modifier]

Flaubert disait n'avoir écrit "*Salammbô*" que pour donner l'impression de la couleur jaune  
Gustave Flaubert Salammbô vient après Madame Bovary. Flaubert en commence les premières rédactions en septembre 1857. Quelques mois plus tôt, après avoir gagné le procès qui avait été intenté contre Madame Bovary, il avait fait part dans sa correspondance (lettre à Mlle Leroyer de Chantepie) de son désir de s'extirper littérairement du monde contemporain, et de travailler à un roman dont l'action se situe trois siècles avant Jésus-Christ. En avril-juin 1858, il séjourne à Tunis pour s'imprégner du cadre de son histoire. Si l'intrigue est une fiction, il se nourrit des textes de Polybe, Appien, Pline, Xénophon, Plutarque, et Hippocrate pour peindre le monde antique et bâtir la couleur locale. Dès sa parution en 1862, le roman connaît un succès immédiat, en dépit de quelques critiques réservées (Charles Augustin Sainte-Beuve) mais avec d'appréciables encouragements (Victor Hugo, Jules Michelet, Hector Berlioz).

Adaptations [modifier]

Peinture & Sculpture [modifier]

Salammbô, peinture par Gaston Bussière, 1907  
Salammbô chez Mâtho, Je t'aime ! Je t'aime[1], de Théodore Rivière, 1895, petit groupe en bronze, ivoire, or et turquoises  
Salammbô, Alfons Mucha, 1896, lithographie

Opéra [modifier]

Le Salammbô du français Ernest Reyer, sur un livret de Camille du Locle, fut représenté pour la première fois en 1890 au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Le Salammbô du russe Modest Moussorgski, débuté en 1863 sur un livret du compositeur lui-même, ne sera en revanche jamais achevé.

Il a également inspiré un compositeur contemporain, Philippe Fénelon, qui signe un opéra en trois actes et huit tableaux (livret de Jean-Yves Masson) créé en mai 1998 à l'Opéra Bastille de Paris.

Au cinéma, l'air d'un opéra fictif également dénommé Salammbô est chanté par l'épouse de Kane dans le film Citizen Kane d'Orson Welles.

Cinéma [modifier]

Salammbô (1925), film français de Pierre Marodon avec Jeanne de Balzac, Rolla Norman, Victor Vina  
Salammbô (1960), co-production italo-française réalisée par Sergio Grieco

Bande dessinée [modifier]

Philippe Druillet a librement adapté le roman en bande dessinée, dans laquelle son personnage fétiche « Lone Sloane » s'incarne en Mâtho. Cette série qui relève autant de l'histoire antique que de la science-fiction, est initialement parue dans Métal hurlant puis dans Pilote à partir de 1980. Les aventures ont été réunies par les éditions Dargaud en trois albums :

Salammbô  
Carthage  
Mâtho

conjointement signés Gustave Flaubert et Philippe Druillet.

Arts visuels [modifier]

Le 9 août 1980, au Musée des beaux-arts du Canada, pour célébrer le centenaire de la mort de l'écrivain, l'artiste québécois Rober Racine lisait en public, seul et sans arrêt, le roman Salammbô de Gustave Flaubert pour une durée de 14 heures sur un escalier construit d'après les données propres du roman (nombre de chapitres = nombre de marches, nombre de mots, de phrases, de paragraphes...).

Chanson [modifier]

La chanteuse Julie Pietri s'est inspirée du personnage féminin de Gustave Flaubert pour l'écriture d'une chanson intitulée Salammbô, sortie en 1989 (album La légende des madones)[2].

---

---

En 1864, Flaubert s'attela à un roman auquel il donna le titre de son œuvre de 1845 :

---

---

***“L'éducation sentimentale”***

(1864-1869)

Roman de 420 pages

En 1840, Frédéric Moreau, jeune bachelier de dix-huit ans impressionnable, nourrit le projet velléitaire de faire son droit à Paris et, surtout, de réaliser des ambitions artistiques et mondaines. Sur le bateau qui le ramène pour deux mois à sa terre natale (Nogent-sur-Seine) par le chemin des écoliers, il rencontre Jacques Amoux, éditeur d'une revue "L'Art industriel" et marchand de tableaux, très attiré par la compagnie des dames. Mais ce qui détermina les années à venir est l'apparition de madame Arnoux à qui le jeune homme voue, dès cette première entrevue, tel les grands romantiques, un amour éternel, une passion « *grave, religieuse* ». À Nogent, Frédéric retrouve sa mère, Deslauriers, l'ami d'enfance, et la petite Louise Roque qui lui porte une admiration sans bornes. Mais il se languit vite de la capitale. De retour à Paris, il commence une morne existence faite d'errances et d'études avortées. Son âme languoureuse entretient le souvenir de madame Arnoux et un heureux hasard (une visite chez monsieur Dambreuse, industriel et député influent) lui permet de trouver la trace de "L'Art industriel". Il parvient à nouer des relations épisodiques avec Jacques Arnoux et à entrevoir régulièrement sa femme. Bientôt, le marchand l'entraîne dans la société parisienne où le jeune homme découvre les joies de la vie mondaine par l'intermédiaire de Rosanette, jeune et belle dame entretenue tantôt par l'un, tantôt par l'autre des compères qui gravitent autour d'elle. Et Frédéric se met peu à peu à hanter les deux maisons : celle de la frivole courtisane Rosanette où il se divertit, et celle de la fidèle et délaissée Marie Arnoux. Durant ces années, il croise également bon nombre de relations plus ou moins intéressées : Martinon, Hussonnet, et Dussardier. Il se rapproche également de la riche Mme Dambreuse qui flatte sa vanité, car elle est susceptible de lui fournir des appuis politiques et sociaux. Si bien qu'il en arrive, sans en avoir l'air, à mener de front des relations privilégiées avec Rosanette et madame Dambreuse, séduisant ces deux femmes par sa jeunesse et son romantisme. De plus, cette vie sans but, où il hésite entre les sens et le monde, est régulièrement interrompue par les visites à Nogent où Louise Roque, devenue femme, l'attend avec dévotion. On parle même de mariage avec la riche provinciale. Mais l'indécis Frédéric, qui ne sait jamais saisir le bonheur qu'on lui offre, tarde à se prononcer et passe à côté de la jeune fille que Deslauriers, au terme des années de jeunesse, finit par épouser.

Tout en papillonnant autour de l'une et de l'autre, Frédéric demeure fidèle en pensée à madame Arnoux, la femme idéalisée dont il devient, peu à peu, le confident. Lorsqu'il obtient enfin d'elle un rendez-vous galant dans un meublé qu'il a loué pour l'occasion, il l'attend en vain tandis que retentissent dans les rues avoisinantes les premiers coups de feu de la révolution de 1848. Mais, tout à ses passions, il ne s'était jamais senti concerné par les événements politiques qui avaient jalonné sa jeunesse. Madame Arnoux n'est pas venue au rendez-vous car elle a été retenue au chevet de son fils malade. Aussi est-ce Rosanette que Frédéric entraîne, par dépit, dans le petit appartement. Mais leur relation mouvementée ne fait que mettre en évidence leurs différences. Rosanette met au monde un petit garçon qu'elle perd très vite tandis que Frédéric n'a, à aucun moment, assumé les responsabilités d'une paternité qui l'ennuie.

En fin de compte, aucune des tentatives professionnelles et sentimentales du jeune homme n'est menée à bien. Et les années passent tandis que les amours se succèdent, sans pour autant éclipser la grande passion. À la suite d'une faillite, madame Arnoux et sa famille sont parties vivre au Havre et Frédéric n'en a plus que le souvenir. Pourtant, seize ans plus tard, alors qu'il est seul chez lui, il reçoit la visite d'une femme qu'il reconnaît : c'est madame Arnoux, venue faire « *sa dernière démarche de femme* ». Ils s'avouent leur amour mutuel tout en sachant qu'il appartient au passé et que le temps des adieux est venu. Madame Arnoux lui donne une mèche de ses longs cheveux devenus blancs, et disparaît pour toujours. C'est avec Deslauriers, l'ami fidèle, que Frédéric fait le bilan, assez pessimiste, des années écoulées ; ils se rappellent une visite qu'ils firent, adolescents chez « *la Turque* », tenancière d'un lieu peu recommandable d'où, pris de panique devant toutes ces femmes, ils s'étaient enfuis ; l'un et l'autre s'accordent à dire que cet épisode fut, en définitive, « *ce qu'ils eurent de meilleur* ».

## Commentaire

Ce récit d'une vie ratée, d'une «*passion inactive*», d'un amour idéalisé et insaisissable, des «*illusions perdues*» de Frédéric Moreau, ce témoignage sur la jeunesse de 1848, ses illusions et ses échecs, n'a pour ainsi dire aucun rapport avec le roman de jeunesse pour lequel Flaubert avait choisi le même titre, si ce n'est qu'il évoque la figure d'Élisa Schlésinger, inspiratrice du personnage de Marie Arnoux, ce qui lui donne une grande part d'autobiographie.

Le romancier s'est soumis à une scrupuleuse méthode d'information, se documentant longuement, allant sur le terrain, afin d'accréditer chaque détail donné. Pourtant, il dut recommencer un chapitre après s'être rendu compte qu'au temps de l'action, il n'y avait pas de train entre Paris et Fontainebleau. Adoptant un cadre chronologique précis, il étudia minutieusement le contexte politique, l'histoire morale de toute la génération qui connut la fin de la monarchie de Juillet, la révolution de 1848, la Deuxième République et la fièvre politique et sociale précédant l'avènement du Second Empire. En évaluant l'importance relative de la fresque historique et des personnages, on constate que, même si le roman est doté d'un fond historique touffu, on ne peut pas y voir un roman historique dans la mesure où le héros, passif, totalement détaché de ce qui ne le concerne pas directement, ne se laisse pas changer par les événements qui n'influencent donc pas de manière déterminante le cours du récit.

L'action se caractérise par sa lenteur, son «*piétinement*», l'absence de toute progression dramatique. Elle rend sensible l'émiettement de la vie en une poussière de menues circonstances. Les épisodes se succèdent sans cette «*fausseté de perspective*» par laquelle l'artiste, ordinairement, donne un sommet à son oeuvre, lui fait faire «*la pyramide*». Flaubert attacha beaucoup d'importance aux objets, aux menus faits, aux petits incidents de la vie de ses personnages, aux dialogues et aux silences, à tout ce qui n'est pas dit, que l'on n'a pas osé dire, analysant longuement les sentiments, sans qu'un coup de théâtre vienne à aucun moment relancer l'action. Son rêve était de raconter une vie où il ne se passe rien, d'écrire «*un livre sur rien et qui pût tenir debout par la seule force du style.*» Les démarches succèdent aux démarches, les visites aux visites, les conversations aux conversations. C'est comme un film qui se déroule. Il n'y a pas de scène capitale, pas de «*morceaux*» (Du Camp). Cependant, c'est comme une grande symphonie par l'entrelacement des thèmes, par des accélérations du rythme égal, par des épisodes plus importants, comme le dîner chez les Arnoux, la soirée à l'Alhambra, la fête à Saint-Cloud, le bal masqué, où l'on a le sentiment que l'action pourrait se nouer. Mais rien de décisif ne se produit. Le romanesque, qui était raillé dans «*Madame Bovary*», est ici absent, et le roman tire sa force de cette absence : il parvient à donner l'impression de ce qui se passe souvent dans la réalité où il ne se passe rien, où c'est la vie qui passe. Frédéric aurait pu réussir grâce aux Dambreuse, séduire Mme Arnoux, épouser la petite Roque. Tout est en amorces d'aventures possibles, de drames qui n'ont pas lieu. Aux affrontements dramatiques du roman balzacien, Flaubert a substitué le tragique d'une dispersion qui ne conduit à rien. Il a écrit l'envers de plusieurs romans possibles, le roman de l'échec : échec d'un amour, échec d'idéaux.

Il a eu pleine conscience de ce qui faisait l'originalité de sa tentative en développant le caractère d'un jeune homme qui, malgré son charme et son romantisme, fait figure d'anti-héros par son inertie, ses attitudes irrésolues, ses lâchetés. Il y acquiert tout de même une «*éducation*» : par l'amour, par la vie, par les souffrances et les joies qui leur sont attachées, avant que se dessine une destinée d'homme. Il a lui aussi, comme Jules dans la première «*Éducation sentimentale*», son alter ego en la personne de Deslauriers. Et sur toute l'histoire plane la même ironie, tombe, à la fin, la même amertume. Oui, c'est pareil et ce n'est pas la même chose. La grande «*Éducation*» ne peint pas seulement un amour malheureux, une passion impossible, et elle est autre chose que la confrontation pathétique de Mme Arnoux et de Frédéric. Elle a des dimensions que ne possède pas l'histoire d'Henry et de Jules : celles que donnent les espoirs et désillusions d'une génération, d'une époque, d'une existence qui avait pris comme on dit un bon départ et qui se dissipe dans l'à-quoi-bon?

Ce personnage à la psychologie très fouillée est dépeint de manière réaliste et, par cet aspect, annonce les héros modernes. Frédéric Moreau se dédouble : observé et observateur, il fait partie de la fiction mais il revendique aussi une conscience toute nouvelle par rapport à l'illusion qu'est l'univers

romanesque. Vaguement ironique, il a tendance à agir de moins en moins et à se regarder de plus en plus. Il rêve de ne rien faire, il devient peu à peu « un homme sans qualités », il s'abolit dans l'ordinaire des choses, tout entier absorbé par sa nouvelle passion : se voir en train d'être vu.

Le point de vue est d'ailleurs, la plupart du temps, celui de Frédéric. L'auteur, impassible, vient souvent relayer son regard par des descriptions objectives : si Frédéric aperçoit un jardin, c'est Flaubert qui le décrit. Mais Mme Arnoux, comme les autres personnages, est toujours vue par Frédéric.

Jacques Arnoux se caractérise par sa bonhomie, sa légèreté, sa vulgarité, son optimisme, sa forfanterie, sa conduite cynique avec les femmes : la sienne, Rosanette. Homme d'affaires, il a des projets ambitieux et nombreux, mais est victime de son incurie.

La modernité de Flaubert réside dans le fait qu'il a privilégié la forme, le style, au détriment de l'anecdote. Il a effectué un énorme travail de correction de la langue. À force de concision, la liaison des idées n'est pas toujours claire. Les comparaisons sont rares mais originales. Il déclara que « *les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière [...], le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses.* » Ce style est admirablement adapté à l'écoulement du temps : sec et dépouillé, souvent ironique, pour évoquer la grisaille de la vie quotidienne, il s'anime pour peindre les journées d'émeute et atteint un lyrisme retenu dans les portraits, sans cesse repris, de Marie Arnoux.

Ce soin minutieux et l'énorme travail de documentation auquel s'était soumis Flaubert expliquent pourquoi le roman ne fut terminé qu'en 1869. Aussi, la critique l'ayant mal accueilli, il en conçut une profonde amertume. Cependant, ses intentions formelles furent reprises par les romanciers naturalistes dont l'effort consistait, au moins en théorie, à tuer « *l'aventure dans le roman* », par James Joyce aussi.

“L'éducation sentimentale” signa la mort du héros de roman : Frédéric Moreau, individu velléitaire et chimérique, n'a plus rien de l'énergie balzacienne ou de la vertu stendhalienne, le destin héroïque dégénère en ratage et désormais ce sont les masses qui font l'Histoire, à l'aveuglette.

“L'éducation sentimentale” constitue une étape importante dans la suite de transformations qui ont ébranlé puis destitué le héros du roman. On est déjà très loin des personnages balzaciens, de l'énergie conquérante d'un Rastignac. Le protagoniste est ainsi involontairement mêlé à un épisode révolutionnaire. Il n'en perçoit pas du tout l'importance, non plus que les insurgés, qui font le coup de feu entre deux verres de vin. Ce sont les «masses» désormais qui, sans rien y comprendre, font l'Histoire, une Histoire significativement rabattue sur une nature par comparaisons et métaphores. À l'effondrement du «héros» et de ses vertus traditionnelles répond, non seulement un dégonflage radical de l'épique, mais même une disparition, très moderne dans l'histoire de la littérature cette fois, du sens. La vie des sociétés comme celle des individus est réduite à «un spectacle» : on voit se profiler le thème d'un absurde théâtre.

---

En 1870, Flaubert revint encore à “*La tentation de saint Antoine*” et ne put l'achever.

Au moment de la Commune, il manifesta violemment son opposition aux révolutionnaires en écrivant sur eux des horreurs.

En 1873, il se lia avec Maupassant, fils d'une de ses amies d'enfance.

Il toucha au théâtre :

---

### **“Le candidat”** (1874)

Comédie en quatre actes et en prose

Rousselin, négociant retiré des affaires à cinquante-six ans, et qui pourrait jouir en paix de sa fortune, est dévoré du désir d'être élu député. Ses ambitions mesquines lui feront perdre successivement son honneur, son argent, et jusqu'au sentiment paternel. Il a une femme qui, près de la quarantaine, est

encore désirable ; une fille de dix-huit ans, Louise, qui aime un ingénieur de trente ans, Murel, point indifférent aux charmes de la jeune personne, et sans doute plus sensible encore à la dot ; et c'est peut-être aussi l'importance de ces « espérances » qui attire Onésime de Bouvigny, fils du comte, défenseur du trône et de l'autel, tandis que Murel est démocrate. Les maladroites de Rousselin ont tôt fait de tourner contre lui Murel, qui s'est employé à lui rallier les électeurs de gauche, et à qui il refuse la main de sa fille, bien qu'il sache qu'elle regarde Murel comme son fiancé. Il congédie sans plus de façon Onésime de Bouvigny, se croyant assez fort pour triompher tout seul. Il n'est cependant ni tout à fait un mauvais homme, ni tout à fait un imbécile, mais les événements le poussent de compromissions en turpitudes. Bouvigny père, et un homme d'affaires véreux, Gruchet, font acte de candidature, l'un pour représenter la droite, l'autre la gauche. Rousselin espère gagner Julien Duprat, rédacteur de "L'impartial", et pousse sa femme dans les bras du journaliste. Au troisième acte, au cours de la meilleure scène de la comédie, Rousselin « répète » la séance publique qui doit avoir lieu le même jour. Devant les chaises vides, il se crée d'imaginaires contradicteurs et les écrase sans peine de ses réponses foudroyantes. Il n'en va plus de même lorsqu'il se trouve en présence des électeurs. Au dernier acte, en proie à la fièvre, Rousselin, seul dans son cabinet, attend le résultat. Il a dépensé sans compter. Il a sacrifié le bonheur de sa fille, qu'il a finalement donnée à Bouvigny pour obtenir le désistement du père. Il a acheté, et très cher, Gruchet. Il a donné sa montre à un mendiant qui pourrait être électeur, et qui, en tout cas, lui fera obtenir des voix. Mais miss Arabelle, l'institutrice de Louise, lui apprend innocemment qu'elle a rencontré Madame en compagnie de M. Gruchet, et lui rapporte une phrase mystérieuse que M. Gruchet a dite : « *Si vous pouvez rentrer sans crainte, j'agiterai mon mouchoir.* » Mais soudain des cris de triomphe se font entendre. Gruchet entre. « *Le suis-je ?* » s'écrie le candidat. - « *Ah ! je vous en réponds !* »

### Commentaire

Une ironie féroce circule d'un bout à l'autre des quatre actes. On songerait à Henry Becque, s'il n'y avait dans tout cela quelque gaucherie. Rien de ce que fait Rousselin n'est invraisemblable en soi, quand on prend ses paroles et ses actes isolément, et cependant l'ensemble est pénible.

Représentée pour la première fois au Vaudeville le 12 mars 1874, la pièce subit un échec retentissant. La veille, en sortant de la répétition générale, Edmond de Goncourt nota dans son "Journal" : « C'était funèbre, cette espèce de glace tombant peu à peu dans cette salle enfiévrée de sympathie ». Le soir de la seconde, voyant un de ses meilleurs interprètes quitter la scène avec les yeux humides, Flaubert jugea « criminel » de prolonger le chagrin de ceux qui s'étaient inutilement prodigués pour assurer son succès, et retira sa pièce.

Flaubert, depuis longtemps, songeait à ajouter au répertoire une grande pièce riche en apports nouveaux, en rupture avec la sclérose des œuvres contemporaines. À la suite de mille tractations, et grâce au soutien de ses puissants amis, Edmond de Goncourt, Zola, Feydeau, Maupassant, il parvint à faire représenter une de ses pièces, Le Candidat, comédie en quatre actes. « Une pièce qui secouera rudement le public » annonça-t-il à George Sand, non sans ajouter : « Émile Augier en crèvera de jalousie ! » Las ! le soir de la générale du Candidat, le 11 mars 1874 au Théâtre du Vaudeville, il en alla tout autrement... Par la voix de ses interprètes, il déversa sa bile, vitupéra contre la société en général et le monde politique en particulier. Le comte de Chambord, tout comme les orléanistes, et certains républicains, en prirent pour leur grade ! Ah ! il n'y alla pas de main morte ! Au fur et à mesure que se déroulait l'action, le silence d'abord poli, se fit vicieux, il fut ponctué de toussotements, chuchotements, froissements de papiers, du clic de bonbonnières refermées d'un coup sec. Au moment des saluts, les applaudissements furent feutrés. Le public s'esquiva en douceur. Certains présentaient un visage consterné comme s'ils avaient participé à une action criminelle. Très vite, il se retrouva dans une salle vide, seul à seul avec le directeur, qui ne desserra pas les dents, s'épongea le crâne. Trois jours après, la pièce fut retirée de l'affiche. Flaubert écrivit de nouveau à George Sand : « Pour un four, c'est un four ! »

Méritait-elle ce sort malheureux ? Elle n'est certes point excellente ; mais tout se conjura pour qu'elle ne réussît pas, et le moment était singulièrement défavorable pour une comédie politique qui, impartialement, donnait tort à tous les partis. Et la pièce, chacun le répétait dans les couloirs, n'est

pas « drôle ». Elle est seulement amère, ce qui n'a jamais été le moyen de plaire. Les personnages pèchent par excès de vérité. Au théâtre, les être moyens, même lorsque les conséquences de leurs actions sont fatales, n'intéressent guère. Et Sarcey n'eut pas tout à fait tort en reprochant à Flaubert de ne point s'être soucié « des conditions d'optique particulières à ce milieu qu'éclaire la rampe ». À la lecture, la pièce apparaît sous un jour meilleur. Mais George Sand écrivit à Flaubert : « Le sujet est trop réel pour la scène et traité avec trop d'amour de la réalité. Au théâtre, il faut une espèce de tricherie. À la lecture, la pièce n'est pas gaie. Elle est triste, au contraire, et si vraie qu'elle ne fait pas rire. Et comme on ne s'intéresse à aucun des personnages, on ne s'intéresse pas à l'action. » Henry Céard, dans l'article nécrologique qu'il publia dans "Le grand journal" au lendemain de la mort de Flaubert, écrivait : « Dans un pays comme le nôtre où tout le monde peut être candidat, où chacun est de droit électeur, dans un pays où le suffrage universel est la base de la société politique, une comédie politique mettant en scène électeurs et candidats, dans la constatation impitoyable de leurs ignorances et de leurs platitudes, pouvait-elle réussir? » Chaque groupe voulut voir dans cette pièce un pamphlet dirigé contre ses propres théories. Cette remarque, qui était vraie en 1874, se montra de même exacte en 1907, lorsque André Antoine reprit "*Le candidat*" à l'Odéon. Gustave Kahn le remarquait dans "*Le Gil Blas*" du 14 janvier : « Les personnages vivent de ce comique sans surcharge qui caractérise les créations de Flaubert. » Mais cette vérité, qui les fait vivre dans un roman, les tue au théâtre.

---

Flaubert travailla de nouveau à "*Bouvard et Pécuchet*", le « sacré bouquin » sur lequel il allait épuiser ses dernières forces.

Il s'ennuyait et avait des problèmes d'argent.

Enfin, en 1874, il mit enfin la dernière main à cette œuvre que l'inspiration romantique lui avait fait travailler dès 1835, reprendre en 1856, puis en 1870 :

---

### **"*La tentation de saint Antoine*"** (1874)

Roman de 276 pages

Antoine, l'anachorète de la Thébàïde, dialogue avec des apparitions successives, évoque les souvenirs trop vivaces de son passé, connaît à nouveau les tentations démoniaques : des visions de luxe, les séductions du pouvoir et de la volupté le sollicitent ; plus troublante encore est l'apparition de son ancien disciple, Hilarion, qui lui présente « *tous les dieux, tous les rites, toutes les prières, tous les oracles* », soulignant les contradictions des Écritures. Et quand, sous le nom de Science, le démon dévoile à Antoine les secrets de l'univers, l'anachorète aspire un moment à se fondre dans la matière dont il aperçoit l'extraordinaire foisonnement ; mais, dans le disque du soleil qui se lève, resplendit le visage du Christ.

#### Commentaire

Le thème avait déjà été illustré par le "*Faust*" de Goethe et le "*Caïn*" de Byron. Cette longue narration cosmique participe du roman, du dialogue et du poème en prose. C'est une œuvre symbolique, alliance originale de l'évocation du monde gréco-latin du IV<sup>e</sup> siècle et de l'énoncé des théories modernes, qui contient des tableaux d'une grande beauté plastique.

---

En 1875, pour sauver de la faillite Commanville, le mari de sa nièce, Caroline, Flaubert vendit la plus grande partie de ses biens et allait vivre dans la gêne jusqu'à sa mort.

Il interrompit "*Bouvard et Pécuchet*" et commença à rédiger "*Trois contes*".

En 1876 mourut Louise Colet.

En 1877, il acheva :

---

---

**“Trois contes”**  
(1877)

---

**“Un cœur simple”**

Nouvelle de 70 pages

Au début du XIXe siècle, à Pont-l'Évêque, en Normandie, Mme Aubain a une servante dévouée, Félicité, qui est venue chez elle après avoir eu une histoire d'amour malheureuse, n'ayant pas été épousée par un homme qui le lui avait promis. Elle s'était aussitôt consacrée aux deux enfants, Paul et, surtout, Virginie dont la santé délicate demanda des soins et qui mourut tandis que le garçon menait au loin une vie dissolue. Félicité perdit aussi son neveu qui était devenu marin. Mme Aubain ayant reçu un perroquet qu'elle lui laissa, Félicité en fit son compagnon, le faisant empailler à sa mort, le gardant. Mme Aubain mourut, Paul qui s'était marié vint enlever les meubles, la santé de Félicité déclina, mais elle avait toujours son perroquet qu'elle vit trôner sur le reposoir de la Fête-Dieu juste avant de mourir : « *Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines en la humant avec une sensualité mystique, puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît ; et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir dans les cieux entrouverts un perroquet gigantesque planant au-dessus de sa tête.* »

Commentaire

Écrit à l'instigation de George Sand de mars à août 1876, ce récit réaliste de la vie obscure d'une pauvre fille de la campagne, où Flaubert retrouva sa Normandie natale, frappe par la discrétion de l'analyse et la perfection de l'écriture.

C'est peut-être dans les dernières lignes que Zola trouva l'idée des extases sulfureuses de l'abbé Mouret.

---

---

**“La légende de saint Julien l'Hospitalier”**

Nouvelle de 60 pages

Au XIIIe siècle, un jeune homme, Julien, chasseur forcené coupable d'un énorme massacre de bêtes, reçoit d'un cerf la prédiction qu'il tuera son père et sa mère et se voit voué à cette malédiction. Pour y échapper, il part à l'aventure et épouse la fille d'un empereur. Mais ses parents, le recherchant, arrivent au château alors qu'il est parti chasser vainement des animaux et, à son retour, les prenant pour d'autres, il les tue : « *Un soir d'été, à l'heure où la brume rend les choses indistinctes, étant sous la treille du jardin, il aperçut tout au fond deux ailes blanches qui voletaient à la hauteur de l'espalier. Il ne douta pas que ce ne fût une cigogne ; il lança son javelot. Un cri déchirant partit. C'était sa mère, dont le bonnet à longues barbes restait cloué contre le mur.* »

Réprouvé, pour expier, il se fait passeur d'un fleuve où se présente un lépreux qu'il accueille et réchauffe de son étreinte : c'est Jésus, et il est sauvé.

Analyse

Intérêt de l'action

Le texte est à classer dans le fantastique philosophique. Flaubert s'est inspiré de la "Légende dorée", d'un vitrail de l'église de Caudebec et d'un autre de la cathédrale de Rouen, et de traditions du folklore. Mais son inventivité est certaine : il a travaillé à enrichir les péripéties, en particulier celles de la chasse. En ce qui concerne le déroulement de l'histoire, on sait tout de suite ce qui va arriver : comme dans une tragédie, le destin de Julien est indiqué à l'avance par les deux prédictions de l'ermite et du mendiant. Le découpage se fait en trois chapitres, eux-mêmes séparés en séquences.

### Intérêt littéraire

Ce texte est extrêmement travaillé, il appartient même à ces exercices purement littéraires qui intéressèrent Flaubert : il n'était pas du tout religieux mais artiste. Il faut relever les comparaisons les plus significatives : « gloire qui n'était que l'aurore des splendeurs éternelles », « le ciel était rouge comme une nappe de sang », « les yeux qui brillaient comme deux lampes très douces », « une prune éteinte qui le brûla comme du feu », « haleine épaisse comme un brouillard ». Un véritable anthropomorphisme se révèle dans la famille formée du cerf (« solennel comme un patriarche et comme un justicier »), de la biche (à la « voix humaine ») et du faon, dans les animaux qui se moquent de Julien, qui montrent de l'ironie, semblent avoir un plan de vengeance. Le lexique marque le souci de restituer le Moyen-Âge : « manants », « haut lignage », « hennin », « son domestique », « oliphants », « brocart », « béguin », « nef », « escarcelle », « camérières », « occis », « maîtres mires », « épée sarrasine », « exercices de gentilhomme », « feu grégeois », « masse d'armes », « rondaches », « cul de basse-fosse », et, en particulier dans le domaine de la chasse : « vénerie » et « fauconnerie » : « affaîter », « fumées du cerf », « déchaussures du loup », « lévriers barbaresques », « créance », « refuites », « griffons », « mâtins », « talbots », « bigles », « dogues alains », « chiens d'oysel », « genet », « débûcher », « tartaret de Scythie », « longes », « tiercelets », « sacres », « gerfauts ». Flaubert recourt même à la syntaxe ancienne (« festoyer quelqu'un », « une pierre se rencontra », « être chagrin », « avoir grand'faim », « faire mille questions »).

### Intérêt documentaire

Tout un tableau est donné de la société. Une telle assemblée d'animaux se justifie : on est en plein fantastique, en plein symbolisme : il faut donc que tous les animaux connus soient réunis pour que la condamnation du chasseur effréné soit complète. La lèpre et le baiser au lépreux sont des thèmes courants au Moyen Âge : il faut que Julien fasse sa rédemption. De nombreux pays sont évoqués, comme le sont ce marchand oriental et ces pèlerins (avec leurs coquilles) qui passent près du château, ces différents souverains auxquels Julien offre ses services quand il est à la tête de sa « compagnie » d'aventuriers et, en particulier, à cet empire d'Occitanie et aux Musulmans d'Espagne (d'où « le palais à la moresque ») ; cela dérive évidemment vers le fantastique dans l'évocation des régions torrides, des régions glaciales, des régions humides.

### Intérêt psychologique

Il tient surtout au portrait de Julien, mais il est pourtant caractéristique que les prédictions de son destin soient, pour la mère, une vision qui annonce qu'il deviendra un saint et, pour le père, la réalité de paroles qui annoncent la gloire : est-ce que les caractères féminin et masculin ne sont pas ainsi définis? Avant sa fuite de la maison familiale, on voit comment la formation qu'on lui donne l'entraîne sur la voie de la violence, comment il commence doucement (la souris blanche, les oisillons, le pigeon, « la volupté sauvage et tumultueuse » qu'il ressent alors) pour aller plus loin, de plus en plus loin jusqu'à l'énorme massacre. Ce que montre Flaubert, c'est la fabrication du mâle, du chasseur, du prédateur, du conquérant. S'il paraît immortel, c'est que, justement, le vrai châtement, ce n'est pas la peine de mort, c'est de continuer à vivre « en portant le poids de son souvenir », en connaissant le plus grand dépouillement, les plus grandes humiliations, en faisant preuve de la plus grande charité

(c'est plus fort que l'altruisme). Il serait intéressant de comparer son évolution avec celle de Siddharta, le héros hindou de Hermann Hesse. Voilà qui conduit à

### Intérêt philosophique

La nouvelle évoque la splendeur mystique du Moyen Âge où le réalisme le plus quotidien se parait d'une lumière surnaturelle. Le message est évidemment religieux, chrétien. Cependant, il n'impose pas l'abstention de tout plaisir, mais le refus de la violence inutile. Rien qu'en restant au niveau de la chasse inutile, on pourrait remarquer que ce message de respect de la nature, de respect des animaux, est celui des environnementalistes actuels. Se dégage aussi le thème de l'interdépendance des êtres de la nature et des humains puisque Julien constate que « *du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents* ». Cela amène à constater que le crime de Julien, le parricide, est considéré comme le pire qu'on puisse commettre et que le rôle de l'histoire, qui est un mythe, est, comme celui de l'histoire d'Œdipe par exemple, d'interdire cette transgression fondamentale que commet Julien, même si c'est contre sa volonté.

-----  
-----

### **"Hérodiad"**

#### Nouvelle de 63 pages

Dans sa forteresse, le tétrarque de Galilée, Hérode Antipas, est attaqué par le roi des Arabes dont il a répudié la fille pour prendre, depuis douze ans, Hérodiad, sa belle-sœur. Elle lui reproche de ne plus l'aimer et de laisser vivre son prisonnier, le prophète juif Iakob qui l'avait maudite et dont l'Essénien Phanuel vient demander la libération. Lors d'un festin offert au proconsul romain Vitellius qui a découvert les richesses d'Hérode et qui est dégoûté par l'agitation des Juifs, on évoque l'arrivée du messie, et Hérodiad fait danser sa fille, Salomé, qui, séduisant Hérode, lui demande et obtient la tête de Iakob.

#### Commentaire

Se souvenant de son voyage en Orient et s'appuyant sur une vaste documentation historique, Flaubert s'attacha dans cette nouvelle à faire revivre le monde judéo-chrétien en animant les données archéologiques les plus précises par l'évocation imaginaire de l'atmosphère sociale et religieuse de la Palestine à partir d'une intrigue s'inspirant de la mort de saint Jean-Baptiste.

-----  
-----  
-----

#### Commentaire sur le recueil

Flaubert l'écrivit alors qu'il était dans une période difficile de sa vie. C'est la raison pour laquelle ces nouvelles sont pessimistes. Les trois personnages sont des solitaires qui ne peuvent compter que sur eux. Leurs origines sociales sont différentes : on passe d'une servante évoluant dans la petite bourgeoisie provinciale à un seigneur époux d'une princesse puis à des maîtres du monde politique romain et palestinien. Les trois nouvelles se situent à des époques de plus en plus lointaines par rapport au lecteur : on passe du XIXe siècle à l'Antiquité.

Le point commun entre ces trois histoires est la relation avec Dieu : il est introduit dans la dernière phrase d'"*Un cœur simple*" ; il est présent tout au long de l'histoire de Saint Julien, par les oracles auxquels il ne peut échapper, et surtout par la fin : « *Et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec notre seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel* » ; quant à "Hérodiad", elle reprend un épisode des évangiles, celui de la mort du prophète Jean-Baptiste et la dimension sacrée apparaît

pleinement dans une des dernières phrases du texte : « *Console toi ! il est descendu chez les morts annoncer le Christ.* »

Enfin, pour Édouard Maynial, spécialiste de l'œuvre de Flaubert, « entre les trois récits, il paraît d'abord difficile d'établir un lien... mais n'y a-t-il pas dans ce triptyque une même volonté de dominer la réalité pour en faire de l'art? » Car, dans ces récits animés par le souci de vérité historique obtenue par une scrupuleuse enquête documentaire, les images sont somptueuses, la prose éclatante.

---

---

En 1879, Flaubert fut victime d'une fracture du péroné.

Comme il avait des ennuis d'argent, Zola, les Charpentier, Tourgueniev s'entremirent pour lui faire obtenir un poste de conservateur de bibliothèque, et le ministre Jules Ferry lui accorda un emploi hors cadre de trois mille francs à la bibliothèque Mazarine.

Il rêvait d'écrire une '*Bataille des Thermopyles*'.

La même année, il aborda le thème de la bêtise bourgeoise dans une œuvre d'une telle envergure qu'il mourut sans avoir terminé le second volume :

---

---

### ***"Bouvard et Pécuchet"***

(1881)

#### Roman

Deux employés parisiens, avides de savoir et d'action, héritiers burlesques de la curiosité des Encyclopédistes, ont l'ambition d'échapper à leur existence insipide de petits-bourgeois. Une soudaine aisance leur permet de se retirer à la campagne. Ils veulent alors apaiser leur soif de connaissances et effectuent de maladroites tentatives dans tous les domaines, explorent l'agronomie, les sciences naturelles, l'archéologie, l'Histoire, la littérature, la politique, l'amour, la gymnastique, la religion, la pédagogie, un peu les mathématiques, la philosophie, tout cela avec une bonne volonté naïve et appliquée. Malgré leurs échecs dans leurs entreprises successives, qui les font passer d'un domaine à l'autre et poursuivre cahin caha leur chemin, ces deux « *bonshommes* » acquièrent au moins le sens critique : « *Ils constatent la bêtise de ceux qui les entourent et ne peuvent plus la supporter.* »

#### Commentaire

Cette œuvre satirique, véritable Odyssée du savoir théorique et pratique, rythmée par de très réguliers naufrages, est une encyclopédie dérisoire dans laquelle Flaubert s'en prit au culte de la science mal comprise, critiqua la connaissance et sa transmission, se libérant peu à peu de son pessimisme par une complicité amusée avec ses deux personnages d'imbéciles pétris de certitudes et convaincus, par-dessus le marché, d'être des lumières.

---

---

En 1880, Flaubert eut la consolation de lire "*Boule de suif*", premier grand succès de Maupassant, son neveu, dont il fut le père spirituel.

Le 8 mai 1880, il mourut subitement à Paris, foudroyé par une congestion cérébrale.

Le 15 décembre, débuta, dans "*La nouvelle revue*", la publication de "*Bouvard et Pécuchet*" qui était resté inachevé.

Aux textes autobiographiques, aux nouvelles et aux romans qu'il écrivit, il faut ajouter, pour comprendre l'homme qu'il fut, sa correspondance, véritable somme critique de ses idées, de son

caractère, de ses variations. Ce qui frappe d'abord, c'est l'autorité du maître qui juge sans appel, qui domine son milieu et qu'on écoute.

Il se définit d'abord par une rageuse susceptibilité au contact du bourgeois, du vulgaire, de ses « *idées reçues* ».

Il s'abandonna d'abord à son romantisme inné dans des textes de différentes formes : nouvelle philosophique, allégorique et fantastique, drame, récit historique, autobiographie, en traitant tous ses thèmes : la mort, la folie, le désespoir, l'ivresse, le diable, etc.. Et il y revint à de maintes occasions.

Puis il lutta contre son romantisme en se contraignant au réalisme dans '*Madame Bovary*'. Pour acquérir une « *vue du vrai* », il observa l'âme humaine « *avec l'impartialité qu'on met dans les sciences physiques* », car « *le grand art est scientifique et impersonnel* ». Pour atteindre cette objectivité nécessaire, il voulut donc « *se transporter dans les personnages et non pas les attirer à soi* ». D'où la critique conclut qu'il appartenait à l'école de Balzac, de Champfleury, que son talent était destiné à fixer les aspects mesquins de la vie présente.

Sa réponse fut "*Salammbô*". Et "*L'éducation sentimentale*" vint répondre à ceux qui lui refuseraient l'accès aux sujets vraiment psychologiques. "*La tentation de saint Antoine*" affirma ses droits à la pensée, à l'histoire de l'esprit, au poème philosophique.

Et ce qui importa toujours pour l'artiste qu'il voulut être, c'est de « *partir du réalisme pour aller jusqu'à la beauté* ». Pour lui, « *plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus, et plus c'est beau* ». D'où ces « *affres de style* » qu'il connut, recherchait la propriété des termes par d'innombrables retouches et éprouvait l'harmonie de son texte par l'épreuve du « *gueuloir* », s'abîmant la voix à force de « *hurler de vent mille façons différentes une phrase* ».

Étant dans toutes ses oeuvres un artiste, il ne défendit ni thèse ni but. Pour lui, « *l'ineptie consiste à vouloir conclure* ». Et, si cela lui plaisait, il se passait de sujet, comme dans '*Bouvard et Pécuchet*'.

Pour lui, l'œuvre d'art ne tient même pas à la vie de l'artiste, à son époque. En 1872, il confia : « *Car j'écris non pour le lecteur d'aujourd'hui mais pour tous les lecteurs qui pourront se présenter tant que la langue vivra* ». Le rôle de l'œuvre n'est pas de refléter la personnalité de son auteur. Il protesta contre cette critique tout historienne qui s'acharne à replacer les œuvres dans leur milieu, qui ne les juge pas sur leur seule qualité d'art. Seule compte la poursuite de l'expression. Certes, ce fanatisme de l'art n'est pas sans rançon. Il exige la perfection du détail et du style ; il triomphe dans ces morceaux traités pour eux-mêmes et laborieusement tissés, comme le fameux tableau des Comices agricoles : il s'exalte à la conquête des phrases musicales au rythme ternaire, à cette sorte d'élargissement épique ou de monotonie obsédante que confère à la page l'usage répété de l'imparfait.

Mais ce même fanatisme n'est pas sans artifices : récits surchargés de morceaux trop savamment composés, métaphores trop longuement poursuivies, impression de sécheresse produite par ces dessins sans ombres. Cette rigueur d'épure qui constitue le fond de son « art poétique » ne se fourvoie pas, toutefois, dans une quelconque prétention à l'objectivité. Il n'eut de cesse, dans ses dernières années, de marquer ses distances avec les naturalistes qui revendiquaient son haut patronage. Aussi bien, dans son parti pris d'indifférence et d'art pur, il n'était pas parvenu à libérer l'art de toute détermination historique, et son œuvre, qui prétendait n'avoir pas plus besoin d'appui qu'une étoile, s'appuya sur lui-même et sur son temps. Sur Flaubert lui-même et sur ses sentiments : « *Mes personnages me poursuivent, disait-il à Taine, ou plutôt c'est moi qui suis eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, je m'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup.* » « *La Bovary, c'est moi* », disait-il encore. Il avait pris ses personnages loin de lui, parmi les médiocres, ils se rapprochèrent de lui, non par l'esprit sans doute, mais par la manière de sentir. La neurasthénique Emma, qui souffre dans son imagination exaltée, dans sa volonté malade, dans ses nerfs, lui ressemble. Comment imaginer qu'il n'ait pas été ému en écrivant la lettre du père Rouault, dans '*Madame Bovary*', en parlant de la vieille servante Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux ou de l'héroïne d'*Un cœur simple*'? Il n'est pas jusqu'à ces fantoches de Bouvard et de Pécuchet avec qui il ne communique dans leur avidité de savoir, de participer à toutes les expériences humaines.

Il s'interdit la thèse. Mais peut-on raconter une vie sans une philosophie de la vie? Par ce biais, la thèse se glisse à l'insu du narrateur. Il s'était formé une conception du monde : universel

déterminisme, pessimisme sans issue. Contre l'esprit « bourgeois » qu'il abhorrait et contre l'esprit romantique qu'il refoulait au fond de lui-même, il affirmait que la vraie sagesse consiste à tuer en soi l'illusion. Aussi a-t-on pu comparer *'Madame Bovary'* à *'Don Quichotte'*. Comme Cervantès a raillé les exagérations de l'idéal chevaleresque, Flaubert a dénoncé les mensonges de la passion romantique. de ce « bovarysme » qui met les mots à la place des sentiments et se joue à lui-même une comédie ou un drame romantique, fait d'illusions sur soi et sur les autres.

Et, par là, il nous raconte sa propre histoire, son affranchissement progressif. Mais il nous raconte mieux encore l'histoire de son temps : son œuvre est animée de l'esprit d'une génération matérialiste et scientifique, dure et sensuelle, dure comme le cœur, sensuelle comme la chair de la frémissante Emma.

La correspondance avec Louise Colet donne de précieux indices sur l'art d'écrire selon Flaubert. Ne croyant pas au génie littéraire, il considérait que la ténacité est suffisante mais indispensable pour se livrer au travail long et difficile de l'écrivain. Il rompit ainsi avec la tradition de l'artiste inspiré : « *Méfions-nous de cette espèce d'échauffement qu'on appelle l'inspiration, et où il entre souvent plus d'émotion nerveuse que de force musculaire [...]* »

les injures distribuées ou reçues par Flaubert (« Tiens, la couille lui manque, à celui-là... » , disait-il de ses adversaires favoris)

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)