

Le mythe de Salomé ou le démon de l'analogie : Flaubert et Gustave Moreau

Le sujet de cet exposé très court porte sur les coïncidences singulières qui se dessinent entre l'œuvre d'un peintre et celle d'un écrivain. La question annoncée titre fait partie d'un ensemble plus vaste, à savoir, celui des rapports du corpus flaubertien et des arts plastiques. Sans pouvoir entrer dans les détails, on va se limiter à signaler les axes principaux de cette problématique complexe.

L'importance des arts plastiques dans la création artistique de Flaubert est bien connue. C'est pourtant l'un des aspects les moins étudiés par la critique (parmi les raisons nombreuses, signalons les problèmes méthodologiques que posent toutes sortes de comparaisons entre une œuvre d'art plastique et un texte littéraire). La *Correspondance* de Flaubert et ses *Carnets de travail* contiennent pourtant un bon nombre d'éléments qui présentent cette question sous des aspects divers.

Tout d'abord, et sans respecter la chronologie, citons l'exemple le plus connu : le refus de l'illustration. Flaubert n'a jamais voulu permettre que ses textes soient publiés avec des illustrations (et n'oublions pas que cette décision à laquelle il tenait ferme, contredisait les coutumes de son temps et, surtout, les intérêts financiers de son éditeur). Le refus de l'illustration (que le romancier traitera d'ailleurs, de « chose anti-littéraire »¹), ressortit à l'esthétique flaubertienne, et s'interprète comme un refus de toute concrétisation ou simplification possible : l'œuvre doit garder son « *caractère de généralité* », son aspect insaisissable ; elle doit rester dans le vague. Cette idée se trouve clairement formulée dans deux lettres rédigées avant la parution de *Salammbô*, à propos d'un conflit qui opposa le romancier à son éditeur Michel Lévy : « *Jamais, moi, vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin [...] Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout [...] tandis*

¹ Lettre à Georges Charpentier, 2 mai 1880, *Corr.*, Paris, Conard, t. 9, p. 34.

qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. »² – « [...] la persistance que Lévy met à demander des illustrations me fout dans une fureur impossible à décrire [...] Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. »³

Pour Flaubert, toute illustration, même la mieux réussie, relève de l'explication, du commentaire qui lui fait horreur.

En 1867, quand on demande au romancier de commenter les dessins de Langlois⁴, un artiste qui lui était cher, Flaubert se déclare « *ennemi né des textes qui expliquent des dessins et des dessins qui expliquent des textes* »⁵, et il ajoute : « *L'explication d'une forme artistique par une autre forme d'une autre espèce est une monstruosité. Vous ne trouverez pas dans tous les musées du monde un bon tableau qui ait besoin d'un commentaire* ». ⁶

Entouré de peintres, de sculpteurs (Gleyre, Pradier) et de littéraires qui aspiraient à la peinture ou qui pratiquaient la critique d'art (comme Gautier, Baudelaire, ou les frères Goncourt), Flaubert s'intéressait aux beaux-arts et fréquentait les Salons. Cependant, il prétendait être un « *pauvre connaisseur en peinture*⁷ », et n'a jamais accepté de faire de la critique d'art. Quand on lui propose de « faire le salon » dans une revue (le *Rappel*), il explique à G. Sand : « *J'ai dénié l'honneur, car je n'admets pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique.* »⁸. Ajoutons d'ailleurs que, par cette attitude, Flaubert s'écarte des normes généralement acceptées de son époque, car la critique artistique exercée par ses contemporains était essentiellement thématique et descriptive, ne s'occupait que peu de la technique, et restait toujours très proche d'une critique « littéraire ».

² À Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Corr.*, Paris, Gallimard, Pléiade, t. 3, p. 222.

³ À Jules Duplan, 24 juin 1862, *Corr.*, Paris, Gallimard, Pléiade, t. 3, p. 226.

⁴ Eustache-Hyacinthe Langlois (1777-1837), peintre, dessinateur, graveur et professeur de dessin à l'école municipale de Rouen.

⁵ À Alfred Baudry, 1867-1868, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 718.

⁶ *Ibid.*

⁷ À la princesse Mathilde, 12 décembre 1865, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 472.

⁸ À George Sand, 27 mars 1875, *Corr.*, Paris, Conard, t. 7, p. 235.

La position de Flaubert à l'égard des beaux-arts et à l'égard de toute connexité entre peinture et littérature, fait partie intégrante de son esthétique. C'est dans ce même cadre que la peinture, et plus précisément le regard du peintre, le regard « neutre » en quelque sorte, apparaît comme une référence constante. Dans ses lettres et dans ses carnets de voyage, nous trouvons plusieurs descriptions de tableaux et, surtout, des paysages brossés à la hâte, tracés en quelques formules très courtes qui évoquent le style lapidaire d'un calepin de peintre. (Il suffit de rapporter quelques extraits de Flaubert aux notes prises par Delacroix ou Fromentin, au cours de leurs voyages en Afrique : on y retrouve la même sensibilité au jeu des couleurs et de la lumière.) L'« œil du peintre » devient le modèle de l'observation : l'objectif du vrai artiste est d'observer et de ne pas conclure⁹ ; « *il vaut mieux être œil, tout bonnement* », remarque Flaubert au cours de son voyage en Orient.¹⁰ C'est le même conseil qu'il donnera à son ami Feydeau, parti pour l'Afrique une dizaine d'années plus tard : « *crève-toi les yeux à force de regarder sans songer à aucun livre (c'est la bonne manière). [...] Quand on voit les choses dans un but, on ne voit qu'un côté des choses.* »¹¹ Cette qualité du regard, cette observation impartiale qui s'impose comme la condition *sine qua non* de la création artistique, se rapproche, en même temps, de l'impassibilité de l'observation scientifique, l'autre modèle-clef (souvent mal compris) de l'esthétique flaubertienne. « *Tâchez de devenir un œil !* », écrit Flaubert à M^{lle} Leroyer de Chantepie¹², et ce conseil qu'il donne à l'une des plus fidèles (et des plus malheureuses) de ses correspondantes, révèle sa conviction profonde : les principes de la création peuvent servir, en même temps, de stratégie pour supporter la vie. Pour reprendre la formule flaubertienne, l'art n'est qu'une *manière de vivre*¹³ : la seule façon de ne pas souffrir du monde, c'est de s'en retirer, et de l'observer comme un spectacle. Dans cette optique, le regard du peintre se rattache à l'attitude du spectateur,

⁹ Cf. « J'observe beaucoup et je ne conclus jamais. » (à L. Colet, 27 septembre 1846, *Corr.*, Gallimard, t. 1, p. 363)

¹⁰ À L. Bouilhet, 13 mars 1850, *Corr.*, Gallimard, t. 1, p. 602.

¹¹ À Ernest Feydeau, 4 juillet 1860, *Corr.*, Paris, Gallimard, t. 3, p. 94.

¹² Lettre du 9 juillet 1861, *Corr.*, Paris, Gallimard, t. 3, p. 163.

¹³ Cf. « Un livre n'a jamais été pour moi qu'une manière de vivre dans un milieu quelconque. » (à M^{lle} Leroyer de Chantepie, le 26 décembre 1858, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 846) ; « Un livre a toujours été pour moi une manière spéciale de vivre, un moyen de me mettre dans un certain milieu. » (à M^{me} Jules Sandeau, 7 août 1859, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 34)

figure qui resurgit de temps à autre dans les pages de la *Correspondance*, et qui semble devoir beaucoup aux lectures de Montaigne.

Quant à la valeur référentielle de la peinture, remarquons qu'il y a toute une terminologie dans l'esthétique flaubertienne, empruntée au vocabulaire des beaux-arts. En dehors des termes les plus courants, comme « *tableau* », « *plan* », « *modèle* », « *couleur* », c'est avant tout le mot « *plastique* » qu'il faudrait mettre en relief. Pour définir la beauté du style ou la particularité d'une œuvre littéraire qui s'impose à lui comme modèle, le romancier évoque souvent sa qualité « *plastique* »¹⁴.

Quoique Flaubert n'empiète jamais sur cette terre inconnue que représente pour lui la peinture, il arrive souvent qu'il s'inspire d'une œuvre d'art plastique. Son imaginaire est en grande partie visuel : « *Emplissez-vous la mémoire de statues et de tableaux* »¹⁵, conseille-t-il à une amie romancière : devoir non moins important que la lecture souvent recommandée des grands classiques¹⁶. Parmi les sources en art plastique, signalons les exemples les plus connus : le tableau de Breughel et la gravure de Callot pour la *Tentation de saint Antoine*¹⁷ ou les vitraux et le portail de la cathédrale de Rouen pour les parties antique et médiévale des *Trois Contes*.

¹⁴ La médiocrité de la littérature contemporaine s'expliquerait, en grande partie, par sa faiblesse, par son manque de force plastique. Cf. : « La plastique même devient de plus en plus presque impossible, avec nos langues circonscrites et précises et nos idées vagues, mêlées, insaisissables. » (lettre à Louise Colet, 4 septembre 1852, *Corr.*, éd. cit., t. 2, p. 152.) D'autres citations à l'appui : « la force plastique défaille toujours à rendre ce qui n'est pas très net dans l'esprit » (à L. Colet, 1852) ; « le génie plastique des Grecs (...) quelle harmonie du fond et de la forme », (à L. Colet, 1853) ; « Les trois quarts de ma journée habituellement se passent à admirer Néron, Héliogabale ou quelque autre figure secondaire, qui convergent comme des astres autour de ces soleils de beauté plastique. » (à L. Colet, 1847) ; « La plastique du style n'est pas si large que l'idée entière (...) Nous avons trop de choses et pas assez de formes » (à L. Colet, 1853) ; « Il y a eu à Rouen des fêtes superbes (...) Tous les bourgeois étaient habillés en Louis XIV. (...) C'était le comble du délire – froid. – Il y avait là beaucoup d'extravagance et un manque complet d'imagination. Rien ne prouve mieux la stérilité plastique de notre époque. Elle ne fournit même pas de quoi faire une fête populaire. » (à Jules Duplan, 1858) ; « il faut avoir la tête forte et vaste pour coordonner et rendre plastiques toutes les questions qui sont à traiter dans ce grelin de chapitre-là » (à propos de la théologie dans *Bouvard et Pécuchet* ; à sa nièce Caroline, 1879).

¹⁵ À Amélie Bosquet, lettre du 21 mai 1867, *Corr.*, t. 3, Paris, Gallimard, p. 643.

¹⁶ « Un écrivain, comme un prêtre, doit toujours avoir sur sa table de nuit quelque livre sacré. » (à Louise Colet, 12 juillet 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 133) ; « Sais-tu ce que tu devrais faire, ma vieille ? C'est de prendre l'habitude religieuse, tous les jours, de lire un classique pendant au moins une bonne heure » (à la même, 6 janvier 1853, *ibid.*, p. 233.)

¹⁷ « *Saint Antoine* (...) est l'œuvre de toute ma vie puisque la première idée m'en est venue (...) devant un tableau de Breughel » (à M^{lle} Leroyer de Chantepie, 5 juin 1872, *Corr.*, Conard, t. 6, p. 385).

C'est à propos du dernier récit des *Trois Contes* que l'on évoque le plus souvent le nom de Gustave Moreau : il est incontestable que l'auteur d'*Hérodias* et le peintre des *Salomés* semblent témoigner d'une étonnante parenté d'idées. Au Salon de 1876, Moreau, après un long silence, apparaît devant le public avec deux tableaux qui lui apportent un des plus grands succès de sa carrière : le premier est une peinture à l'huile, *Salomé dansant devant Hérode*, le second est une aquarelle qui s'intitule *L'Apparition*.¹⁸ En avril 1876, Flaubert qui a visité l'exposition, se décide à intégrer un troisième récit à ses deux contes déjà rêvés¹⁹. *Hérodias*, commencé en août 1876, sera terminé le 1^{er} février 1877. S'agit-il d'une simple coïncidence qui s'expliquerait par l'air du temps, ou pourrait-on supposer que les affinités entre les deux œuvres sont plus nombreuses et, surtout, plus profondes ? Dans ce qui suit, on va tenter de répondre à cette question.

Il est sans doute paradoxal de rapprocher Flaubert et Gustave Moreau, un romancier qui aspirait à une « *écriture plastique* », et un artiste que l'on traitait de « *peintre littéraire* ». ²⁰ Si l'on en croit les biographes de Moreau, Flaubert était l'un des écrivains préférés du peintre. Selon certains critiques d'art, les costumes de Salomé peints par Moreau doivent beaucoup aux textes flaubertiens, à la *Tentation de saint Antoine* et, surtout, au roman carthaginois. Sur un des tableaux qui s'intitule *Salomé tatouée*, la fille d'Hérodias porte la célèbre coiffure cananéenne de Salammbô. Une certaine ressemblance entre Salomé et la fille d'Hamilcar est d'ailleurs inévitable, car ces deux

¹⁸ Cf. cet extrait particulièrement révélateur d'une lettre adressée à I. Tourguéniev : « Il y a au Salon deux ou trois tableaux vantés qui m'exaspèrent. Nous en causerons. Je crois que Jaokhanan (traduisez : saint Jean-Baptiste) viendra. » (2 mai 1876, *Corr.*, Paris, Conard, Suppl., vol. 3, p. 252.)

¹⁹ L'idée d'écrire l'histoire de saint Jean-Baptiste apparaît en avril 1876, dans une lettre adressée à Mme Roger des Genettes : « Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? L'histoire de saint Jean-Baptiste. La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là. Si je m'y mets, cela me ferait trois contes, de quoi publier à l'automne un volume assez drôle. » (20 avril 1876, *Corr.*, Paris, Conard, t. 7, p. 296).

²⁰ Moreau n'accepta jamais cette dénomination qu'il trouvait injuste et qui, selon lui, ne témoignait que de l'ignorance de ses critiques. Il ajouta à la fin de son commentaire préparé à la demande d'un riche amateur : « ne communiquez cela à personne, je vous prie, comme étant de moi. J'ai trop souffert dans ma vie de cette opinion injuste et absurde que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris sur mon tableau [...] ne demande pas à être expliqué par des paroles, le sens de cette peinture, pour qui sait lire un peu dans une création plastique, est extrêmement clair et limpide. Il faut seulement aimer rêver un peu et ne pas se contenter, dans une œuvre d'imagination, sous prétexte de simplicité, de clarté, de naïveté, d'un simple ba, be, bi, bo, bo, écœurant. » (Cf. Préface de Jean Paladilhe aux *Écrits complets* de Gustave Moreau, *éd. cit.*)

figures relèvent du même mirage, de la même tentation orientale.²¹ Salammbô, cette mystérieuse créature rêvée par Flaubert, et les Salomés de Moreau incarnent le même type féminin, angélique et démoniaque, charnel et mystique, doté d'une ambiguïté indéniable. Paradoxalement, le jeu d'interférence entre beaux-arts et littérature est encore plus subtil, puisqu'on sait que Flaubert, pour décrire les costumes et les coiffures de son héroïne carthaginoise, avait recouru aux représentations plastiques. En effet, il s'est inspiré des planches publiées dans une synthèse mythographique.

Dans la *Correspondance* de Flaubert, on trouve deux passages qui témoignent de l'estime que le romancier portait à Gustave Moreau. Le premier date de 1868, et se trouve dans une lettre de remerciement adressée à Ernest Chesneau, un historien de l'art qui envoya au romancier son livre récemment paru : « *je vous remercie d'avoir rendu justice à Gustave Moreau, que beaucoup de nos amis n'ont pas, selon moi, suffisamment admiré.* »²² Le romancier, outré par l'abaissement esthétique de son temps, et exaspéré par l'aspiration médiocre de ses contemporains (si « peu préoccupés de la Beauté »²³), rend ainsi hommage à un artiste qui resta en dehors des courants à la mode, et dont le talent fut méconnu. Cette affinité n'a rien d'étonnant, car on sait que Flaubert était particulièrement attiré par toute œuvre trouble, déroutante, difficile d'accès : la peinture de Moreau, rejetée par bon nombre de critiques comme obscure et incompréhensible, répondait sans doute au goût exquis du romancier. Cependant, si l'on examine de plus près l'étude de Chesneau, des analogies frappantes paraissent se dessiner entre le peintre et l'écrivain : entre la méthode de travail et la conception esthétique que l'on découvre dans la *Correspondance* de Flaubert, et celles de Moreau, décrites par le critique d'art. Deux passages nous semblent particulièrement révélateurs. Le premier caractérise la conscience et la minutie avec lesquelles Moreau conçoit ses œuvres, et nous évoque, incontestablement, la technique du romancier : « *Tous les*

²¹ Flaubert était conscient du danger : v. ses lettres rédigées au cours des travaux d'*Hérodias* : « Cette histoire d'*Hérodias*, à mesure que le moment de l'écrire approche, m'inspire une venette biblique. J'ai peur de retomber dans les effets produits par *Salammbô*, car mes personnages sont de la même race et c'est un peu le même milieu. » (à M^{me} Roger des Genettes, 27 septembre 1876, *Corr.*, Paris, Conard, t. 7, p. 350).

²² À Ernest Chesneau, 27 septembre 1868, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 807. Le livre de Chesneau s'intitule *Peinture-Sculpture, Les Nations rivales dans l'art*, (Paris, Didier, 1868) ; sur Gustave Moreau, v. le chapitre sur « L'École française ».

détails, leur forme et leur disposition, aussi bien que la combinaison générale du tableau, ont été médités, réfléchis et posés avec intention. Chaque morceau de l'œuvre, du plus petit au plus grand, a été sérieusement voulu. »²⁴ La *Correspondance* peut témoigner des préoccupations constantes d'un Flaubert désirant intégrer dans ses œuvres tous les détails à l'ensemble, et retrouver, comme il le dit, le « fil du collier » : on connaît la magie qu'exerça le mot « composition » sur cet écrivain formé à l'école de Goethe. Soulignons d'ailleurs que Flaubert, dans sa lettre déjà citée, se réfère à certains passages de l'historien de l'art qu'il trouva particulièrement réussis, commence par le chapitre sur l'école anglaise, et propose une étude comparée entre la peinture et la littérature britanniques, marquées par le même défaut de composition : « *Votre morceau sur l'École anglaise est à lui seul une œuvre. Et d'abord, vous avez très bien signalé son trait saillant, l'absence de composition – (si vous aviez tenu à noircir du papier, vous auriez pu faire un rapprochement entre la peinture et la littérature britanniques).* »²⁵

Un autre extrait de Chesneau qui souligne le contraste le plus frappant dans l'art de Moreau, et qui met en relief la nature de son talent, pourrait être transposé sans trop de difficultés dans une étude sur Flaubert. « *Ce qui domine dans l'œuvre du peintre, c'est le contraste étonnant et rare d'une imagination pleine de verve, toute d'improvisation et de prime-saut, soumise à l'autorité inflexible d'une exécution minutieuse et savante qui n'abandonne rien au hasard.* »²⁶ Nous n'avons qu'à relire les lettres datées des années cinquante dans lesquelles Flaubert, travaillant à sa *Madame Bovary* (premier roman destiné à la publication), réfléchit sur ses écrits de jeunesse²⁷ pour constater que cette contradiction, et l'autocensure rigoureuse qui en est issue, constituent l'un des pivots de sa production de maturité. On pourrait donc supposer que, grâce au livre de

²³ À Tourguéniev, 25 juin 1876, *Corr.*, Paris, Conard, t. 7, p. 312.

²⁴ Chesneau, E., *op. cit.*, p. 185.

²⁵ Lettre citée à E. Chesneau (note 22), pp. 806-807. Le défaut de composition est, aux yeux de Flaubert, un des traits caractéristiques de la littérature anglaise : cf. « Je viens de lire *Pickwick* de Dickens (...) Il y a des parties superbes ; mais quelle composition défectueuse ! Tous les écrivains anglais en sont là ; Walter Scott excepté, ils manquent de plan. » (à G. Sand, 12 juillet 1872, *Corr.*, Conard, t. 6, p. 394).

²⁶ Chesneau, E., *op. cit.*, p. 206.

²⁷ « J'ai fait depuis des progrès en esthétique, ou du moins je me suis affermi dans l'assiette que j'ai prise de bonne heure », à L. Colet, à propos de la *Première Éducation sentimentale*, *Corr.*, Gallimard, t. 2,

l'historien de l'art, les impressions de Flaubert spectateur se trouvent réaffirmées par celles de Flaubert lecteur : l'intérêt qu'il porta aux tableaux de Moreau sera à la fois raffermi et justifié par la parité de leur conception esthétique.

L'autre passage de la *Correspondance* ayant trait à Moreau n'est pas moins intéressant, car il met en valeur la parenté d'esprit ressentie par Flaubert avec le peintre, l'homme et l'artiste (deux termes qui, en fait, ne font qu'un, aux yeux du romancier). Dans les années 1870, période où le ton de ses lettres devient de plus en plus sombre, il écrit à sa nièce Caroline : « *J'ai appris à Paris que plusieurs personnes (entre autres Gustave Moreau, le peintre) étaient affectées de la même maladie que moi, c'est-à-dire l'insupportation de la foule. C'est une affection commune depuis „nos désastres”, à ce qu'il paraît.* »²⁸ Le mal dont parle ici Flaubert (la « *haine du troupeau* »²⁹) évoque l'un des thèmes récurrents de la *Correspondance* : le sentiment de dépaysement devant la vulgarité et la bêtise généralisées de son époque, qui le remplissent de colère et de désillusions.³⁰

Il est intéressant de comparer la *Correspondance* de Flaubert aux écrits de Moreau que le romancier ne put connaître³¹. Outre le hasard des données biographiques³², l'on y

p. 30.

²⁸ À sa nièce Caroline, 22 août 1872, *Corr.*, Paris, Conard, t. 6, p. 404.

²⁹ Cf. « Moi, j'ai la haine de la foule, du troupeau. Il me semble toujours ou stupide ou infâme d'atrocité » (à L. Colet, 31 mars 1853, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 293).

³⁰ Les passages où Flaubert fulmine contre la bêtise de ses contemporains pullulent dans sa *Correspondance*, il suffit de citer quelques extraits parmi les plus caractéristiques : « La France est abaissée. Quant à l'esprit, c'est certain. » (à E. Chevalier, 1849) ; « où se réfugier, mon Dieu ! où trouver un homme ? Fierté de soi, conviction de son œuvre, admiration du Beau, tout est donc perdu ? » (à L. Colet, 1852) ; « la société moderne [...] j'en suis malade [...] la vue de mes semblables m'alanguit » (à L. Colet, 1852) ; « dans quel abîme de bêtise l'époque patauge » (à L. Colet, 1853) ; « Ce qui va occuper le premier plan, pendant peut-être deux ou trois siècles, est à faire vomir un homme de goût. Il est temps de disparaître. » (à Tourguéniev, 1874) ; « La France succombe sous une immense bêtise. Je crois à une maladie irrémédiable. » (à Raoul-Duval, 1871) ; « Nous ne souffrons que d'une chose : la Bêtise. Mais elle est formidable et universelle » (à G. Sand, 1871) ; « mon vieux Théo [...] est mort, j'en suis sûr, d'une suffocation trop longue causée par la bêtise moderne » (à sa nièce Caroline, 1872).

³¹ Les écrits de Moreau n'ont été publiés qu'en 1984, dans un beau volume intitulé *Assembleur de rêves*, (Écrits complets, Fontfroide, Fata Morgana, 1984).

³² En fait, il y a plusieurs traits analogues entre la biographie du peintre et celle de l'écrivain. (Originaires d'une famille bien située de la bourgeoisie provinciale (Flaubert)/parisienne (Moreau) ; la mort prématurée d'une sœur adorée ; rôle primordial des amitiés ; la perte tragique d'un ami qui fut en même temps un maître de pensée dans leur jeunesse (pour Flaubert, Alfred Le Poittevin /pour Moreau, Théodore Chassériau) ; vie retirée, passée auprès de leur mère, avec quelques passages mondains, etc.)

trouve de nombreux parallèles concernant leur vocation d'artiste et leurs jugements sur la vie artistique de leur temps. Ils ont la même aversion pour la futilité et l'incompétence de la critique contemporaine, et partagent le même dédain pour le succès immédiat auprès d'un public inculte, qui n'a plus le sens du beau. On peut rapprocher quelques extraits de Flaubert avec les passages où Moreau, dénonçant la cécité des critiques, indique la seule conduite possible pour le vrai artiste :

« Ne voyez-vous pas en tout ceci la tactique de tous ces artistes imbéciles intrigants, de tous ces faux connaisseurs qui les suivent, tactique habile après tout parce qu'elle trompe tout le monde. Ne voyez-vous pas qu'ils trouvent un moyen d'aveugler le public au point de lui faire prendre le change sur la vraie valeur des œuvres.³³ Le faux, l'éphémère est toujours ce qui paraît le plus vraiment original aux yeux des imbéciles. [...] Il n'y a qu'un moyen pour un véritable artiste de sortir de là. Mais ce moyen, il est dur, c'est d'attendre. »³⁴

Vu la quantité considérable de passages où Flaubert tonne contre l'inanité et l'immoralité de la critique, la sélection est difficile. On a choisi trois extraits susceptibles d'indiquer la variété de tons, de l'ironie distante jusqu'à l'emportement véhément :

« Rien ne plaît davantage à certains esprits français, raisonnables, peu ailés, esprits poitrinaires à gilet de flanelle, que cette régularité tout extérieure qui indigne si fort les gens d'imagination. Le bourgeois se rassure à la vue d'un gendarme, et l'homme d'esprit se délecte à celle d'un critique. »³⁵

³³ Cette ignorance des valeurs esthétiques et le mauvais goût généralisé s'expliqueraient, selon Flaubert, par une tendance néfaste de ce qu'on appelle « esprit français ». Cf. « Quand je serai vieux, je ferai de la critique ; ça me soulagera. – Car souvent j'étouffe d'opinions rentrées. Personne mieux que moi, ne comprend les indignations de ce brave Boileau contre le mauvais goût : « Les bêtises que j'entends dire à l'Académie hâtent ma fin. » Voilà un homme. » (à G. Sand, 5 juillet 1868, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 771). La figure par excellence du critique français (qui manquerait donc de sens « plastique »), c'est Diderot. On peut comparer des extraits déjà cités de Flaubert à ces lignes écrites par Moreau : « Diderot parlait en véritable Français qu'il était, il n'avait et n'aurait jamais pu comprendre ce qu'il y a de passion dans une œuvre de pure plastique, profonde, sublime dans son immobilité apparente et dans son peu de prétention au dramatique ou au passionné [...] il n'eût été touché et déchiré que par les tableaux vivants et les gestes de théâtre de Greuze, Vien et consorts. » (Moreau, *op. cit.*, p. 149.)

³⁴ *L'Assembleur de rêves*, éd. citée, p. 139.

³⁵ Lettre à L. Colet, 9 décembre 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 202.

« *Quelle pauvre occupation que la critique [...] La manie du rabaissement, qui est la lèpre morale de notre époque, a singulièrement favorisé ce penchant dans la gent écrivante.* »³⁶

« *Mais, mon Dieu, qui est-ce qui exterminera donc les critiques, pour qu'il n'en reste plus un !* »³⁷

Ce que Flaubert réclame de la critique, c'est l'analyse de l'œuvre en soi, ce qu'il appelle la « poétique insciente » : « *Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu [...] mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ?* »³⁸

Aux yeux du peintre et du romancier, l'art inspire une peur et une admiration quasi religieuses. La vie du créateur ressemble, en quelque sorte, à celle d'un mystique³⁹, avec toutes les affres et toutes les joies d'une existence pleine de sacrifices. La personnalité de l'artiste ne doit jamais apparaître dans l'œuvre : toutes confessions personnelles doivent être bannies. « *L'homme n'est rien, l'œuvre tout.* », c'est ainsi que Flaubert résume en forme d'art poétique dans une lettre adressée à G. Sand.⁴⁰ Gustave Moreau, pour sa part, récapitule les phases successives que l'artiste doit traverser pour atteindre l'éloignement indispensable à la création : « *Il y a dans l'exécution d'une œuvre d'art deux opérations nécessaires : rentrer en soi-même et en sortir. La seconde est la plus difficile. Rentrer en soi-même pour se bien rendre maître de son sentiment et de son inspiration. En sortir pour être à soi-même son propre juge et critique, et trouver le sang-froid nécessaire aux multiples difficultés d'exécution.* »⁴¹ Ces idées sont très proches de celles formulées par Flaubert à propos de l'impersonnalité de l'œuvre : « *Plus vous serez personnel, plus vous serez faible. J'ai toujours péché par là, moi ;*

³⁶ Lettre à L. Colet, 15-16 mai 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 89. Cf. encore : « Comme c'est beau la critique, toujours se f... le doigt dans l'œil et blâmant justement ce qu'il y a de meilleur dans un livre » (à E. Feydeau, le 3 décembre 1858, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 842.)

³⁷ À la même, 16 novembre 1852, *ibid.*, p. 176.

³⁸ Lettre à G. Sand, 1869, *Corr.*, Conard, t. 6, p. 8.

³⁹ Les parallélismes établis par Flaubert entre l'artiste et le saint sont fréquents dans la *Correspondance*. Cf. « Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique », lettre à L. Colet, 4 septembre 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 151 ; « J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre. » (à L. Colet, 24 avril 1852, *ibid.*, p. 75), etc.

⁴⁰ Fin décembre 1875, *Corr.*, Paris, Conard, t. 7, p. 280.

c'est que je me suis toujours mis dans tout ce que j'ai fait. – À la place de saint Antoine [...] c'est moi qui y suis. [...] Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est [...]. Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir.»⁴²

Moreau, tout comme Flaubert, était convaincu que la création exigeait un travail assidu, et une vie sévèrement réglée. Tous les deux disposaient d'un certain fonds qui leur permettait de mener une vie « artiste » avec un confort suffisant, sans se faire trop de soucis pour le côté pécuniaire de la vie, et sans céder à la tentation du succès facile. Flaubert qui fulminait tant contre le bourgeois, figure symbolique de la bêtise et de la platitude de son temps, refusait le prototype du génie romantique et les idées reçues selon lesquelles les œuvres d'art ne pourraient naître que dans l'excentricité et la débauche. « *Vous avez bien raison de me dire [...] que les gens raisonnables sont enclins à faire des folies. Les excentricités les plus graves sont généralement produites par les personnes de jugement, ou qui passent pour telles. C'est pour cela, sans doute, qu'il n'y a pas un comédien dans les prisons... leur métier est un exécutoire par où s'épanche leur déraison, ce besoin d'extravagance que nous avons tous, plus ou moins. Voici un principe d'esthétique [...] une règle, dis-je, pour les artistes : soyez réglé dans votre vie et ordinaire comme un bourgeois, afin d'être violent et original dans vos œuvres.* »⁴³

Moreau a interdit de reproduire dans le catalogue de ses œuvres son propre portrait ; le même refus faisait partie des principes irrévocables du romancier.⁴⁴ Par la sévérité de leurs thèses, ces deux artistes risquent d'arriver à une position extrême qui met en question la possibilité de vendre leurs œuvres et même de les montrer à un public plus

⁴¹ Moreau, *op. cit.*, pp. 186-187.

⁴² Lettre à L. Colet, 6 juillet 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 127.

⁴³ Lettre de Flaubert à M^{me} Tennant, le 25 décembre 1876, *Corr.*, Paris, Conard, t.7, p. 378.

⁴⁴ L'interdiction du portrait se rattache à celle de l'illustration, déjà citée : « Toute illustration en général m'exaspère, à plus forte raison quand il s'agit de mes œuvres – et de mon vivant, on n'en fera pas. *Dixi*. C'est comme pour mon portrait, entêtement qui a failli me brouiller avec Lemerre, tant pis. J'ai des principes. *Potius mori quam Foedori*. », (à Georges Charpentier, 1879, *Corr.*, Paris, Conard, t. 8, p. 207.) On peut remarquer d'ailleurs que Moreau, tout comme Flaubert, a un certain mépris pour le portrait qu'il ne pratiqua d'ailleurs pas ou très peu. Cf. cet extrait de Flaubert : « Musset n'a jamais séparé la poésie des sensations qu'elle complète. La musique, selon lui, a été faite pour les sérénades, la peinture pour le portrait, et la poésie pour la consolation du cœur. Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte, et on pisse sur le soleil. » (lettre à L. Colet, 6 juillet 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 126). Le portrait se trouve ainsi placé parmi les genres considérés comme inférieurs.

large. On sait que Flaubert, dans ses lettres de jeunesse, exprime souvent le désir de garder ses textes dans ses tiroirs et de ne jamais publier. Si l'on peut en croire sa *Correspondance*, *Madame Bovary* n'aurait jamais vu le jour sans l'instigation de sa mère et de son ami Louis Bouilhet.⁴⁵ « *Ma répugnance à la publication n'est au fond que l'instinct que l'on a de cacher son cul, qui, lui aussi, vous fait tant jouir. – Vouloir plaire, c'est déroger. – Du moment que l'on publie, on descend de son œuvre. – La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste. Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval.* »⁴⁶ Bien que ses principes, avec le temps, perdent un peu de leur rigueur, la publication aux yeux de Flaubert sera toujours synonyme de prostitution.

« *Un livre est une chose essentiellement organique, cela fait partie de nous-mêmes. Les gouttes de notre cœur peuvent se voir dans les caractères de notre écriture. Mais une fois imprimé, bonsoir. Cela appartient à tout le monde ! [...] C'est de la prostitution au plus haut degré et de la plus vile !* »⁴⁷

Un véritable artiste ne peut écrire ou peindre que pour soi, sans songer aux critiques ou à l'accueil du public. « *Il faut donc faire de l'art pour soi seul, comme on joue du violon* »⁴⁸. Cet aveu réapparaît plusieurs fois dans sa *Correspondance*. (« *Il faut écrire pour soi, avant tout. C'est la seule chance de faire beau.* »⁴⁹). Ces phrases nous rappellent inévitablement la confession du peintre dont on sait qu'il se décida difficilement à vendre ses tableaux : « *J'aime tant mon art que je ne serai heureux que quand je le ferai pour moi seul.* »⁵⁰

On peut supposer que cette attitude n'est pas sans rapport avec un des traits caractéristiques de leur art, notamment, le problème de l'inachèvement. Œuvres abandonnées, reprises ou destinées à rester inachevées, ce phénomène perceptible dans

⁴⁵ « Il faut faire de l'art pour soi et non pour le public. Sans ma mère et sans mon pauvre Bouilhet, je n'aurais pas fait imprimer *Madame Bovary* », (lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 5 juin 1875, *Corr.*, Conard, t. 6, p. 385.)

⁴⁶ Lettre à L. Colet, 3 avril 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 66.

⁴⁷ Lettre à E. Feydeau, 11 janvier 1859, *Corr.*, Gallimard, t. 3, p. 5.

⁴⁸ Lettre à L. Colet, 29 mai 1852, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 98.

⁴⁹ Lettre à M^{lle} Leroyer de Chantepie, 11 juillet 1858, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 822.

⁵⁰ Moreau, G., *op. cit.*, p. 187.

toute la production littéraire de Flaubert, sera comme renforcé dans ses dernières années créatrices qui semblent se placer définitivement sous le signe de la fragmentation. Depuis la floraison des études de genèse, cette poétique du « non finito » se trouve placée au centre des interrogations critiques.⁵¹ Les questions posées par l'inachevé se retrouvent dans l'œuvre de Gustave Moreau dont chacune des compositions fut précédée de nombreuses ébauches. Quelquefois, pour un détail minutieux, (comme, par exemple, pour la seule aile du monstre de son célèbre *Œdipe et le Sphinx*), il prépara une dizaine d'esquisses. Après la mort du peintre, les pouvoirs publics hésitèrent à prendre en charge ses legs : ils trouvèrent que l'atelier de Moreau contenait trop d'esquisses et très peu de tableaux achevés. Un autre trait analogue entre l'œuvre de Flaubert et la peinture de Moreau serait justement le retour systématique des mêmes motifs, et la reprise multiple de certains sujets de prédilection, souvent présents dès leurs années de jeunesse. Parmi les thèmes et les motifs préférés du peintre et du romancier, l'on peut découvrir, dès le début, de nombreux points de rapprochement possibles, et c'est précisément ce grand nombre de parallélismes qui rend fort problématique une réponse sans équivoque à notre question de départ. Malgré les curieux points de rencontre entre l'œuvre de Flaubert et l'art de Moreau, l'hypothèse d'un échange d'influence direct reste difficile à prouver.

Même si le rapport et la continuité entre le roman carthaginois de Flaubert et les *Salomés* du peintre semblent évidents, on ne peut pas affirmer que le romancier s'est directement servi des œuvres de Moreau pour écrire son *Hérodias*. Il serait plus juste de dire que, plongé dans l'atmosphère onirique des tableaux énigmatiques du peintre, il retrouva ses propres rêves, son Orient composé de luxure, de convoitise, de sang et de crimes voluptueux, ainsi que sa figure symbolique, la femme orientale. La Salomé de Flaubert rejoint Salammbô et évoque, en même temps, Hélène (Ennoïa) ou la reine de Saba de la *Tentation de saint Antoine*.⁵² De même, ce type féminin dispose d'une série

⁵¹ V. surtout l'étude de P.-M. de Biasi, « Flaubert et la poétique du non finito », in *Le manuscrit inachevé*, Paris, CNRS, 1986, pp. 45-73.

⁵² Cf. la *Tentation de saint Antoine* : Ennoïa : « Elle a été l'Hélène des Troyens, dont le poète Stésichore a maudit la mémoire. Elle a été Lucrece, la patricienne violée par les rois. Elle a été Dalila, qui coupait les cheveux de Samson. Elle a été fille d'Israël qui s'abandonnait aux boucs. Elle a aimé l'adultère, l'idolâtrie, le mensonge et la sottise. Elle s'est prostituée à tous les peuples. Elle a chanté dans tous les carrefours. Elle a baisé tous les visages. (*Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1964, t. 1, p. 545.) – La

de réincarnations diverses dans l'œuvre de Gustave Moreau: figure omniprésente, elle est appelée tour à tour Salomé, Hélène, Judith, Dalila, Sémélé, Messaline, Le Sphinx, La Chimère (1867)⁵³, etc.

C'est ici que l'on pourrait souligner une autre caractéristique commune de l'art de Moreau et de l'œuvre flaubertienne, notamment, cet essai de synthèse entre l'univers de la Bible et les mythes antiques⁵⁴. Peintre et romancier érudits, Moreau et Flaubert tentent d'intégrer à leurs œuvres les apports d'une science qui vient de naître, ceux de la mythologie comparée. Au cœur de leurs œuvres, les mythes les plus divers se réunissent et finissent par se confondre dans une espèce de vision syncrétiste, pour construire, à partir d'histoires mythiques mises en bribes, une sorte de mythologie personnelle. Les œuvres de Moreau et de Flaubert recèlent souvent le même paradoxe qui ne manqua pas de dérouter la critique : les tableaux de Moreau, préparés après de longs travaux documentaires, sont pleins de détails anachroniques. Les critiques adressées au peintre rappellent curieusement celles adressées à Flaubert⁵⁵ dont les récits dits « historiques »

reine de Saba : « Sa robe en brocart d'or, divisée régulièrement par des falbalas de perles, de jais et de saphirs, lui serre la taille dans un corsage étroit, rehaussé d'applications de couleur, qui représentent les douze signes du Zodiaque. Elle a des patins très hauts, dont l'un est noir et semé d'étoiles d'argent, avec un croissant de lune, et l'autre, qui est blanc, est couvert de gouttelettes d'or avec un soleil au milieu. [...] Une chaîne d'or plate, lui passant sous le menton, monte le long de ses joues, s'enroule en spirale autour de sa coiffure poudrée de poudre bleue, puis, redescendant, lui effleure les épaules et vient s'attacher sur sa poitrine à un scorpion de diamant qui allonge la langue entre ses seins. » (*op. cit.*, p. 531.)

⁵³ V. la confession d'André Breton : « La découverte du musée Gustave Moreau, quand j'avais seize ans, a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. [...] Les mythes, ici réattisés comme nulle part ailleurs, ont dû jouer. Cette femme qui, presque sans changer d'aspect, est tour à tour Salomé, Hélène, Dalila, la Chimère, Sémélé, s'impose comme leur incarnation indistincte. » (*Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 363). Il y a toute une mythologie féminine qui se dessine dans l'œuvre de Moreau, à travers ces figures de femme différentes et toujours les mêmes. La conception de Moreau sur les femmes, traitée souvent de misogynie, mériterait une étude à part (il serait intéressant de comparer les commentaires du peintre à certains extraits de la *Correspondance* de Flaubert qui, lui non plus, ne peut être toujours exempt d'une pareille accusation).

⁵⁴ Cf. cet extrait de Moreau : « Que les grands mythes antiques ne soient pas continuellement traduits en historiographes, mais en poètes éternels, car il faut enfin sortir de cette chronologie puérile qui force l'artiste à traduire les temps limités au lieu de traduire la pensée éternelle. Pas la chronologie du fait, mais la chronologie de l'esprit. Donner aux mythes toute l'intensité qu'ils peuvent avoir en ne les resserrant pas dans des époques et dans des moules et des styles d'époque. » (*L'Assembleur de rêves*, éd. cit., p. 134.)

⁵⁵ Marius Chaumelin, dans le *Sémaphore de Marseille*, du 16 juin 1876, s'écriait : « Quel dommage qu'un homme qui pourrait faire de la si bonne peinture s'obstine à faire de la mauvaise archéologie ! » (à propos de *Salomé dansant devant Hérode*, extrait cité par Jean Selz, *Moreau*, Paris, Flammarion, 1978); Cf. cette critique aux reproches adressés à Flaubert après la parution de *Salammbô*.

ne correspondent certainement pas aux critères généralement acceptés du genre. La perplexité de la critique s'explique, avant tout, par la fausseté de l'optique : ainsi ces œuvres à sujet historique ou mythologique seront-elles citées maintes fois comme autant d'essais de croisement difficiles entre l'art et l'archéologie. Et pourtant, si l'on en croit les écrits de Moreau et la *Correspondance* de Flaubert, ni le peintre, ni l'écrivain n'ont jamais cru entreprendre le travail impossible d'une reconstitution exacte. Si la conception de l'œuvre exigeait des détails montés de toutes pièces ou des constellations étonnantes, la fidélité historique fut sacrifiée sans scrupule sur l'autel de l'art. Car l'objectif de l'artiste, ce n'est pas de « *faire vrai* », mais de « *faire rêver* », comme le dit Flaubert à maintes reprises.⁵⁶

C'est le peintre des « *cauchemars compliqués* », des rêveries exotiques, des « *visions nonchalantes et atroces* » que chérissait en Flaubert la génération symboliste, qui découvrit une cohérence singulière entre des artistes par ailleurs aussi différents que Gustave Moreau, Flaubert, Baudelaire et Mallarmé.

L'histoire de Salomé, devenue figure par excellence de la femme fatale, a connu un nouvel essor dans la peinture⁵⁷ et la littérature fin de siècle. La plupart des poètes, des peintres, et des compositeurs (Oscar Wilde, Jules Laforgue, Massenet⁵⁸, Richard Strauss), ont recouru aux œuvres de Moreau et de Flaubert, pères fondateurs d'un mythe renouvelé. Ces deux artistes qui (à part le cas de *Madame Bovary* dont le succès se fonde, en partie, sur un malentendu) n'ont jamais joui d'une véritable popularité, seront appréciés, voire adulés par une élite mondaine et littéraire entre 1880 et le tournant du siècle. Salammbô et Salomé, les récits de Flaubert et les tableaux de Moreau se trouveront réunis peu après dans l'admiration du duc des Esseintes⁵⁹, figure-clef du

⁵⁶ Cf. « ce qui me semble (...) le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, (...) mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère. Elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles. » (à Colet, 26 août 1853, *Corr.*, Gallimard, t. 2, p. 417.)

⁵⁷ Le *Salon de peinture et de sculpture* présente une bonne centaine de Salomé de 1870 à 1914.

⁵⁸ *Hérodiade*, Bruxelles, 1881.

⁵⁹ Il avait voulu une « peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique (...) Il avait voulu (...) quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu (...), lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces. » (Huysmans, J.-K., *À Rebours*, 1884 ; Paris, GF, 1978, p. 104.) – « La bibliothèque de des Esseintes ne renfermait qu'un nombre singulièrement restreint d'œuvres laïques, contemporaines. (...) Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues,

mouvement décadent : venue de la littérature, Salomé retourne à la littérature dans le roman de J.-K. Huysmans qui, dans un court résumé, retrace l'histoire du mythe, en l'enrichissant de ses propres visions et de ses propres fantasmes.

ILDIKO LÔRINSZKY

Budapest

aux temps morts ; chez les autres, c'est un élan vers le fantastique et vers le rêve (...). Chez Flaubert, c'étaient des tableaux solennels et immenses, des pompes grandioses dans le cadre barbare et splendide desquels gravitaient des créatures palpitantes et délicates, mystérieuses et hautaines (...). Tout le tempérament du grand artiste éclatait en ces incomparables pages de *La Tentation de saint Antoine* et de *Salammbô* où, loin de notre vie mesquine, il évoquait les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques, leurs démences oisives, leurs férociétés commandées par ce lourd ennui qui découle, avant même qu'on les ait épuisées, de l'opulence et de la prière. » (sur Flaubert, chapitre XIV, *op. cit.*, pp. 205-208.)