

**Les romanciers romantiques, des idéalistes-réalistes  
Balzac, Flaubert, Maupassant <sup>1</sup>**

**Quarante-troisième rencontre**

**Ce qui a été fait.**

La rencontre a été annulée en raison d'un imbroglio.

---

1. Pour préparer cette série de rencontres que je dirigeais, j'écrivais à mesure quelques remarques pour nourrir la discussion. Les voici. À celles-là, j'ai ajouté quelques textes écrits à l'occasion par d'autres participants. Les rencontres ont eu lieu sur la plateforme Zoom, ont commencé en avril 2021 et ont pris fin en décembre 2021. Cette section sur les nouvelles a commencé à la fin septembre 2021.

## **Quarante-quatrième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

La section « Romans » des lectures et discussions est terminée. À partir d'aujourd'hui, je propose la lecture et l'analyse de ce qu'il est convenu d'appeler des nouvelles ou des contes. Or les trois romanciers à lire, Balzac, Flaubert et Maupassant, ont bel et bien écrit des nouvelles. Il s'agit donc pour ainsi dire de recommencer les lectures et de consacrer les rencontres à une nouvelle forme littéraire.

### **Remarque initiale : le genre et la place et le titre de *La Maison du chat-qui-pelote*.**

Pour introduire les discussions consacrées à cette nouvelle section, je ferai quelques remarques sur la nouvelle en général et sur cette nouvelle en particulier.

Un roman et une nouvelle racontent une histoire. Mais d'ordinaire, en français, quand on parle de romans et de nouvelles, on n'emploie pas le mot *histoire*, sans doute parce que ce mot est associé à la discipline de l'histoire et donc suggère qu'une histoire vraie, alors que le roman et la nouvelle racontent une histoire qui n'est pas arrivée, qui arrive en surgissant de l'imagination d'un artiste, et donc qui est fictive. Mais il faut ajouter tout de suite que cela ne veut pas dire que le roman et la nouvelle ne se présentent pas comme une histoire vraie, ou que pendant qu'on lit, on ne s'imagine pas que ce qui est faux s'est passé en vérité. C'est tout le contraire qui arrive.

Roger rappelle souvent à tout un chacun qu'on ne doit pas juger l'histoire comme un fait, mais comme une fiction, et il proteste que tout jugement moral, valide peut-être dans le monde réel, est alors hors-jeu ou *hors-genre*. Il y a certes le danger d'embrigader une œuvre d'art dans un cadre moral. Et cela n'est pas bien. Mais il a aussi le danger de faire le contraire, soit de couper une œuvre d'art de ce qu'elle fait bel et bien et de l'embrigader dans un cadre amoral. En tout cas, il est clair que Balzac dit dans sa correspondance que ses récits visent une vérité, et qu'il l'affirme même dans les récits individuels. Il est clair aussi que la vérité visée par lui et les jugements suggérés par lui sont moraux ou politiques ou sociaux : le vrai qui est proposé contient des jugements hiérarchiques sur les différents personnages, différents comportements et différentes figures de régimes politiques. À mon sens, il est comique, mais crucial, de noter qu'on lit des nouvelles qui sont fausses et qui pourtant semblent dire la vérité, que c'est un réflexe commun et que Roger aura souvent à fustiger à droite et à gauche et que l'expression « mentir vrai » est encore et toujours valide.

J'ajoute qu'on lit le journal pour avoir des nouvelles qui en principe sont vraies, mais que chacun se plaint que c'est aujourd'hui l'époque du *fake news*, soit celui des nouvelles fausses. On prétend que cela est une nouvelle (ha ha ha !), que cela est dû à Internet ou à une nouvelle polarisation politique dans l'espace public et surtout que le *fake news* appartient presque toujours à ceux avec qui on est en désaccord. Je crois qu'un examen objectif des faits historiques montre que cela n'est pas nouveau, que cela existait à peu près autant dans le monde de l'information bien avant l'avènement d'Internet, et tout particulièrement en France à l'époque des trois romanciers à lire, et que ceux-ci ont participé tous les trois en tant que journalistes à la polarisation politique

de leur société, laquelle existait déjà bien avant leurs interventions. Tout cela pour signaler que le mot *nouvelle* est bien problématique. Je signale cela parce que, qu'il s'agisse de roman, de nouvelle, de conte, ou d'histoire d'historiens et de récit de journalistes, la lecture de tout cela place le lecteur devant la question de la vérité de ce qu'il lit. Il faut saisir, entre autres, qu'il y a différentes façons de dire et d'écrire la vérité. En conséquence, il faut conclure qu'il y a différentes façons de lire et de chercher la vérité qui se trouve, peut-être, dans ce qu'on lit. Quelqu'un qui prétend que la lecture est le bien en soi et que l'analphabétisme est le mal en soi simplifie la question. (Je n'ai pas dit que je suis en faveur de l'analphabétisme.) Je reviens au passage esthétique qui s'opère aujourd'hui, celui qui va du roman à la nouvelle.

Qu'est-ce qui distingue les deux types de récits fictifs *classiques*, la nouvelle et le roman ? On dit parfois d'une œuvre comme *La Maison du chat-qui-pelote* qu'elle est une longue nouvelle ou un court roman. Aussi, la nouvelle est un petit roman, dirait monsieur Tout-le-Monde. Or tout de suite, il faut saisir qu'en passant du roman à la nouvelle, il y a en jeu bien d'autres différences qu'une simple différence quantitative et que ces différences sont assez problématiques. Pour aider à deviner la différence d'emblée, on peut se référer à la différence entre un film (le grand écran) et une émission dans une série télévisée (le petit écran). Les deux sont des fictions, les deux se passent à l'écran et donc ont été saisis par une caméra, les deux emploient des comédiens qui sont dirigés par un réalisateur. On pourrait conclure que la seule différence est donc la grandeur de l'écran. Pourtant, malgré ces ressemblances, le spectateur moyen, le célèbre monsieur Tout-le-Monde, saisit tout de suite que les deux choses sont bel et bien différentes et qu'il les reçoit de manière

différente. Le petit et le grand de l'écran n'est pas la seule différence et même n'est pas la plus importante les œuvres produites pour la télévision et celles produites pour le cinéma.

En attendant de trouver ensemble des mots pour dire ces différences à partir de l'expérience des deux types de récits, expérience qui serait un des acquis de ces rencontres, je me permets de signaler qu'en français, pour dire un petit roman, on hésite entre deux mots : *nouvelle* et *conte*. Ainsi, d'un côté, Flaubert a appelé ses trois nouvelles : *Trois contes*. Pourtant, de l'autre côté, dans l'édition de la Pléiade, les éditeurs distinguent, tant bien que mal, entre les contes et les nouvelles de Maupassant, sans doute parce qu'il a créé des collections qui portaient le titre « Contes et nouvelles ». Il y aura peut-être là un autre thème à examiner.

J'ajoute ici un petit fait linguistique cocasse. Les Italiens font comme les Français et distinguent entre le *romanzo* et la *novella*. D'où la collection *Novelle per un anno* de Pirandello, qui est une ambitieuse collection de nouvelles. Mais les Anglais ont une façon toute simple de distinguer et surtout une nomenclature qui inverse les mots qui sont familiers aux Français et aux Italiens : les habitants de la perfide Albion disent *novel* pour *roman* et *short story* pour *nouvelle* : ils prennent le mot pour la nouvelle et l'appliquent au roman et réduisent, semble-t-il, la nouvelle à sa dimension physique, au contraire de ce que je suggère. Soit dit en passant, le mot français *conte*, que les Italiens reprennent par *racconto*, devient *tale* chez les Anglais. Donc, et j'en finis avec ces remarques lexicographiques, à première vue, quelle que soit la langue, il y a bien des mots dont il faudra tenter de préciser le sens en réfléchissant sur les nouveaux récits à lire, à discuter et à comprendre.

J'en viens au statut de la première nouvelle à lire, soit *La Maison du chat-qui-pelote*. C'est le premier récit de la *Comédie humaine*. En conséquence, il fait partie de la première des six parties de la première section de l'œuvre projetée, qui en avaient trois. En lisant ce texte, on se trouve donc dans le tout qui s'appelle *Comédie humaine*, et dans la section de ce tout qui propose des « Études de mœurs » (soit des récits qui offrent, c'est l'auteur qui le dit dans son « Avant-propos », une sorte de mise en action de différents types humains), et enfin dans les « Scènes de la vie privée », une sous-section, la première : elle contient des récits (romans et nouvelles) qui sont au nombre de vingt-sept et qui constituent la partie la plus importante de l'œuvre totale et de la section où elle a été placée. Tout cela est vrai.

Mais en plus d'être une preuve d'érudition, cela rappelle que par opposition à Maupassant en particulier, les nouvelles de Balzac sont faites pour être lues en tenant compte d'autres textes. Pour le dire de façon académique, la lecture intertextuelle des nouvelles de Balzac est pour ainsi dire supposée par l'auteur. De la même façon, les *Trois Contes* de Flaubert ont été écrits presque en même temps, et publiés ensemble, et sont faits pour être lus ensemble, soit en tenant compte des deux autres récits. On ne peut pas dire cela des nouvelles et contes de Maupassant. Je tiens à ajouter que cela ne signifie pas qu'une lecture intertextuelle des nouvelles de Maupassant n'est pas intéressante ou utile, voire nécessaire.

Je termine avec une remarque que je fais souvent, soit une réflexion sur le titre, *La Maison du chat-qui-pelote*, et sa pertinence par rapport au récit qu'il coiffe. Si on tient compte du titre, la nouvelle de Balzac ne porte pas, ou du moins ne porte pas d'abord, sur les personnages qui s'y trouvent représentés. (Je signale que de tous les titres

de tous les récits de Balzac dans la *Comédie humaine*, c'est le seul qui porte sur un lieu physique. La très grande majorité nomme plus ou moins directement un personnage, ou le personnage principal. Qu'on pense à *Ursule Mirouët* ou *Le Lys dans la vallée*, romans déjà lus, ou *La Messe de l'athée* qui sera discuté la prochaine fois.)

Ce fait, ce détail érudit encore une fois, ou naïf encore une fois, me semble intéressant. Dès le début de sa *Comédie humaine*, Balzac indique que les individus dont il raconte l'histoire fictive sont des individus, mais qu'ils ne sont pas compréhensibles sans tenir compte de leur milieu. Cela suggère que les individus sont des types qui appartiennent avec d'autres individus à leur milieu. Ce milieu peut être géographique ou naturel : quelqu'un qui vit sur la terre et de la terre n'est pas quelqu'un qui vit à la campagne et donc dans une petite ville, et les deux ne sont pas des gens qui vivent dans la capitale ; malgré leur individualité plus ou moins grande, ils sont à rapprocher des autres qui vivent dans le même milieu. De plus, le milieu peut être plutôt sociologique et humain : quelqu'un qui vit dans le monde politique n'est pas comme quelqu'un qui vit dans le monde militaire, et les deux sont différents d'un travailleur, qu'il soit un paysan sur sa terre, un manœuvre dans une manufacture ou un commerçant dans son magasin. En somme, la maison de l'un et la maison de l'autre, leurs pièces préférées dans la maison, voire au contraire la place de leur maison dans leur quartier dans la ville ou dans leur village natal ou dans la solitude de la maison paternelle peut servir à lire les personnages qui apparaissent dans la nouvelle ou le roman.

Or ce qui, selon Balzac, est important en général est très important pour comprendre le récit qui porte le titre *La Maison du chat-qui-pelote*. La maison, une maison de

commerçant bourgeois parisien, joue un rôle énorme dans la vie de Théodore de Sommervieux, le héros de la nouvelle et d'Augustine Guillaume, son héroïne. Au début du roman, Augustine est dans la maison et ne peut presque jamais en sortir, et Théodore, un cadeau de Dieu (selon l'étymologie de son prénom) qui est peut-être un cadeau de Satan, est devant la maison et a toutes les difficultés du monde à y entrer ; elle regarde dehors depuis le dedans, et lui cherche, à partir du dehors et donc dans la rue, à voir dedans ou à imaginer et représenter ce qui s'y trouve. Or cette séparation physique, causée par la maison, pourrait-on dire, est la cause, ou le signe, ou l'image, d'une séparation psychologique entre les deux jeunes personnes.

Je signale que la suite du roman tient compte aussi d'autres lieux et maisons que celle qui apparaît dès le titre et dès le début du récit. Je signale que vers la fin, l'innocente et charmante petite bourgeoise Augustine Guillaume, devenue Augustine de Sommervieux, qui vit alors dans la maison de Théodore, son époux, soit dans un atelier d'artiste, entre dans la maison de la duchesse de Carigliano, où se trouve son portrait et où son époux passe une bonne partie de son temps. Elle y découvre un autre type de femme : une aristocrate, une femme d'expérience, et une séductrice. Je serais tenté de dire ces trois types d'êtres humains : la femme innocente, l'artiste passionné par le beau, et la femme rouée passionnée de conquêtes sont représentés par leurs habitations.

Je propose une dernière remarque : Augustine est un personnage tragique ; sa tragédie est intéressante parce que la jeune femme appartient à la Maison du chat-qui-pelote par sa naissance et par son éducation et par sa position sociale, mais aussi qu'elle peut quitter tout cela parce qu'elle a quelque chose de plus (et pas seulement



la beauté), quelque chose qui fait qu'elle appartient en partie à un autre monde, ou à une autre maison. Mais ce quelque chose ne suffit pas pour qu'elle soit heureuse en quittant sa maison, ou ce quelque chose ne suffit pas à son époux, qui est fait pour vivre dans une autre maison, que ce soit la sienne ou celle de la duchesse. Car l'hôtel particulier de la duchesse est un lieu de beauté, de raffinement et donc de vie supérieure, dans laquelle maison, bien différente de la maison du chat-qui-pelote, Théodore de Sommervieux peut être séduit, et où le sera.

Je prétends que Balzac propose là l'essentiel du problème humain : il y a des mondes et des humains de différents types et de types plus ou moins élevés ; il y a des humains qui peuvent changer de type ou de lieu ou qui tentent de le faire ; comprendre la vie, c'est reconnaître ces mondes, comprendre ces types et évaluer comme il faut leur hiérarchie, comprendre leur mouvement réussi ou raté. C'est là la tâche que l'artiste pédagogue Balzac a en tête et la vérité première de son œuvre, et le message de la *Comédie humaine*. Enfin, c'est ce que je crois : l'artiste Balzac veut faire connaître les choses et les aspects des choses que je viens de souligner. Aussi il me semble très intéressant que dans ce premier récit, il représente un artiste, Théodore de Sommervieux, qui reproduit le monde, mais qui est peu admirable à la fin. Et à la toute fin, quand le récit est terminé, il parle d'un poète, de quelqu'un qui semble expert en drames et donc de quelqu'un qui lui ressemble. Or il tire une leçon du drame qu'on vient de lire.

En tout cas, je tiens à lire les dernières phrases de la nouvelle. Pour au moins une raison : il me semble que c'est Balzac lui-même qui parle à la fin, et donc qu'il se distingue de Théodore de Sommervieux, un autre artiste. « Sur les huit heures du matin, le lendemain, madame Guillaume surprit sa fille pâle, les yeux rouges, la

coiffure en désordre, tenant à la main un mouchoir trempé de pleurs, contemplant sur le parquet les fragments épars d'une toilette déchirée et les morceaux d'un grand cadre doré mis en pièce. Augustine, que la douleur rendait presque insensible, montra ces débris par un geste empreint de désespoir. " Et voilà peut-être une grande perte, s'écria la vieille régente du Chat-qui-pelote. Il était ressemblant, c'est vrai ; mais j'ai appris qu'il y a sur le boulevard un homme qui fait des portraits charmants pour cinquante écus. / — Ah, ma mère ! / — Pauvre petite, tu as bien raison ! répondit madame Guillaume qui méconnut l'expression du regard que lui jeta sa fille. Va, mon enfant, l'on n'est jamais si tendrement aimé que par sa mère. Ma mignonne, je devine tout ; mais viens me confier tes chagrins, je te consolerais. Ne t'ai-je pas déjà dit que cet homme-là était un fou ! Ta femme de chambre m'a conté de belles choses... Mais c'est donc un véritable monstre ! " / Augustine mit un doigt sur ses lèvres pâlies, comme pour implorer de sa mère un moment de silence. Pendant cette terrible nuit, le malheur lui avait fait trouver cette patiente résignation qui, chez les mères et chez les femmes aimantes, surpasse, dans ses effets, l'énergie humaine et révèle peut-être dans le cœur des femmes l'existence de certaines cordes que Dieu a refusées à l'homme. / Une inscription gravée sur un cippe du cimetière Montmartre indiquait que madame de Sommervieux était morte à vingt-sept ans. Un poète, ami de cette timide créature, voyait, dans les simples lignes de son épitaphe, la dernière scène d'un drame. Chaque année, au jour solennel du 2 novembre, il ne passait jamais devant ce jeune marbre sans se demander s'il ne fallait pas des femmes plus fortes que ne l'était Augustine pour les puissantes étreintes du génie. / " Les humbles et modestes fleurs, écloses dans les vallées, meurent peut-être, se disait-il, quand elles sont transplantées trop près des cieus, aux régions où se

forment les orages, où le soleil est brûlant (pages 93 et 94).” »

Mais il est temps de parler de l'ensemble de la nouvelle.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faut avoir lu *La Messe de l'athée*. Je précise : même si *Le Bal de Sceaux* est le prochain texte de la *Comédie humaine*, du moins selon la structure établie par Balzac, je saute à cet autre texte avant de revenir en arrière. Il y a des raisons pour cela. Et même s'il n'y en avait pas, il faut que chacun ait lu le même texte pour que la conversation soit utile. Et encore une fois, je demande pardon pour l'imbroglio de cette semaine causé par certaines de mes remarques.

## **Quarante-cinquième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Les nouvelles (ou contes) de Balzac, Flaubert et Maupassant sont la matière des lectures et des discussions à faire. Il s'agit de continuer. Mais avant de passer à une deuxième nouvelle, j'aborderai un thème essentiel de la *Comédie humaine* de Balzac, un thème qui paraît très bien dans *La Messe de l'athée*, soit celui de l'homme supérieur et donc de la hiérarchie anthropologique qui est supposée et représentée un peu partout dans les nouvelles et les romans balzaciens. Cela est important parce que l'auteur y tient, parce que les récits sont presque incompréhensibles sans cela et parce que les idées politiques, religieuses et sociales de Balzac forment alors une sorte de trame sur laquelle ils tissent ses anecdotes.

### **Remarque initiale : la place de *La Messe* et son athée.**

Comme toujours, il faut d'abord placer le récit dans son contexte intertextuel. Or *La Messe de l'athée* fait partie de la *Comédie humaine* et de la même section et de la même sous-section que les deux autres qu'il faut lire d'abord, soit les « Études de mœurs », la base de l'œuvre, et « Scènes de la vie privée ». Je note que cette fois-ci, et c'est rare, la vie privée ne concerne pas du tout la vie amoureuse, mais la vie religieuse et la vie familiale-sans-famille, s'il est permis de dire une chose aussi contradictoire. En tout cas, l'échec constant de la famille naturelle est un thème balzacien typique, tout comme celui de la famille de remplacement. En somme, la famille est importante, mais la famille naturelle est souvent mal faite. Qu'est-ce qu'il faut mettre en place

pour remplacer la famille naturelle ? Il semble que la religion a un rôle à jouer.

L'athée dont il est question dans le titre s'appelle Desplein, un grand médecin, qui semble plein de savoir. Or il fait partie d'une catégorie essentielle du monde tel que Balzac le pense et le représente. Il est un grand homme, ou un homme supérieur, ou un génie, ou un géant. Ce sont les mots qu'utilise souvent Balzac, entre autres dans ce récit. Ces gens sont ceux qui gèrent le monde politique, ou du moins qui ont un rôle important à jouer dans le monde politique et social. Ils en savent plus que les autres ; ils ont plus d'énergie que les autres ; et ils méritent l'admiration des autres, même s'ils ne l'ont pas toujours. On en trouve des exemples partout dans la *Comédie humaine*. Et l'explication de leur naissance, de leur rôle et de leur psychologie est un thème constant du grand œuvre. Par exemple, ils apparaissent dans *Le Curé de village* et *Le Médecin de campagne*. Déjà dans *Ursule Mirouët*, il y avait le docteur Minoret. Et dans le *Lys dans la vallée*, on a assisté à l'éducation de Félix de Vandenesse, un géant du monde politique. Et dans *La Maison du chat-qui-pelote*, il y a eu Théodore de Sommervieux, un homme supérieur du monde de l'art.

Mais il faut bien voir que si Balzac admire ces personnages, il indique aussi qu'il y a des problèmes qui naissent de leur grandeur même. Ainsi, dans le récit d'aujourd'hui, le docteur Desplein est présenté comme un être transitoire, partiel, matérialiste et athée. Et chacun de ces mots dit quelque chose qui est réprouvé par l'auteur. Or pour Balzac, ces différents défauts, ces différents manquements sont liés entre eux.

Il faut aussi voir que, toujours pour Balzac et toujours sous réserve d'évaluation du lecteur, il y a au moins

deux autres catégories d'être humain qui apparaissent dans ces romans. Il y a les bourgeois, les gens qui n'ont pas de grandeur, mais qui fonctionnent bien dans le monde tel qu'il est. On pourrait dire qu'ils ont de la grandeur, mais adaptée au réel et incapable d'idéal. Il y a les Minoret-Levrault et les Rastignac et les Nucingen de ce bas monde.

Mais, et c'est une deuxième catégorie, ou un deuxième type humain, qui apparaît pour ainsi dire à côté des hommes supérieurs. Car il y a aussi les petites gens, les généreux, les quasi-pères ou les quasi-mères ou les quasi-frères des grands, les gens qui soutiennent, qui accompagnent les grands, qui sont les conditions d'existence ou de développement des gens supérieurs. Ce sont les Ursule Mirouët, les Henriette de Mortsauf, les Père Goriot, les Colonel Chabert, les Cousins Pons, et dans *La Messe de l'athée*, le porteur d'eau Bourgeat. En un sens, le secret de la messe éponyme est ce bon vieux monsieur. Voici la description qu'on en fait. « Cet homme, mon ami, comprit que j'avais une mission, que les besoins de mon intelligence passaient avant les siens. Il s'occupa de moi, il m'appelait son *petit*, il me prêta l'argent nécessaire à mes achats de livres, il venait quelquefois tout doucement me voir travaillant ; enfin, il prit des précautions maternelles pour que je substituasse à la nourriture insuffisante et mauvaise à laquelle j'étais condamné, une nourriture saine et abondante. Bourgeat, homme d'environ quarante ans, avait une figure bourgeoise du Moyen-Âge, un front bombé, une tête qu'un peintre aurait pu faire poser comme modèle pour un Lycurgue. Le pauvre homme se sentait le cœur gros d'affections à placer ; il n'avait jamais été aimé que par un caniche mort depuis peu de temps, et dont il me parlait toujours en me demandant si je croyais que l'Église consentirait à dire des messes pour le repos de son âme. Son chien était, disait-il, un

vrai chrétien, qui, durant douze années, l'avait accompagné à l'église sans avoir jamais aboyé, écoutant les orgues sans ouvrir la gueule, et restant accroupi près de lui d'un air qui lui faisait croire qu'il priait avec lui. Cet homme reporta sur moi toutes ses affections : il m'accepta comme un être seul et souffrant ; il devint pour moi la mère la plus attentive, le bienfaiteur le plus délicat, enfin l'idéal de cette vertu qui se complaît dans son œuvre (pages 398 et 399). » Je signale les traits suivants, qui me semblent importants et qui se retrouvent dans plusieurs autres personnages de Balzac, qui apparaissent ailleurs. Bourgeat n'est pas très intelligent ; il n'est pas très énergique ; il aime parce qu'il voit l'autre souffrir ; il pense et vit le monde en tant que chrétien ; il est une sorte de remplacement pour les membres de la famille qui sont absents ou qui ne font pas leur devoir. Il est clair que pour Balzac, si on ne tient pas compte de ce type humain, on ne peut pas comprendre comment les gens supérieurs et les puissants apparaissent, survivent et fonctionnent.

J'ajoute qu'il y a encore au moins un autre type humain, dont il faut parler, mais on le fera plus tard : l'être humain supérieur aux humains supérieurs, et donc supérieur aux petites gens, et supérieur aux puissants. Cela fait donc 4 types en tout. On les rencontre un peu partout et en particulier dans ce que Balzac appelle les « Études philosophiques ». Il en sera question dans *Les Proscrits*, texte qui est à lire, et dans *Louis Lambert* et *Séraphita*, qui étaient des romans ou de longues nouvelles qui faisaient partie avec *Les Proscrits* d'un livre crucial de *La Comédie humaine*, qui porte le titre, *Le Livre mystique*. En tout cas, ces gens font partie du monde par-delà le monde visible, le monde que j'appelle fantastique. Mais on y touche un peu chaque fois qu'il y a dans les « Études de mœurs » des remarques sur les fluides et les théories métaphysiques et les fantômes et

les anges et les visions mystiques. J'ajoute une toute dernière remarque: je crois que pour Balzac, le romancier, le grand romancier, comme lui, fait partie de cet autre type humain, ou du moins il peut et il doit le connaître.

**Discussion.**

**À faire.**

Lors de la prochaine rencontre, il faut avoir lu *Le Bal de Sceaux*. En faisant ainsi, on revient au tout début de la *Comédie humaine*, et on entre de nouveau dans la vie privée amoureuse, et pourtant en même temps politique, parce que pour Balzac, le monde amoureux et le monde politique sont liés. qu'on le veuille ou non. Comme on l'a vu dans *Ursule Mirouët* et dans *Le Lys dans la vallée*.



## Quarante-sixième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Lundi dernier, il a été question de la nouvelle *La Messe de l'athée*. Le thème initial était les types humains dont Balzac peuple ses romans, dont sa fascination pour les génies ou les géants ou les hommes supérieurs. Plusieurs remarques échangées par la suite ont continué sur cette lancée. Je signale la remarque irritée de Lynn au sujet de Balzac en tant qu'être supérieur. (Mathilde a fait à peu près la même, mais sans l'irritation.)

### **Remarque initiale : les mots choisis.**

Ce récit, qui porte en principe sur une jeune femme étourdie et l'erreur qu'elle fait en ce qui a trait à son choix amoureux, est en même temps un écrit politique. Cela arrive souvent dans les romans de Balzac, et c'est le cas dans cette nouvelle aussi : ce réaliste offre à tout moment une idée, son idée, de la meilleure façon d'organiser la société à la suite d'un jugement sévère sur la politique à son époque et sur les conséquences des événements précis et des lames de fond de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration.

Dans *Le Bal de Sceaux*, il y a un signe remarquable de cet enjeu dans l'apparition pour ainsi dire systématique de certains mots, comme *vieux*, *ancien*, voire *vénérable*. Voici quelques statistiques. Dans un récit de 50 pages, le mot *vieux* apparaît 39 fois, le mot *vieillard* 7 fois, le mot *ancien*, qui est lié à eux, apparaît 14 fois, alors le mot *vénérable*, qui est une façon aimable, ou honorable (d'ailleurs, ce mot apparaît aussi et signifie à peu près

vénérable) de dire *vieux* et *ancien*, apparaît 6 fois. Il va presque sans dire que les mots *nouveau* et *nouveauté* apparaissent souvent (19 fois), sans parler des mots *jeune* et *jeunesse*. Or le passage de l'ancien au nouveau et, au contraire, le choix délibéré ou têtue de l'ancien contre le nouveau sont au cœur du roman, à la fois sur le plan public et politique et sur le plan privé et amoureux.

J'ajoute que les mots *vieux*, *ancien* et *vieillard* s'appliquent surtout à deux personnages : le père d'Émilie, le comte de Fontaine, et son époux, le comte de Kergarouët, un vieil amiral qui jure comme le capitaine Haddock et qui vit jusqu'à 80 ans au grand désespoir d'Émilie. Or les deux vieux sont des sages qui voient comment vont les choses et comment il faut faire des compromis dans la vie et en particulier quant au nouveau régime qu'on établit en France. Soit dit en passant, c'est le comte de Kergarouët qui aide Savinien de Portenduère à faire carrière dans la marine et ainsi à rétablir son nom et à épouser Ursule Mirouët. Ce mariage est l'exact contraire de ce que fait Émilie de Fontaine ; et le couple de Portenduère est présenté par Balzac comme heureux et sensé.

Parmi les mots qui reviennent dans le roman pour décrire des personnages, il y a *Vendéen*, qui s'applique surtout au père d'Émilie (17 fois, il est appelé le vieux, le vénérable, l'honorable, le pauvre, et le pur Vendéen). Pourquoi cette insistance assez artificielle ? Il faut comprendre que la Vendée est la région de la France qui a résisté le plus longtemps aux innovations de la Révolution et que les Guerres de la Vendée (racontées entre autres par Hugo dans un roman magnifique qui porte le nom *Quatre-vingt-treize*) ont été terribles parce que les Vendéens étaient pour ainsi dire aussi têtus que les révolutionnaires, têtus jusqu'à la mort, mais aussi

têtus jusqu'au meurtre. (Ça s'appelle la guerre, et dans ce cas, la guerre civile.) Il est certain que Balzac est intéressé par ce phénomène (la résistance à la révolution et la nécessité d'un compromis entre les institutions du passé et celles de l'avenir), comme le prouvent le titre et le sujet de son roman *Les Chouans*, qui décrit ou raconte un autre mouvement antirévolutionnaire, en Bretagne cette fois. (Soit dit en passant, liée à la famille Fontaine, la famille des aristocrates Kergarouët est bretonne, comme par hasard.) En tout cas, quand Balzac appelle le comte de Fontaine le Vendéen, il pointe vers une tendance politique, et la conversion du Vendéen à la politique modérée de Louis XVIII est un élément crucial du roman. Aussi, on peut dire que le problème de fond du roman amoureux vient de ce que Émilie est demeurée une Vendéenne intransigeante. Comprendre le problème amoureux qu'elle affronte (et qu'elle crée pour elle-même) et aussi la solution à laquelle elle est acculée, cela tient à l'analyse de la psychologie de cette enfant gâtée, mais de cette enfant qui est bel et bien de sa classe. Je suis d'avis que le mot *gâtée* doit être pris dans les deux sens en même temps : elle est gâtée parce qu'on la laisse faire à sa tête et parce qu'elle est fantasque et ridicule, mais aussi, dans un autre sens, parce qu'elle est corrompue, altérée, dénaturée, abîmée, comme un fruit gâté. Or elle est dénaturée parce qu'elle est une Fontaine et une Kergarouët ; pour le dire autrement, et comme l'indique Balzac à quelques reprises, elle est la fille de sa mère.

Je me permets une dernière remarque sur les mots. Le singulier du titre, il s'agit d'un bal qui a lieu à Sceaux, cache le fait que l'essentiel de l'action se passe durant trois bals, dont deux à Sceaux. Car ces trois bals rythment les trois moments de l'histoire amoureuse d'Émilie de Fontaine et Maximilien de Longueville: sa naissance, son acmé et sa mort. À la toute fin du roman,

il ne reste plus qu'une dernière rencontre entre les deux dans ce qui est appelé « un des antiques salons du faubourg Saint-Germain où l'on admirait son caractère digne des anciens temps ». Et alors la rencontre n'a pas lieu dans un bal, mais dans un salon où on joue aux cartes, le piquet pour être tout à fait précis: il me semble important de noter qu'on ne danse plus, qu'on est assis et qu'on a choisi un jeu de cartes ancien et donc démodé. « Deux ans après son mariage, dans un des antiques salons du faubourg Saint-Germain où l'on admirait son caractère digne des anciens temps, Émilie entendit annoncer monsieur le vicomte de Longueville ; et dans le coin du salon où elle faisait le piquet de l'évêque de Persépolis, son émotion ne put être remarquée de personne : en tournant la tête, elle avait vu entrer son ancien prétendu dans tout l'éclat de la jeunesse. La mort de son père et celle de son frère tué par l'inclémence du climat de Pétersbourg, avaient posé sur la tête de Maximilien les plumes héréditaires du chapeau de la pairie ; sa fortune égalait ses connaissances et son mérite : la veille même, sa jeune et bouillante éloquence avait éclairé l'assemblée. En ce moment, il apparaissait à la triste comtesse, libre et paré de tous les dons qu'elle avait rêvés pour son idole. Toutes les mères qui avaient des filles à marier faisaient de coquettes avances à un jeune homme doué des vertus qu'on lui supposait en admirant sa grâce ; mais mieux que toute autre, Émilie savait qu'il possédait cette fermeté de caractère dans laquelle les femmes prudentes voient un gage de bonheur. Elle jeta les yeux sur l'amiral, qui selon son expression familière paraissait devoir tenir encore longtemps sur son bord, et maudit les erreurs de son enfance. / En ce moment, monsieur de Persépolis lui dit avec sa grâce épiscopale : “ Ma belle dame, vous avez écarté le roi de cœur, j'ai gagné. Mais ne regrettez pas votre argent, je le réserve pour mes petits séminaires (pages 164). ” » Le mot *antique*, semblable aux autres

mots que j'ai signalés et lié tout à fait aux anciens temps, est sans aucun doute voulu parce que le thème constant de la nouvelle (tiens donc !) est le vieux et le neuf. Aussi les derniers mots dits à Émilie de Fontaine par un vieil évêque conservateur sont ironiques par rapport au récit. Je souligne dans cette coda terrible, les mots *belle dame*, *roi de cœur*, *écarté*, qui font sans aucun doute référence (mais l'évêque ne le sait pas) au récit amoureux qui le précède. Et pour finir, voici ce que Wikipedia dit sur le jeu de cartes, le piquet. «Le piquet a pris son essor en France où on a longtemps considéré qu'il y était né... En 1892, lors d'un congrès sur les cartes à jouer ayant lieu à Vienne, il fut déclaré le plus « classique » des jeux de cartes. Sa popularité s'est toutefois effritée.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faut avoir lu *Les Proscrits*. Mais pour comprendre *Les Proscrits* et l'ensemble de la section de la *Comédie humaine* qui se place au-dessus des « Études de mœurs » (la base de l'œuvre), il est très utile d'avoir lu la « Préface du *Livre mystique* ». J'enverrai à chacun un PDF qui l'offrira. Le texte n'est pas long (moins de 9 pages dans l'édition de la Pléiade), et surtout il permet de comprendre la raison pour laquelle Balzac a écrit des récits aussi étonnants, voire bizarres, que *Les Proscrits* et de comprendre que quiconque n'accepte pas la section fantastique des récits de Balzac, et cela inclut *Jésus-Christ en Flandre* et *Melmoth réconcilié*, se condamne à ne pas comprendre le projet de Balzac, et se condamne, soit dit en passant à ne pas comprendre *Le Tentation de saint Antoine*, qui est le récit fantastique de Flaubert. Je rappelle que ces trois nouvelles proposent

ce que Balzac appelle les causes des effets qui sont décrits dans les œuvres *inférieures*.

## **Quarante-septième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Lundi, j'ai proposé la dernière des trois premières nouvelles de Balzac, les trois nouvelles, disons, normales. À partir d'aujourd'hui, j'entame l'examen de trois nouvelles fantastiques. Je rappelle que pour les dernières rencontres de cette longue série, j'ai l'intention de toucher à deux thèmes concurremment : la nouvelle par opposition au roman et le fantastique dans sa relation au réalisme.

Soit dit en passant, les notes de cours que j'ai préparées pour les 42 premières rencontres et qui portent sur les romans sont offertes sur ma page Internet ; j'ai lu et relu et j'ai nettoyé ce que j'ai écrit pour ces occasions. Je continue avec les notes sur les nouvelles, mais c'est un autre dossier, qui devrait voir le jour en décembre, mettons comme cadeau de Noël.

Pour ce qui est de ces notes de cours sur les romans, mon cadeau de l'Action de grâces, on en fait ce qu'on veut, entre autres, ne pas les consulter. Il n'en reste pas moins qu'on y trouve des remarques que j'ai faites, mais sous une forme plus soignée, qu'on y trouve les remarques écrites de plusieurs autres collègues et même que sont offertes aussi des remarques supplémentaires que je n'ai pas proposées, mais que j'avais préparées au cas où la discussion connaisse des temps morts. Ce qui n'est pas arrivé souvent... je m'empresse de l'ajouter.

Je tire profit de l'occasion pour signaler que j'ajoute peu à peu des notes de lectures sur différents romans de Balzac, qui ne sont pas à l'ordre du jour. Par exemple,

j'ai parlé d'*Une fille d'Ève* comme si on en avait parlé lors d'une rencontre récente. C'était une faute sans aucun doute, mais mon erreur est née du fait que pendant les intervalles entre les rencontres je me suis offert cette lecture, j'ai pris des notes et je les ai révisées de façon à pouvoir les publier sur ma page Internet. Je m'attends à pouvoir offrir des notes semblables pour des dizaines de nouvelles et contes de Maupassant, parce que durant mes heures de loisir, je relis tout et je m'efforce de réfléchir à mesure et d'écrire un peu. Encore une fois, on en fait ce qu'on veut.

**Remarque initiale : préface et titre.**

Je tiens à proposer un résumé de la préface et de le faire en quelques propositions, douze en tout. Et si j'ai le temps, je continuerai avec une remarque sur le titre de la nouvelle d'aujourd'hui.

1. Dans *Les Proscrits* (et dans les deux autres récits qui l'accompagnent et qui mettent un terme aux « Études philosophiques » de la *Comédie humaine*), Balzac propose ce qu'il appelle l'âme de son œuvre principale.

2. Les sociétés du XIXe siècle sont minées par le doute. Une des conséquences de ce doute est qu'on ne comprend pas le réalisme qui est le choix artistique et littéraire de Balzac.

3. Le réalisme de Balzac exige que les mystiques, qui voient les choses autrement que les esprits plats (les scientifiques et les gens de bon sens et, mettons, les bourgeois), parlent autrement qu'eux dans ses romans.

4. Mais le doute de la France du XIXe siècle fait que cette société est minée par le doute religieux en particulier. Or



la religion sous une forme ou une autre est nécessaire à la société.

5. Le mysticisme que propose Balzac dans la *Comédie humaine* et en particulier dans *Le Livre mystique* et donc dans *Les Proscrits*, est une forme pure du christianisme. Pour le dire autrement, ce mysticisme est la religion avant et en dessous et par-delà le catholicisme traditionnel, institutionnel et mis à mal par la Révolution.

6. Balzac a tenté de donner une forme littéraire et donc agréable à une doctrine difficile et peu amène, soit ce mysticisme qu'il a trouvé chez certains auteurs, mais qui remonte aux premiers temps de l'humanité.

7. En la présentant sous une forme littéraire et dans des récits dramatiques, Balzac rend plus accessible cette doctrine nécessaire sur le plan politique et social.

Sur ce point, Balzac prétend ne faire rien de plus, mais rien de moins que saint Pierre. Voici la phrase où il le dit.

« Quand saint Pierre a montré les clefs du Paradis et l'enfant Jésus dans les bras d'une vierge, la foule compris ! et la religion catholique a existé. Le rusé saint Pierre, homme de haute politique et de gouvernement, a eu raison sur saint Paul, ce lion des Mystiques, comme saint Jean en est l'aigle (page 506). »

Je traduis : moi, Balzac, je suis le saint Pierre du mysticisme, lequel est nécessaire pour comprendre le monde et guérir la France et inoculer les sociétés modernes contre le virus du doute.

8. Toute la vie de Balzac a été consacrée à cette tâche sublime.

9. Chacune des parties du *Livre mystique* joue un rôle dans cette tâche.

10. Balzac rappelle que son intention est de rendre cette religion essentielle plus accessible et donc moins pure ; il a corporisé « un système enseveli dans les ténèbres ».

11. Sa nouvelle édition du roman *Louis Lambert*, qui suit la nouvelle *Les Proscrits*, est différente de l'ancienne, et il a fait ce qu'il a pu pour faire disparaître l'ancienne mouture.

12. Balzac râle contre le nouveau régime de la monarchie de Juillet qui est en train de tuer les grandes œuvres d'art et de savoir.

« Ceci, ne vous trompez point, est dit moins pour l'auteur que pour de nobles intelligences prêtes à périr, pour des gens de cœur, encore jeunes, qui s'enveloppent dans leurs manteaux en y cachant leur désespoir. Les poètes ne se révoltent pas, eux ! ils meurent dans le silence. Élevez donc un autel au suicide, au lieu de le calomnier, et gravez dessus : *Diis ignotis*. » Voilà pour la « Préface ».

Ensuite, comme je le fais souvent, j'examine le titre de la nouvelle pour en tirer des informations. Un proscrit est quelqu'un qui est proscrit par une institution ou par un homme au pouvoir, soit par un homme qui incarne l'institution ; proscrire est un acte politique ; c'est un acte qui sépare, c'est-à-dire un acte qui confine ou qui exile, un membre du groupe en le séparant des autres membres du groupe dans l'espoir de limiter son action, parce que ce membre proscrit fait quelque chose, ou est quelque chose ou pense quelque chose, qui est

dangereux pour le groupe. Quand on empêche les non-vaccinés de faire ceci ou d'aller là ou de sortir du pays ou d'y entrer, on proscrit. Dans cette nouvelle-ci, comme l'indique le pluriel du titre, il y a plusieurs proscrits : le premier, Dante, a été exilé de Florence (s'il retourne à Florence, il sera mis à mort ; la proscription a été levée le 16 juin 2008 et non pas comme Balzac le dit à la fin de sa nouvelle, du vivant de Dante.) De plus, Sigier de Brabant a été proscrit (chassé de la France et enfermé dans une prison italienne jusqu'à sa mort) ; sa proscription a lieu par les autorités religieuses plutôt que politiques, mais pour d'autres hérésies que celles qui sont proposées dans la nouvelle. Il y a donc au moins deux faussetés historiques qui sont racontées dans ce récit, et les deux portent sur les proscrits qui en sont les héros principaux,

Mais le titre de cette nouvelle pour ainsi dire *résonne* sur les deux autres textes : Louis Lambert, et Séraphîta sont des proscrits, sans doute pas dans le sens légal du terme, mais ils sont des marginaux, des êtres qui vivent en société, mais en marge de leur société ; ils sont des proscrits tolérés, des exilés internes, d'étranges voisins ou des voisins étranges.

Or dans les deux récits qui suivent *Les Proscrits*, Balzac propose la thèse suivante : les êtres marginaux, que sont Louis Lambert et Séraphîta, sont des êtres supérieurs. Mais ils ne sont pas supérieurs comme l'est le docteur Despleins, ou le docteur Minoret, ou Félix de Vandénasse : ils sont des marginaux et d'abord supérieurs, parce qu'ils ont atteint un savoir ou du moins des idées qui dépassent le savoir ordinaire : celui du bon sens, celui des sens, celui de la science. Ces idées sont celles qui ont été développées par le théosophe (c'est son titre ordinaire) Swedenborg en particulier, comme l'avoue Balzac dans la préface. (Sa

correspondance est pleine de remarques sur cette doctrine. La préface ne fait que dire en public ce qu'il disait en privé.)

C'est ici qu'on peut revenir sur les proscrits de la nouvelle. Balzac fait parler un théologien hétérodoxe alors qu'on se trouve en plein Moyen-Âge. Je signale que 98% des pages de la *Comédie humaine* portent sur le XIXe siècle. Ce qui fait que cette nouvelle est tout à fait hors norme. De plus, comme l'ont remarqué à peu près tous les commentateurs de cette nouvelle, le théologien semble être Siger de Brabant, mais si c'est le cas, Balzac commet une erreur grossière sur le plan historique, puisque Siger est mort avant que naisse Dante, qui n'a donc pas pu le rencontrer à Paris. Et tout cela en supposant que Dante soit allé à Paris, ce qui n'est pas du tout sûr [et malgré le fait qu'il y a une rue Dante à Paris].

Je signale maintenant ce que Dante écrit sur Siger de Brabant dans le chant de la troisième partie (le *Paradiso*) de sa *Commedia*. C'est Thomas d'Aquin qui apparaît comme une étoile qui parle ; il présente d'autres grands penseurs, eux aussi devenus des étoiles. Il finit le tour de son groupe en parlant de Siger de Brabant, qui a été proscrit par l'Église et emprisonné à Rome où il est mort.

En italien ça se dit comme suit :  
*Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,  
è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri  
gravi a morir li parve venir tardo:  
essa è la luce eterna di Sigieri,  
che, leggendo nel vico de li strami,  
sillogizzò invidiosi veri.*

En français, ça se dit comme suit :  
Quand ton regard revient à moi, celui-ci

Et la luisance d'un esprit dont les pensées  
Lourdes ont fait qu'il a trouvé long d'en arriver à mourir.  
C'est la lumière éternelle de Sigier  
Qui, en donnant des leçons sur la rue des Fouarres [à  
Paris]  
Proposa rationnellement des vérités qu'on lui enviait.

Je répète que Balzac commet une erreur, moins grossière que l'erreur chronologique, soit une erreur sur le plan des idées, parce qu'il n'y a aucune raison d'attribuer à Sigier comme l'écrit Balzac, ou à Siger de Brabant, comme on écrit aujourd'hui, comme on le dit aujourd'hui, ou, et là j'ajoute, à qui que ce soit d'autre qui a enseigné à cette époque à Paris et à la Sorbonne, des idées mystiques semblables. On dirait que Balzac écrit cette nouvelle pour suggérer que la doctrine qu'il représente souvent dans ses récits (de façon massive comme dans *Louis Lambert* ou de façon allusive, comme dans *Ursule Mirouët*, ou *Le Lys dans la vallée* ou *La Maison du chat-qui-pelote*) que cette doctrine, en gros swedenborgienne, a des racines historiques profondes et même pour le christianisme catholique français. Au fond, il n'innove pas, suggère-t-il ; il ne fait que réveiller ce qui sommeille dans le catholicisme, en dessous du catholicisme officiel et institutionnel, ce que croit un Fénelon, par exemple, plutôt qu'un Bossuet.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faut avoir lu *Jésus-Christ en Flandre*. Je signale que cette deuxième nouvelle, dite fantastique, ajoute une hallucination artistique à la doctrine mystique déjà présentée. J'y insiste parce que cela crée un autre lien entre les écrits fantastiques de

Balzac et *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Je crois donc que les lectures à faire et les discussions à entreprendre préparent à la toute dernière partie de cette série de rencontres littéraires, la toute dernière est la plus étrange et peut-être la plus difficile.

## Quarante-huitième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Lundi, j'ai proposé *Les Proscrits*, une première nouvelle que j'appelle fantastique, mais que Balzac aurait peut-être appelée mystique, ou merveilleuse, ou religieuse, ou purement chrétienne. Quel que soit le mot employé pour la classer, ce récit présente de façon incontournable une dimension de l'œuvre de Balzac, soit son arrière-plan métaphysique : ses récits, qui sont placés dans les « Scènes de mœurs » et qui sont les plus nombreux, représentent, ou proposent, ce que Balzac appelle les effets ou les types, alors que les récits placés dans les « Écrits philosophiques » représentent ce qu'il appelle les causes, ou la nature qui englobe la société depuis toujours, et la société française postrévolutionnaire en particulier. *Les Proscrits* de lundi et le Jésus-Christ en Flandre d'aujourd'hui font partie de cette série de récits.

Si je me fie à la première rencontre qui portait sur un premier des récits *philosophiques*, plusieurs ont de la difficulté avec cette partie de l'œuvre de Balzac. Je sympathise avec tout un chacun, mais je crois que le jeu en vaut la chandelle, car l'enjeu du jeu est important. Le réalisme de Balzac est doublé d'un mysticisme auquel il tient avec obstination. Il est impossible de comprendre ce qu'il propose sans saisir la place de cette doctrine pourtant bizarre dans l'ensemble de son intuition, ou de son enseignement ou du sens de son œuvre. Car c'est une trahison fondamentale de la vie et du travail de Balzac de prétendre qu'il ne cherchait qu'à raconter des histoires agréables et à offrir du divertissement à son public.

Or, et cela ajoute à l'importance de l'enjeu, ce mysticisme réapparaît chez les successeurs de Balzac, quoique sous une forme différente et avec un sens altéré : *La Tentation de saint Antoine*, mais aussi les *Trois contes* ne peuvent pas être compris en profondeur si on ne saisit pas que Flaubert reprend, à sa façon, ce que Balzac a inventé. De la même façon, les nouvelles d'horreur et de fantastique de Maupassant (il y en a au moins 80 selon les éditeurs de la collection Bouquin) et des scènes clés de chacun de ses romans supposent que leur auteur se place lui aussi par rapport au fantastique balzacien. De plus, je signale qu'Edgar Poe (grâce à Baudelaire qui a traduit des centaines de pages de l'auteur américain), Poe, l'inventeur du roman d'horreur et du roman détective, devient encore plus intéressant quand on compare ce qu'il écrit aux États-Unis, alors qu'à la même époque, Balzac écrit des choses très semblables en France. Y a-t-il une influence Poe sur Balzac, ou les deux développent-ils leur monde fantastique indépendamment ? Voilà une question qu'on ne peut pas même poser sans avoir lu et tenté, respectueusement, de comprendre les nouvelles fantastiques de Balzac. Enfin, je rappelle que le plus grand auteur allemand Goethe a écrit un *Faust*, qui fut l'œuvre de sa vie, où on retrouve les thèmes qu'a exploités Balzac.

Pour le dire de façon dramatique, on ne peut pas comprendre les auteurs romantiques, qu'ils soient américains, anglais, allemands ou français, sans tenir compte de leur fascination et de leur exploitation du domaine fantastique.

**Remarque initiale : les bizarreries de *Jésus-Christ en Flandre*.**

La nouvelle *Jésus-Christ en Flandre* est bizarre en elle-même, mais aussi en ce qui a trait à sa structure.



Quiconque la lit y découvre trois parties différentes de tons différents, de vocabulaires différents, de genres littéraires différents et de sujets différents. Sauf exception, le lecteur novice a l'impression, au moins d'abord, qu'on y entasse trois choses disparates. Or il est certain que Balzac a écrit ces trois parties à des moments différents lors de périodes créatives bien différentes avant de les mettre ensemble et de les publier ensemble. On a donc trois parties, trois sujets, trois créations, et pourtant, Balzac est d'avis que les trois choses peuvent, et même doivent, aller ensemble : il crée des raccords plus ou moins habiles (pour ma part, je les trouve bien habiles) pour unifier les trois récits et les présenter ensemble, et une fois qu'il les a mis ensemble, il ne les a jamais plus séparés lors d'éditions subséquentes. Il faut donc supposer que ce récit d'une ancienne légende religieuse belge, auquel on ajoute une expérience hallucinatoire du narrateur qui aurait eu lieu en 1830, soit le *lendemain* de l'établissement de la monarchie de Juillet, et qui se termine avec un rêve allégorique qui annonce l'avenir de l'Europe, constituent une seule œuvre. Ou encore, il est plus que possible que ces trois textes soient liés entre eux et traitent au fond d'une seule chose. Balzac a fait un seul texte qui traite d'une seule chose en écrivant *Le Lys dans la vallée* ou *La Messe de l'athée* ou *Les Proscrits*, et ce malgré la complexité de la structure de ces récits. Il faut croire qu'à son avis, cette nouvelle bien moins longue et bien moins complexe traite aussi au fond d'une seule chose malgré ce que la structure pourrait suggérer à première vue.

Malgré ce que je viens de dire, il me semble clair que le titre ne vise que la première moitié du récit, soit la reprise d'une légende où le Christ fait un miracle. Mais on peut signaler aussi que cette légende, si jamais elle a existé avant que Balzac l'ait écrite, ressemble à deux récits de tempête où le Christ fait des miracles bien

différents, soit le miracle de la tempête apaisée (qu'on trouve dans les trois évangiles synoptiques, ceux de Matthieu, de Marc et de Luc, mais pas de Jean), et le miracle de la marche sur les eaux (dont seul l'évangile de saint Luc ne parle pas). Ainsi, dans le premier récit évangélique, le Christ est dans la barque, calme les apôtres terrorisés et les sauve, mais sans marcher sur les eaux, alors que dans le second, il n'est pas dans la barque, mais il marche sur les eaux, alors que par un acte de foi vacillante, Pierre se lance à l'eau, mais doit être rescapé par le Christ, comme l'est le Thomas du récit de Balzac.

De plus, dans la dernière partie de la nouvelle, qui n'a plus rien à faire avec les miracles de Jésus, et qui est sans aucun doute une invention de Balzac, l'allégorie est une sorte de reprise de l'apocalypse de saint Jean. Mais encore une fois, il y a une différence d'avec le texte biblique, et cette fois la différence est immense. Dans le texte de Jean, la prostituée représente Rome, mais la Rome païenne de l'Empire romain ; dans le texte de Balzac, la prostituée représente la Rome chrétienne du catholicisme, et le narrateur la dispute longuement pour ses péchés. On peut ne pas vouloir voir cette différence, mais elle est saisissante. (Soit dit en passant, elle reprend un jeu que fait Dante dans la *Commedia*, où il confond la condamnation johannique de la Rome païenne avec sa condamnation de la Rome catholique. Voir *Commedia* II.32 et 33.)

Enfin, pour ce qui est du récit central, l'hallucination dans l'église ressemble aux élucubrations de Siger de Brabant dans *Les Proscrits*, aux théories de Lucien Lambert et à l'enseignement de Séraphîta avant qu'elle ne se transforme en un ange et monte vers Dieu.

Je ne sais pas si ces remarques aident à comprendre le texte, mais c'est de l'information qui peut servir pour commencer la discussion.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour lundi de la semaine prochaine, il s'agit de lire une dernière nouvelle dite fantastique de Balzac et surtout d'y réfléchir pour pouvoir en discuter. Certains seront heureux d'apprendre que celle-ci est un peu moins étrange que les deux premières en ce sens qu'il y a moins d'allusions bibliques ou de discours métaphysiques. Comme chacun le verra, il n'en reste pas moins qu'il est impossible de prétendre qu'on a là un récit réaliste dans le sens obvie du terme.

En revanche, je tiens à signaler que le thème de cette nouvelle ressemble beaucoup à un des récits les plus célèbres de Balzac, soit *La Peau de chagrin*. Or ce roman est, selon beaucoup d'experts, le premier grand roman de Balzac, et même, pour ainsi dire, son premier morceau de la *Comédie humaine*. Soit dit en passant, mais pour donner un signe de l'importance de *Peau de chagrin*, l'expression connue de tous, « se réduire comme peau de chagrin », est entrée dans la langue française à cause de ce récit de Balzac.

En tout cas, pour parler de ce récit crucial dans l'histoire de la *Comédie humaine*, les experts ont trouvé une expression saisissante, soit le *réalisme fantastique*. *La Peau de chagrin* est un récit réaliste, puisqu'il s'agit de Balzac, mais un texte où le réalisme est fondu dans le fantastique. C'est là peut-être la tentative de faire disparaître le problème qui me harcèle, en inventant une

nouvelle catégorie, comme la gauche droite, ou les pauvres riches, ou les hommes inhumains. En tout cas, et pour revenir à *Melmoth réconcilié*, dans cette nouvelle, la dernière à lire avant de passer aux contes magnifiques de Flaubert, on retrouve beaucoup du roman si important qu'est *La Peau de chagrin*, un texte important, mais bien plus long que la nouvelle que je propose. On trouvera peut-être la raison pour laquelle j'ai voulu la placer dans le menu de ces rencontres.

## Quarante-neuvième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Jeudi dernier, j'ai dirigé une discussion sur *Jésus-Christ en Flandre*. Je signale encore une fois que ce texte, si étrange, est intéressant en lui-même parce qu'il aide à comprendre l'œuvre de Balzac quant à un aspect troublant, mais essentiel, soit son exploitation du fantastique. Or, comme il sera bientôt question des nouvelles de Flaubert, je suggère qu'il y a des ressemblances fortes entre les nouvelles dites fantastiques de Balzac et les *Trois contes*. Pour le dire vite : *Un cœur simple* prend fin sur une hallucination qui vaut bien les hallucinations de Godefroi dans *Les Proscrits*, du narrateur dans *Jésus-Christ en Flandre* ou de Castanier dans *Melmoth réconcilié* ; *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* est la reprise d'une légende que Flaubert associe à une église qu'il a visitée, tout comme Balzac exploite des légendes religieuses plus ou moins anciennes et authentiques ; enfin, *Hérodias* est située à l'époque et dans la région où ont lieu les deux récits évangéliques qui servent de base au récit de la barque en danger, et on y rencontre des hommes politiques qui ont à gérer le visionnaire Jean, dit le baptiste, comme doivent le faire Jacques Tirechair dans *Les Proscrits*, entre autres. J'ajoute enfin qu'à la toute fin de ces rencontres et donc de ces lectures, il s'agira de lire et comprendre le récit si bizarre de Flaubert qui porte le titre *La Tentation de saint Antoine*. Il me semble que quand on y arrivera, chacun sera d'accord que *Les Proscrits* et *Jésus-Christ en Flandre* et *Melmoth réconcilié*, la nouvelle, qui est le sujet de la discussion

d'aujourd'hui, comportent beaucoup de ressemblances avec cette chose bizarre qui a été l'œuvre de la vie de Flaubert.

**Remarque initiale : au sujet du titre et de ce qu'il coiffe.**

Melmoth est le personnage le plus étrange de la nouvelle, qui est farcie de personnages étranges et surtout incohérents. En commençant, il peut servir de signaler que Balzac n'a pas inventé le personnage de Melmoth ; cette création est le fait de l'auteur irlandais Charles Robert Maturin. D'ailleurs, Balzac est le premier à reconnaître sa dette (voir page 389 de l'édition de la Pléiade [tome X]). *Melmoth the Wanderer* est un roman d'horreur qui ressemble aux nouvelles d'Edgard Poe, que Baudelaire a traduites, en plus de vouloir traduire le roman de Maturin. Dans les romans d'horreur, on trouve des personnages plus ou moins diaboliques, qui savent plus que les autres et qui manipulent les autres personnages ; on y voit des scènes de contrat avec le diable et de mort et de résurrection ; il est toujours question d'un monde caché qui, une fois connu, renverse le bon sens.

*Le Diable dans le beffroi. Le Démon de la perversité, La Vérité sur le cas de monsieur Valdemar* sont mes nouvelles d'horreur préférées de Poe ; je suggère à chacun de les lire dans les traductions magnifiques de Baudelaire. (Poe a inventé le roman policier soit dit en passant ; et même le personnage de Sherlock Holmes et celui de Poirot que réinventeront ces successeurs.) Je ne dis pas cela pour suggérer que le roman d'horreur est une mode de l'époque et donc que cette mode explique pourquoi Balzac a écrit une chose aussi étrange que la nouvelle d'aujourd'hui. Je me pose plutôt la question suivante : qu'y a-t-il dans l'intuition fondamentale de

Balzac qui l'a poussé à écrire et publier *Melmoth réconcilié* et à l'inclure (avec *La Peau de chagrin*, son roman le plus populaire peut-être) dans *La Comédie humaine*? J'aimerais bien entendre ce que chacun a à dire là-dessus.

Melmoth est un personnage assez complexe du moins sur le plan iconographique. Il est la figure de l'étranger, ou de l'étrange, qui fait sauter la vérité du réel ordinaire. Il est tour à tour l'Anglais, le vampire et le diable. Si on pose la question, lequel est-il, on se rend compte que ce n'est pas important : il est peut-être une hallucination, et il sert surtout à angoisser. En tout cas, un de ses pouvoirs est de dédoubler le réel d'une dimension angoissante. (Je signale qu'il ressemble donc à Balzac lui-même.) Il apparaît là où il ne devrait pas, comme un narrateur dans un roman ; il crée des illusions comme au théâtre ; il a des pouvoirs surhumains qui lui permettent de faire faire aux autres des choses qu'elles ne peuvent pas ne pas faire, comme les personnages d'une fiction. D'ailleurs, parmi les nombreuses bizarreries du texte, Balzac dit que même s'il est presque omniscient et tout-puissant, comme un auteur, il n'a pas pu trouver une victime qui accepte son contrat avant de trouver Castanier. Cela me semble tout à fait improbable si on se tient à l'intérieur de la logique du récit lui-même.

Or cette improbabilité est partout dans la nouvelle. Ainsi, je trouve la description de la psychologie de Castanier tout à fait contradictoire, de même que celle de Aquilina. Car Castanier est présenté tour à tour comme un homme très habile quand il est question de son bien-être, et comme la dupe d'Aquilina au point où il est ridicule. D'autre part, la jeune femme est présentée comme une personne honnête au fond, malgré sa position morale problématique, mais ensuite elle se montre comme une manipulatrice sans honte. Il y a là,

pour moi du moins, des incohérences rédhibitoires sur le plan de la lecture. Je persiste pourtant à lire avec sympathie.

Mais j'ajoute que le deuxième mot du titre me semble tout à fait inexact et de ce fait qu'il pointe vers le problème de base du roman. Melmoth n'est pas le personnage le plus important du roman. Or Melmoth est réconcilié, dit-on. Mais avec quoi ? Et comment ? Il a vendu son âme à Satan. Il craint de mourir et d'aller en enfer. Il se cherche une porte de sortie pendant des années. Enfin, il vend son contrat à un autre, à Castanier, pour être sauvé. Il confesse ses fautes à un prêtre, et il est ainsi réconcilié avec Dieu et l'Église. Et c'est cela qui pousse Castanier à faire de même et qui cause la fin ridicule de la nouvelle. « Castanier vit une de ces figures que la foi rend sublimes et par les pores de laquelle l'âme semble sortir pour rayonner sur les autres hommes et les échauffer par les sentiments d'une charité persistante. Cet homme était le confesseur de *sir* John Melmoth. / « Monsieur votre frère, dit le prêtre en continuant, a fait une fin digne d'envie, et qui a dû réjouir les anges. Vous savez quelle joie répand dans les cieux la conversion d'une âme pécheresse. Les pleurs de son repentir excités par la grâce ont coulé sans tarir, la mort seule a pu les arrêter. L'Esprit saint était en lui. Ses paroles ardentes et vives ont été dignes du Roi prophète. Si jamais, dans le cours de ma vie, je n'ai entendu de confession plus horrible que celle de ce gentilhomme irlandais, jamais aussi n'ai-je entendu de prières plus enflammées. Quelque grandes qu'aient été ses fautes, son repentir en a comblé l'abîme en un moment. La main de Dieu s'est visiblement étendue sur lui, car il ne ressemblait plus à lui-même, tant il est devenu saintement beau. Ses yeux si rigides se sont adoucis dans les pleurs. Sa voix si vibrante, et qui effrayait, a pris la grâce et la mollesse qui distinguent les



paroles des gens humiliés. Il édifiait tellement les auditeurs par ses discours, que les personnes attirées par le spectacle de cette mort chrétienne, se mettaient à genoux en écoutant glorifier Dieu, parler de ses grandeurs infinies, et raconter les choses du ciel. S'il ne laisse rien à sa famille, il lui a certes acquis le plus grand bien que les familles puissent posséder, une âme sainte qui veillera sur vous tous, et vous conduira dans la bonne voie." / Ces paroles produisirent un effet si violent sur Castanier qu'il sortit brusquement et marcha vers l'église de Saint-Sulpice en obéissant à une sorte de fatalité, le repentir de Melmoth l'avait abasourdi. Vers cette époque, un homme célèbre par son éloquence faisait, le matin, à certains jours, des conférences qui avaient pour but de démontrer les vérités de la religion catholique à la jeunesse de ce siècle proclamée par une autre voix non moins éloquente, indifférente en matière de foi. La conférence devait faire place à l'enterrement de l'Irlandais. Castanier arriva précisément au moment où le prédicateur allait résumer avec cette onction gracieuse, avec cette pénétrante parole qui l'ont illustré, les preuves de notre heureux avenir (page 378). » Or il y a deux choses qui sont claires : ou bien Melmoth a tout dit au prêtre et alors il a avoué qu'il a vendu son contrat à un autre, ce qui est un crime aussi grave que tous les autres, mais pour lequel il ne demande pas pardon, et donc qu'il n'est pas réconcilié avec Dieu et avec l'Église par la personne du bon prêtre ; ou bien Melmoth a caché son dernier crime, mais alors il n'est pas plus réconcilié avec Dieu et l'Église.

J'en arrive ainsi à la suite du roman, qui n'a rien à avoir avec Melmoth, puisqu'il est question d'une série de personnes qui rachètent l'un de l'autre le contrat diabolique, pour des sommes de plus en plus petites et des pouvoirs de plus en plus réduits, jusqu'à ce qu'on arrive à un pauvre jeune homme qui a acheté un châte

à son amante, lui a fait l'amour pendant 12 jours et est mort au bout de son sang, ou de son sperme ou de son désir. En tout cas, le roman présente une des hantises de Balzac, celle de la déchéance : les choses vont de bien en mal, et de mal en pis. On ne compte pas les récits de Balzac qui présentent une déchéance comme étant systématique, et d'abord le roman si important *La Peau de chagrin*. Tous les commentateurs reconnaissent que Flaubert est pessimiste et ironique et que Maupassant est sombre et désespéré. En revanche, Balzac est un auteur bien plus optimiste, car il semble croire encore qu'il y a moyen de sauver les meubles, comme on dit, qu'ils soient politiques et sociaux ou individuels. Mais chez lui, la suggestion est toujours présente que cela est une illusion, ou qu'on en est à l'ultime tentative qui risque fort de ne pas réussir. Et je crois qu'on touche là à une des caractéristiques de la sensibilité romantique, qui est au cœur des romans d'horreur en particulier.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Lors de la prochaine rencontre, la discussion portera sur le fantastique dans l'œuvre de Balzac, ses caractéristiques, son rôle et son sens.

## Cinquantième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Lundi, a été examinée une dernière nouvelle de Balzac, *Melmoth réconcilié*. Sans aucun doute, beaucoup d'autres textes pourraient être examinés et même le méritent ; cependant, le temps manque, comme il fallait s'y attendre. Mais avant de passer aux *Trois contes* de Flaubert, il fut décidé de consacrer une dernière rencontre sur l'ensemble des pages lues, qui révèlent, ou étoffent, la fascination de Balzac pour le fantastique, ou le merveilleux, ou le religieux.

Le livre qu'a découvert Guy, *Balzac visionnaire*, me semble être un excellent complément aux lectures déjà faites. Je ne connaissais pas du tout ce texte et l'analyse qu'il propose. Mais après lecture, je puis affirmer que Albert Béguin exprime, et bien, des opinions avec lesquelles je sympathise et qu'il aide à voir comment pourrait être pertinente l'hypothèse séminale de cette série de rencontres. Je la rappelle : le rôle du fantastique dans l'œuvre des romanciers dits réalistes est crucial pour comprendre ce qu'ils font, leurs récits donc et leur point de vue sur le monde. En tout cas, pour moi, le thème dont Béguin propose l'examen est valide aussi pour Flaubert et Maupassant.

Par ailleurs, je répète que si la section de *La Comédie humaine* qui porte le titre « Écrits philosophiques » contient un grand nombre de récits fantastiques, il est facile de trouver, dans ce qui a été lu, romans et nouvelles *réalistes*, par ailleurs, et donc dans ce qui est tiré des « Scènes de mœurs », des pages importantes portant sur ce thème. Mais, encouragé par Béguin, je me

permets de signaler à nouveau *Lucien Lambert* à l'attention de chacun : c'est une lecture encore plus surprenante et étrange que *Les Proscrits*, récit qui le précède, mais je crois qu'on y trouve des idées essentielles et des images fortes et un récit typique de *La Comédie humaine*. Je ne me gêne pas pour ajouter que les rapprochements nombreux qu'on peut faire avec la vie et la pensée de Nietzsche est une des raisons pour lesquelles j'aime ce récit bizarre : la folie finale de Lucien, la reprise, ou la conservation ou la promotion, de son œuvre par une femme qui l'aime et enfin les passages sur la volonté comme clé de l'univers et de l'histoire sont des éléments qui me surprennent chaque fois que je lis ce texte en raison de leurs ressemblances avec ce que tout un chacun sait sur Nietzsche. Que je sache, il n'y a personne qui a signalé ce rapprochement entre Balzac et Nietzsche. (Il y aurait une thèse universitaire tapie là-dedans.) Mais je ne connaissais pas le livre de Béguin, et je me dis que mon ignorance peut jouer encore ici. Donc si quelqu'un découvre un article ou même un livre là-dessus, je suis preneur.

J'ajoute enfin à cette remarque sur ce livre important, une autre invitation à lire un texte pour ainsi dire mystérieux, dont à mon avis on ne parle pas assez. Il s'agit de *Sur Catherine de Médicis*. [Béguin n'en parle pas du tout.] Je me permets de faire un résumé de ce texte pour inciter quelqu'un à le lire.

Le roman est fait de trois épisodes et d'abord d'une introduction ajoutée lors de la publication. L'introduction n'est pas une fiction à proprement parler, mais une présentation historique et apologétique du personnage qui apparaît ensuite. La première partie du roman présente un épisode, inventé par Balzac, tiré en principe de la vie de Catherine, une fois devenue régente du royaume, soit après la mort de son mari François Ier

et de son fils François II ; on y propose la lutte entre deux figures du christianisme, le calvinisme et le catholicisme institutionnel ; Catherine refuse le premier et embrasse le second pour des raisons politiques. La deuxième partie du roman propose un autre épisode, toujours inventé par Balzac, et placé juste avant la Saint-Barthélemy ; on y raconte une histoire où l'astrologie, soit une sorte de cosmologie, péché mignon de Catherine, aurait ouvert son intelligence politique à une certaine vérité. Dans la troisième et dernière partie, on se trouve quatre siècles plus tard, sous la Terreur et donc après la Révolution française : Robespierre et Marat se racontent un rêve commun où Catherine de Médicis leur est apparue et leur a expliqué la nécessité politique de massacres. Si on trouve que *Jésus-Christ en Flandre* une pochade où Balzac colle ensemble trois récits différents, que dire de ce roman, long de 300 pages dans l'édition de La Pléiade ? Pour ma part, je crois que malgré le fait qu'on oublie ce livre (air connu en ce qui a trait aux fanas du réalisme de Balzac), il ajoute beaucoup à la compréhension de *La Comédie humaine* et de la section à laquelle il appartient, soit les « Écrits philosophiques ».

Une fois proposés ces *devoirs* de lecture, j'ouvre la discussion sur les textes déjà lus.

### **Remarque initiale : pourquoi le fantastique ?**

Cette discussion pourrait servir à répondre à l'excellente question posée par Raynald à la fin de la dernière rencontre. Pourquoi Balzac a-t-il proposé à ces lecteurs des histoires abracadabrantes comme les trois dernières lues par nous ?

La première réponse qu'on a proposée est que Balzac est un merveilleux conteur et qu'il prend plaisir à créer ses

récits sans bon sens et qu'il s'attend à ce que son lecteur y prenne plaisir. Soit dit en passant, l'histoire lui a donné raison puisque plusieurs récits de ce genre, *La Peau de chagrin* en est un bon exemple, ont été très populaires dès le début de leur parution et jusqu'à aujourd'hui.

On peut offrir une autre raison, qu'on trouve souvent exprimée dans les remarques de Béguin : le fantastique fait partie de l'intuition fondamentale de Balzac. Quand ils arrivent à des romans comme *La Peau de chagrin*, certains interprètes parlent du réalisme fantastique de Balzac. Je trouve l'expression comique, comme je l'ai déjà dit ; mais, surtout, je trouve qu'elle est une sorte de porte de sortie devant le mystère de la position finale, ou initiale, de l'auteur. Ce qui me semble sûr, c'est que Balzac n'est pas un réaliste dans le sens le plus bête du terme, soit un artiste qui vise à présenter sans plus le réel matériel, physique ou sociologique comme explication de la vie humaine. On peut prétendre cela, puisqu'on l'a fait ; on peut louer Balzac et le remercier d'avoir ramené l'art du romancier des illusions de la foi, ou de celles de la philosophie ou de la religion, vers la vérité *réaliste*, et le louer de cette avancée au point de vouloir faire disparaître ces pages gênantes ; on peut regretter qu'il n'ait pas pu tout à fait se libérer des *forces* dont il a libéré ses lecteurs et ses successeurs. Mais ceci est sûr : parce qu'elle opère comme le trou de mémoire orwellien, cette lecture crée un autre Balzac que celui qui a existé et écrit *La Comédie humaine*. Je proteste, encore une fois, que ceux qui corrigent les Shakespeare, Molière et Hugo, parce qu'ils en savent plus qu'eux, me semblent des faussaires et des paresseux, et peut-être même des peureux.

J'en arrive enfin à la dimension politique de ces textes bizarres. Je suis persuadé que pour Balzac, son œuvre,

et même les écrits fantastiques, a un sens politique, parce qu'il était lui-même un penseur politique. Je suis donc persuadé qu'on ne peut pas comprendre la dimension politique de son œuvre sans tenir compte de ces récits dits, et à bon escient, abracadabrants. Je m'appuie sur au moins un détail : le titre du roman *Les Proscrits*. Les trois personnages les plus importants de cette nouvelle sont des gens qui, d'une façon ou d'une autre, adhèrent à une des figures du mysticisme que propose Balzac un peu partout dans *La Comédie humaine*. Or ils sont des proscrits... Un proscrit est quelqu'un qui est condamné par l'autorité politique. Il faut donc que les théories fantastiques de Balzac aient un sens politique puisque selon lui, les hommes politiques chassent, confinent et assassinent les gens qui pensent comme lui. En somme, il y a chez Balzac aussi une réflexion sur la question théologico-politique. Dans le cas de l'auteur de *La Comédie humaine*, il faudrait sans doute changer un peu le terme et parler de la question mystico-politique. Mais je suis d'avis que ce changement de vocabulaire ne ferait que rappeler qu'il faut réfléchir à la question et à l'originalité de Balzac par rapport à elle.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faut avoir lu (ou relu) le premier des *Trois contes*, soit *Un cœur simple*. Il y a quelque temps, Roger a suggéré que c'était peut-être le texte où Flaubert atteint, enfin, à la perfection qu'il cherchait depuis le début. Je reconnais que cette nouvelle est un chef-d'œuvre, mais je me permets de signaler que pour moi, le mystérieux conte *Hérodias* est encore plus parfait. Et si je peux me permettre le jeu de

mots, il est plus révélateur encore qu'*Un cœur simple* et que *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*.



## Cinquante et unième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Les romans et les nouvelles de Balzac sont terminés, du moins en tant qu'objet de lecture et de discussion. Mais l'ombre de Balzac continuera d'être présente, comme celle de Séraphîtüs/Séraphîta : le réalisme, ce mouvement littéraire si important, qui a trouvé chez lui un premier grand pratiquant, est au cœur des nouvelles de Flaubert et de Maupassant. Évidemment, les trois écrivains sont bien différents, mais il est évident qu'il y a une filiation entre les trois. Et comme pour toutes les relations père/fils, il y a des points de continuité et des points de rupture.

En tout cas, dans les semaines à venir, on pourra en trouver au moins trois points à comparer. Les trois sont non seulement des romanciers, mais des nouvellistes. Sans doute, la réputation de Balzac fait de lui surtout un romancier et celle de Maupassant surtout un nouvelliste, et les deux sont bien plus *féconds* que Flaubert, qui, lui, semble très méticuleux et même parfois angoissé par la page blanche. Mais à la fin de cet exercice de lecture et de discussion, il me semble qu'il faut conclure que les trois sont des maîtres dans les deux genres.

Ensuite, il me semble aussi que dans les trois cas, leur réputation de réalisme littéraire doit être modulée par le fait incontournable qu'ils sont non seulement des pratiquants de la littérature fantastique, mais encore que leur réalisme ne peut pas être compris sans y intégrer le fantastique, ou le religieux, ou le paranormal, ou l'occulte, ou le merveilleux, et par là je veux dire non

pas un genre littéraire, mais des phénomènes humains qu'ils décrivent avec plus ou moins d'ironie. Il est certain qu'ils ne sont pas des êtres humains pieux comme le sont Augustin, Pascal ou Thérèse de l'Enfant-Jésus. Mais il est certain aussi qu'en tentant de rendre compte de la vie humaine au moyen de ce qu'on pourrait appeler leur art réaliste, ils y intègrent ces phénomènes pour en faire quelque chose, que ce soit une dimension ridicule de la vie, ou une illusion intéressante, ou même un rouage essentiel de toute solution humaine.

Quant à ce dernier point, les trois sont des fils de la France du XIXe siècle et ils sont donc des hommes politiques qui ont vu et qui ont tenté de comprendre et de faire comprendre les choses aussi étranges en elles-mêmes, et dans leur succession brutale, que la Révolution française, l'Empire (qui a bouleversé l'Europe), la Restauration et le Second Empire (ce régime qui contient presque tout le XXe siècle dans lequel nous sommes nés et dans lequel nous avons vécu). Et en réfléchissant sur ces bouleversements politiques et en les représentant, tous les trois étaient obligés de réfléchir sur le monde religieux et de le représenter, car s'il y a une vérité sûre au sujet de l'Ancien régime, c'est qu'il était une réalité théologico-politique, où l'État et l'Église étaient intimement mêlés l'un à l'autre, alors que ce qui l'a remplacé est bel et bien un nouveau régime, et non seulement une organisation bêtement politique.

**Remarque initiale : pourquoi trois contes ?**

Les trois nouvelles à lire font partie d'un livre écrit par Flaubert. Il y a trois récits bien différents, mais un seul livre. Je signale quelques points qui me semblent importants et qui portent sur les trois récits et qui confirment l'impression vague peut-être, mais immédiate qu'ils vont ensemble.

Il est utile de noter d'abord que l'ordre bibliographique n'est pas l'ordre biographique. Pour le dire en peu de mots : Flaubert a écrit *La Légende*, puis, tout de suite après, *Un cœur simple* et, à la fin seulement, *Hérodias*. Sa correspondance permet de saisir qu'il a écrit très vite (pour lui) et qu'à mesure qu'il avançait dans la création, il imaginait une suite. C'est lors de l'édition des trois contes qu'il décide de changer l'ordre des trois textes.

Mais cela suggère que Flaubert a une intention. Il aurait pu les publier séparément ; il aurait pu les publier dans l'ordre biographique ; il aurait pu aller du passé vers le présent, soit de *Hérodias* à *Un cœur simple* en passant par *La Légende*. Il y a au moins ceci que je peux signaler : Flaubert est fasciné par l'Orient et par l'Antiquité. On ne trouve pas dans l'œuvre de Balzac ou de Maupassant des textes importants comme *Salammbô* et *La Tentation de saint Antoine* et *Hérodias*. Et chez Maupassant, par opposition à Balzac et Flaubert, l'époque du Moyen-Âge n'est pas touchée.

En tout cas, comme le signale la section Interprétation dans la page Wikipedia qui porte sur les *Trois Contes*, la question de l'intention de l'auteur intrigue plusieurs lecteurs/interprètes : pourquoi publier ces trois histoires ? pourquoi ensemble ? pourquoi dans cet ordre ?

J'ajoute un autre élément intertextuel, mais plus large. Les *Trois Contes* paraissent entre *La Tentation de saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet*. Ces deux œuvres sont une sorte de pièce de théâtre et une sorte de roman impossible, alors que les *Trois Contes* sont des récits dans le sens ordinaire du terme. D'ailleurs, les échecs nombreux qui rythment la création de *La Tentation* et l'échec final de *Bouvard et Pécuchet* semblent encadrer

la facilité relative qu'a connue l'auteur en créant les *Trois Contes*. Sans aucun doute, Flaubert est mort avant de finir son dernier roman, mais on sait qu'il peinait pour écrire et qu'il l'a même abandonné en un sens pour faire les *Trois Contes* ou qu'il s'est pour ainsi dire reposé ou récréé en créant ces trois petits chefs-d'œuvre avant de retourner à sa tâche éreintante finale.

Enfin, et je reviens ainsi sur quelque chose que j'ai dit tantôt, il est clair que le lecteur des *Trois Contes* se trouve dans une sorte de monde fantastique à trois dimensions qui couvre trois époques bien différentes, et d'ailleurs qui est présenté selon une écriture et un ton et un vocabulaire chaque fois différents. Mais plus encore, le fantastique dont il est question est chaque fois le religieux et même le christianisme.

Je finis en signalant que Flaubert écrivait un Dictionnaire des idées reçues comme complément de Bouvard et Pécuchet, lequel devait accompagner son roman étrange. En gros, dans ce dictionnaire, Flaubert se moque des opinions de son époque et surtout des bourgeois. Or parmi les entrées, il y a celle-ci. « Conversation. La politique et la religion doivent en être exclues. » Cela me rappelle un conseil de ma mère : on ne parle pas de religion et de politique à table. Et l'expérience répétée d'avoir vu ma famille, et surtout les Allard, enfreindre cette règle. Je ne prétends pas que Flaubert était religieux ou chrétien ; je crois même qu'il était tout le contraire. Mais je suis sûr que pour lui, la règle qu'on ne doit pas parler de ces deux sujets en société polie n'est pas la preuve que la société polie est la meilleure société.

### **Discussion.**

**À faire.**

Pour la prochaine rencontre, on reprend avec *Un cœur simple*. Je signale encore une fois que si les membres du groupe veulent allonger la section sur les nouvelles de Flaubert, c'est une possibilité, comme pour ce premier conte. Donc, il s'agit d'avoir lu *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* pour la rencontre de lundi prochain. Je rappelle cependant qu'il y aura, à la toute fin, soit après avoir passé un certain temps dans les nouvelles de Maupassant, quelques rencontres sur *La Tentation de saint Antoine* et donc un retour dans l'œuvre de Flaubert.

## **Cinquante-deuxième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

La rencontre de lundi a porté sur le premier des trois contes, *Un cœur simple*. J'ai présenté l'ensemble de l'œuvre soit le livre où ce conte a paru en signalant qu'il y avait sans doute, voire sans aucun doute, un lien entre les trois contes que Flaubert a publiés ensemble.

Cependant, les remarques de cette rencontre ayant laissé le rôle de Loulou un peu trop dans l'ombre, on a décidé de consacrer une autre heure à la discussion portant sur ce premier récit. À ce moment, j'ai dit que je suis surtout intéressé par l'hallucination finale de Félicité.

### **Remarque initiale : le mystère de Loulou.**

À partir du chapitre troisième, mais surtout dans les deux derniers chapitres, Loulou, le perroquet, mort et ensuite empaillé, devient un personnage essentiel du récit : comme un peu partout dans le conte, Flaubert fait connaître sa Félicité à travers ses liens souvent fragiles avec les autres. En traitant autant de ce cher Loulou, il n'y a donc pas de véritable innovation dans le récit... en un sens... Mais en même temps, avec l'apparition du perroquet qui devient peu à peu un être humain et ensuite le Saint-Esprit, on entre dans une sorte de douce folie, celle de Félicité.

J'en profite pour réfléchir un peu sur la notion de réalisme flaubertien. Car, me semble-t-il, les exercices, voire les travaux, de l'auteur révèlent que le réalisme

dont il est le praticien génial, s'il porte sur les choses physiques et les détails pour ainsi dire insignifiants de la vie, fait connaître et vise à faire connaître le monde psychologique, voire l'irréel, voire le religieux.

Je pars d'une citation du début du chapitre 5. « Des coups de cloche la réveillèrent ; on sortait des vêpres. Le délire de Félicité tomba. En songeant à la procession, elle la voyait, comme si elle l'eût suivie. / Tous les enfants des écoles, les chantres et les pompiers marchaient sur les trottoirs tandis qu'au milieu de la rue, s'avançaient premièrement : le suisse armé de sa hallebarde, le bedeau avec une grande croix, l'instituteur surveillant les gamins, la religieuse inquiète de ses petites filles ; trois des plus mignonnes, frisées comme des anges, jetaient dans l'air des pétales de roses ; le diacre, les bras écartés, modérait la musique ; et deux encenseurs se retournaient à chaque pas vers le Saint-Sacrement, que portait, sous un dais de velours ponceau tenu par quatre fabriciens, M. le curé, dans sa belle chasuble. Un flot de monde se poussait derrière, entre les nappes blanches couvrant le mur des maisons ; et l'on arriva au bas de la côte. / Une sueur froide mouillait les tempes de Félicité. La Simonne l'épongeait avec un linge, en se disant qu'un jour il lui faudrait passer par là (pages 245 et 246). » Je rappelle qu'on a appris à la fin du chapitre précédent que Félicité vit de moins en moins dans le monde dans le sens ordinaire du terme : elle vit seule depuis la mort de madame Aubain, elle ne sort presque plus dans le village, elle est sourde, elle est malade, et dans cette scène, elle est étendue sur son lit et même son lit de mort. Si on note bien ce qui est écrit, la description faite par Flaubert peut fort bien porter sur ce que Félicité imagine : elle ne voit rien, elle entend mal, elle sort, mais à demi seulement, du délire de l'agonie. Certes, le récit de Flaubert est d'une grande précision. Mais, on peut se demander, et même on doit se demander, si son récit

réaliste porte sur description du monde réel ou du monde imaginaire dans lequel se trouve Félicité. (J'appellerais cela une nouvelle version du style indirect libre ; Flaubert fait une description indirecte libre.) En tout cas, cela est suivi de deux phrases qui ne peuvent pas être du monde imaginaire de Félicité. Mais quand on revient à la description du défilé, je me demande de nouveau si Flaubert décrit le réel pour ainsi dire réel, ou le réel imaginé. En tout cas, à la toute fin, il y a une sorte de mélange de deux sortes de réel. « 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 du 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 (page 247). »

Et voici ce à quoi cela me fait penser, ou la question que je me pose : quand on est réaliste et qu'on veut décrire une hallucination ou un délire, ne doit-on pas décrire l'imaginaire comme s'il était réel dans le sens ordinaire du temps ? Car l'imaginaire, l'insensé, le contenu de l'hallucination est vécu comme si c'était le réel ; c'est par réalisme psychologique qu'on trahit le réalisme ordinaire. Aussi, quand je compare Flaubert et Balzac, il me semble que je saisis une différence importante : le monde paranormal ou imaginaire ou fantastique ou religieux, qu'on trouve chez Balzac, me semble être présenté comme étant peut-être réel, peut-être vrai (je pense, par exemple, à plusieurs pages de la nouvelle *Les Proscrits*). Par opposition, chez Flaubert, du moins dans ce texte-ci, on présente le monde imaginaire de Félicité dans une sorte de brouillage où les frontières se perdent, mais quand même comme une hallucination, à la limite



comme une folie. Mais il y a là encore un effort d'être réaliste : il est vrai qu'il y a des hallucinations, et vue de l'intérieur, une hallucination semble réaliste.

**Discussion.**

**À faire.**

Je rappelle que la semaine prochaine il sera question du deuxième des contes de Flaubert.

### **Cinquante-troisième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Jeudi dernier, la rencontre, une deuxième, portait sur le premier des trois contes de Flaubert, *Un cœur simple*. Je ne prétends pas que le cas est réglé. Mais il faut avancer et surtout peut-être la lecture de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* et la discussion qui l'accompagnera aideront à comprendre l'histoire de la magnifique Félicité et de son non moins magnifique perroquet, Loulou. Je répète donc ce que j'ai déjà dit, la redondance, et la répétition et la redite, comme on le sait, ne me font pas peur : les *Trois contes* de Flaubert sont faits pour se lire et se comprendre ensemble.

#### **Remarque initiale : le mystère de la Légende.**

Je ne cacherai pas le fait tout simple que ce texte me laisse perplexe. Et pour exprimer ma perplexité, je vais reprendre une question que Raynald a posée au sujet de Balzac et au sujet de ses nouvelles fantastiques : pourquoi Flaubert a-t-il écrit une chose aussi bizarre que *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* ? Je rattache cette question à la question qui me guide depuis le début : qu'est-ce que le réalisme ? Et : qu'est-ce que le réalisme flaubertien ?

Quand on revient sur *Un cœur simple*, on peut dire qu'on se trouve sans difficulté dans un récit réaliste. Les quatre premiers chapitres sont des chefs-d'œuvre de remarques fines, précises et révélatrices sur la personne de Félicité. Et la toute fin de la nouvelle, soit le chapitre cinquième, représente une sorte d'hallucination, où

Félicité croit se voir entrer au ciel pour retrouver son perroquet devenu le Saint-Esprit. Comme je l'ai dit à cette occasion, je réussis à *ramener* cela à du réalisme, en me disant que Flaubert décrit de l'intérieur cette réalité qu'est une hallucination.

Mais cette *porte de sortie* ne fonctionne pas aussi bien dans le cas de la nouvelle d'aujourd'hui, voire elle ne fonctionne pas du tout. Pour au moins deux raisons : d'abord, parce que dès la première phrase, le lecteur se trouve dans un récit qui a toutes les caractéristiques de la légende ; ensuite, parce que ce récit n'a rien à voir avec une hallucination, puisque les prophéties et les événements fantastiques sont présentés comme des faits et que ce fantastique ne disparaît jamais du récit, mais au contraire semble augmenter jusqu'à une scène finale qui relève du genre de l'horreur, qui est une sous-division du fantastique. (Edgar Poe est, à mon sens et pour répéter, le maître de ce genre de fantastique.)

Si en tant que fana du réalisme, je me réconcilie avec ce récit, ce n'est qu'à la toute fin que je trouve de quoi le faire. Je lis donc les deux dernières phrases.

« Le toit s'envola, le firmament se déployait ; – et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel. / Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays. »

Je reprends donc ma question : comment cela peut-il être du réalisme ? La dernière phrase semble être une sorte de déclaration rétroactive : moi, Flaubert, j'ai traduit en mots, et en mots précis et exacts et historiques, ce que la légende raconte et ce qu'on peut voir sur un vitrail. Je signale que dans cette dernière phrase le narrateur apparaît pour la première et la

dernière fois : « mon pays » signifie « le pays de moi, le narrateur ». On peut sans doute supposer que c'est Flaubert qui parle; mais on peut aussi prétendre que ce « mon » est l'équivalent du « nous » initial qu'on trouve dans *Madame Bovary*, et donc que Flaubert invente encore ici, mais à la fin, un narrateur qui est distinct de l'auteur qu'il est. Donc ce récit est réaliste, parce qu'il traduit, exactement et concrètement et au moyen d'une foule de détails physiques, ce que présente un vitrail du pays du narrateur, et peut-être de Flaubert, soit le vitrail de la cathédrale de Rouen. Et tout de suite, cela veut dire qu'il y a une distanciation ironique, simple ou double, qui est créée : le récit de 50 pages qu'on vient de lire n'est pas proposé comme vrai ou réaliste dans le sens obvie du terme ; ce qui est réaliste, c'est la traduction, soit la représentation exacte de la représentation qui elle est une légende, ou si l'on veut une hallucination collective qui reprend pour ainsi dire l'hallucination privée de Félicité.

Mais la phrase dit aussi « à peu près ». Or il me semble qu'il y a là un aveu important, et une sorte de clin d'œil fait au lecteur. En tout cas, cela me permet de signaler que Flaubert, ou son narrateur, a mis beaucoup de lui-même dans sa représentation. Car pour peu qu'on se souvienne du récit, on se rend bien compte qu'au moins une chose est sûre : la foule des détails, par exemple la description de la meute des chiens de Julien quand il est pris par la passion de la chasse, est due à Flaubert, ou à son narrateur, et non à la légende ou au vitrail.

Mais il y a plus, puisque si on examine avec un peu d'attention les deux sources du récit, l'auteur ou le narrateur change un grand nombre de détails qui appartiennent aux représentations anciennes. Je ne donne qu'un exemple : après le meurtre des parents de Julien, celui-ci se sépare de son épouse, ce qui

n'appartient pas du tout à la vie de saint bizarre. Pour le dire autrement, Flaubert, ou son narrateur, en fait un héros solitaire, qui est en rupture avec le monde ordinaire, ce qui déforme un peu au moins le récit originel.

Je me permets donc de proposer un autre sens à l'expression « à peu près » : les sources du récit sont des représentations croyantes ou pieuses de la vie de saint Julien, mais le récit qu'on vient de lire l'est beaucoup moins, ou même il ne l'est pas du tout. Je suggère ceci : le récit qu'on vient de lire n'affirme jamais que Julien était un saint ; on y prophétise une fois qu'il sera un saint et on dit que c'est la légende de saint Julien, mais on ne dit jamais qu'il fut un saint. Si mon observation est valide, cela signifie que le récit de Flaubert est une sorte de déboulonnement du récit hagiographique dont il s'inspire. Et cela pourrait être un des sens du réalisme flaubertien.

Avant de finir et de passer à la discussion, je tiens à signaler que les deux premiers contes finissent avec une sorte d'apothéose : Félicité croit entrer au ciel, et selon le récit de *La Légende*, Julien entre bel et bien au ciel. Ceci est dit pour rappeler que les deux contes sont liés au moins sur le plan thématique. Et je pose une question qui pourrait servir d'introduction à la discussion : est-ce qu'il faut lire l'apothéose d'*Un cœur simple* à la lumière de l'apothéose de *La Légende*, ou vice versa ? Et surtout peut-être que doit-on penser alors de la fin d'*Hérodias* ?

### **Discussion.**

**À faire.**

Pour la prochaine rencontre, on reprend la discussion, mais sur le troisième conte, *Hérodias*. Donc la figure du fantastique changera encore une fois : on pourrait l'appeler le fantastique historique ou le fantastique biblique.

## **Cinquante-quatrième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Lundi dernier, la discussion portait sur *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*. Je ne savais pas du tout à quoi m'attendre. Je peux dire sans faute que j'ai été surpris par le nombre de remarques, initiées par Mathilde et Guy, portant sur ce qu'on pourrait appeler les dimensions psychanalytiques du texte. Par cela, je ne veux pas dire qu'on a proposé une psychanalyse du personnage de Flaubert, quoiqu'il puisse la mériter. Dans le premier cas, il s'agissait plutôt de souligner à quel point le texte de Flaubert préfigurait certains des contextes que la psychanalyse, freudienne entre autres, allait établir comme catégories ; ensuite, Guy a suggéré que Flaubert s'est servi de sa fiction comme une sorte de traitement psychanalytique : il a pour ainsi dire jeté sur la toile de sa nouvelle ses angoisses et ses craintes, comme sa fascination pour la violence, la déchéance et la mort.

### **Remarque initiale : le titre et le roman historique.**

Pour ce qui est du troisième et dernier conte, je propose d'abord comme d'habitude une remarque sur le titre, mais ensuite quelques remarques sur le genre qu'est le roman historique.

*Hérodias* représente un épisode dans la vie d'Hérode, le tétrarque, soit le chef de quatre territoires, contrôlés par les Romains. Il est responsable entre autres de Jérusalem du temps de Jésus et de Jean-Baptiste. Il est donc le personnage principal du récit, et Hérodias n'est présente que comme son épouse (scandaleuse), mais

aussi comme la plus forte des deux, soit, comme on dit, la femme derrière le grand homme, ou le pouvoir derrière le trône. C'est ainsi qu'elle peut mériter son statut éponyme.

En tout cas, le fait que Flaubert présente son récit en le coiffant du nom de cette femme doit signifier quelque chose. Je suggère qu'il veut faire sentir que les grands événements, les événements politiques et économiques et militaires et sociaux et culturels, sont commandés ou du moins influencés par les personnes privées, leurs passions, leurs faiblesses, leur passé, leurs liens et leurs projets. On pourrait dire que c'est la grande vérité de ce roman historique, soit que l'Histoire, la grand histoire, est souvent le résultat de la petite histoire.

Je passe à cette catégorie littéraire qu'on appelle le roman historique. En un sens, ce titre de la catégorie est indu : tout roman est historique, et surtout un roman réaliste, ou au contraire, le roman ne peut pas comme par définition être historique, parce que la fiction n'est pas la réalité. Mais par cette expression, on dénomme une figure précise de la littérature mondiale, soit une fiction qui s'inscrit dans un temps autre que celui de l'époque de sa création. Ainsi pour Balzac, mettons, *Le Lys dans la vallée* n'est pas un roman historique, mais un roman tout court, alors que *Les Proscrits* est une nouvelle historique. Le plus grand des romanciers historiques de l'époque de Flaubert sont Hugo, en raison de son *Notre-Dame-de-Paris*, et, à mon goût, la trilogie *Les Trois Mousquetaires*, *Vingt Ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne* font d'Alexandre Dumas, un champion du genre.

Pour ce qui est de la nouvelle de Flaubert, il me semble que la dimension historique de son récit à deux vecteurs : le théologique et le civilisationnel. Pour ce qui



est du second, il multiplie les remarques qui rappellent qu'on est dans une partie de l'Empire romain, mais à la frontière de cet empire et à la croisée des chemins de plusieurs autres civilisations. Ainsi, on rappelle que les Romains viennent d'intégrer une partie de l'ancien empire hellénistique, avec des Arabes (qui deviendront des musulmans et qui feront la conquête de l'Afrique du Nord quelques siècles plus tard), mais aussi avec des courants religieux antagonistes qui seront bien influents dans les siècles à venir sur les civilisations qui les contiennent.

De plus, et on passe maintenant au vecteur religieux, la nouvelle tourne sur le personnage de Iaokanann, le saint Jean-Baptiste de l'Évangile et de la civilisation chrétienne. Je signale en passant qu'il y a au moins cinq versions religieuses de la civilisation juive qui s'affrontent dans ce récit et qui constituent un problème politique à gérer par Hérode, et qui laisse les Romains, et surtout le proconsul Vitellius, indifférents parce qu'ils possèdent le pouvoir militaire et qu'ils croient que le pouvoir militaire est la seule chose qui compte en vérité. Pour eux, le réalisme, c'est de savoir gérer les choses et les hommes par la violence militaire et l'administration financière.

Pour aider à saisir ce qui se passe dans le texte, je signale que les Samaritains étaient des Hébreux qui s'étaient séparés des Hébreux autour de Jérusalem : les deux groupes se référaient aux mêmes textes (en gros la Torah), mais prétendaient que l'autre groupe était infidèle ou impur ou hétérodoxe. Chez les Juifs, par opposition aux Samaritains, il y avait les Saducéens qui s'opposaient aux Pharisiens. La distinction est loin d'être claire, mais on peut dire que les Pharisiens étaient un peu plus ouverts aux civilisations dominantes qui investissaient tour à tour le territoire juif. Les Esseniens

étaient une secte sans doute ésotérique chez les Juifs. Et puis il y avait les Zélotes. Il semble bien que Jean-Baptiste et une partie des disciples de Jésus étaient des zélotes, soit des zélés. Les Juifs croyaient qu'un jour un fils de David libérerait la Judée et même régnerait sur le monde, mais les zélotes croyaient que cet avènement, cette apocalypse pour employer le terme technique, était imminent.

Voilà donc pour les sectes et les tendances religieuses chez les Juifs, dont Flaubert tient compte dans son récit, et même dont il représente à la fois les différences et les conflits. Il y a au moins une question que j'aimerais poser et si possible une réponse que j'aimerais acquérir. C'est toujours la question de Raynald : pourquoi Flaubert choisit-il un sujet aussi compliqué et y consacre-t-il autant d'énergie et de moyens de son art réaliste ? Je suis sûr de ceci : répondre à cette question aidera tout un chacun à mieux lire *La Tentation de saint Antoine*, ce récit fantastique si intrigant que Flaubert a tant aimé.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faut avoir lu quelques nouvelles de Maupassant.

## Cinquante-cinquième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Les contes de Flaubert sont derrière nous ; cela s'est fait trop vite à mon goût, mais voilà. Aujourd'hui, nous abordons l'avant-dernier droit, soit les nouvelles du maître français de la nouvelle Maupassant. Le dernier droit, que j'appréhende, mais que je crois très intéressant (si la chose est réussie) sera la lecture de *La Tentation de saint Antoine*. Ce livre est, du moins pour Flaubert, LE récit le plus important de sa vie : on pourrait affirmer preuves à l'appui qu'il a fait naître sa passion d'écrivain, qu'il a rythmé sa carrière et qui lui a donné le plus de fil à retordre. Peu de gens le diront peut-être, mais à mon avis, Flaubert y crée un nouveau genre littéraire, un genre littéraire qui est tout à fait en diapason avec nos goûts esthétiques et les possibilités de la technique. Certains appellent ce récit un poème en prose... Mais c'est plutôt une épopée en prose, et une épopée divine en prose, un *Götterdämmerung* sans musique.

Je tiens à signaler que si le récit, *La Tentation de saint Antoine* est important au plus haut de degré pour connaître l'œuvre de Flaubert et l'homme lui-même et les intuitions de sa *Weltauschauung*, on peut en dire autant de *Boule de suif* de Maupassant. Je dirai au moins ceci : cette nouvelle, qui a fait de lui du jour au lendemain un auteur connu, riche et influent, propose un thème essentiel qui se trouvera dans les deux prochaines nouvelles ; la prostituée et son statut social et sa signification en ce qui a trait à l'amour. Mais elle introduit aussi au thème final de cette odyssée : la grisette, ou l'amour amoral, ou la face cachée des

choses, ces trois choses ont fort à faire avec le fantastique. Enfin, c'est ce que je crois, et je commence à proposer ma remarque initiale.

**Remarque initiale : la nouvelle, son titre, l'intuition maupassantienne fondamentale.**

La nouvelle a été publiée non pas dans un journal, comme 99% des récits de Maupassant, mais dans une revue *artistique*, *Les Soirées de Médan*, qui recueillait les récits d'un atelier d'écrivains (les naturalistes) dont le chef était Zola. Flaubert la signale en disant que c'était un chef-d'œuvre. À la suite de cette publication, Maupassant pourra publier pendant 10 ans des textes dans les journaux de son choix ; pour une fois, il serait juste d'employer le terme : « on se l'arrachait » ; même les revues plus conservatrices et religieuses osaient payer, et payer cher, pour publier un texte de Guy de Maupassant et se vantaient dans leurs pages de le faire. J'ajoute ma voix, bien faible, au chœur : c'est un chef-d'œuvre, un premier chef-d'œuvre, et en le relisant pour la énième fois, j'étais ravi, et inquiet parce qu'il y a trop de choses à dire.

Je commence comme toujours en examinant le titre de cette nouvelle. Boule de Suif est le surnom d'Élisabeth Rousset, mais le récit ne porte pas son nom civil. Je note quand même que son patronyme, celui que Maupassant donne à son personnage fictif, celui d'une pomme. Et en la décrivant au tout début, il la compare à une pomme à croquer. Cela est important parce que l'histoire est le calvaire d'une professionnelle, une femme qui est un produit à consommer. Je note que l'officier allemand ne l'appelle que par son nom civil : il est un homme officiel au pouvoir, il la connaît par les papiers officiels, et s'il l'a sans aucun doute identifiée comme une professionnelle de l'amour, il refuse de le faire en public, peut-être par

galanterie (!), sans doute par raideur bien allemande et sans aucun doute par envie de se tromper lui-même sur ce qu'il fait.

Il est clair que Maupassant présente la soumission d'Élisabeth Rousset comme le viol d'une Française par un soldat allemand vainqueur : la défaite de la France est décrite dans les premières phrases. Ce contexte historique est d'autant plus important que, parmi les dix personnes qui se trouvent dans la voiture arrêtée par l'officier allemand, Boule de Suif est la seule personne qui a résisté en vérité contre les envahisseurs et même qui s'échappe parce qu'elle est recherchée par les occupants.

Mais il faut ajouter tout de suite que Maupassant ne vise pas seulement les Allemands, ou les soldats, mais encore et même surtout les membres respectables de la société civile française. On pourrait les appeler les bourgeois, mais ce serait incorrect puisqu'il y a deux membres de l'aristocratie, deux religieuses et un républicain. Un meilleur terme, un terme qui résonne bien aujourd'hui, serait sans doute : les engrenages du système.

Il n'en reste pas moins que si *Boule de Suif* a un sens politique éventuel, et à mon avis, évident, la nouvelle a aussi un sens métaphysique, soit un sens pour ainsi dire humain, ou prépolitique, ou existentiel. Ce sens se trouve dans à peu près toutes les nouvelles et dans les six romans et dans les magnifiques récits de voyage de Maupassant.

Pour illustrer ce que je veux dire, je propose un passage qu'on trouve au tout début de la nouvelle.

« Des commandements criés d'une voix inconnue et gutturale montaient le long des maisons qui semblaient mortes et désertes, tandis que, derrière les volets fermés, des yeux guettaient ces hommes victorieux, maîtres de la cité, des fortunes et des vies, de par le "droit de guerre". Les habitants, dans leurs chambres assombries, avaient l'affolement que donnent les cataclysmes, les grands bouleversements meurtriers de la terre, contre lesquels toute sagesse et toute force sont inutiles. Car la même sensation reparait chaque fois que l'ordre établi des choses est renversé, que la sécurité n'existe plus, que tout ce que protégeaient les lois des hommes ou celles de la nature, se trouve à la merci d'une brutalité inconsciente et féroce. Le tremblement de terre écrasant sous les maisons croulantes un peuple entier ; le fleuve débordé qui roule les paysans noyés avec les cadavres des bœufs et les poutres arrachées aux toits, ou l'armée glorieuse massacrant ceux qui se défendent, emmenant les autres prisonniers, pillant au nom du Sabre et remerciant un Dieu au son du canon, sont autant de fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du Ciel et en la raison de l'homme (pages 84 et 85). »

J'ose affirmer ceci : l'œuvre de Maupassant sert à dire et redire et faire voir trois choses essentielles de la vie. On se ment : par la religion, par la morale, par les institutions, par les lois et par la littérature. Le mensonge consiste à croire que la vie est en fin de compte juste, raisonnable et donc acceptable. La vérité c'est que la vie est injuste, absurde et terrorisante, ou horrible, et donc affolante. Dans ses textes, il y a un personnage qui s'en rend compte, un événement qui le montre ou une remarque du narrateur (ou du personnage inventé par l'auteur pour jouer le narrateur)

qui arrache le masque et fait voir le fond terrible des choses.

J'ai donc une question que j'ai derrière la tête, et que je garderai derrière la tête, et que je poserai souvent. C'est une question à la manière de Raynald : pourquoi Guy de Maupassant multiplie-t-il des récits qui montrent ce que pour ainsi dire par nature ne veulent pas voir les humains (et Guy de Maupassant est un humain et je suis un humain et chacun ici est un humain [enfin jusqu'à preuve du contraire]) ? Mes étudiants posaient la question comme ceci : « kossa donne de faire ce qu'on fait ? »

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Il n'y aura pas de rencontre ni jeudi, ni vendredi, ni samedi. Dimanche est jour du Seigneur.

J'annonce cependant que lorsque les trois premiers contes de Maupassant seront lus et discutés (ils portent tous sur l'amour vénal), et avant d'aborder les contes sur le fantastique, je tiens à faire une rencontre synthétique et préparatoire.

### **Cinquante-sixième rencontre**

**Ce qui a été fait.**

Il n'y a pas eu de rencontre.



## Cinquante-septième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Il y a une semaine, la rencontre portait sur une première nouvelle, *Boule de suif*. C'est peut-être le récit le plus célèbre de Maupassant, et certainement celui qui a lancé sa carrière. Mais il y en a eu plusieurs autres qui ont compté dans sa vie et dans sa carrière. Parmi les récits *normaux*, ou non fantastiques, *La Maison Tellier* est sans doute le second récit le plus célèbre de Maupassant. À mon avis, *Le Horla* est la troisième grande nouvelle de Maupassant et certes, tous sont d'accord, le plus célèbre et le plus important de ses récits fantastiques ; il est au menu dans la prochaine section ; il est le récit fantastique le plus célèbre.

Dans sa correspondance, Maupassant lui-même comparait *Boule de suif* à *La Maison Tellier*, en signalant leurs ressemblances thématique et herméneutique. Il prétendait cependant que le second récit, celui dont nous parlons aujourd'hui, était supérieur au premier. En suivant l'auteur à la trace, on pourrait se demander sur quoi il s'appuyait pour tirer cette conclusion ; en tout cas, une question qu'on pourrait se poser ici aujourd'hui porterait sur les raisons éventuelles de cette préférence. En suivant Guy Desthurens, notre Guy, qui a une opinion bien haute de son Guy de Maupassant, on pourrait suggérer que *La Maison Tellier* est un récit moins dur que *Boule de suif*, ou que l'auteur se montre plus empathique ; de là, on pourrait se demander pourquoi c'est le cas. Pour ma part, il me semble qu'il y a dans cette nouvelle, à travers tous les personnages, un portrait psychologique de la grisette, ou de la prostituée, une explication de son cœur du moins selon

Maupassant : la prostituée est une enfant, qui vit dans le dur monde des adultes ; en tout cas, cette enfant n'est pas morte dans le cœur de la femme adulte ; si elle sait fonctionner dans son rôle social, elle est blessée, mais sa vérité psychologique réapparaît de temps en temps, par exemple lors d'un congé pour une première communion, et rappelle à tout un chacun la blessure initiale.

Si cela est vrai, le rappel de cette blessure, la résurgence de cette blessure initiale, sa représentation, même ridicule, grâce au récit de Maupassant, est une leçon pour chaque lecteur, qu'il soit homme ou femme, personne respectable ou hors-la-loi, car cela se fait, me semble-t-il, indépendamment de la condition spécifique de la prostituée : en apprenant à connaître Rosa la Rosse, à mon avis, on devient capable de découvrir l'enfant blessé au fond de l'âme humaine, au cœur du cœur de chacun, et donc comme structure existentielle. Cette dernière expression, « structure existentielle », est une invitation à lire *Être et Temps* de Heidegger, qui me paraît une sorte de reprise allemande, lourde et universitaire de l'intuition maupassantienne première. Je reviendrai là-dessus au moins durant les discussions sur les nouvelles fantastiques.

**Remarque initiale : la philologie et de *La Maison Tellier*.**

La remarque que je propose pour amorcer la pompe de nos discussions sera philologique plutôt qu'herméneutique : il s'agit de signaler comment a été écrit ce récit magnifique.

Après *Boule de suif*, soit en 1880, la carrière de Maupassant, besogneuse, brillante, et lucrative, démarre pour ne s'arrêter, de façon brusque, triste et presque tragique, que dix ans plus tard, en raison de la

maladie, de la folie et de la mort de l'écrivain. Mais dès 1881, Maupassant entreprend une tactique d'«une pierre, deux coups» dans le domaine de la publication. En tout cas, profitant de l'engouement du public, il fait republier ses nouvelles vendues à la pièce dans différentes revues, mais cette fois sous la forme d'une collection de nouvelles; grâce à cette manœuvre professionnelle, il se fera payer deux fois pour des textes déjà écrits; de plus, à la suite du succès de ces collections, il établira encore mieux sa réputation d'écrivain, ce qui lui permettra de demander plus cher pour ces prochains écrits dans les journaux et revues. On est loin de la manière de faire de Flaubert, cet aristocrate de la littérature, et on est loin des manigances compliquées et souvent malheureuses de Balzac. On pourrait dire que Maupassant est un producteur habile d'œuvres littéraires, un capitaliste de la littérature ou un marchand futé d'écrits divers.

En tout cas, il produira quinze collections de contes et nouvelles, surtout avec l'éditeur Havard. Si on compte bien, cela donne plus d'une collection par année pendant 10 ans. Il a même fait republier des nouvelles, déjà publiées et republiées, dans des revues qui les lui demandaient, voire par d'autres éditeurs qui faisaient compétition avec Havard. Et chaque fois, au moyen de contrats bétonnés, Maupassant s'assurait non seulement de se faire payer, mais encore de garder le contrôle de son *produit*.

Or pour mieux comprendre cette manœuvre, il faut savoir qu'avec *La Maison Tellier*, le premier recueil, Maupassant fait quelque chose de fort intéressant qu'il répétera plusieurs fois, une sorte de prime publicitaire. Le récit éponyme de la collection est un nouveau texte: le livre nouveau avec ses reprises est donc composé

d'une première nouvelle nouvelle assez longue et de plusieurs autres nouvelles déjà publiées.

Or en faisant tout cela, Maupassant compte sur un phénomène nouveau, soit les éditions de gare. J'ai envoyé par courriel quelques informations sur ce phénomène typique de l'Europe de cette époque. Mais j'en profite pour signaler qu'on a là un exemple bien intéressant de l'impact de la technique (ici la création de réseau ferroviaire) sur les mœurs (les gens consomment des livres d'une nouvelle façon et dans un nouveau contexte), mais aussi sur ce qu'on appelle l'industrie culturelle (les éditeurs créent des réseaux de distribution et les auteurs qui en profitent ou se font exploiter).

Tout un chacun parle aujourd'hui de l'impact d'Internet sur la vie et sur les arts. On le faisait déjà quand j'étais jeune en parlant de la télévision dans les maisons et ensuite de l'audiovisuel dans les écoles. Je signale que beaucoup de gens à l'époque de Maupassant parlaient pour et contre le nouveau phénomène, en se lamentant et en s'enthousiasmant au sujet des maisons d'éditions populaires et des journaux quotidiens et des revues hebdomadaires, soit là encore pour se lamenter de la fin de la haute civilisation ou pour s'enthousiasmer de la démocratisation de la culture. En tout cas, Maupassant semble ne pas avoir été bien pessimiste sur cette question, mais plutôt capable de produire à la fois des œuvres de qualité et des œuvres populaires et payantes adaptées à son époque. Et pourtant dans un roman comme *Mont-Oriol*, il est bien conscient, et veut faire prendre conscience à son lecteur, que le monde change et que ces changements, ces innovations, ces capitalisations ne se font pas toujours pour le mieux sur le plan social et avec des effets secondaires terribles sur le plan individuel.

**Discussion.**

**À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il faudrait avoir lu la nouvelle *Yvette*. J'oserai dire que je la trouve plus intéressante et plus complexe que les deux premières : on y trouve une sorte de *Bildungsroman* de la prostituée. Pour paraphraser Guy, ou pour lui voler son idée, je trouve que Maupassant se montre là très empathique et bien moins cynique que dans *Boule de suif* et *La Maison Tellier*. Pour le dire autrement, quand je lis *Yvette*, j'ai bien de la difficulté à comprendre comment on a pu faire à Maupassant une réputation de misogynie, sans ajouter bien des nuances à cette caractérisation.

### **Cinquante-huitième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Nous avons examiné deux nouvelles *normales* de Maupassant, soit *Boule de suif* et *La Maison Tellier*. Elles portent l'une et l'autre sur ce qu'on appelle le demi-monde, celui des grisettes ou des prostituées, qu'elles soient des individus ou qu'elles se retrouvent en groupes. Mais elles portent l'une et l'autre sur ce qui existe déjà, soit la profession de cette époque et les gens qui la pratiquent depuis un temps.

Or *Yvette*, cette troisième nouvelle de Maupassant, est intéressante parce qu'elle ajoute à ces représentations une sorte de généalogie de la profession ou une espèce d'histoire des individus qui en vivent : on y rencontre la mère d'Yvette, qui se défend et s'explique à sa fille, et Yvette elle-même, qui refuse d'abord de voir ce qui se passe, puis refuse le monde qu'elle découvre et enfin se réconcilie avec ce monde dont elle accepte de faire partie ; ces deux personnages, qui s'aiment, mais qui s'opposent, aident à comprendre, du moins selon Maupassant, comment on peut devenir et rester membre du demi-monde. *Yvette* reprend une autre nouvelle de Maupassant, *Yveline Samoris*, écrite en 1882, qui a une fin tragique et cynique parce que la mère chasse sa fille, la fille se suicide et la mère continue son métier.

De plus, dans la nouvelle nouvelle, à travers Jean de Servigny (dont le nom ressemble à celui de Guy de Maupassant et dont le personnage est semblable, tous les commentateurs le reconnaissent, à la personnalité et aux expériences de l'auteur), à travers Jean donc, qui n'apparaît pas dans *Yveline Samoris*, on comprend, du

point de vue masculin, comment ce demi-monde peut attirer les gens du monde, du beau monde ou du monde bourgeois, voire comment il fait partie de leur vie, tout en étant méprisé par eux.

**Remarque initiale : le moment de bascule de la nouvelle et de la vie d'Yvette.**

La nouvelle *Yvette* a paru en quatre coups dans *Le Figaro* en 1884 et est divisée en quatre parties d'égale longueur, ou peu s'en faut. Mais en plus, les quatre parties constituent un tout bien organisé. La première partie, qui sert à introduire les deux personnages féminins et en même temps les deux personnages masculins, se passe à Paris, par opposition aux trois dernières qui se passent à Bougival, soit en campagne ou en villégiature parisienne près de Versailles. Or à Bougival, il y a trois moments différents, racontés dans une partie après l'autre, trois moments qui représentent trois étapes de l'évolution d'Yvette : celle-ci comprend d'abord que Jean veut d'elle comme amante, mais non comme femme légitime ; elle comprend ensuite que sa mère est une courtisane haut de gamme et qu'elle est vouée à la même vie ; enfin, refusant cette double réalité, elle décide de se suicider, mais elle change d'idée avant de mourir, pour accepter sa mère, Jean et elle-même, devenue une autre.

Il y a donc plusieurs descriptions importantes qui représentent ces moments divers ; chacune est une sorte de chef-d'œuvre. Je signale en particulier les trois repas successifs, qui se font dans le silence et pourtant qui expriment des émotions et des atmosphères tout à fait différentes avec des météo différentes. Pourtant, la scène qui me semble la plus intéressante est placée dans la deuxième partie et est constituée en grande partie par un dialogue : on se croirait dans une pièce de théâtre ou devant un écran de cinéma. Le passage est un peu long,

mais il me semble important de le lire pour comprendre l'enjeu et pour saisir la finesse de l'art de Maupassant.

« Muscade, je veux me baigner, dit-elle, nous allons faire une pleine eau. » / Il répondit : « À vot'service. » — Et ils allèrent au bureau des bains pour se procurer des costumes. Elle fut déshabillée la première et elle l'attendit, debout, sur la rive, souriante sous tous les regards. Puis, ils s'en allèrent côte à côte, dans l'eau tiède. / Elle nageait avec bonheur, avec ivresse, toute caressée par l'onde, frémissant d'un plaisir sensuel, soulevée à chaque brasse comme si elle allait s'élancer hors du fleuve. Il la suivait avec peine, essoufflé, mécontent de se sentir médiocre. [Noter les trios qui apparaissent sans cesse dans cette description et un peu partout dans le texte.] Mais elle ralentit son allure, puis, se tournant brusquement, elle fit la planche, les bras croisés, les yeux ouverts dans le bleu du ciel. Il regardait, allongée ainsi à la surface de la rivière, la ligne onduleuse de son corps, les seins fermes, collés contre l'étoffe légère, montrant leur forme ronde et leurs sommets saillants, le ventre doucement soulevé, la cuisse un peu noyée, le mollet nu, miroitant à travers l'eau, et le pied mignon qui émergeait. / Il la voyait tout entière, comme si elle se fût montrée exprès, pour le tenter, pour s'offrir ou pour se jouer encore de lui. Et il se mit à la désirer avec une ardeur passionnée et un énervement exaspéré. Tout à coup elle se retourna, le regarda, se mit à rire. / « Vous avez une bonne tête », dit-elle. / Il fut piqué, irrité de cette raillerie, saisi par une colère méchante d'amoureux bafoué ; alors, cédant brusquement à un obscur besoin de représailles, à un désir de se venger, de la blesser : / « Ça vous irait, cette vie-là ? » / Elle demanda avec son grand air naïf : « Quoi donc ? » / — Allons, ne vous fichez pas de moi. Vous savez bien ce que je veux dire ! / — Non, parole d'honneur. / — Voyons, finissons cette comédie. Voulez-vous ou ne



voulez-vous pas ? / — Je ne vous comprends point. / — Vous n'êtes pas si bête que ça. D'ailleurs, je vous l'ai dit hier soir. / — Quoi donc ? j'ai oublié. / — Que je vous aime. / — Vous ? / — Moi. / — Quelle blague ! / — Je vous jure. / — Eh bien, prouvez-le. / — Je ne demande que ça ! / — Quoi, ça ? / — À le prouver. / — Eh bien, faites. / — Vous n'en disiez pas autant hier soir ! / — Vous ne m'avez rien proposé. / — C'te bêtise ! / — Et puis d'abord, ce n'est pas à moi qu'il faut vous adresser. / — Elle est bien bonne ! À qui donc ? / — Mais à maman, bien entendu. ” / Il poussa un éclat de rire. “ À votre mère ? non, c'est trop fort ” / Elle était devenue soudain très sérieuse, et, le regardant au fond des yeux : “ Écoutez, Muscade, si vous m'aimez vraiment assez pour m'épouser, parlez à maman d'abord, moi je vous répondrai après. ” / Il crut qu'elle se moquait encore de lui, et, rageant tout à fait : “ Mam'zelle, vous me prenez pour un autre. ” / Elle le regardait toujours, de son œil doux et clair. / Elle hésita, puis elle dit : “ Je ne vous comprends toujours pas ! ” / Alors, il prononça vivement, avec quelque chose de brusque et de mauvais dans la voix : / “ Voyons, Yvette, finissons cette comédie ridicule qui dure depuis trop longtemps. [Il faut noter le changement : c'est la seconde fois qu'il l'appelle de son prénom, et les deux fois, c'est quand il devient agressif sexuellement.] Vous jouez à la petite fille niaise, et ce rôle ne vous va point, croyez-moi. Vous savez bien qu'il ne peut s'agir de mariage entre nous... mais d'amour. Je vous ai dit que je vous aimais, — c'est la vérité, — je le répète, je vous aime. Ne faites plus semblant de ne pas comprendre et ne me traitez pas comme un sot. ” / Ils étaient debout dans l'eau, face à face, se soutenant seulement par de petits mouvements des mains. Elle demeura quelques secondes encore immobile, comme si elle ne pouvait se décider à pénétrer le sens de ses paroles, puis elle rougit tout à coup, elle rougit jusqu'aux cheveux. Toute sa figure s'empourpra brusquement

depuis son cou jusqu'à ses oreilles qui devinrent presque violettes, et, sans répondre un mot, elle se sauva vers la terre, nageant de toute sa force, par grandes brasses précipitées. Il ne la pouvait rejoindre et il soufflait de fatigue en la suivant. / Il la vit sortir de l'eau, ramasser son peignoir et gagner sa cabine sans s'être retournée (pages 267, 268 et 269). » Je signale que vers la fin de sa vie, Maupassant a repris sa nouvelle pour en faire une pièce de théâtre qu'il n'a jamais finie.

En tout cas, ce récit est d'une grande sensualité, d'une grande discrétion, et d'une grande finesse psychologique. Pour parler comme Raynald l'autre jour, c'est comme si on y était. Mais j'ajoute une couche à sa remarque : c'est comme si on était dans la tête et dans le cœur et même dans le corps d'Yvette, qui découvre le désir masculin pour ainsi dire nu, mais en même temps sans doute qui se rend compte de son propre désir sensuel et sexuel. Or ce désir masculin se révèle à elle parce que Jean, qui la voit presque nue, lui dit les choses de manière à ce qu'elle comprenne qu'il la désire, parce qu'elle sent son propre désir, alors que quelques instants avant, elle ne comprenait pas la réalité de sa situation et au fond le pouvoir de la sexualité.

Je me permets d'ajouter une autre idée : grâce au récit de Maupassant, devant les yeux du lecteur, Yvette découvre une dimension cachée du monde, et cela la bouleverse. On trouvera peut-être le rapprochement étonnant, mais il y a là, à mon avis, un trope essentiel et donc constant chez Maupassant, une façon de faire dont la figure la plus forte est celle du fantastique, ou de l'horreur, ou de l'hallucination. Pour Maupassant (mais je crois que Balzac et Flaubert partagent ce principe anthropologique, et esthétique, et moral), les humains se cachent la réalité de la vie, réalité qui est souvent exigeante, voire désolante, et certes bouleversante, pour

pouvoir survivre, mais de temps en temps, la mort inévitable, l'injustice incontournable ou le mystère sans fond, qui sont les vecteurs solides et donc indélébiles, mais cachés, ou du moins oubliables et oubliés, de la réalité, apparaissent, s'imposent et bouleversent les humains. Il y a donc les désastres naturels, rappelés au début de *Boule de suif*, la guerre absurde et injuste et destructrice dans la même nouvelle et bien d'autres, qui révèlent le fond terrible de l'existence. Mais il y a ici, pour cette adolescente ingénue, le désir sexuel hors d'elle et en elle et qui l'entoure depuis toujours, qui a le même effet que les calamités naturelles ou sociales.

D'ailleurs, il est clair que Maupassant cherche à faire voir ces vecteurs dans un grand nombre de ces nouvelles. J'en conclus ceci qui suit. Découvrir le fond des choses est un des objectifs de ses œuvres réalistes ; cette intention est même le fondement du réalisme qui est le sien. Il fait donc avec son lecteur, ou sa lectrice, ce que Jean de Servigny fait avec Yvette. Et ce réalisme, comme on le verra bientôt, peut s'exprimer par la représentation du fantastique, soit par la description artistique de l'irréel.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il s'agira d'examiner à nouveaux frais les trois premières nouvelles de Maupassant pour mieux les comprendre, pour mieux les lier entre elles, et pour mieux préparer ce que j'appelle les nouvelles fantastiques.

### **Cinquante-neuvième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Il y a eu une discussion sur trois nouvelles consacrées au demi-monde, le monde de la prostitution. Ce ne sont pas les seules qu'a écrites Maupassant sur ce thème. À qui voudrait examiner ce thème et d'abord à découvrir à quel point il hante Maupassant, je suggère de lire *Mademoiselle Fifi*, *L'Odyssée d'une fille*, *Le Lit 29*, *L'Armoire*, *Le Port*, *L'Ami Patience*, *Ça ira*, *Nuit de Noël* et *Les Vingt-Cinq Francs de la supérieure*.

Mais en faisant ainsi, il faut se souvenir que Maupassant aborde cette question dans les romans aussi à travers les personnages de Félicité et de madame de Briseville et de l'amante de Paul dans *Une vie* et à travers celui Rachel dans *Bel-Ami*, sans parler de Clotilde de Marelle. Ce faisant, Maupassant suit ses maîtres encore une fois : Balzac a fait d'une prostituée Florine un personnage qui paraît dans 15 romans de *La Comédie humaine*, alors que l'importance de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert est évidente. Je mentionne enfin le personnage de Nana dans le roman éponyme de Zola.

L'important se trouve surtout dans la question qui naît de ces faits, question qu'il faut poser pour comprendre à fond ce qu'on appelle le réalisme : quel est le lien possible entre le thème de la prostitution et le réalisme dans les romans français du XIXe siècle ?

**Remarque initiale : l'hallucination finale.**

La nouvelle *Yvette* est faite de quatre parties qui représentent les prises de conscience successives de l'héroïne. Or la dernière prise de conscience, celle qui la conduit à accepter son rôle de prostituée de luxe, se fait lors d'une tentative de suicide, plus ou moins jouée, qui met fin à une sorte de spectacle ironique mis en scène par Yvette avec les hommes qui l'entourent et surtout avec et pour Jean de Servigny qui joue le jeu, comme on dit, jusqu'à la fin de la pièce.

À la fin du récit par ailleurs, Maupassant consacre plusieurs pages à l'hallucination qui accompagne son inhalation de vapeurs d'éther. J'en donne une partie.

« Yvette prit la bouteille, la déboucha et versa un peu de liquide sur le coton. Une odeur puissante sucrée, étrange, se répandit ; et comme elle approchait de ses lèvres le morceau de ouate, elle avala brusquement cette saveur forte et irritante qui la fit tousser. / Alors, fermant la bouche, elle se mit à l'aspirer. Elle buvait à longs traits cette vapeur mortelle, fermant les yeux et s'efforçant d'éteindre en elle toute pensée pour ne plus réfléchir, pour ne plus savoir. / Il lui sembla d'abord que sa poitrine s'élargissait, s'agrandissait, et que son âme tout à l'heure pesante, alourdie de chagrin, devenait légère, légère comme si le poids qui l'accablait se fût soulevé, allégé, envolé. / Quelque chose de vif et d'agréable la pénétrait jusqu'au bout des membres, jusqu'au bout des pieds et des mains, entraît dans sa chair, une sorte d'ivresse vague, de fièvre douce. / Elle s'aperçut que le coton était sec, et elle s'étonna de n'être pas encore morte. Ses sens lui semblaient aiguisés, plus subtils, plus alertes. / Elle entendait jusqu'aux moindres paroles prononcées sur la terrasse. Le prince Kravalow racontait comment il avait tué en duel un général autrichien. / Puis, très loin, dans la campagne,

elle écoutait les bruits dans la nuit, les aboiements interrompus d'un chien, le cri court des crapauds, le frémissement imperceptible des feuilles. / Elle reprit la bouteille, et imprégna de nouveau le petit morceau de ouate, puis elle se remit à respirer. Pendant quelques instants, elle ne ressentit plus rien ; puis ce lent et charmant bien-être qui l'avait envahie déjà, la ressaisit. / Deux fois elle versa du chloroforme dans le coton, avide maintenant de cette sensation physique et de cette sensation morale, de cette torpeur rêvante où s'égarait son âme. / Il lui semblait qu'elle n'avait plus d'os, plus de chair, plus de jambes, plus de bras. On lui avait ôté tout cela, doucement, sans qu'elle s'en aperçût. Le chloroforme avait vidé son corps, ne lui laissant que sa pensée plus éveillée, plus vivante, plus large, plus libre qu'elle ne l'avait jamais sentie (page 299). »

Pour évaluer ces phrases, il faut savoir qu'il y a bien des scènes d'hallucination dans les récits de Maupassant. La plupart d'entre elles révèlent, ou représentent, le monde dans son horreur. Je pense à la scène des fourmis que voit une Jeanne traumatisée dans *Une vie* ou, dans *Bel-Ami*, celle de la peinture du Christ au pied de laquelle madame Walter revit la torture de la trahison sexuelle de Georges Duroy. Ici, on a une hallucination qui guérit le cœur d'Yvette, ou plutôt qui la réconcilie avec la vie qui sera la sienne. Mais les scènes d'hallucination chez Maupassant font partie d'un ensemble plus large : les expériences (qu'elles soient sociales ou personnelles, qu'elles soient agréables [rarement] ou terrifiantes [très, très souvent], qu'elles soient fondées dans le réel ou produites par l'imagination) qui renversent le bon sens auquel le personnage adhérait jusque-là pour penser le monde et réagir à lui et vivre en lui . Il semble clair que pour Maupassant, le réel échappe à la conscience humaine normale, que ce réel plus complet est d'abord et avant tout angoissant, et qu'il inclut d'une façon ou

d'une le non-être, sous la forme de la mort, de l'injustice ou du manque.

Ce thème est si présent dans son œuvre qu'on ne peut pas comprendre ce qu'il fait, écrire des récits, sans se demander pourquoi il écrit au sujet de l'inconscience humaine. J'en arrive à concevoir l'art de Maupassant comme une hallucination, une fiction contrôlée par un artiste, un non-être qui réconcilie avec ce qui est et donc avec la vie. Ceci est sûr : il dénonce sans arrêt des discours, des façons de dire et de penser, des structures sociales qui cachent l'horreur de la vie, parce que ces choses augmentent la souffrance humaine ou les erreurs de conduite. Parmi les discours qu'il dénonce, il y a sans aucun doute celui de la religion et surtout le christianisme, mais encore le romantisme optimiste à la manière de Chateaubriand, de Hugo et même de Balzac, et le progressisme politique qu'il soit bourgeois ou révolutionnaire. Je le répète : on ne peut comprendre le réalisme de Maupassant sans tenir compte de son usage du fantastique, sous toutes ses formes.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Lors de la prochaine rencontre, il s'agira d'aborder les nouvelles fantastiques de Maupassant. Je rappelle les titres, et j'insiste parce qu'il y a des titres qui se ressemblent : *Le Horla*, *Lui ?*, *La Peur* [1882], *Qui sait ?*, *Fou ?*, *Un fou ?*, *Un Fou*, *Lettre d'un fou*, puis, *La Main*, *Adieu*, *Sur l'eau*, *L'Horrible* et *L'Aveugle*.

L'ordre importe peu, mais la première nouvelle est reconnue comme la perfection dans le genre, du moins pour Maupassant. (Soit dit en passant, il faut lire la

seconde version de *Le Horla* et non la première.) Les autres récits continuent, amplifient, diversifient ce qui est exprimé et suggéré dans le premier texte à lire. Je suggère d'en lire au moins deux pour la première rencontre. Il faudrait donc lire *Le Horla*, puis *Lui ?*. Par la suite, j'en ajouterai à mesure qu'on le veut et pour autant qu'on le veut.

Ceci est le point essentiel. Maupassant est un réaliste, comme Balzac et Flaubert. Mais comme eux, il est fasciné par le fantastique, le bizarre, le demi-religieux. Or si son réalisme est semblable et pourtant différent de ceux de ses prédécesseurs, sa préoccupation pour le fantastique et le sens qu'il lui suppose sont semblables et pourtant différents, encore une fois... Et il me semble que ces différences sont significatives : elles font saisir la différence des intuitions dont il est le champion, parfois contre celles de ses maîtres. Pour le dire autrement, Balzac parle souvent de magnétisme et de fluides et de mondes par-delà les sens ordinaires, Maupassant aussi ; mais les deux n'en font pas la même chose, ou n'y voient pas la même vérité, et le fantastique de Maupassant est plus sombre, et s'apparente plutôt à l'horreur qu'à l'enthousiasme. Mais les rencontres qui viennent, qui préparent à la lecture de *La Tentation de saint Antoine*, et qui mettront fin à ces lectures et discussions des romanciers réalistes français, seront l'occasion de revenir sur tout cela.



### **Soixantième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Lundi, nous avons examiné *Yvette* de nouveau, et peu à peu, nous avons élargi la perspective pour revenir sur les trois dernières nouvelles de Maupassant portant sur le demi-monde. Nous avons même parlé de la condition de la femme par rapport à l'homme, et ce non seulement dans le contexte historique qui était celui de l'auteur et de ses lecteurs, mais encore comme question anthropologique. J'étais bien satisfait de la discussion à la fin de la rencontre. Mais il ne faut pas se reposer sur les lauriers d'hier : il est temps de commencer l'examen des nouvelles dites fantastiques, et d'abord *Le Horla* et sa toute première figure, *Lui ?*.

#### **Remarque initiale : le titre.**

Comme tant d'autres titres de récits de Maupassant, que ce soit *Bel-Ami* ou *Boule de suif* ou *Yvette*, le titre éponyme annonce le personnage qui est le plus important à examiner pour comprendre le récit. Puisque c'est encore vrai pour la nouvelle d'aujourd'hui, *Le Horla*, je commence en lisant le moment où le narrateur nomme la chose qui l'obsède.

« À présent, je sais, je devine. Le règne de l'homme est fini. / Il est venu, Celui que redoutaient les premières terreurs des peuples naïfs, Celui qu'exorcisaient les prêtres inquiets, que les sorciers évoquaient par les nuits sombres, sans le voir apparaître encore, à qui les pressentiments des maîtres passagers du monde prêtèrent toutes les formes monstrueuses ou gracieuses des gnomes, des esprits, des génies, des fées, des farfadets. Après les grossières conceptions de l'épouvante primitive, des hommes plus perspicaces l'ont

pressenti plus clairement. Mesmer l'avait deviné, et les médecins, depuis dix ans déjà, ont découvert, d'une façon précise, la nature de sa puissance avant qu'il l'eût exercée lui-même. Ils ont joué avec cette arme du Seigneur nouveau, la domination d'un mystérieux vouloir sur l'âme humaine devenue esclave. Ils ont appelé cela magnétisme, hypnotisme, suggestion... que sais-je? Je les ai vus s'amuser comme des enfants imprudents avec cette horrible puissance! Malheur à nous! Malheur à l'homme! Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu!... / Ah! le vautour a mangé la colombe, le loup a mangé le mouton; le lion a dévoré le buffle aux cornes aiguës; l'homme a tué le lion avec la flèche, avec le glaive, avec la poudre; mais le Horla va faire de l'homme ce que nous avons fait du cheval et du bœuf: sa chose, son serviteur et sa nourriture, par la seule puissance de sa volonté. Malheur à nous (page 933)! »

J'espère qu'on note les exclamations de la fin qui sont suivies d'un ton prophétique et de citations larvées de la Bible. Le Horla est une sorte d'Antéchrist. Et ceci est du moins clair: Maupassant, qui se moque à tout venant de la religion et surtout de la religion chrétienne et catholique, crée un personnage dans un récit où un témoin (un martyr, si l'on tient compte de l'étymologie grecque) épouse pourtant le langage de la Bible, son ton prophétique et l'annonce d'une apocalypse. La seule chose qui manque, dirai-je, pour me moquer, c'est qu'il se trompe de nom: il aurait dû l'appeler COVID. *Scuzez-la.*

En tout cas, ainsi est présenté le titre de la nouvelle, auquel Maupassant tient, puisqu'il l'a utilisé deux fois,

et qu'il crée un moment dramatique pour ainsi dire le valider . Il y a donc deux textes avec le même titre, écrits à quelques mois l'un de l'autre. Mieux encore, les deux nouvelles offrent presque la même histoire, racontée autrement, avec un point de vue différent, et un sens plus profond la seconde fois. Et comme je l'ai dit, et que chacun a vu, le texte de 1887 est précédé d'une première version écrite six mois plus tôt en 1886, mais aussi d'une toute première version écrite en 1883.

Cela, cette reprise, et même cette reprise en deux temps, est assez commune dans l'œuvre de Maupassant. On y trouve plusieurs nouvelles qui se ressemblent quant au thème et même quant au récit. Plus important encore, on peut comparer ses nouvelles aux romans qu'il écrivait au même moment pour découvrir de nombreux rapprochements incontournables. On dirait que pendant un certain temps, Maupassant était habité par un thème, une atmosphère, des possibilités dramatiques et qu'il les développait de plusieurs façons sur plusieurs mois, voire pendant des années. Cela me fait penser à la pratique des peintres qui tenteront plusieurs fois de rendre la scène d'une toile avec des succès différents.

*Le Horla* est un titre intrigant, au moins du fait que le mot, et donc le nom du personnage éponyme, est une invention pure et simple de Maupassant. Comme le montre la note introductive de cette nouvelle dans l'édition Pléiade, ce mot a donné bien des possibilités aux commentateurs. En revanche, comme le commentateur de l'édition, je crois que la seule base intéressante est l'étymologie : *hor(s) là*.

Le premier sens que je devine est qu'on a dans ce nouveau mot, la juxtaposition du début du mot *horrible*, soit *hor*, avec le mot *là*. En somme, le Horla, est ce que je vois là et qui est horrible. Il y a dans cette nouvelle et

dans plusieurs autres nouvelles fantastiques une véritable recherche linguistique qui aligne des mots, adjectif, nom et adverbe, qui tournent autour d'une chose bizarre et de son effet désagréable, et même douloureux, voire traumatisant, sur quelqu'un. En reconnaissant d'avance que je n'ai pas tout trouvé, je note les mots : « inconnaisables Puissances (page 914) », « angoisse (page 914) » « mystérieux (page 914) », « surprenants et inexplicables (page 914) », « sensation affreuse (page 915) », « appréhension d'un malheur (page 915) », « inquiétude (page 915) », « crainte confuse (page 915) », « frisson d'angoisse (page 916) », « apeuré sans raison (page 916) », « effrayante (page 916) », « fantastique (page 917) », « angoisse abominable (page 920) », « hallucinations (page 927) », « épouvante primitive (page 933) ». Je rappelle que la nouvelle finit avec une scène infernale où le narrateur fait brûler sa maison avec quelques-uns de ses serviteurs et, espère-t-il, le monstre qui le hante : tous ces mots qui s'entassent annoncent la scène finale.

Le Horla est une chose qui produit d'abord de l'inquiétude. Cette inquiétude est double ou a deux faces : le je ne sais quoi inquiète par ce qu'il est et aussi par ce qu'il met en doute le savoir humain et le réel, tel qu'il est entendu par le bon sens. Cette chose d'abord innommée, cet être inquiétant, est une sorte de ET, un ET méchant plutôt que gentil (il est un mélange de ET et Jaws) qui vient de l'extérieur et pénètre dans l'intérieur douillet. D'ailleurs, c'est un des sens possibles que révélerait le mot forgé : ce qui vient du *dehors* est là. Or cet être est lié non seulement à l'inquiétude du narrateur, mais encore au thème de la folie : si le fantastique est vrai parce que *Le Horla* n'est pas seulement une fiction, mais un témoignage, ce que celui qui perçoit le fantastique appelle le réel, ce qu'il utilise comme moyen de saisir le réel et ce qu'il dit sur le réel

avant et après l'expérience, tout cela devient problématique pour lui, mais par contagion pour le lecteur. Pour employer le langage des existentialistes du XXe siècle : l'absurde et l'angoisse sont les conditions d'existence de l'être humain qui se croyait un animal raisonnable ; il n'est plus d'abord un animal et ensuite une raison, qui accompagne, sert ou dépasse son animalité ; il est un animal menacé qui est doté d'un moyen inutile.

Tzvetan Todorov est un de mes experts littéraires préférés : je recommande tous ses livres, depuis le tout premier qu'il a écrit, alors qu'il vivait encore derrière le rideau de fer en Bulgarie. Très tôt, il s'est échappé de sa terre natale et est entré en France, pour devenir un intellectuel on ne peut plus français ; en tout cas, il est vite devenu un des commentateurs littéraires les plus solides de sa génération. (Il a épousé notre Nancy Huston avec qui il a eu 2 enfants.) Je recommande en particulier *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, puis *Nous et les autres*, et enfin *La Critique de la critique*. Mais un de ses premiers livres portait sur la littérature fantastique. Ce qu'il écrit au début de son essai me semble éclairer non seulement *Le Horla* et l'œuvre de Maupassant, mais encore celle de Balzac et de Flaubert.

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une de deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique occupe le temps

de cette incertitude (*Introduction à la littérature fantastique*, page 29). »

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour la prochaine rencontre, il s'agit de lire deux autres nouvelles fantastiques de Maupassant, soit *La Peur* [1882] et *Qui sait ?*.

Je me permets tout de suite deux remarques, la première bibliographique. Comme pour *Le Horla*, il y a deux récits qui portent le titre *La Peur*; il faut lire celui de 1882 et non celui de 1884. Celui de 1882 par les mots : « On remonta sur le pont après-dîner. » Je ne vous interdis pas la lecture du second texte, au contraire, même si je crois qu'il est inférieur au premier. Car il est utile de faire l'expérience de comment Maupassant peut traiter du même sujet avec la même structure et pourtant en inventant des récits très différents quant à leur contenu.

Pour ce qui est du deuxième titre, je signale que plusieurs des récits fantastiques de Maupassant comportent un point d'interrogation, comme celui de la semaine passée, soit *Lui ?*. Il serait intéressant de se poser la question sur la question que Maupassant pose ainsi à son lecteur.

## Soixante et unième rencontre

### **Ce qui a été fait.**

Jeudi dernier, nous avons abordé les récits fantastiques de Maupassant. Je répète que dans chacun de ses 6 romans, il y a des pages qui portent sur des hallucinations, ou des visions, ou des événements bouleversants (inhumains) qui sont semblables aux nouvelles dont je propose la lecture, lesquelles portent sur des phénomènes semblables. Tous les experts sont d'accord pour dire que le fantastique est un des filons essentiels de l'œuvre de Maupassant. Je ne donne qu'un signe facile à reconnaître : l'édition Bouquin des nouvelles complètes de Maupassant est divisée en trois parties égales ; la troisième porte le titre *Contes fantastiques*. Or selon tous les experts, *Le Horla* est le minerai principal de ce filon. *Lui ?* est le texte qui, quatre ans avant la publication de *Le Horla*, offre la première version de ce récit. Cette semaine (lundi et jeudi donc, si on le veut bien), il sera question d'examiner quelques exemples supplémentaires, qui tournent autour de la folie (ce sera jeudi) et autour de phénomènes fictifs sans doute, mais troublants, du moins selon Maupassant (ce sera aujourd'hui).

Comme l'a signalé Roger, ces nouvelles souffrent toutes d'un défaut, qui est commun au genre, depuis Poe jusqu'à Stephen King. Voici : puisqu'il est question de présenter des faits fantastiques, il faut chaque fois présenter les choses dans leur normalité, relative ou superficielle, pour ensuite miner la confiance du lecteur par un récit organisé pour le troubler en la troublant. De plus, la suggestion finale doit toujours être que c'est

l'inhabituel qui est révélateur et la normalité qui est menteuse.

**Remarque initiale : les choses et l'homme.**

Je vais focaliser sur le second récit parce qu'il présente une variante importante du trope de Maupassant : j'appelle cela la révolte des choses. Je commence avec une citation qui donne le titre de la nouvelle et son lien avec les événements qui y sont racontés.

« Je revenais à pied, d'un pas allègre, la tête pleine de phrases sonores, et le regard hanté par de jolies visions. Il faisait noir, noir, mais noir au point que je distinguais à peine la grande route, et que je faillis, plusieurs fois, culbuter dans le fossé. De l'octroi chez moi, il y a un kilomètre environ, peut-être un peu plus, soit vingt minutes de marche lente. Il était une heure du matin, une heure ou une heure et demie ; le ciel s'éclaircit un peu devant moi et le croissant parut, le triste croissant du dernier quartier de la lune. Le croissant du premier quartier, celui qui se lève à quatre ou cinq heures du soir, est clair, gai, frotté d'argent, mais celui qui se lève après minuit est rougeâtre, morne, inquiétant ; c'est le vrai croissant du Sabbat. Tous les noctambules ont dû faire cette remarque. Le premier, fût-il mince comme un fil, jette une petite lumière joyeuse qui réjouit le cœur, et dessine sur la terre des ombres nettes ; le dernier répand à peine une lueur mourante, si terne qu'elle ne fait presque pas d'ombres. / J'aperçus au loin la masse sombre de mon jardin, et je ne sais d'où me vint une sorte de malaise à l'idée d'entrer là-dedans. Je ralentis le pas. Il faisait très doux. Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie. / J'ouvris ma barrière et je pénétrai dans la longue allée de sycomores, qui s'en allait vers le logis, arquée en voûte comme un haut tunnel, traversant des massifs opaques



et contournant des gazons où les corbeilles de fleurs plaquaient, sous les ténèbres pâlies, des taches ovales aux nuances indistinctes. / En approchant de la maison, un trouble bizarre me saisit. Je m'arrêtai. On n'entendait rien. Il n'y avait pas dans les feuilles un souffle d'air. / "Qu'est-ce que j'ai donc?" pensai-je. Depuis dix ans je rentrais ainsi sans que jamais la moindre inquiétude m'eût effleuré. / Je n'avais pas peur. Je n'ai jamais eu peur, la nuit. La vue d'un homme, d'un maraudeur, d'un voleur m'aurait jeté une rage dans le corps, et j'aurais sauté dessus sans hésiter. J'étais armé, d'ailleurs. J'avais mon revolver. Mais je n'y touchai point, car je voulais résister à cette influence de crainte qui germait en moi. / Qu'était-ce? Un pressentiment? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable? Peut-être? Qui sait (pages 1227 et 1228)? »

Ce passage m'intéresse pour au moins deux raisons. À la fin du récit, le narrateur de Maupassant se pose la question de savoir s'il est fou. Or cette question vient du fait qu'il a eu une expérience, mais une expérience qui est à la fois sûre et incertaine. Voilà la raison de la question qui est exprimée cinq fois dans le texte, en plus du titre qui la dit déjà et qui annonce le tout. Or cette incertitude, qui pourrait être de la folie, est liée à un sentiment précis, la peur. Et on saisit là le lien avec l'autre nouvelle dont on doit discuter aujourd'hui.

Mais, il faut tout de suite corriger. Comme le dit le narrateur, ce qui paraît être la peur, du moins à première vue, n'est pas la peur; la peur est un sentiment devant quelque chose qui menace, un sentiment qui est précis, un sentiment qui conduit à imaginer et à entreprendre des tactiques (avoir un revolver, se préparer à se battre, trouver une porte pour s'échapper). Or le sentiment qui est décrit est plutôt de l'angoisse :

c'est une peur peut-être, mais une peur qui n'a pas d'objet (ou du moins pas d'objet identifiable ou avouable), qui est générale et contre laquelle il n'y a pas de tactique qui fonctionne.

J'ai dit que l'angoisse n'a pas d'objet. Et les existentialistes disent que l'angoisse est un sentiment qui naît devant le néant (Sartre), ou la mort, soit la non-vie et non pas la vie après la mort (Heidegger), ou l'absurde, soit le monde qui ne dit plus rien à la raison ou au bon sens (Camus). Mais dans ce récit de Maupassant ou de son narrateur, il y a un objet, et même un très grand nombre d'objets, soit le mobilier de la maison. Or ceci conduit à une idée essentielle de la pensée contemporaine. (Je suggère la lecture du roman *Les Choses* de Pérec et peut-être *Les Deux Pigeons* de Postel. Soit dit en passant, Postel a écrit un roman sur Flaubert : il imagine comment il en est arrivé à écrire *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*.)

En tout cas, l'enjeu est le suivant. De la même façon qu'un personnage comme Bel-Ami ne se comprend qu'en le regardant en interaction avec les femmes de sa vie (c'est Guy ou Roger qui a proposé cette idée que je trouve excellente), de la même façon dans cette nouvelle, le narrateur se comprend dans sa relation aux choses, aux choses les plus familières, aux choses par lequel il se définit au fond. Cette suggestion, précise dans cette nouvelle, revient à tout moment dans les récits de Maupassant. Je rappelle par exemple la scène de l'hallucination de Jeanne à la fin d'*Une vie*. Mais il y a une bonne dizaine d'autres textes de Maupassant qui proposent la représentation de cette expérience.

Or une des idées constantes de la pensée du XXI<sup>ème</sup> siècle est que l'humanité, et chaque être humain, s'est défini, et se définit, par sa façon de vivre avec les choses

qui l'entourent. Ce qui le définit, ou ce qui permet de le connaître, ce sont les choses qui l'entourent, c'est le monde qui est autour de lui qui en est le centre, c'est son *Umwelt*, soit son environnement. Or dans cette nouvelle, le narrateur se met à vivre avec les choses de manière angoissée... Il prétend que cela a été causé par les choses, ou du moins que ce n'est pas sa faute, que c'est plus fort que lui. Et le récit finit, comme tant d'autres récits de Maupassant, par un aveu d'échec. « Les prisons elles-mêmes ne sont pas sûres (page 1237). » Il n'y a pas de porte de sortie, même le confinement le plus sévère ne fait pas disparaître le rien, l'absurde, la mort qui est présent dans les choses et qu'on se cache, à moins d'avoir eu la révélation du narrateur, et donc la révélation de l'auteur. À quoi sert de raconter des histoires qui disent le contraire du bon sens, qui renversent l'expérience ordinaire et qui appartiennent au registre de la folie ?

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Il faut lire *Fou ?*, *Un fou ? Un Fou*, *Lettre d'un fou*. Ces récits seront la matière de la prochaine rencontre. Comme il est évident, toutes les nouvelles portent le mot *fou*. Là aussi, comme pour le point d'interrogation déjà signalé, il vaut la peine d'y réfléchir : en quoi la folie est-elle un sujet de prédilection pour Maupassant ? pourquoi tient-il à faire entrer son lecteur dans le discours de quelqu'un qui est (mais est-ce si sûr ?) un fou ? est-ce que le fait qu'il est mort fou explique sa fascination pour la folie ? Je signale que quand il a écrit *Le Horla*, à la fin de sa vie, il se moquait des gens qui expliqueraient sa nouvelle par le fait qu'il était en train de devenir fou.



## **Soixante-deuxième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Lundi, après *Le Horla* et sa première version *Lui ?*, nous avons examiné deux nouvelles supplémentaires qui continuent la suite de récits fantastiques. Il s'agissait d'abord d'une sorte d'illustration, faite en deux temps, de l'angoisse, ou de la peur extrême, et puis une histoire abracadabrante au sujet d'objets domestiques qui bougent tout seuls. Aujourd'hui, nous continuons le thème, mais en focalisant notre attention, un peu plus peut-être, sur les conséquences humaines qui s'ensuivent du fantastique qui est décrit. C'est le thème de la folie. Au fond, ce thème est déjà apparu dans les récits de Maupassant, mais aussi de Balzac et de Flaubert ; mais il est peut-être un peu plus évident dans les quatre récits d'aujourd'hui, lesquels portent tous le mot *fou* dans le titre.

### **Remarque initiale : la folie et l'anthropologie philosophique.**

Toutes les nouvelles représentent la folie, ou du moins posent la question de la folie, en proposant des exemples de folie, non pas selon les protagonistes, ni même selon l'auteur, mais selon le bon sens. Pour tout être humain, la folie est importante sur le plan personnel sans doute, mais il ne faut pas oublier qu'en Occident, depuis toujours ou du moins depuis les débuts de la littérature, la définition de l'être humain est « l'animal raisonnable ». Donc en réfléchissant sur la folie, il faut passer du plan personnel, ou individuel, au plan anthropologique, celui de la généralité et de l'espèce. Est-ce que quelqu'un vit

quelque chose qui est hors des limites de la raison fait encore partie encore de l'espèce humaine ? S'il est encore un humain, ne vit-il pas autrement que tous les autres humains parce que pour lui, il y a un autre monde, en plus du monde ordinaire, celui de la raison ou du bon sens ? S'il est encore humain, n'est-il pas une sorte d'humain hybride, ou d'humain 2.0, parce qu'il y a pour ainsi dire deux êtres humains en lui ?

En représentant ces questions ou en les mettant en scène par les anecdotes qu'il invente, Maupassant reprend deux grands auteurs venus avant lui, soit Balzac et Pascal. En tout cas, quiconque a lu Balzac et se souvient de passages comme ceux d'*Ursule Mirouët*, ou de *Melmoth retrouvé*, ou de *Les Proscrits*, celui-là retrouve les thèmes de l'électricité, du magnétisme et des dimensions cachées du monde, mais cette fois dans les récits de Maupassant. Mais quand on passe de Balzac à Maupassant, il y a de grandes différences, des mutations importantes, des métamorphoses, si l'on veut, ou du moins pour parler comme Maupassant, une intuition fondamentale différente. Balzac suggère que ce monde plus complet que celui de l'expérience ordinaire pourra être compris un jour, que la science se rattrapera à la longue, et surtout en plus d'être optimiste sur le plan épistémologique, Balzac l'est sur le plan moral : le magnétisme, les fluides et l'électricité sont là pour rétablir les injustices du monde un jour, fût-ce à la fin des temps, ou quand Séraphîta/Séraphîtüs s'envole au ciel, à ce qu'on dit. Ce n'est pas du tout ce qu'on devine dans la version que propose Maupassant : le mystérieux ne sera jamais tout à fait dépassé, et ce qu'il dévoile est qu'il y a un danger radical au fond du monde, et il n'y a aucune raison de penser que le mal et la mort et la douleur disparaissent un jour.

Ensuite, les propos des récits de Maupassant ressemblent souvent à ceux de Pascal. D'ailleurs, dans les pages à lire pour aujourd'hui, ses personnages raisonnent exactement comme Pascal (par exemple, l'un parle de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, et souligne en conséquence les limites de la raison, alors que l'autre cite même une des pensées de Pascal : « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà ».). Mais il est évident que pour Maupassant, en arriver à partir de là à la foi chrétienne, ou une sorte de rencontre avec Dieu, cela est inacceptable. Pour lui, il n'y a que le réel physique, et quand le réel physique ordinaire trahit le bon sens, la science ou la rationalité bourgeoise, comme il peut le faire, par exemple dans les rêves, dans les hallucinations, et peut-être dans certaines expériences réelles, mais extraordinaires, la solution pascalienne « le cœur a des raisons que la raison ne connaît pas » n'est jamais examinée. La réponse maupassantienne serait plutôt : « le cœur a des expériences que ni la raison ni la foi ne peuvent faire disparaître, mais qu'elles ne peuvent pas accepter, et encore moins expliquer » ; aussi, pour être tout à fait humain, il faut voir et reconnaître la possibilité de ces expériences et refuser la porte de sortie de la raison ou de la foi. Parmi ces expériences, il y a la folie de l'amour qui est un piège ; l'impossibilité de se comprendre et de comprendre les autres ; les injustices fondamentales de toute société ; la mort, mais aussi la violence folle qui est au cœur de toute vie.

Voici un des endroits où il dit cela. « *26 juin.* — Pourquoi donc est-ce un crime de tuer ? oui, pourquoi ? C'est, au contraire, la loi de la nature. Tout être a pour mission de tuer : il tue pour vivre et il tue pour tuer. — Tuer est dans notre tempérament ; il faut tuer ! La bête tue sans cesse, tout le jour, à tout instant de son existence. — L'homme tue sans cesse pour se nourrir, mais comme il a besoin de tuer aussi, par volupté, il a inventé la chasse !

L'enfant tue les insectes qu'il trouve, les petits oiseaux, tous les petits animaux qui lui tombent sous la main. Mais cela ne suffisait pas à l'irrésistible besoin de massacre qui est en nous. Ce n'est point assez de tuer la bête; nous avons besoin aussi de tuer l'homme. Autrefois, on satisfaisait ce besoin par des sacrifices humains. Aujourd'hui, la nécessité de vivre en société a fait du meurtre un crime. On condamne et on punit l'assassin! Mais comme nous ne pouvons vivre sans nous livrer à cet instinct naturel et impérieux de mort, nous nous soulageons, de temps en temps, par des guerres où un peuple entier égorge un autre peuple. C'est alors une débauche de sang, une débauche où s'affolent les armées et dont se grisent encore les bourgeois, les femmes et les enfants qui lisent, le soir, sous la lampe, le récit exalté des massacres. / Et on pourrait croire qu'on méprise ceux destinés à accomplir ces boucheries d'hommes! Non. On les accable d'honneurs! On les habille avec de l'or et des draps éclatants; ils portent des plumes sur la tête, des ornements sur la poitrine; et on leur donne des croix, des récompenses, des titres de toute nature. Ils sont fiers, respectés, aimés des femmes, acclamés par la foule, uniquement parce qu'ils ont pour mission de répandre le sang humain! Ils traînent par les rues leurs instruments de mort que le passant vêtu de noir regarde avec envie. Car tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l'être! Il n'est rien de plus beau et de plus honorable que de tuer! / *30 juin*. — Tuer est la loi; parce que la nature aime l'éternelle jeunesse. Elle semble crier par tous ses actes inconscients: "Vite! vite! vite!" Plus elle détruit, plus elle se renouvelle (pages 541 et 542).» Si on cherche une source à ce genre de discours, c'est tout trouvé: cela vient de Schopenhauer, ou du moins est le fond de la doctrine schopenhauerienne qui porte sur le monde en tant que volonté. Cette expression qui est dans le titre de son livre principal signifie que, le



monde, soit le tout, tout donc est violence, et égoïsme, et douleur donnée ou reçue.

Il n'en reste pas moins que Maupassant cherche à faire voir, à révéler, et à souligner ces expériences et en même temps à détourner du bon sens bourgeois et de l'optimisme techniciste et de la foi religieuse et en particulier du christianisme. En supposant que Maupassant veut faire du bien en multipliant ces histoires, quel bien cherche-t-il à faire ? On peut dire que c'est l'artiste en lui qui veut faire voir cela, et rien de plus, et donc qu'il n'a pas d'intention autre que la représentation de ce fantastique.

Mais cette explication est au moins problématique et contredit une expérience constante qui est celle de tout lecteur de Maupassant. Chacun qui le lit sait bien que par exemple, les remarques constantes de Maupassant autour du sort des prostituées, et ce depuis *Boule de suif*, visent à condamner la morale bourgeoise : il est clair que d'une façon ou d'une autre, Maupassant a dans ce cas-là au moins une intuition morale et même politique en tête et qu'il vise à faire évoluer ses lecteurs dans la direction de cette intuition. Il est inévitable, à moins de se mentir au sujet de ces expériences fantastiques dont il fait un tel usage, ce qui est évidemment toujours une option, de se demander si Maupassant a une intention semblable en focalisant l'attention de ses lecteurs sur le fantastique. Cette question ouvre à bien des réponses. On pourrait par exemple faire comme Roger et conclure que sa présentation du fantastique est si étrange qu'il veut faire l'apologie de la raison et détourner son lecteur de la folie ou de l'acceptation des hallucinations. Je crois qu'il veut faire tout à fait le contraire. Mais il faut sans aucun doute que chacun aborde cette question pour lui-même.

Et c'est ce que nous ferons maintenant, du moins c'est ce que j'espère.

**Discussion.**

**À faire.**

Il faut lire les trois premières parties de *La Tentation de saint Antoine*.

### **Soixante-troisième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Nous avons terminé les lectures au programme. Ou presque : il reste à lire ce qui me semble l'œuvre la plus difficile, et en un sens, la plus intéressante, soit *La Tentation de saint Antoine*. Après cette rencontre-ci, avec l'URL de l'enregistrement Zoom, j'enverrai l'adresse de 4 études critiques portant sur le texte. (Est-ce un roman ? Est-ce un essai ? Est-ce une pièce de théâtre ? Est-ce le scénario d'un film encore à faire ? Est-ce un documentaire fictif ? Est-ce une reprise des biographies hagiographiques de saint Antoine ?)

Mais j'avoue qu'après la lecture de ces textes universitaires, et bien d'autres écrits sur cette œuvre et plusieurs lectures attentives du texte lui-même, le mystère de *La Tentation* demeure à peu près entier. J'ai des opinions évidemment, mais mon aisance, mon assurance, mon entêtement sont légèrement moins solides dans ce cas-ci.

#### **Remarque initiale : Biographie bibliographique et structure de *La Tentation de saint Antoine*.**

L'expression *biographie bibliographique* est un peu bizarre. En tout cas, je veux tenter de placer le texte (ou la série de textes qui ont donné *La Tentation* finale) dans l'histoire de la vie de Flaubert.

Tous reconnaissent que Flaubert a été inspiré une première fois par une peinture, *La Tentation de saint Antoine* de Brueghel, et qu'il a fait trois versions de son

texte. Mais les choses sont plus compliquées que cela. (Pour être tout à fait exact, les experts de la peinture ont déterminé, ou ont décidé que la toile n'est pas de Brueghel, mais d'un de ses disciples.) En tout cas, voici une présentation génétique bien plus complète du texte final de Flaubert.

En 1835, Flaubert (il a 14 ans) écrit *Voyage en enfer*. En 1837, à 16 ans, il écrit *Rêve d'enfer*. Enfin en 1838, à 17 ans, il écrit *La Danse des morts*. Ces trois textes portent sur des tentations sataniques. Puis l'année suivante, il écrit *Smarh* qui est sans aucun doute une ébauche de *La Tentation*.

Voici ce que Flaubert lui-même écrit pour présenter la quatrième œuvre à un ami.

« Maintenant je ne lis guère, j'ai repris un travail depuis longtemps abandonné. Un mystère, un salmigondis dont je crois t'avoir déjà parlé. Voici en deux mots ce que c'est.

Satan conduit un homme Smar dans l'infini ; ils s'élèvent tous deux dans les airs à des distances immenses. Alors en découvrant tant de choses, Smar est plein d'orgueil. Il croit que tous les mystères de la création et de l'infini lui sont révélés, mais Satan le conduit encore plus haut. Alors il a peur ; il tremble ; tout cet abîme semble le dévorer. Il est faible dans ce vide : ils redescendent sur la terre. Là, c'est son sol ; il dit qu'il est fait pour y vivre et que tout lui est soumis dans la nature. Alors survient une tempête la mer va l'engloutir. Il avoue encore sa faiblesse et son néant. Satan va le mener parmi les hommes. Premièrement, le sauvage chante son bonheur sa vie nomade, mais tout à coup un désir d'aller vers la cité le prend ; il ne peut y résister ; il part. Voilà donc les races barbares qui se civilisent. Deuxièmement, ils entrent dans la ville, chez le roi accablé de douleurs en

proie aux 7 péchés capitaux, chez le pauvre, chez les gens mariés dans l'église—qui est déserte. Toutes les parties de l'édifice prennent une voix pour se plaindre ; depuis la nef jusqu'aux dalles, tout parle et maudit Dieu. Alors l'église devenue impie s'écroule. Il y a dans tout cela, un personnage qui prend part à tous les événements et les tourne en charge. C'est Yuk le dieu du grotesque. Ainsi, à la première scène pendant que Satan débauchait Smar par l'orgueil, Yuk engageait une femme mariée à se livrer à tous les hommes venus sans distinction. C'est le rire à côté des pleurs et des angoisses, la boue à côté du sang. Voilà donc Smar dégoûté du monde. Il voudrait que tout fût fini là, mais Satan au contraire va lui faire éprouver toutes les passions et toutes les misères qu'il a vues. Il le mène sur des chevaux ailés sur les bords du Gange. Là orgies monstrueuses et fantastiques. La volupté tant que je pourrai la concevoir, mais la volupté le lasse. Il éprouve donc encore l'ambition. Il devient poète après ses illusions perdues ; son désespoir devient immense : la cause du ciel va être perdue. Smar n'a point encore éprouvé d'amour. Se présente une femme... une femme... il l'aime, il est redevenu beau et saint ; mais Satan en devient amoureux aussi ; alors ils la séduisent chacun de leur côté. À qui sera la victoire ? À Satan, comme tu penses. Non à Yuk le grotesque. Cette femme, c'est la Vérité, et le tout finit par un accouplement monstrueux. Voilà un plan chouette et quelque peu rocailleux (Lettre à Ernest Chevalier, mars 1839). »

Soit dit en passant, à la même époque, Flaubert a écrit un autre roman qui porte le titre *Mémoires d'un fou*. C'est la première version de *L'Éducation sentimentale*. Ce qui pourrait conforter ceux qui, comme moi, prétendent qu'il y a une filiation entre Maupassant et Flaubert, même quant au thème du fantastique.

Puis, en 1845, Flaubert voit le tableau de Bruegel et décide d'écrire une première version de *La Tentation*. Mais on peut voir qu'il était déjà bien prêt à être bouleversé par cette œuvre. Il travaille sur le projet d'une pièce de théâtre pendant trois ans. En 1849, Flaubert lit cette première version durant quatre jours à ces deux amis Bouilhet et Maxime du Camp. Ils lui conseillent de mettre au feu les 541 pages de la version originale. Rien de moins.

Quelques mois plus tard, durant un voyage en Afrique avec Maxime du Camp, Flaubert collationne de nombreuses observations qui se retrouveront dans *Salammbô*, dans *Hérodias*, et surtout dans les prochaines versions de *La Tentation*.

Après avoir écrit et publié et défendu *Madame Bovary*, et avant de créer *L'Éducation sentimentale*, Flaubert écrit une nouvelle version de *La Tentation* (celle de 1856). (S'il a obéi à ses amis, ce n'est qu'en parité, ou ce n'est que partie remise.) Il en publie même quelques pages.

Avant de commencer *Bouvard et Pécuchet* (jamais fini) et d'écrire les *Trois Contes* (1876-1877), quand son roman l'écoeure, il réécrit *La Tentation*, et cette fois il la publie au complet (c'est la version de 1874). Soit dit en passant, nombreux sont les commentateurs qui disent que son dernier roman est une version moderne de *La Tentation* : après avoir terminé un résumé intellectuel de l'Antiquité, il tente un résumé intellectuel de la Modernité. Cela me semble tout à fait valide comme suggestion.

Voilà pour le livre dans la vie de Flaubert. Mais avant d'ouvrir la discussion, je propose une remarque rapide sur la structure de l'œuvre. C'est Flaubert qui lui donne une division assez bizarre en 7 parties. Il ne leur donne pas de titres ; il a joué avec la possibilité d'autres

divisions ; il a divisé le texte en des parties bien inégales en longueur, comme on peut le voir. Il est probable que la structure qu'il a choisie et créée comporte un sens, mystérieux, mais assumée par l'auteur.

En gros, on part d'une sorte de monologue triste et désabusée sur les choix de vie du saint (première partie) ; puis saint Antoine se met à halluciner (ou à avoir une vision mystique) et connaît une sorte de reprise des tentations du Christ (deuxième partie) ; enfin, il entreprend une discussion théologique, toujours hallucinée ou *réelle*, au sujet des contradictions à l'intérieur de la Bible et entre les doctrines du christianisme et le texte biblique.

Voilà pour les trois premières parties. Mais on peut dire qu'on assiste ou bien à une expérience mystique du saint ou bien à une méditation qui vire à l'hallucination ou à une version dramatique de la vie interne d'Antoine. En revanche, il faut bien noter que ce qui est décrit par Flaubert appartient à la vie de plusieurs mystiques chrétiens ; il y a même un terme technique. Ça s'appelle la « nuit de l'esprit », ou la « nuit de l'âme ». Il y aurait moyen de soutenir que Flaubert offre une nouvelle version, moderne, de plusieurs récits hagiographiques.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

La partie de *La Tentation de saint Antoine*. Je vous avertis que je demanderai qu'on m'explique la structure du récit, et surtout comment et pourquoi on va de la partie 3 à la partie 4.

## **Soixante-quatrième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Lundi, nous avons commencé la discussion portant sur *La Tentation de saint Antoine*. Sans crainte de se tromper, on peut dire que le texte a été perçu comme plus difficile que les précédents. Plus difficile et plus étrange et donc moins agréable à lire, voire rebutant. C'est normal : cette réaction est régulière, et même depuis la première publication du texte. J'espère que certaines remarques faites de part et d'autre ont diminué cette première impression. Sinon, on peut se consoler en se disant qu'on n'est pas le seul : bien des lecteurs de Flaubert, et des lecteurs les plus autorisés, ressentent les mêmes choses encore aujourd'hui.

### **Remarque initiale : quelque chose de l'ordre du texte.**

Lors d'une remarque vite faite, j'ai dit comment je voyais les premières parties du récit, et comment elles s'emboîtaient. Je reviens là-dessus pour y inclure la quatrième partie et pour annoncer les trois à venir.

La première partie, une sorte d'introduction, présente le cadre physique et pour ainsi dire psychologique de ce qui suivra : Flaubert offre le portrait d'un ermite qui doute et qui est déçu, mais qui est encore bien fixé dans le réel.

Dès la deuxième partie, Antoine se met à avoir des visions ou à halluciner. (Les deux mots disent le même événement psychologique, mais en suggérant deux évaluations bien différentes.) En gros, il se trouve à imiter les tentations du Christ face à différents péchés



que la théologie chrétienne appelle les péchés capitaux. Il y a une scène un peu plus longue où apparaît la reine de Saba, qui essaie de le séduire sur le plan du luxe et du sexe. C'est donc le péché de la luxure.

Ensuite, Antoine rencontre son disciple Hilarion qui met en doute le bon sens chrétien, en faisant appel à la raison et à la Bible et à quelques faits historiques.

Vient ensuite la quatrième partie, qui est plus longue que les trois premières et qui se trouve en plein milieu du récit. J'appellerais cette partie « les premières hérésies chrétiennes », ou « la naissance problématique du christianisme ». En tout cas, on présente non seulement les hérésies, mais encore les hérésiarques. Hérésie est un mot grec francisé, qui signifie *choix*, et donc opinion particulière ; hérésiarque signifie début ou prince du choix, et donc fondateur d'une hérésie. Il y a bien plus d'hérésies que d'hérésiarques. Mais Flaubert s'ingénie pour présenter les plus importants : Manès, Marcion, Montanus et Arius, puis Simon et Apollonius. Les quatre premiers se situent après le premier siècle de l'ère chrétienne, les deux derniers durant le premier siècle et donc du temps des premiers apôtres.

Entre les premiers et les seconds, Flaubert présente une réaction forte d'Antoine. Je tiens à la lire parce qu'elle structure la quatrième partie et parce qu'elle me semble cruciale.

« OÙ est donc Hilarion ? Il était là tout à l'heure. Je l'ai vu ! / Eh ! non, c'est impossible ! je me trompe ! / Pourquoi ? ... Ma cabane, ces pierres, le sable, n'ont peut-être pas plus de réalité. Je deviens fou. Du calme ! où étais-je ? qu'y avait-il ? / Ah ! le gymnosophe ! ... Cette mort est commune parmi les sages indiens. Kalanos se brûla devant Alexandre ; un autre a fait de même du

temps d'Auguste. Quelle haine de la vie il faut avoir ! À moins que l'orgueil ne les pousse ? ... N'importe, c'est une intrépidité de martyrs ! ... Quant à ceux-là, je crois maintenant tout ce qu'on m'avait dit sur les débauches qu'ils occasionnent. / Et auparavant ? Oui, je me souviens ! la foule des hérésiarques... quels cris ! quels yeux ! Mais pourquoi tant de débordements de la chair et d'égarements de l'esprit ? / C'est vers Dieu qu'ils prétendent se diriger par toutes ces voies ! De quel droit les maudire, moi qui trébuche dans la mienne ? Quand ils ont disparu, j'allais peut-être en apprendre davantage. Cela tourbillonnait trop vite ; je n'avais pas le temps de répondre. À présent, c'est comme s'il y avait dans mon intelligence plus d'espace et plus de lumière. Je suis tranquille. Je me sens capable ... qu'est-ce donc ? je croyais avoir éteint le feu (page 71) !" »

Ce qui me semble intéressant, c'est que pendant ce passage, Flaubert présente son héros qui sort de son hallucination, mais tout en restant pris par sa vision (ou son hallucination), et même qui en sort tout à fait. Puis il est tout à fait repris par ce qui l'avait emporté au début. Il faut croire que Flaubert veut signaler la différence entre les deux moments par un moment de rationalité toute relative. En quoi y a-t-il trois moments différents ?

Encore une remarque, et je finis. Lorsqu'il présente les différents hérésiarques, Flaubert prend la peine de mettre dans leur bouche quelques phrases qui rappellent les grandes lignes de leurs hérésies particulières, différentes et absconses. On peut donc dire que, malgré le fait que le lecteur se trouve pour ainsi dire dans une hallucination clinique ou dans une vision mystique, l'information qui est proposée est exacte, ou réaliste, du moins sur le plan historique.

On a donc encore une fois, comme avec Balzac, comme avec Maupassant, comme avec Flaubert dans les *Trois contes*, un bon exemple de ce que les experts appellent le réalisme fantastique. L'expression consacrée par les autorités universitaires n'empêche pas de poser une question qui est celle que je me posais lorsque j'ai imaginé cette série de discussions dont nous connaissons ces jours-ci la fin : comment le réalisme peut-il intégrer le fantastique ? que signifie cette catégorie littéraire *réalisme* ? Pourquoi le réaliste Flaubert, obstiné comme c'est à peine possible, a-t-il écrit et publié *La Tentation de saint Antoine* ? C'est à partir de ces questions que je vous invite à discuter de la quatrième partie.

**Discussion.**

**À faire.**

Il faut lire les trois dernières parties.

### **Soixante-cinquième rencontre**

#### **Ce qui a été fait.**

Jeudi, nous avons discuté de la quatrième partie de *La Tentation de saint Antoine*. Fait à remarquer et que j'ai retenu, Lynn a trouvé cela captivant, alors que je m'étais dit que si elle n'avait pas trouvé les trois premières parties intéressantes, elle trouverait la quatrième partie bien monotone : il y a des surprises à chaque rencontre. Ce n'est peut-être du fantastique, mais...

Au cas où on ne l'ait pas compris, je trouve que la quatrième partie est le cœur du récit : on y lit la description d'une longue vision/hallucination, qui va dans toutes les directions, qui ne respecte pas l'ordre historique et qui accumule les exemples d'hérésies chrétiennes à l'époque où le christianisme se développait dans l'Empire romain triomphant, mais qui se mine lui-même en partie en raison de son succès, de son pouvoir et de son image de soi ; mais au moyen de ce récit, Flaubert met en scène une sorte de remise en question de l'inévitabilité, de la cohérence et de la solidité du christianisme. Je crois même que c'est là l'essentiel de l'intuition qu'il veut mettre en scène. Pour le dire autrement, il montre la mort du monde polythéiste, mais de façon à imaginer la mort du monde chrétien au moment de sa naissance.

Aujourd'hui, nous nous tournons vers les parties finales de *La Tentation*, soit les cinquième, sixième et septième sections. À mon avis, ce qui est pour ainsi dire établi, ou plutôt suggéré dans la quatrième partie, cela est continué et poussé à sa limite ; pour le dire autrement, la tentation de saint Antoine, l'ébranlement de sa foi en

la religion chrétienne et en toute religion et donc la remise en question radicale de sa vie d'ermite, cela atteint un paroxysme. Je tiens à citer les derniers moments de ce récit.

« ANTOINE / délirant / “ Ô bonheur! bonheur! J’ai vu naître la vie, j’ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu’il va les rompre. J’ai envie de voler, de nager, d’aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m’émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l’eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, – être la matière!” / Le jour enfin paraît ; et comme les rideaux d’un tabernacle qu’on relève, des nuages d’or en s’enroulant à larges volutes découvrent le ciel. / Tout au milieu, et dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ. / Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières (page 153). »

À mon sens, le texte prend fin donc avec une juxtaposition qui est tout à fait surprenante, voire incompréhensible. À la fin de son expérience, qui est devenue de plus en plus bizarre alors que des animaux monstrueux apparaissent l’un après l’autre et parlent de choses mystérieuses, saint Antoine prononce un credo qui est tout sauf chrétien : c’est une sorte de déclaration de matérialisme total, où la morale est remplacée par un désir de s’identifier aux choses pour les connaître par expérience directe. Or après tout cela, le héros redevient un bon chrétien qui pratique comme il le faisait avant tout ce qui a paru dans le texte.

On pourrait conclure que le texte finit bien et que le héros réussit à vaincre sa longue tentation. Mais cette contradiction est massive, alors que Flaubert ne l'explique ni ne la justifie jamais, et pourtant cela met en jeu le sens éventuel du texte dans son ensemble. Je ne vois pas comment on peut ne pas en parler pour tenter d'y trouver un sens.

Mais avant cela, je voudrais comparer le texte de Flaubert à deux autres. Il s'agit donc non pas d'une remarque intratextuelle (comme je viens d'en proposer), ou extratextuelle (comme quelqu'un ferait s'il parlait de la correspondance de Flaubert pour expliquer le récit qu'on a lu), mais d'une remarque intertextuelle.

**Remarque initiale : quelques préfigurations de *La Tentation*.**

Le récit (est-ce le bon mot?) de Flaubert est tout sauf facile, et souvent déroutant. Mais il n'est pas le premier texte de ce genre. Et d'abord quel est son genre ? Bien fin sera celui qui lui trouve une niche. Mais on peut quand même signaler que *La Tentation de saint Antoine* comporte deux caractéristiques : le texte est encyclopédique, en ce sens qu'il tente de faire le tour de certains phénomènes, ici les explications cosmiques, ou métaphysiques, ou axiologiques de l'expérience humaine, de façon à les inclure tous, ou du moins de tenter de la faire ; ensuite, il est bibliophilique, en ce sens qu'il ramasse des faits qui appartiennent d'abord au monde des livres, le monde que Flaubert connaît si bien. Pour le dire plus simplement sans doute, dans *La Tentation*, Flaubert essaie de présenter un grand nombre de théories, ou d'opinions, ou de phantasmes, qui ont existé jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle et qui ont survécu seulement dans les livres, alors que le christianisme existe en tant qu'institution puissante encore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Un tel projet pourrait sembler mégalomane et surtout bien rare. Les deux adjectifs sont mérités. Mais rare ne veut pas dire sans exemple. Je peux en donner au moins deux autres, qui appartiennent aux chefs-d'œuvre de l'humanité, soit la *Commedia* de Dante et l'*Apologie de Raimond Sebond* de Montaigne. (Je pense aussi à divers textes de la civilisation gréco-romaine (Cicéron, Plutarque, et qui ont proposé des *synthèses* semblables, mais je n'en parle pas ici.) Je dis deux mots au sujet des deux œuvres que j'ai choisies.

*Apologie de Raimond Sebond* est le titre du douzième chapitre du deuxième livre des *Essais*. Ce texte, qui jure avec tous les autres chapitres du livre, offre des centaines de pages (environ 400, alors que l'essai typique de Montaigne fait plutôt de 10 à 20 pages) où l'auteur aligne inlassablement, mais de façon lassante pour le lecteur, des centaines d'exemples d'opinions humaines, surtout occidentales, mais avec bien des exemples tirés de l'Orient, voire du Nouveau Monde, des opinions donc sur Dieu, sur le cosmos et sur la justice. Or de cette façon, dans un essai qui est supposé défendre Raimond Sebond, un théologien thomiste qui propose, ou impose, la raison, telle qu'entendue par Aristote et Thomas d'Aquin, comme chemin qui mène à la foi chrétienne, de cette façon et à cette occasion donc, Montaigne soutient que la raison humaine s'est montrée si folle et si instable et si prétentieuse qu'on ne peut pas lui faire confiance. Et de un.

Comme second exemple, dans sa *Commedia*, au cours de sa description du voyage de son sosie, le poète Dante offre des rencontres avec tous les grands penseurs de l'Occident, ainsi que toutes les figures de toutes les cosmologies qui se sont succédé jusqu'à son époque. Ainsi son héros, et donc son lecteur, rencontre des

épicuriens, des hérétiques, des théologiens orthodoxes, mais opposés les uns aux autres, des poètes et des scientifiques païens, grecs, romains, médiévaux, musulmans et que sais-je encore, et chaque fois, il les fait parler. Ainsi son épopée est non seulement un voyage dans un lieu étrange, celui de la vie après la mort, mais en même temps, un voyage dans la variété très grande des opinions humaines.

Par ailleurs, et pour revenir à Flaubert et *La Tentation de saint Antoine*, il y a au moins une différence entre ces deux prodromes de *La Tentation* et le récit dont nous terminons la lecture. Les deux premiers, qui appartiennent en gros à la Renaissance à son début et à sa fin, sont lestés par cette variété presque infinie sans aucun doute. Mais ils ne sont pas pessimistes au sujet de la raison humaine, en ce sens qu'ils lui accordent encore un rôle essentiel dans la vie et suggèrent qu'elle doit être éduquée plutôt que dépassée. L'impression qui se dégage du texte de Flaubert est bien moins optimiste et bien plus dure envers les efforts rationnels de l'espèce humaine.

Si on peut et on doit reconnaître que Maupassant est un auteur fondamentalement pessimiste (Roger a signalé par exemple qu'à la longue, il est inquiet par ce pessimisme, qu'il a, je crois, appelé une fascination pour le néant), si Maupassant est un pessimiste donc, il faut noter que Flaubert est, avec des différences importantes, assez d'accord avec son disciple. Or ce pessimisme existentiel, disons, implique un pessimisme radical envers la raison humaine. Je crois que la remarque faite par Fabien la semaine dernière, à savoir que pour Flaubert, l'imagination semble être la faculté humaine essentielle, cette remarque contient beaucoup de vérité. Ceci est sûr : comprendre Flaubert et *La Tentation* exige qu'on *place* dans une hiérarchie des facultés humaines,



l'imagination, soit la faculté qui produit des visions, des hallucinations, mais aussi des œuvres artistiques comme les récits de Balzac, de Flaubert et de Maupassant.

### **Discussion.**

#### **À faire.**

Pour finir les choses en beauté et pour nous conformer à l'esprit des fêtes, nous lirons et nous discuterons un des contes fantastiques les plus influents de l'histoire de l'Occident, soit *Le Chant de Noël* de Charles Dickens. Je commencerai la rencontre en faisant une brève biographie de ce gentil monstre de l'écriture et ce géant de la littérature anglaise et américaine. Je reprends d'ailleurs tout de suite un paragraphe de l'article de Wikipedia consacré à ce récit. (Je vous enverrai l'URL de la page complète.)

« Ainsi, pour l'historien Ronald Hutton, la célébration de Noël telle qu'elle se pratique aujourd'hui doit beaucoup au renouveau enclenché par Dickens. Selon lui, le romancier a cherché à promouvoir la générosité personnelle aux dépens des admonitions de l'Église et de l'action communautaire des paroisses. Sa vision d'ordre séculier, se surimposant à la pratique religieuse, a inauguré les rituels centrés autour du repas de fête, de la convivialité familiale et de l'échange des cadeaux.... C'est ainsi qu'un simple conte, ne figurant pas parmi les meilleurs œuvres de son auteur, d'abord écrit pour des raisons financières et à l'origine conçu dans la tradition des *morality tales* des XVe et XVIe siècles, offrant une allégorie de la *rédemption* mue par un *pathos* appuyé, en est venu à redéfinir l'esprit et l'importance d'une

célébration de saison étouffée depuis l'emprise puritaine  
du XVIIe siècle. »

## **Soixante-sixième rencontre**

### **Ce qui a été fait.**

Nous avons terminé la matière prévue dans le projet initial, soit quelques romans et quelques nouvelles de trois écrivains français du XIXe siècle, des romanciers dits réalistes. Ce sobriquet technique demeure assez mystérieux pour moi, pour autant que les caractéristiques qu'il semble impliquer sont difficiles à réconcilier avec une tendance, lourde, il faut bien le dire, chez Balzac, Flaubert et Maupassant, chefs de file du réalisme et chez les réalistes en général, soit la passion pour les récits fantastiques. À la limite, et pour employer un langage psychanalytique, on dirait qu'il y a là une sorte de refoulé esthétique, dont on parle trop peu. Et la solution typique, soit de taire l'existence du fantastique chez ces artistes, cette solution me semble inadéquate et paresseuse, voire symptomatique.

Pour finir en beauté et pour ouvrir de nouveau le débat, mais dans une autre direction, je voudrais parler avec vous du fantastique d'un autre romancier bien important et bien influent, Charles Dickens.

### **Remarque initiale : Dickens et les autres, puis *Le Chant de Noël et les autres*.**

Je proposerai une série de remarques biographiques, puis une autre série de remarques bibliographiques cette fois.

Lors de la dernière rencontre, à l'occasion d'une remarque vite faite, j'ai comparé Dickens à Balzac. Toute comparaison, même la plus solide, exige des précisions pour qu'elle soit utile. J'entoure donc cette comparaison de faits qui peuvent la nuancer ou la fonder.

Dickens est né en 1812 ; il est mort en 1870. Il faudrait donc dire qu'il se situe entre Balzac et Flaubert, du moins sur le plan des années de vie. Mais il ressemble à Balzac par la productivité folle, l'ambition sociale grandiose et le souci de la richesse. Avec cette différence, importante, que Dickens a été plus discipliné que Balzac, qu'il a eu une vie politique plus réelle et plus efficace et qu'il a gagné des sommes plus importantes que son vis-à-vis français, tout en gérant son bien comme il faut.

Il a eu aussi une vie amoureuse plus normale que Balzac (et que Flaubert et Maupassant, soit dit en passant). Il a eu une famille et une épouse, soit Catherine Hogarth, avec qui il a fait dix enfants, dont il a soigné l'éducation et soutenu la carrière et la vie. Il a eu quelques histoires amoureuses clandestines (dont nous ne savons pas grand-chose, parce que Dickens était bien habile à se cacher), mais au moins une amante régulière à la fin de sa vie (il avait 45 ans) quand il s'est séparé de son épouse.

Je focalise maintenant l'attention sur l'artiste. Balzac, mais aussi Flaubert et Maupassant, est écrivain. Dickens est certes un écrivain, mais aussi un comédien et un producteur artistique efficace. Par exemple, il a présenté des centaines de spectacles durant de plusieurs tournées en Angleterre, organisées par lui, et deux tournées en Amérique (il a joué à Montréal, entre autres) qui ont assuré son succès et sa renommée hors de l'Angleterre.

De plus, en tant qu'artiste, il a agi sur le plan social avec succès, ce qu'on ne peut pas dire de Balzac, et les deux autres. Je donne un exemple : il a mis en place, financé et dirigé pendant 10 ans, une institution, dite *Urania College*, pour aider des femmes du demi-monde qui voulaient s'en réchapper. (On offre des chiffres comme 100 femmes dont la vie aurait été *rétablie*.) Or ce n'est pas la seule cause sociale dans laquelle Dickens s'est engagé avec un certain succès et où il a utilisé son renom artistique pour changer, et améliorer, je crois, la société dans laquelle il vivait.

Soit dit en passant, comme pour Balzac (et Flaubert et Maupassant), Dickens a entretenu une correspondance gigantesque avec des dizaines de correspondants. Mais ses lettres à Ellen Ternan, par exemple, sa *seconde épouse*, ont été sujettes à un autodafé volontaire.

Je passe au texte d'aujourd'hui.

La nouvelle à lire et à discuter, *Le Chant de Noël, en prose, ou un conte de fantôme de Noël*, est un des textes les plus influents de Dickens. Il a tout de suite été populaire et est un bon exemple de son utilisation du fantastique.

Il y a bien des textes de Dickens qui traite de Noël. Les plus importants sont sans doute les *Contes de Noël*. Ce sont cinq *novellas* (mot anglais pour dire « roman court » ou « nouvelle longue ») publiées dans des journaux durant la saison de Noël entre 1843 et 1848.

Un des traits les plus intéressants de ces récits, c'est que 4 d'entre eux sont des histoires de fantômes, comme le dit le sous-titre du premier, soit *Le Chant de Noël*. En tout cas, cela permet de souligner un trait de l'écriture

de Dickens. On peut prétendre, comme le font bien des experts, que Dickens est un auteur réaliste, qui décrit la société de façon exacte et dure, en montrant la bêtise et la méchanceté humaine, en imitant par exemple les accents et les niveaux de langage, en soulignant les défauts de bien des institutions humaines. Mais ce réalisme est presque toujours accompagné d'un aspect fantastique, souvent comique, qui trouble et qui, j'en suis sûr, visait à troubler les certitudes bourgeoises, ou le bon sens de son époque, et de la nôtre.

Je pourrais ajouter bien des remarques, mais il me semble plus utile d'entendre ce que vous avez à dire sur ce récit exemplaire du plus grand romancier anglais. Il y aurait sans doute bien des gens qui protesteraient en entendant ce jugement, mais il est certain qu'il est le plus grand auteur de la période victorienne, soit le XIXe siècle anglais.

### **Discussion.**

#### **À venir.**

Dans quelques semaines, nous commencerons un nouvel exercice. Cela portera sur Gabrielle Roy, romancière, nouvelliste et autobiographe, puis si tout va bien, sur Hugo, poète et romancier.