

La critique des créateurs

Maurice Regard

Volume 1, Number 3, octobre 1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036201ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036201ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regard, M. (1965). La critique des créateurs. *Études françaises*, 1(3), 67–83.
<https://doi.org/10.7202/036201ar>

LA CRITIQUE DES CRÉATEURS *

A côté des critiques de profession qui jugent les œuvres de l'extérieur, d'après des principes, il faut accorder une place de choix aux créateurs, romanciers ou poètes, qui connaissent les problèmes de l'art parce qu'ils les ont personnellement affrontés, de sorte que leur critique est une critique de techniciens. C'est leur expérience qu'ils utilisent. Ils jugent selon leurs propres intentions, selon leurs propres goûts. Si parfois elle est destinée au public, lorsqu'il s'agit de préfaces, manifestes, articles sur d'autres écrivains, souvent cette critique des créateurs reste un peu secrète: elle se veut confidence de soi à soi, qu'il faut aller chercher dans les notes, les correspondances, les ébauches, les brouillons. Elle offre alors une sincérité, une profondeur, une humilité devant l'échec, que la critique faite pour un usage immédiat et public ne saurait offrir habituellement.

Puisque pour un créateur faire un livre reste toujours un *métier*, un ensemble de *recettes* qu'il faut appliquer, ordinairement il croit plus au travail qu'à l'inspiration. Il en résulte que sa propre poétique sera toujours au centre de son jugement. Chaque créateur n'appréciera les œuvres de ses confrères que par comparaison avec les siennes, et dans la mesure où elles pourraient trouver place dans son propre univers. Il existe, par exemple, pour Balzac, un art parfait du roman: c'est celui qu'il pratique, qu'il a reçu en héritage du Premier Empire où le roman avait essentiellement des prétentions psychologiques, mais il y a ajouté ce qu'il a appris à la lecture de Walter Scott, c'est-à-dire l'intérêt du monde extérieur, la présence des objets, un habile dosage des descriptions et des dialogues.

* D'après une conférence prononcée le 29 mars 1965 à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal.

D'autre part, un bon roman doit présenter un drame qui éclate brusquement, le plus tard possible, lentement préparé par de menus détails, par des descriptions minutieuses de journées, suivies de grands blancs, de silences, une atmosphère lourde qui fait pressentir l'affrontement des volontés. Cela doit se dérouler dans un temps relativement court.

Techniquement, il s'oppose donc au roman de Stendhal qui s'étale sur toute une vie, qui veut décrire non pas les choses et les paysages, mais l'impression qui s'en dégage. Stendhal déclare, par exemple, à propos du *Rouge*, qu'il s'est refusé à employer « deux pages à décrire la vue que l'on avait de la chambre où était le héros, deux autres pages à décrire son habillement, et encore deux pages à représenter la forme du fauteuil sur lequel il était posé ». Prenant plus nettement encore le contrepied d'une esthétique fondée sur la description, qui est celle des Romantiques, il ajoute qu'il a même osé « laisser le lecteur dans une ignorance complète sur la forme de la robe que portent M^{me} de Rénal et M^{lle} de la Môle ». Ces jugements sont déjà une critique de créateur, puisqu'il est manifeste que Stendhal pense à ces minutieuses descriptions qui étaient à la mode, et condamne en bloc les romans de Balzac.

Inversement, Balzac a jugé *la Chartreuse de Parme* en 1840 dans un long article de sa *Revue parisienne* et dans deux lettres adressées à Stendhal, tout de suite après avoir lu le roman, en mars-avril 1839. S'il ne ménage pas ses éloges, il est tout à fait remarquable qu'il apprécie *la Chartreuse* dans la mesure seulement où elle ne dépasserait pas trop ses études de mœurs. Balzac se voulait politique: il voue une grande admiration à Catherine de Médicis, Louis XI, Napoléon, parce qu'ils ont été des souverains autoritaires, absolutistes, mais machiavéliques, utilisant toutes les ruses pour aboutir à leurs fins. Ils avaient cette parfaite indifférence pour la morale et la religion sans laquelle il n'est pas de vrai chef d'État. Or il note qu'avec *la Chartreuse* Stendhal écrit ce grand

roman politique que lui-même rêvait d'écrire: « Il a écrit le *Prince moderne*, le roman que Machiavel écrivait ». Balzac retrouve dans Mosca « le regard avec lequel M. de Metternich tromperait Dieu ». Il aime ces combinaisons politiques qui sont l'équivalent de ce que sont chez lui ces intrigues d'argent, et ce mépris de ce qu'il appelle la *canaillocratie*. Il souligne les petits faits bien placés, comme ce parfum de la Sanseverina qui fait revenir Fabrice de son évanouissement après l'évasion de la Tour Farnèse. Il admire cet art de conduire tant de personnages, celui des longues préparations, qui est une preuve de maîtrise romanesque. Il retrouve dans le début parfaitement réussi, à propos de Waterloo, ce qu'il avait tenté de faire dans *les Chouans*: la peinture d'une bataille à travers de petites escarmouches. Il avoue même son infériorité sur ce point, et dans la présentation de certains personnages; il trouve, par exemple, que le républicain de Stendhal, Ferrante Palla, est très supérieur à son Michel Chrestien d'*Illusions perdues*.

Il souhaiterait même que la *Chartreuse* fût un peu plus balzacienne par ses précisions, que les portraits physiques, qui occupent tant de place chez lui, fussent plus détaillés — « les portraits sont courts », écrit-il —, il voudrait plus de verrues, plus de rides. Il aurait souhaité que la description de Parme fût moins floue, que les scènes d'intérieur fussent plus fournies et plus intimes. Il trouve surtout que le roman n'est pas suffisamment centré sur l'ambition. Il souligne cette phrase du comte Mosca: « Si Fabrice le veut, il sera promptement archevêque de Parme, une des plus belles dignités de l'Italie », qui pour lui contient tout le sujet. Là évidemment se dessine à son imagination une belle histoire sur les mœurs ecclésiastiques dont le héros aurait été quelque ambitieux de *la Comédie humaine*, un Rastignac en soutane. Or le grand Rastignac avait précisément un frère cadet, dont Balzac fera un évêque à 27 ans dans *une Fille d'Ève*, publié au lendemain de la *Chartreuse* ! Il est donc normal que l'égotisme stendhalien lui échappe. Ces portraits, cette

nature vue, selon l'expression de Stendhal, dans les jours de bonheur, ces paysages suggérés plutôt qu'appuyés, où sont utilisées seulement les couleurs indispensables, ce style dans lequel intervient sans cesse le créateur, cette ironie qui transpose et interprète la vision du monde, ces ambitieux si détachés de leur ambition, c'est en cela que consistent justement les charmes de Stendhal, mais c'est ce qu'il y a de plus étranger à Balzac.

Ses jugements sur d'autres œuvres, par exemple sur les romans historiques de son rival Eugène Sue, montreraient la même vision limitée. Dans cet article de septembre 1840, Balzac s'est intéressé à *Jean Cavalier*, qui est l'histoire de la révolte des Camisards, parce que le sujet est assez voisin de celui des *Chouans*. L'intendant du Languedoc, M. de Baviille, obtient la soumission de Jean Cavalier en chargeant une comédienne de se faire aimer du chef des rebelles, comme Marie de Verneuil avait été chargée d'obtenir la reddition du marquis de Montauran, chef des Chouans. Mais *Jean Cavalier* est pour Balzac une œuvre manquée, un modèle de ce qu'un bon fabricant de romans historiques ne doit pas faire. C'est une maladresse de traiter un sujet que tout le monde sait par cœur, de choisir comme acteurs principaux des personnages dont la vie est connue, et qui ne laissent pratiquement nulle place à l'invention. « Le roman ne peut admettre qu'en passant une grande figure », mais il ne peut s'en passer, car les personnages historiques garantissent l'authenticité des personnages inventés. Ainsi avait-il fait lui-même pour Napoléon dans *les Chouans* et surtout dans *une Ténébreuse Affaire*, où nous entrevoyons l'Empereur à la veille de la bataille d'Iéna, ne prononçant qu'une phrase. D'autre part, il est indispensable d'entasser une multitude de petits détails précis pour faire naître la crédibilité: « L'art du romancier consiste à être vrai dans tous les détails quand le personnage est fictif ». Balzac souligne enfin la difficulté de peindre les faits militaires au-delà d'une certaine étendue. Ainsi l'œuvre du rival n'est qu'un prétexte pour exposer sa propre doctrine.

Toute la critique des créateurs contient les mêmes limites sur autrui, les mêmes richesses sur soi-même. Comme Balzac ne découvre que lui-même dans Stendhal, Baudelaire ne peut découvrir que l'univers des *Fleurs du mal* dans Balzac et Flaubert. Son héros est Rastignac, parce qu'il porte tous les stigmates de la modernité. Il admire particulièrement *la Fille aux yeux d'or* parce que c'est le poème du luxe, de la perversité et de la misère. C'est le roman de la ville perdue, de l'enfer parisien, de la foule. Tout le début est déjà un petit poème en prose. De même, dans *Emma Bovary*, il souligne le désir d'évasion, cette étonnante faculté de vivre par le rêve dans l'imaginaire. Comme lui prisonnière et rongée par le spleen, elle est la pauvre épuisée « reléguée dans l'étroite enceinte d'un village ». Dans *La Fontaine*, dans Verlaine, Valéry ne découvrira que des poètes vigilants, attentifs aux rythmes, à la musique.

De même, Flaubert, parce qu'il cisèle, fignote, arrondit ses phrases, parce qu'il ne croit qu'au travail, abhorre Musset qui croit trop à l'inspiration ; il critique la « phrase femelle » de Lamartine, reproche à Hugo le style trop lâche des *Misérables*. Il ne pourrait en être autrement de la part du styliste qui eût préféré « crever comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde une phrase qui n'est pas mûre ».

Cette critique du style s'exprime souvent par le pastiche. Balzac, qui détestait Sainte-Beuve dont la phrase, disait-il, suait l'ennui, l'a admirablement pastiché dans *un Prince de la Bohême*, par la bouche de Nathan faisant à M^{me} de Rochefide un portrait de La Palférine à la manière de Sainte-Beuve :

Tout cela, si vous me permettez d'user du style employé par monsieur Sainte-Beuve pour ses biographies d'inconnus, est le côté enjoué, badin, mais déjà gâté, d'une race forte. Cela sent son Parc-aux-Cerfs plus que son hôtel de Rambouillet. Ce n'est pas la race *des doux*, j'incline à conclure pour un peu de débâche...

Il fait ressortir les pluriels abstraits, les termes légèrement archaïques, les références érudites et obscures :

— Ah çà, mon cher Nathan, quel galimatias me faites-vous là ? demanda la marquise étonnée.

— Madame la marquise, répondit Nathan, vous ignorez la valeur de ces phrases précieuses : je parle en ce moment le Sainte-Beuve, une nouvelle langue française.

Il n'est même pas tout à fait certain que les yeux d'un créateur soient en mesure de lire l'œuvre d'un autre créateur, qu'un poète soit en mesure de lire l'œuvre d'un autre poète. Paul Claudel parlant de Verlaine cite le beau poème de *Sagesse : L'échelonnement des haies* . . . C'est une vue de la campagne anglaise, un dimanche d'été, dont le symbole repose sur l'ambivalence du verbe moutonner qui s'applique à la fois à des haies qui ondulent à l'infini, couvertes de fleurs blanches comme de la laine, et aux vagues de la mer, enfin au concert des cloches qui déferle en ce dimanche dans un ciel aussi laiteux que la mer :

*L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies.*

.

*Tout à l'heure déferlait
L'onde, roulée en volutes,
De cloches comme des flûtes
Dans le ciel comme du lait.*

Il y a là un parfait glissement des sensations visuelles, olfactives, auditives, les unes sur les autres, fondues dans une même symphonie en blanc de pureté, dans une même lumière blanche, insistante, partant du milieu de la première strophe (*Claire dans le brouillard clair*). Malheureusement une strophe, toute descriptive, de simple imagerie, d'objets pesants, gâtait l'accomplissement de la mélodie :

*Des arbres et des moulins
Sont légers sur le vert tendre
Où vient s'ébattre et s'étendre
L'agilité des poulains.*

Avec une parfaite désinvolture, les yeux de Claudel passent sur cette strophe qu'il supprime, recréant un poème tout différent, sans solution de continuité, plus purement impressionniste. Mais ce n'est pas tout : gêné par ces jeunes baies qui dans la réalité ne sentent rien et détonnent par leur couleur foncée dans cette blancheur, ne créent pas une suffisante impression d'étrangeté, Claudel transpose insolemment plusieurs détails. En particulier il remplace :

*... dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies,*

par :

Qui sent bon le new-mown hay

évidemment plus parfumé.

Cette critique du créateur est en fin de compte, pour l'écrivain qui la pratique, l'occasion d'un faux dialogue, une fausse découverte d'autrui, car il s'agit surtout d'un monologue, d'une lecture de soi-même, d'un moyen de récapituler avec satisfaction et partialité ses trésors.

Mais le créateur est plus intéressant encore lorsqu'il retourne sur lui-même son œil critique et scrute la marche de son esprit. Il peut alors nous renseigner sur le mécanisme de la création vue le plus près possible de son origine, non pas dans l'abstrait, mais sur des exemples, dans l'atelier même où les choses se façonnent.

Au moins autant que M. Teste, Balzac a été attentif à ses procédés créateurs. Dans ses préfaces, il nous explique comment naissent ses romans. En général, une idée entraîne une autre par similitude ou par contraste. Il nous indique qu'après avoir montré la destruction de l'individu par les passions, il voulait montrer comment les

idées issues de la Révolution anéantissaient des sociétés entières, de sorte que, après *la Peau de chagrin*, il projetait un roman philosophique intitulé *Histoire de la succession du marquis de Carabas*, où nous aurions vu une grande fortune se détruire lentement. *Louis Lambert*, qui est l'étude de la pensée tuant le penseur jeune, lui donne l'idée d'une terrible contrepartie, le roman de l'homme qui devient plus que centenaire, qui se fût intitulé *le Crétin*. De même, un roman sur la guerre civile au XV^e siècle dont il forme le projet, lui donne l'idée d'écrire le roman de la guerre civile moderne avec *les Chouans*. De là naîtra un autre projet, *les Vendéens*, qui aurait été la guerre civile régulière, par opposition à la guerre de partisans. De même encore, *César Birotteau*, qui raconte la mort du commerce traditionnel, ne doit pas être séparé de *la Maison Nucingen*, qui est la naissance du capitalisme et de la spéculation.

Il nous montre également comment ses personnages s'engendrent. M^{lle} de Verneuil, l'espionne des *Chouans*, et M^{lle} Michonneau du *Père Goriot* sont, nous dit-il, « deux personnages identiques dont l'un est toute poésie et l'autre toute réalité ». A la grande espionne, jeune, belle et généreuse, il oppose l'espionne laide, aux procédés mesquins, de la pension Vauquer. Il nous dit encore, dans la préface du *Cabinet des antiques*, que le vicomte d'Esgrignon est la contrepartie de Rastignac, autre type du jeune homme de province, mais adroit, hardi, qui réussit là où le premier succombe.

Cette exploration du moi créateur n'est pas propre à Balzac. On en retrouve les procédés à toutes les époques. Les examens de Corneille, les préfaces de Racine n'ont pas d'autre objet que de nous expliquer la naissance de leurs tragédies. Marcel Proust, de même, nous dit qu'après avoir composé *la Prisonnière*, il a été conduit à écrire par contraste *Albertine disparue ou la Fugitive*. *Le Temps perdu* appelait *le Temps retrouvé*. André Gide bâtit son roman des *Faux Monnayeurs* contre les romans romantiques et plus particulièrement contre celui de Balzac, auquel il reproche de contenir trop d'éléments lyriques, trop de

réflexions philosophiques, de descriptions, en désaccord avec sa propre notion de roman pur. Ces remarques critiques conduisent à envisager les études que l'on consacre aux écrivains d'une façon tout intérieure. La vie, l'histoire des œuvres ne sauraient se borner à enregistrer les grands événements de l'état civil et les dates de publication ou les querelles que leurs livres ont suscitées. L'histoire d'un écrivain doit être, comme il nous invite lui-même à le faire, surtout l'histoire de son cerveau : ses projets, ses réussites, ses échecs, tels sont les grands moments, les vrais drames de son existence qu'il faut mettre en lumière.

Il n'est pas moins instructif de voir le créateur penché sur son manuscrit, de surprendre ses ratures qui sont autant de critiques portées sur lui-même, de comparer ses ébauches, puis le premier état sorti tout chaud de sa plume, au texte définitif. On verra Balzac imaginer et ajouter en tête de *Modeste Mignon* une conspiration tout à fait romanesque et parfaitement invraisemblable, par laquelle de bons bourgeois tendent un piège à une jeune fille pour s'assurer de sa vertu, préambule qu'il gardera malheureusement pour offrir au public ce qu'il croit être un bon roman feuilleton dans le genre d'Eugène Sue. Nous le verrons encore imaginer une conclusion où tous les personnages sont socialement comblés : un petit bossu, clerc de notaire, qui n'en promettait pas tant, subitement mué en génial mathématicien, devient à la fois professeur au Collège de France et bonne d'enfant par amour. Par bonheur, le romancier supprimera cette fin trop édifiante, nous donnant par là un excellent exemple d'autocritique.

On verra encore Balzac ajouter au fil des épreuves des précisions de dates, hésitant toujours sur les chiffres et corrigeant ses phrases, enlevant des maladdresses (dans *Modeste Mignon* l'auteur avait d'abord écrit à propos des bourgeois machinant leur piège contre la jeune fille, qu'ils travaillaient, « actifs et silencieux comme des croquemorts » ; il corrige heureusement en « silencieux comme des fourmis »), ajoutant des réflexions philosophiques, et surtout des couleurs et des détails. Il est très remarquable

qu'il ne voie pas immédiatement la couleur et la forme des objets, à la différence de Flaubert, et qu'il fait effort pour dessiner et colorer les choses. Ces corrections ne sont pas toujours heureuses d'ailleurs : il surcharge ses phrases, les contourne comme un meuble Louis-Philippe.

De même, on verra Flaubert supprimer tout ce qui peut être un aveu de son mal. On sait qu'il souffrait d'une maladie nerveuse assez grave. Par nature, il est un paradoxe. Il confesse que, malgré ses « épaules de portefaix », il a « une irritabilité de petite-maîtresse » ; il ne peut supporter ni bruit ni voisinage. Dans une lettre de 1844, il nous fait cette confidence : « A la moindre sensation, tous mes nerfs tressaillent comme une corde à violon, mes genoux, mes épaules et mon ventre tremblent comme une feuille ». Très nerveux, trop nerveux, il était également hypertendu. Dans son enfance, il connaissait de longues heures d'hébétude. Or nous savons qu'il prête à M^{me} Bovary ses malaises. Cependant, si beaucoup de ses confidences médicales subsistent, si ses personnages connaissent ses étouffements — presque tous doivent ouvrir les fenêtres parce qu'ils manquent d'air —, beaucoup de détails aussi seront éliminés. Dans les brouillons, il disait qu'Emma était, « à propos de rien prise de défaillances nerveuses : quelqu'un qui entrait, un meuble tombant, une porte fermée trop fort, la mettaient en émoi subit, et longtemps encore après, tout son corps tremblait ». Ensuite il nous dit qu'elle « passait des journées entières dans des torpeurs demi-cataleptiques Puis c'étaient de grands états d'excitation où elle s'agitait, riait, dansait, à propos de rien, roucoulait comme un rossignol et débitait à Charles, qui n'y comprenait goutte, mille excentricités ». Dans le texte définitif, ces précisions physiologiques, ces indiscretions se réduiront à une phrase : « en de certains jours, elle bavardait avec une abondance fébrile ; à ces exaltations succédaient toujours des torpeurs où elle restait sans parler ».

Le coup de sang dont avait été victime Flaubert a été analysé par lui dans sa lettre à Taine du 1^{er} décembre 1866. Il y souligne les lueurs rouges et noires qui passaient

fulgurantes devant ses yeux, cette nuit qui l'avait envahi subitement. Ces impressions étaient devenues dans *Madame Bovary* des images involontaires et de nouvelles hallucinations. Flaubert en supprimera le plus possible. Lorsque Rodolphe refuse à Emma les trois mille francs dont elle a besoin, elle a des hallucinations pour le moins surprenantes : les feuilles « s'envolaient comme des tombes noires que le vent dispersait » ; elle croit « voir à l'horizon danser des globules de pourpre », puis tout disparaît « comme des flambeaux sous un coup de vent et il fut nuit complète autour d'elle ». Ce passage assez incohérent et trop révélateur disparaîtra, car Flaubert, bon juge, corrige son premier jet qui est parfois mauvais et incorrect.

Un de ses plaisirs est de reprendre les beaux sujets, les beaux thèmes romantiques qu'il ravale pour les rendre plus vrais. *Madame Bovary* est intitulé *Mœurs de province*, et contre le Benassis du *Médecin de campagne*, il veut présenter en Charles Bovary le *vrai* médecin de campagne, médiocre et borné. André Vial a montré, dans un riche article publié jadis par la *Revue d'histoire littéraire*, comment les pages célèbres de *Volupté* et du *Lys* avaient été reprises dans *l'Éducation sentimentale*, volontairement dégradées. On pourrait faire le même travail pour *Madame Bovary* avec le même succès : la promenade à cheval en forêt, indispensable dans les romans élégants, la soirée au théâtre, la mort exemplaire de l'héroïne, le dialogue avec la femme aimée, autant de thèmes illustres repris dans une perspective dénigrante et critique. *Madame Bovary* comportera naturellement une parodie de la promenade sur le lac, mais comme il s'agit pour Flaubert de dépoétiser l'épisode, il nous décrit « les avirons carrés » qui sonnent « entre les tolets de fer », et il nous montre avec insistance le batelier qui souffle et ricane. Quand la lune paraît, Emma, ridicule Elvire du Second Empire, se met à chanter l'élégie de Lamartine. Mais Flaubert se rend compte que le système finit par lasser et il se trace des limites. Donnons un seul exemple, intéressant parce qu'il montre à quel point il est l'élève des romantiques, tout en se refu-

sant à l'être, puisque ce passage sera éliminé. Il s'agit d'un spectacle. Après l'orage, Emma contemple le ciel depuis son jardin, un ciel où se retrouve la palette abondante de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand : « Le ciel d'un bleu pâle était du côté du couchant tout pommelé de petits nuages roses. Les places obscures grandirent, les places roses rougirent, et, se détachant enfin les unes des autres, les nuées vermeilles s'allongèrent, se déchirèrent... Ensuite, il parut un nuage de couleur ardoise... ». C'était un exercice de bon élève sachant manier la palette, mais Flaubert avait pris soin d'introduire en contrepartie au spectacle et à la rêverie de la jeune femme, non pas le beau jeune homme de rêve, mais l'animal le moins poétique qui soit : « Quelque chose remua parmi les feuilles C'était une vache dans le clos voisin, qui, la tête passée par-dessus la haie, regardait là, tranquillement, de ses gros yeux ronds ». Toutes les scènes du manuscrit qui pourraient passer pour une simple imitation, par exemple une visite chez la nourrice, qui rappelait un peu trop la visite chez la mère aux enfants du *Médecin de campagne*, ou la maison du nourrisseur dans *le Colonel Chabert*, Flaubert les désapprouve et les efface.

Au contraire, si Balzac a seulement indiqué un thème, Flaubert en tirera tout l'effet possible. On se rappelle la scène de *Modeste Mignon* où l'orgueilleux Canalis ouvre le coffret dans lequel il dépose, comme le faisait d'ailleurs Balzac lui-même, comme le font tous les Montherlants du monde, les lettres d'amour et d'admiration qu'il a reçues. Le beau Rodolphe procède de même. Avant de rompre avec Emma, il fourrage des deux mains une dernière fois dans ses souvenirs. Mais l'intention est différente. Canalis, grand seigneur, utilisait un magnifique coffret qui venait du pape Léon X ; Rodolphe se contente d'une boîte à biscuits de Reims dans laquelle il a pratiqué une grande fente où il glisse les billets d'amour comme des billets de banque dans une tirelire.

On assiste même à une curieuse forme de critique. Par timidité, Flaubert prend parti contre lui-même pour

son époque qui n'accueillait pas encore dans les romans les sensations olfactives dont les écrivains de la génération suivante, les Goncourt et Huysmans, feront au contraire un copieux usage. Dans le manuscrit, en arrivant à la Vaubyessard Emma se lavait jusqu'aux aisselles et se parfumait à l'eau de Cologne. Il ne restera rien de ces coquettes ablutions, dont le goût d'ailleurs était douteux. Dans les ébauches, elle s'achetait, tout de suite après son mariage, « des savons de patchouli, car elle raffolait des parfums ». Elle rêvait d'une existence de luxe et de volupté baudelairienne, « où l'on s'endort à demi balancée dans les parfums ». Elle « se fatiguait les nerfs par l'abus des senteurs et portait habituellement dans la poche de son tablier un flacon de sels anglais qu'elle respirait à toute minute ».

On connaît d'autre part le goût de Flaubert pour les glaces, surtout les glaces à la vanille et au citron. Devant les Pyramides, nous dit Maxime Du Camp, il voyait encore en hallucination les glaces au citron de chez Tortoni. Ce seront naturellement celles que ses personnages les plus sympathiques, comme Rosanette dans *l'Éducation sentimentale*, ou Emma Bovary, préféreront. Il en résultera même pour Emma une dangereuse et amusante confusion : dans la scène des commices agricoles qui est aussi une scène de séduction, Emma est étourdie par le parfum de la chevelure du beau Rodolphe, elle s'appuie contre lui, ferme les yeux pour mieux savourer l'odeur de cette chevelure, car son parfum lui rappelle le parfum de la barbe du vicomte avec lequel elle avait dansé. Puis les choses deviendront graves. Que sentaient donc la barbe du vicomte et la chevelure de Rodolphe ? — La vanille et le citron. Sans ce parfum de glace, Emma fût peut-être restée vertueuse. Malgré sa sympathie, Flaubert supprimera cependant beaucoup de ces odeurs citronnées qui finissent par devenir envahissantes. Il supprime, par exemple, lorsque Léon invite à Rouen Homais venu en garçon, l'odeur de citron qui flotte dans la salle de restaurant où ils déjeunent. De même, dans le texte final, Charles n'achètera plus en

souvenir d'Emma morte de « la pommade au citron », ce qui eût ajouté un nouveau ridicule au malheureux gargon.

D'autre part, Flaubert était une terrible fourchette. Ce Normand raffolait entre autres d'huîtres, de poisson, de viandes fortement épicées. Les mots manger, s'empiffrer, reviennent continuellement et naturellement sous sa plume dans sa correspondance. Par exemple, il nous raconte qu'en revenant d'une promenade il mange à lui seul un pâté de venaison et constate : « C'est une chose étrange comme le spectacle de la nature excite mon estomac. L'océan me fait rêver d'huîtres, et la dernière fois que j'ai passé les Alpes, un certain gigot de chevreuil que j'avais mangé quatre ans auparavant au Simplon, me donnait des hallucinations ». Pendant son voyage en Orient, le touriste de 1850 se double d'un gastronome ou d'un goinfre : il n'est vraiment heureux que lorsqu'il peut annoncer de Damas, le 7 septembre : « Un rôti de dromadaire m'emplit en ce moment l'estomac » et de Smyrne, le 26 octobre : « Je viens de m'empiffrer comme un gredin » ; ou de Constantinople : « A bord du paquebot autrichien nous nous sommes considérablement empiffrés. Quel jambon ! ».

Ainsi s'expliquent ces innombrables repas plantureux qui envahissent son œuvre, non seulement celui d'Emma Bovary, mais celui d'Antipas dans *Hérodiade*, mais le festin des mercenaires dans *Salammbô*, mais les dîners fins dans *l'Éducation sentimentale*. Avec Flaubert, la gastronomie envahit, étale ses dimensions dans la littérature.

Cependant il retranchera plusieurs repas non seulement dans *l'Éducation sentimentale*, mais dans *Madame Bovary*. Il enlève par exemple celui que Léon offrait à Homais, qui comprenait, nous nous en doutions, « huit douzaines [d'huîtres] — pour deux — avec un fort bifteck, une sole normande et une bouteille de Beaune première ». Il supprime également le repas que font Emma et Léon au petit matin après le bal masqué. Il barre aussi une comparaison gastronomique qu'il appliquait aux propos mêlés, à la fois fades et sublimes, qu'échangeaient Léon et Emma :

« Et c'était comme ces salades d'Espagne, où l'on voit flotter dans l'huile blonde des fruits et des légumes, des quartiers de bouc et des tranches de cédrat ».

On voit l'article que Flaubert critique aurait pu écrire sur lui-même. Il aurait souligné une tendance à introduire la physiologie et le matérialisme dans l'art, un abus dans les descriptions, la recherche de l'exceptionnel jusqu'au monstrueux et même jusqu'à la caricature, qui est la conséquence de cette étrange façon de travailler, dont il avait conscience, et qui tenait peut-être à sa mauvaise santé. N'est-ce pas une forme de paresse intellectuelle, une sorte de maladie, que de revenir jusqu'à douze fois sur la même page et de trouver comme seule excuse que M. de Buffon corrigeait davantage ? Quel jugement terrible sur soi-même que des réflexions de ce genre, qui parsèment sa correspondance : « ... hier au soir j'ai fait une phrase sur les étoiles ». Ou encore : « J'ai écrit aux deux tiers une phrase *pohétique* ... » ? Comme on comprend ce conseil qu'il se donne, mais ne suivra jamais : « Il faut savoir s'arrêter dans les corrections » !

Telle est la critique des créateurs, qui peut être regardée avant tout comme une révolte contre celle des juges professionnels, journalistes ou professeurs. On sait que ni Balzac ni Baudelaire ne les ont ménagés, et de tout temps les créateurs ont témoigné pour eux du mépris. Les noms les plus doux qu'ils leur adressent au XIX^e siècle, sont ceux d'eunuques et de frelons, de champignons vénéneux, d'impuissants. Depuis la Monarchie de Juillet surtout, on assiste à un divorce complet entre les uns et les autres, et il faut bien reconnaître que cette critique des journalistes et des professeurs, de Nisard, de Villemain, de Gustave Planche, reste assez pauvre, et parfois assez fautive, toujours en deçà des tentatives littéraires. C'est une critique à distance. Elle se préoccupe moins des intentions de l'artiste que des goûts et des préjugés du lecteur, ou de la tradition. Elle est souvent l'expression d'une coterie, d'une mode, ou mieux celle d'une école littéraire. Par là même, cette critique extérieure intéresse peut-être plus la

sociologie, l'histoire des mœurs et des idées, que l'histoire des créations littéraires.

Il en est autrement de la critique des créateurs. Sans aucun doute elle est exclusive, elle porte des œillères, et chaque auteur voit les écrivains à travers son propre univers. Elle aboutit pour chaque artiste à sa propre louange, à des contresens, à des incompréhensions sur les autres. Si Zola retient le Balzac qui écrivit *la Cousine Bette* et *les Paysans*, il n'admet pas le peintre de M^{me} de Beauséant et des duchesses. Il lui reproche de n'avoir pas mis en scène les ouvriers. Le plus souvent, cette critique est prétexte à miroir, à narcissisme; elle révèle un goût qui est celui de l'auteur et n'est pas nécessairement le vrai goût. Gide, intoxiqué par sa propre conception du roman, fait refuser par la *Nouvelle Revue française* le premier roman qu'il trouve inconcevablement mal écrit d'un débutant qui s'appelle Marcel Proust. Mais cette critique nous permet de préciser en quoi consiste tel genre littéraire, non pas d'une façon théorique, comme le font les critiques de profession, mais selon les formes personnelles que lui donne chaque artiste, à mesure que l'œuvre se fait.

Ainsi se reconstitue le climat moral, intellectuel dans lequel elle a été créée. Ce n'est pas un ridicule travail d'érudit de consulter les brouillons, les correspondances, de tenter de leur arracher des secrets. Le vrai critique est celui qui refait pour son compte le travail du créateur, affronte les mêmes obstacles, tend vers les mêmes intentions. Rien n'est passionnant comme l'aventure d'un esprit, ses tâtonnements, ses épanouissements, ses échecs, ses propres condamnations, quelquefois inexplicables. Que de pages entre lesquelles Flaubert a hésité! Si souvent on constate un progrès, il n'apparaît pas toujours clairement pourquoi telle version a été choisie définitivement plutôt que telle autre. De toute façon, il est inexact de dire que le style, c'est l'homme. C'est contre lui-même qu'un écrivain fabrique son style. Nous avons dans les œuvres imprimées un Stendhal sans enjolivures, alors qu'au naturel il était prolixe, un Balzac qui recherche et accumule les

détails, alors que son premier jet, tracé d'une main presque enchantée, presque automatique, était plus sobre.

Enfin, rien ne nous dépayse autant qu'un créateur jugeant un autre créateur. Lamartine trouvait effroyable la mort de M^{me} Bovary. Cette fois-ci, c'est lui qui avait des nerfs de petite-maitresse : « Vous m'avez fait mal, vous m'avez littéralement fait souffrir . . . ». Il parle de « supplice » et déclare : « Vous avez été trop loin, vous m'avez fait mal aux nerfs ». Ces dialogues de sourds entre deux générations d'artistes, puisque Flaubert est né l'année même où paraissaient les *Méditations*, nous en disent long sur les uns et les autres, et sur la nature de la création, sur son caractère tout personnel et irremplaçable. Un vrai créateur — et telle est la leçon de cette critique — nous apprend qu'une œuvre est essentiellement révolte, révolte contre les prédécesseurs ou les contemporains, mais surtout révolte continuelle, incessante, contre soi-même.

MAURICE REGARD

Université d'Aix-Marseille