



CLASSIQUES  
GARNIER

---

MYTHE DU GÉNIE ET FÉCONDITÉ DE L'ÉCRITURE

Author(s): Ilaria Vidotto

Source: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, OCTOBRE-DÉCEMBRE 2021, 121e Année, No. 4 (OCTOBRE-DÉCEMBRE 2021), pp. 849-866

Published by: Classiques Garnier

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27075136>

**REFERENCES**

Linked references are available on JSTOR for this article:

[https://www.jstor.org/stable/10.2307/27075136?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.2307/27075136?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents)

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Classiques Garnier is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue d'Histoire littéraire de la France*

JSTOR

# MYTHE DU GÉNIE ET FÉCONDITÉ DE L'ÉCRITURE : FLAUBERT ET PROUST

ILARIA VIDOTTO<sup>1</sup>

Si le vieillissement littéraire<sup>2</sup> a fait l'objet, dans des temps récents, de nombreuses études cherchant à appréhender le phénomène de manière globale, selon des approches diversifiées<sup>3</sup>, il n'en va pas de même du phénomène symétrique des écrits de *jeunesse*. À l'exception d'analyses ponctuelles centrées sur la catégorie éditoriale de « premier roman<sup>4</sup> », les écrits d'auteurs canonisés qu'on range, non sans précautions, sous l'étiquette d'« œuvres de jeunesse<sup>5</sup> », n'ont pas donné lieu, pour l'instant, à des réflexions générales, qui dépasseraient

1. Université de Lausanne.

2. Cette notion, proposée notamment par Marie-Odile André (*Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire. Figures du vieil escargot*, Paris, H. Champion, 2015, p. 11-13), articule les données biologiques, sociales et poétiques pour cerner le phénomène selon une triple perspective : appréhension du vieillissement littéraire par la critique ; autoperception du vieillissement dans le discours des écrivains eux-mêmes ; vieillissement formel (choix énonciatifs, poétiques, génériques dans les dernières œuvres).

3. Voir, entre autres, Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005 ; Myriam Boucharenc (dir.), *La Dernière Œuvre*, *RSH*, n° 287, 2007 ; Edward Saïd, *Du style tardif*, Paris, Actes Sud, 2012 ; Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, Seyssel, Champ-Vallon, 2013 ; Marie-Odile André, *op. cit.*

4. Voir Johan Faerber, Marie-Odile André, *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005 ; Bertrand Legendre, Corinne Abensour, *Entrer en littérature – Premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, Paris, Arkhê, 2012.

5. Issue du lexique de l'histoire littéraire, cette dénomination repose essentiellement sur le nouage du biologique (l'âge) et du chronologique (les textes dans la succession temporelle de leur rédaction), et présuppose de fait de saisir d'un seul tenant la biographie et la genèse de la création littéraire. Voir Luc Fraisse, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle », *COntEXTES*, n° 3, 2008 (<http://journals.openedition.org/contextes/2143> : consulté le 12/07/2021) ; Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, A. Colin, 2017. Nous renvoyons aussi aux remarques fines de Claude Duchet au sujet des différentes appellations qui s'offrent au critique pour définir ces productions ; voir « L'écriture de jeunesse dans le texte flaubertien », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12, n° 3, 1984, p. 297-298.

l'enquête purement philologique et monographique (l'œuvre de jeunesse de X ou de Y). On peut évoquer différentes raisons pour expliquer cette tâche aveugle de la recherche. La notion d'écrits de jeunesse est assurément difficile à cerner, puisqu'elle ne semble guère pouvoir être affranchie d'une réalité biographique elle-même problématique : jusqu'à quand est-on « jeune » et où se place la frontière entre le jeune âge et la « maturité » ? La jeunesse d'une œuvre et d'un style va-t-elle nécessairement de pair avec l'âge biologique de son auteur ? Faut-il la rattacher plutôt à un âge social, c'est-à-dire aux modalités de l'entrée dans le champ littéraire ? Un paramètre éditorial vient en outre compliquer la donne et entraîner des flottements quant au statut de ces écrits et de leur classement : doit-on ne considérer comme « œuvres » – ou comme appartenant à l'œuvre d'un auteur – que les textes *publiés* en début de carrière, et laisser de côté les productions de jeunesse restées inédites et éditées posthument, ou bien cette distinction n'a-t-elle pas lieu d'être<sup>6</sup> ?

Plus fondamentalement, dans l'imaginaire critique, l'œuvre de jeunesse nous paraît souffrir d'une certaine déconsidération. Bien que, dans les logiques qui régissent le fonctionnement du champ littéraire, le pôle de la jeunesse se voie fortement valorisé car assimilé à la nouveauté<sup>7</sup>, force est de constater que les *juvenilia* d'auteurs du premier canon sont volontiers rabaissés au rang de textes mineurs par ces mêmes éditeurs qui les intègrent aux volumes d'« œuvres complètes » dans des collections prestigieuses. Qu'on les présente, au mieux, comme des préparations et des prémices (prémices ?) d'un avenir autrement brillant, ou, au pire, comme des tâtonnements infructueux, sinon de francs ratages, incomparablement loin des accomplissements futurs, une telle perspective téléologique ne peut qu'écraser l'œuvre de jeunesse sous le poids des livres à venir. Prise dans l'étau du « déjà » ou du « pas encore », celle-ci se voit nier sa possible singularité, voire sa possible autonomie.

Aborder cet objet délicat sous un angle nouveau impliquerait alors de se détacher d'une perspective étroitement finaliste, consistant à analyser les œuvres de jeunesse au sein de la « courbe continue, ascendante, d'un parcours intellectuel<sup>8</sup> », et de partir à la recherche de tendances générales, susceptibles de mettre en lumière des invariants, ou du moins certaines

6. Même si la publication (ou non-publication) est un enjeu majeur pour notre problématique, l'exclusion des écrits non publiés de l'ensemble de la production de jeunesse n'a pas lieu d'être. En effet, si l'on faisait jouer à plein cette distinction, on devrait admettre une différence de statut entre les romans « alimentaires » du jeune Balzac, publiés sous pseudonyme (édités par André Lorant chez Laffont sous le titre de *Premiers romans*), et, par exemple, les textes de jeunesse inédits de Flaubert. Les éditeurs de la Pléiade ont d'ailleurs réuni ces textes en un volume intitulé *Œuvres de jeunesse*, alors que l'intitulé général des écrits postérieurs à 1845 est *Œuvres complètes*. Devrait-on en conclure que les écrits de jeunesse ne font pas tout à fait partie des œuvres complètes de Flaubert ?

7. Voir sur ce point précis Pierre Bourdieu, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métailié, *Les Jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des Âges, 1978, p. 520-530, repris dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 143-154.

8. Yvan Leclerc, « Les œuvres de jeunesse de Flaubert », *Études normandes*, n° 1, 1992, p. 37.

caractéristiques propres à « l'écriture-de-jeunesse comme catégorie spécifique de l'écriture<sup>9</sup> ». Cela ne revient aucunement à méconnaître les trajectoires individuelles des auteurs : c'est au contraire à partir de la confrontation de parcours singuliers et de la lecture attentive des textes que l'on peut espérer dégager des profils, des lignes directrices et des stylèmes communs aux commencements en littérature.

Dans ce travail exploratoire, inaugurant une réflexion de plus longue haleine, nous allons nous pencher sur les œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert et de Marcel Proust dans une perspective littéraire et stylistique. Ces deux auteurs, proches à plusieurs égards<sup>10</sup>, partagent des débuts littéraires marqués par la prégnance, et le dépassement ultérieur, du mythe romantique de l'écrivain inspiré, possédé par une exaltation créatrice qui débouche sur une écriture abondante et facile. Nous nous attacherons à montrer, dans un premier temps, comment ce mythe s'exprime sous la plume de chacun d'entre eux, pour avancer ensuite qu'il est à l'origine de la surreprésentation, dans leurs écritures juvéniles, de certains procédés stylistiques absents, ou pour le moins autrement régulés, dans les œuvres considérées comme matures ou majeures. Une fois ces aspects dégagés, nous verrons que chez le jeune Flaubert la confiance en l'inspiration est contrecarrée par un pessimisme radical à l'égard du langage, trait misologique qui ne se retrouve pas chez Proust.

« AH ! L'INSPIRATION ON L'INVOQUE À SEIZE ANS<sup>11</sup> »

Seize ans, c'est sans doute l'âge auquel Flaubert a cru avec le plus de force à la puissance « superbe et souveraine<sup>12</sup> » de l'inspiration. Les textes de l'adolescence, ainsi que la correspondance de cette période, conservent de nombreuses attestations de cette croyance, qui a germé au fil de ses lectures romantiques (Byron, Musset, Lamartine). À son ami Ernest Chevalier, Gustave écrit le 24 juin 1837 : « [T]u me vois en bonne veine de délire et d'exaltation – et Bon Dieu pourquoi quand la plume court sur le papier l'arrêter dans sa course, la faire passer subitement de la chaleur de la passion au froid de l'écritoire<sup>13</sup> ». Le lien entre la cause et l'effet est exprimé de façon directe : le « délire » et l'« exaltation » de l'âme aimantent une plume qui « court sur le papier » et donnent lieu à une écriture qui coule de source, épousant « les

9. Claude Duchet, *op. cit.*, p. 299.

10. Voir Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, H. Champion, 2000 ; Mireille Naturel, *Proust et Flaubert, un secret d'écriture* [1999], Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

11. Paul Verlaine, « Épilogue », *Poèmes saturniens*.

12. *Ibid.*

13. Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 23 (dorénavant abrégé en *Corr.*, suivi du tome et du numéro de page).

cris de l'âme, les élans soudains<sup>14</sup>». L'adolescent se voit pris dans un cercle vertueux où la griserie intellectuelle et sensuelle a pour contrepartie heureuse la facilité d'écrire ; ce même nouage est exprimé dans la postface d'*Un parfum à sentir*, récit rédigé à 15 ans. Ces pages « sans ordre et sans style<sup>15</sup> », comme il le précise dans l'avertissement liminaire, ont été écrites « avec feu et enthousiasme<sup>16</sup> », à un rythme soutenu (cinq chapitres en une semaine, et la fin bouclée en deux jours), et le fait même de les avoir couchées sur le papier engendre chez l'auteur en herbe un sentiment de toute-puissance : « [V]ous ne savez pas quel plaisir c'est : composer ! Écrire, oh ! écrire, c'est s'emparer du monde, de ses préjugés, de ses vertus et les résumer dans un livre. C'est sentir sa pensée naître, grandir, vivre, se dresser debout sur son piédestal, et y rester toujours<sup>17</sup> ». Matérialisation d'une pensée qui en vient à exister et, de ce fait, à dominer le monde, le jet d'écriture est donc jaillissement<sup>18</sup>, poussée jouissive. À ce propos, la négligence de la *dispositio* que Flaubert feint de regretter dans son avertissement s'avère plutôt une qualité : elle préserve une immédiateté qui autorise par ailleurs à entendre le verbe *composer* comme un synonyme de *rédigier* et non pas de *construire* une œuvre – les propos du *Cahier intime de 1840-1841*<sup>19</sup> confirmant que les plans ne préoccupent aucunement, à ce stade, le jeune Flaubert.

La foi en la puissance du génie qui enfle les voiles de la création se reflète aussi au niveau de la fiction, dans l'invention de personnages touchés – de façon passagère il est vrai – par la grâce de l'art. Pensons à Arthur d'Almaroës, protagoniste de *Rêve d'enfer*, tirant de son orgue, qui se brise finalement entre ses mains, une mélodie sublime<sup>20</sup> ; à l'homme-singe de *Quidquid volueris*, s'enchantant des sons désarticulés que produit comme par magie son violon<sup>21</sup> ; à Smar qui se découvre poète et écrase sa plume « en pleurant de joie et d'orgueil sur un morceau de papier<sup>22</sup> », ou encore à Jules, héros de la première *Éducation sentimentale* qui compose fébrilement, au cours d'une seule nuit blanche, le

14. *Ibid.*

15. *Id.*, *Un parfum à sentir, Œuvres de jeunesse*, éd. Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 81. Toutes nos références proviennent de cette édition, abrégée dorénavant en *OJ*.

16. *Ibid.*, p. 112.

17. *Ibid.*

18. « [E]t ce terme même de jet est en lui-même révélateur, en ce qu'il condense l'image de la force et de la continuité, de la pression et de la libération, de la source souterraine et de l'expression au grand jour, de l'urgence et de la résurgence, et, finalement, de la sortie. » (Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 193).

19. « Les idées découlent d'elles-mêmes par une pente fatale et naturelle. Si, dans un but quelconque, vous voulez leur faire prendre un cours qui n'est pas le leur, tout est mal ; il faut laisser les caractères se dessiner en leur conséquence, les faits s'engendrer d'eux-mêmes ; il faut que tout cela pousse de lui-même, et il ne faut pas le tirer par la tête à droite ou à gauche. » (*Cahier intime de 1840-1841, OJ*, p. 740).

20. Voir *Rêve d'enfer, OJ*, p. 215.

21. Voir *Quidquid volueris, OJ*, p. 259.

22. Voir *Smar, OJ*, p. 609.

dernier acte de son drame<sup>23</sup>. Cette représentation récurrente émane d'une conception d'autant plus romantique du créateur que son exaltation est volontiers de matrice passionnelle : ainsi que l'affirme naïvement Frédéric Moreau dans la seconde *Éducation sentimentale*, « l'amour est comme la pâture et l'atmosphère du génie. Les émotions extraordinaires produisent les œuvres sublimes<sup>24</sup> ». La passion plonge le moi dans un état d'éréthisme qui aiguise ses facultés et catalyse la fougue d'une écriture spontanée, se tenant « au plus près du sentiment qui la fait surgir<sup>25</sup> ». Cependant, de ce feu ne restent bien vite que les cendres froides de la désillusion ; dans ces premiers textes flaubertiens, l'amour, qu'il soit réel ou seulement fantasmé, fait l'objet d'un ricanement ironique qui frappe aussi les œuvres écrites sous sa dictée, arborant une phraséologie creuse et un style ridicule, ainsi que le constate Jules : « Je suis maudit ; tout m'a manqué, l'art et l'amour, la femme et la poésie – car j'ai relu mon drame et j'ai eu pitié de l'homme qui l'avait fait : cela est faux et niais, nul et emphatique<sup>26</sup> ».

Même si ce genre de propos, qui ne sont pas rares dans les *juvenilia* de Flaubert, témoignent du jugement lucide de l'adolescent vis-à-vis de ses productions, et laissent entrevoir les gouffres du doute qui l'accable (nous y reviendrons), la spontanéité d'un style porté par l'émotion, et surtout la vitesse de l'écriture – pierre de touche de l'inspiration – bénéficient d'une nette valorisation : ils représentent un démenti tangible opposé à la hantise du blocage, au spectre de la stérilité qui menace l'apprenti écrivain<sup>27</sup>. Écrire au galop, noter avec soin la date de début et d'achèvement de chaque nouveau texte, et éprouver cette sensation salutaire de harcèlement, découlant non pas de la poursuite de la perfection stylistique (comme ce sera le cas pour Flaubert à partir de la rédaction de *Par les champs et par les grèves*) mais du soulagement d'avoir pu et su écrire, revient à se prouver – à soi-même d'abord, avant qu'à des lecteurs potentiels – qu'on est écrivain, ou plutôt qu'on est poète. Dans les années 1836-1840, ce terme est employé sans restrictions génériques et dénote pour Flaubert le génie lyrique qui crée sans effort, contrairement à l'artiste qui est du côté de la raison, du calcul : « [E]ntre artiste et poète une immense différence : l'un sent et l'autre parle, l'un est le cœur et l'autre la tête », note-t-il dans le *Cahier intime de 1840-1841*<sup>28</sup>.

23. Voir *L'Éducation sentimentale* (1845), *OJ*, p. 893.

24. G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1869), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 48.

25. Gisèle Séginger, « Chorégraphies scripturales de Flaubert. De l'inspiration à l'aspiration », *Genesis*, n° 11, 1997, p. 83.

26. *L'Éducation sentimentale* (1845), *OJ*, p. 927.

27. Et qui se révèle, dès cette époque, comme le versant dysphorique de l'exaltation créatrice ; voir par exemple la lettre à Chevalier du 24 février 1839, contemporaine de la rédaction de *Smar* : « autrefois je pensais j'écrivais je jetais tant bien que mal sur le papier la verve que j'avais dans le cœur maintenant je ne pense plus je ne médite plus j'écris encore moins » (*Corr.*, t. I, p. 36).

28. Dès l'épilogue de la première *Éducation*, l'on assiste pourtant à un renversement axiologique : au lieu des « bouffées de chaleur » du poète, sont promues les affres stoïciennes de « l'artiste » et la

Le portrait de l'artiste en poète inspiré court également à travers les textes de jeunesse de Marcel Proust. Il convient de préciser que, si chez Flaubert l'activité d'écriture, menée parallèlement aux obligations scolaires, commence dès avant l'adolescence, les écrits proustiens qui nous retiennent ici datent d'un âge un peu plus avancé. Il s'agit plus précisément de textes remontant à sa vingtième année, et surtout du premier roman inachevé, *Jean Santeuil*, que Proust entreprend avec beaucoup d'entrain à l'automne 1895<sup>29</sup>. Très fort est, à cette époque, l'ascendant que la philosophie romantique allemande – en particulier les systèmes de Schelling et de Schopenhauer – exerce sur la conception proustienne du génie et sur son attitude vis-à-vis de la pratique scripturale<sup>30</sup>. Les lectures romantiques de la première adolescence<sup>31</sup> s'avèrent au fond moins décisives que la découverte, sur les bancs de la Sorbonne, de la téléologie de la Nature schellingienne pour le développement d'une théorie de la vocation où, comme le résume clairement Jean-Marc Quaranta, « le poète est conduit par la Nature vers les objets qui lui donnent l'inspiration [...] sujet agi, l'artiste est soumis au bon vouloir d'une nature aveugle et finalisée<sup>32</sup> ».

Cet arrière-plan philosophique explique le ton de certains fragments contemporains de la rédaction de *Jean Santeuil* et tenant lieu de formalisation théorique. Dans ces pages s'esquisse une véritable physiologie du créateur : appelé par un objet quelconque, il se fige devant cet objet dans un état de contemplation et essaie de pénétrer ce que Proust appelle « les lois mystérieuses ». « Le poète éprouve et fait connaître avec allégresse la beauté de toutes choses<sup>33</sup> » : voilà affirmé le primat d'une compréhension sensible de l'essence du monde, qui n'a rien d'intellectuel ni de volontariste – le poète ne recherchant pas l'inspiration mais demeurant passif face à son surgissement imprévisible –, et qui, de ce fait, est source d'une « allégresse » qui se mue aussitôt en exécution joyeuse. « [L]'air égaré, en proie à une sorte de délire<sup>34</sup> », le poète ne peut que se mettre à écrire, puisque « [la poésie] aspire à s'échapper de l'homme sous forme d'œuvre<sup>35</sup> ». Le verbe « s'échapper » dit bien la fusée, la spontanéité d'une écriture qui giclé comme un jet de semence et se répand

sacralisation du travail. Voir sur ce point les entrées « Artiste » et « Génie » du *Dictionnaire Flaubert* (Gisèle Séginger dir., Paris, H. Champion, 2017, p. 113-116 et p. 639-641).

29. Les véritables *juvenilia* de Proust, soit les écrits qui datent de l'adolescence, sont essentiellement des copies scolaires. Pour une analyse admirable de ce corpus, voir Emmanuelle Kaës, *Proust à l'école*, Genève, Droz, 2020.

30. Voir, à ce propos, Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981 ; Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la Recherche*, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé, Paris, H. Champion, 2011.

31. Dans le questionnaire proposé par son amie Antoinette Faure, un Proust âgé probablement de 14 ans répond « Musset » à la question « votre poète préféré » ; voir *Contre Sainte-Beuve [et autres textes]*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 336.

32. J.-M. Quaranta, *op. cit.*, p. 97.

33. « La poésie ou les lois mystérieuses », *Essais et articles, op. cit.*, p. 418.

34. *Ibid.*, p. 420.

35. *Ibid.*

naturellement. Dans ce contexte, l'effort est méprisé car considéré comme la preuve d'un assèchement de l'inspiration : dès lors que cette aubaine ne se reproduit plus, le poète est obligé de tricher et de se rabattre sur l'intelligence « pour se remettre en selle sur le génie<sup>36</sup> ». Tant que dure l'enchantement, en revanche, la « besogne » est certes « vertigineuse et sacrée<sup>37</sup> », mais elle semble presque s'accomplir d'elle-même. On retrouve ainsi, comme déjà chez Flaubert, la métaphore du galop<sup>38</sup>, exprimant la course effrénée d'une écriture qui ne connaît ni hésitations ni ratures, puisque les mots s'enchaînent comme par magie, « malléables, transparents, se reflétant les uns les autres<sup>39</sup> ». À cette imagerie du mouvement s'ajoutent aussi l'isotopie du liquide débordant (flots, « lave prête à être coulée ») et, de façon insistante, l'emploi d'une phraséologie de matrice platonicienne : « puissance étrange », « pouvoir mystérieux », « don », autant de formules qui soulignent le caractère irrationnel de l'inspiration et qui façonnent l'image euphorique d'un créateur dépossédé de son moi quotidien<sup>40</sup>, habité par les Dieux.

Une telle vision de la création littéraire se retrouve incarnée dans les personnages d'écrivains de *Jean Santeuil*. Dans la partie qui aurait dû constituer la préface du roman, l'écrivain C. est décrit comme s'adonnant à de longues marches, au cours desquelles il sent monter en lui une jubilation qui prélude à l'écriture :

[I] marchait longtemps dans les falaises, montant toujours, s'exaltant sans doute de plus en plus de ses pensées, car d'en bas nous le voyions aller de plus en plus vite, courir, secouer la tête [...] et tout son corps, par une suite de mouvements forts et délicats, surtout des mains qui se fermaient fortement pendant qu'il levait la tête, semblait imiter les efforts de sa pensée. Puis tout d'un coup il paraissait joyeux, prêt à écrire<sup>41</sup>.

Ce passage souligne la place primordiale du corps dans la poétique proustienne de l'inspiration : les moments d'exaltation qui frappent le créateur sont d'autant plus bouleversants que tout son corps s'en trouve saisi, à l'instar du rhapsode Ion dans le dialogue de Platon. L'enthousiasme, dont l'inspiration

36. « La création poétique », *op. cit.*, p. 413.

37. « La poésie ou les lois mystérieuses », *Essais et articles, op. cit.*, p. 420. Le terme de « besogne » est à prendre ici plus dans ses implications quantitatives – de longues heures passées à transcrire les lois mystérieuses – que dans un sens qualitatif d'approfondissement et de composition, comme l'impliquera en revanche le mot « labeur » employé dans *Le Temps retrouvé* (« Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ! Quel labeur devant lui ! », *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 609).

38. Qui revient aussi dans une lettre à Robert Dreyfus de 1888 : « il ne faudrait pas écrire au galop. Mais j'ai tant à dire. Ça se presse comme des flots. » Cité dans Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, t. 1, p. 134-135.

39. « Le déclin de l'inspiration », *Essais et articles, op. cit.*, p. 422.

40. La formalisation théorique d'une scission entre le moi quotidien et le moi créateur est donc déjà en place dès cette époque, avant qu'elle n'aille nourrir le réquisitoire contre Sainte-Beuve. Voir sur ce point Mariolina Bertini, « Marcel Proust, della poetica : dalle "leggi misteriose" della poesia alla "legge crudele" dell'arte », *Belfagor*, n° 36, 1981, p. 3-7.

41. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 186 (abrégé dorénavant en *JS*, suivi du numéro de page).

est la cause, a des symptômes physiques et c'est par le corps même que l'on reçoit, selon Proust, la marque sûre de l'«excellence» de ces illuminations. L'exaltation, se traduisant par l'impossibilité de tenir en place et par l'urgence de la rédaction, est à la fois le déclencheur de l'écriture et le «critérium» de la vérité esthétique de l'écrit<sup>42</sup>.

Pour le jeune homme qui se lance dans la rédaction d'un roman de longue haleine, et qu'il conçoit déjà comme l'œuvre d'une vie (de sa vie), le mythe de l'inspiration, la croyance, philosophiquement étayée, en une écriture féconde tiennent lieu d'encouragements auto-prodigués et l'aident à nourrir l'espoir d'une réussite. Toujours est-il que de certains passages de *Jean Santeuil* affleure un certain malaise ; on voit s'y profiler l'ombre – par moments très épaisse – d'un doute qui, sans être radical comme chez Flaubert, entame la confiance du jeune Proust. Même si le style – entendu comme ensemble de procédés formels d'écriture – ne fait pas, dans cet ensemble fictionnel, l'objet de questionnements, le fait de se frotter au quotidien à l'activité scripturale, et à ses impasses, semble avoir révélé à Proust le conflit problématique entre, d'une part, la conviction (l'espoir ?) que la passivité et une certaine paresse, loin d'être préjudiciables, sont propices à l'inspiration<sup>43</sup>, et, d'autre part, la nécessité éthique du travail. Nous en voulons pour seule preuve l'épigraphe du roman, et notamment certaines corrections lisibles dans le manuscrit. Si Proust insiste finalement sur l'idée du livre «récolté» spontanément par l'auteur, dont l'essence s'est manifestée lors de moments miraculeux de «déchirure<sup>44</sup>», certains segments raturés<sup>45</sup> montrent que le jeune écrivain avait voulu justifier l'exigence d'un abandon quasi mystique de la part du poète en arguant que «ce n'est pas une excuse pour [sa] paresse». De même, il avait admis d'abord que son livre est «moins une fabrication qu'une récolte, qui aurait été plus riche, il est vrai» s'il «avait [t] plus travaillé». La conception romantique du génie prodigieux se heurte ainsi au statut éthiquement valorisant que Proust, conformément aux valeurs de sa sphère familiale, reconnaît au travail, ainsi qu'à ses préoccupations face au constat d'une volonté qui trop souvent faiblit ou s'égare.

Aussi, chez Proust comme chez Flaubert, la foi puissante, et naïve, en une inspiration qui rendrait la vocation littéraire a-problématique semble-t-elle appartenir en propre à la jeunesse et définir un état d'esprit qui sera par la suite relégué à cette période de la vie, comme l'atteste l'épisode des clochers de Martinville dans la *Recherche*. L'ambivalence qui sous-tend cette scène résulte

42. «Traves n'eût sans doute pas su dire lui-même vers quel moment il avait pris l'habitude de reconnaître en lui certaines pensées à un certain air, à un certain enthousiasme qui précédaient leur venue et qu'elle exaltait comme étant quelque chose de réel auquel il devait s'attacher et qu'il devait fixer sans y rien changer» (*JS*, p. 477).

43. Voir *JS*, p. 703.

44. *Ibid.*, p. 181.

45. Nous citons à partir du brouillon conservé dans le Fonds Marcel Proust de la BNF, NAF. 16615, f. 1 r°.

aussi de ce que Proust y dramatise la transition entre le paradigme – désormais périmé aux yeux du narrateur – de l'inspiration qui déclenche chez le héros l'écriture heureuse du petit poème en prose et la reconnaissance, mi-ironique, mi-sérieuse, que sa réussite tient en une « jolie phrase<sup>46</sup> », autrement dit en un travail d'approfondissement de l'impression qui est surtout un travail sur le style.

#### L'APPAREIL FORMEL DE L'INSPIRATION

On aura donc compris que la jeunesse littéraire de Flaubert et de Proust se caractérise par une valorisation de l'inspiration comme source d'une création prolifique et comme catalyseur d'un style qui reflète le trop-plein de sentiments, voire l'excitation du corps écrivant. Cette course de la plume au rythme fou des idées est visible d'ailleurs, chez Flaubert et dans une moindre mesure chez Proust aussi, à même les manuscrits : habitués aux lourds dossiers génétiques des œuvres de la maturité, on découvre avec surprise des premiers jets très peu raturés, ne présentant que quelques mots biffés et remplacés au fil de la plume, presque aucune annotation ou développement marginal ; on a pu ainsi soutenir que « le manuscrit de jeunesse n'enregistre pas une écriture mais un état d'âme<sup>47</sup> ».

Si le but, plus ou moins avoué, de Flaubert est donc de fixer sur le papier les mouvements désordonnés de son âme dans l'immédiateté du ressenti, on ne s'étonnera pas que le jeune auteur affirme de façon réitérée le rejet de toute prétention stylistique. D'*Un parfum à sentir* à *Novembre*, en passant par *Agonies* et par *Les Mémoires d'un fou*, l'insistance de Flaubert sur son « style quelconque<sup>48</sup> », voire sur l'absence de style tout court, tient lieu à la fois de dédouanement, d'autocritique et d'indice postural qu'il faut prendre et ne pas prendre au pied de la lettre. En effet, bien que la spontanéité du dire soit considérée à cette époque comme la pierre de touche de la vérité éthique et esthétique du dit, la lecture des textes de jeunesse révèle non seulement que le souci du style y est en réalité omniprésent, mais que les « sanglots » et les tourments de l'adolescent sont « étalés comme de la pâte dans des périodes sonores<sup>49</sup> », charriés par le *flumen orationis* d'une prose que l'on peine à imaginer comme ayant appartenu à l'auteur de *Bouvard et Pécuchet*.

C'est Flaubert lui-même qui, par l'entremise du narrateur de la première *Éducation*, livre une description lucide, veinée d'ironie, de son style de jeunesse : « Auparavant sa phrase était longue, vague, enflée, surabondante, couverte d'ornements et de ciselures, un peu molle aux deux bouts<sup>50</sup> ». Voilà du grain à moudre pour le stylisticien qui se trouve confronté à des observables

46. Voir *À la recherche du temps perdu*, I, éd. cit., p. 178-179.

47. G. Séginger, art. cit., p. 84. Voir aussi *OJ*, « Notice », p. LXII.

48. Le sous-titre de *Novembre* est en effet « fragments de style quelconque », *OJ*, p. 758.

49. *Les Mémoires d'un fou*, *OJ*, p. 467-468.

50. *L'Éducation sentimentale* (1845), *OJ*, p. 1033.

d'autant plus intéressants qu'ils disparaîtront presque complètement par la suite, balayés par le tournant impersonnel et l'épuration formelle poursuivis à partir de *Madame Bovary*. À cette époque encore très personnelle, le recours à une phrase longue, riche en images hyperboliques, s'explique par la conviction que l'écriture doit enregistrer, sans artifices ni retenue, l'essence même d'une jeunesse, soit « ses bouillants transports, ses instincts confus du monde et du cœur, ses palpitations d'amour, ses larmes et ses cris<sup>51</sup> ». Le style flaubertien des années 1836-1845 déploie ainsi tout un appareil formel de l'émotion et ne rechigne pas devant la *copia*, du moment que – comme l'avait déjà admis Marmontel – « l'abondance du style suppose l'abondance des sentiments et des idées<sup>52</sup> ». Outre les marqueurs typiques d'emphase prosodique tels que les interjections et les exclamations, qui sont pléthore, outre les hyperboles lexicales et figurales empruntées au registre de la véhémence passionnelle<sup>53</sup>, c'est surtout par des procédés d'amplification syntaxique que la prose affiche sa charge thymique et donne libre cours aux affects du sujet écrivant. Examinons cet extrait tiré du conte fantastique *Rage et impuissance* (1836) :

M. Ohmlyn dormait toujours d'un sommeil lourd et pesant ; il rêvait et c'étaient des songes beaux d'illusions, voluptueux d'amour et d'enchantements. Il rêvait l'Orient, l'Orient avec son soleil brûlant, son ciel bleu, ses minarets dorés, ses pagodes de pierre ; l'Orient avec sa poésie toute d'amour et d'encens ; l'Orient avec ses parfums, ses émeraudes, ses fleurs, ses jardins aux pommes d'or ; l'Orient avec ses fées, ses caravanes dans les sables ; l'Orient avec ses sérails, séjour de fraîches voluptés. [...] Il rêvait des lèvres de femmes pures et rosées, il rêvait de grands yeux noirs qui n'avaient d'amour que pour lui, il rêvait cette peau brune et olivâtre des femmes d'Asie, doux satin qu'effleure si souvent dans ses nuits le poète qui les rêve ; il rêvait tout cela ! Mais le réveil allait venir, morne et impitoyable, comme la réalité qu'il apporte<sup>54</sup>.

La longueur de la citation permet d'observer que la dynamique amplificatrice intervient aussi bien au niveau des syntagmes qu'au niveau des propositions, et s'opère notamment à travers la sursaturation d'une même position syntaxique. Ainsi, les épithètes à l'intérieur du groupe nominal sont dupliquées et forment des binômes para-synonymiques, ce qui produit un effet de redondance sémantique (« lourd et pesant » ; « brune et olivâtre ») ; de même, le régime des groupes prépositionnels est rempli systématiquement par deux éléments ou plus, agencés en cadence majeure (« avec ses parfums, ses émeraudes, ses fleurs, ses jardins aux pommes d'or »). Plus frappante pourtant est la répétition du groupe sujet-verbe « il rêvait » et du substantif « l'Orient » à l'attaque de chaque proposition. Cette double anaphore rhétorique représente

51. *Les Mémoires d'un fou*, *OJ*, p. 481.

52. Voir Marmontel, « Abondance », *Supplément à l'Encyclopédie*, t. 1, Amsterdam, M.-M. Rey, 1776, p. 32.

53. Voici un exemple, parmi bien d'autres, qui cumule ces aspects : « Oh ! La réalité ! fantôme lourd comme un cauchemar et qui pourtant n'est qu'une durée comme l'esprit » ; *Quidquid volueris*, *OJ*, p. 262.

54. *Rage et impuissance*, *OJ*, p. 179.

non seulement « l'emblème énonciatif et rythmique du lyrisme<sup>55</sup> » qui enfle la phrase flaubertienne, mais constitue surtout le pivot des parallélismes en cascade qui confèrent à ce long paragraphe sa charpente périodique. L'accumulation paratactique rythmée par les points virgule, à laquelle Flaubert met un terme par l'anaphore résomptive « tout cela<sup>56</sup> », a son point de départ et de relance dans les deux noyaux sémantiques clés du rêve et de l'Orient, thème-titre que la description, par ses ajouts et reprises (« l'Orient avec ... »), prend soin de déployer, avant la chute dysphorique de l'apodose. Aussi le gonflement de la syntaxe mime-t-il la dilatation progressive de la vision onirique du personnage, les emportements du sentiment qui, certes, « coulent ensemble à pleine source<sup>57</sup> », mais qui se coulent paradoxalement dans les patrons oratoires de la rhétorique que l'élève Flaubert apprend sur les bancs du lycée de Rouen. En ce sens-là, ce texte fait état d'une amplification qu'il faut entendre à la fois comme déploiement du lyrisme romantique, comme ensemble de procédés rhétoriques et comme souvenir de ses exercices scolaires<sup>58</sup>.

Il apparaît ainsi que le style de jeunesse de Flaubert se déploie sous la tutelle de deux modèles, exerçant leur ascendance de façon concomitante : l'école et le romantisme. Les apprentissages de la première, et notamment l'exercice d'une éloquence qui s'appuie sur la période, le rythme oratoire et le nombre<sup>59</sup>, confluent dans une écriture personnelle envisagée comme « jet de l'âme » et marquée par le besoin de s'épancher. À ce dernier aspect se rattache un trait énonciatif typique des écrits de jeunesse de Flaubert, à savoir son interventionnisme outré. Dans la diégèse, le *je* ou le *nous* inclusif sont omniprésents, et fréquentes s'avèrent aussi les adresses aux lecteurs avec des effets de métalepse, les énoncés au présent de vérité générale, les modalisations et les jugements axiologiques assumés par l'auteur ou par un narrateur

55. E. Kaës, *op. cit.*, p. 242. Selon Georges Molinié, « l'anaphore donne beaucoup d'allure, de souffle au texte qu'elle soutient » (*Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 50).

56. Cette clôture brusque montre la difficulté du jeune écrivain dans la gestion des énumérations, qui étouffent la période mais risquent aussi de la désarticuler. Voir un exemple similaire dans *Quidquid volueris*, *OJ*, p. 262.

57. Marmontel, *op. cit.*, p. 32.

58. L'amplification est un exercice qui consistait à augmenter et à orner un canevas minimal fourni par le professeur ; voir E. Kaës, *op. cit.*, p. 54. Yvan Leclerc a noté aussi la porosité de la frontière entre les travaux scolaires et les premiers essais littéraires, voir « "L'auteur c'est bien moi" : Gve flaubert ou l'écrivain-manuscrit », *Revue Flaubert*, n° 2, 2002, p. 8.

59. Ces caractéristiques sont réunies dans ce paragraphe des *Mémoires d'un fou* (*OJ*, p. 505), où la phrase se construit autour de deux relatives amplifiées par six segments homologues : « Mais pour celui qui regarde trembler les feuilles au souffle du vent, les rivières serpenter dans les prés, la vie se tourmenter et tourbillonner dans les choses, les hommes vivre, faire le bien et le mal, la mer rouler ses flots et le ciel dérouler ses lumières, et qui se demande pourquoi ces feuilles, pourquoi l'eau coule-t-elle, pourquoi la vie elle-même est-elle un torrent si terrible et qui va se perdre dans l'océan sans bornes de la mort, pourquoi les hommes marchent-ils, travaillent-ils comme des fourmis, pourquoi la tempête, pourquoi le ciel si pur et la terre si infâme – ces questions mènent à des ténèbres d'où on ne sort pas ».

qui se confond volontiers avec lui, comme on peut voir dans cet exemple de la première *Éducation sentimentale* :

On s'anima, et les hommes graves eux-mêmes, [...] le cornet à piston souffla de plus belle, le violon racla mieux que jamais, les mains se pressèrent, les regards s'allumèrent, Morel hasarda un pas libre qui eut des imitateurs, et, quand arrivèrent trois heures du matin, les boucles de cheveux étaient défrisées, les bandeaux moins lisses, les dessous de jupe un peu foulés et tous les gants salis.

Ah! qu'il fait bon valser à cette heure-là, quand les vieilles femmes sont parties, quand on court sur le parquet glissant, entraînant dans ses bras sa danseuse fatiguée, froissant ses dentelles, humant sa chevelure, toujours tournoyant dans les glaces, sous le feu des lustres, jusqu'à ce qu'un doux malaise vous gagne à regarder ces yeux constamment briller sous les vôtres, à sentir ce même mouvement régulier vous faire palpiter d'accord, dans cette atmosphère toute chaude d'émanations féminines et de fleurs fanées<sup>60</sup>!

L'enchaînement de ces deux paragraphes livre, en quelque sorte, les instantanées juxtaposées d'un style saisi à deux stades différents de son évolution. Alors que le second paragraphe montre encore les traces d'une présence massive de l'auteur et de sa sensibilité – l'interjection « Ah! », la tournure exclamative (« qu'il fait bon »), l'adresse au lecteur via le *vous* générique, l'amplification périodique –, le premier donne à lire en revanche la préfiguration du style à venir, ayant dans les tours pronominaux à agent humain effacé, le *et* de relance suivi d'un insert circonstanciel et même la fameuse « arête verbale<sup>61</sup> » en tête de paragraphe (« on s'anima »), ses traits les plus reconnaissables.

Le premier roman de Proust donne également à voir une sorte de cohabitation palimpsestique entre deux moments du style de l'écrivain. En regard de Flaubert, le hiatus entre des traits qui appartiendraient au « passé », c'est-à-dire à une écriture de jeunesse, et ce qui témoigne déjà d'une maîtrise ultérieure s'avère chez Proust moins flagrant, en particulier sur le plan syntaxique. Les devoirs scolaires montrent que « la phrase longue et hiérarchisée fait précocement partie du style de Proust<sup>62</sup> », et *Jean Santeuil* arbore une syntaxe foisonnante, dont les phrases n'ont pourtant « pas encore la solide architecture toute latine de la *Recherche*<sup>63</sup> ». C'est que – si l'on aborde notre problématique à l'aune d'une réflexion sur le changement stylistique<sup>64</sup> – le tournant entre une « jeunesse » et une « maturité » proustiennes semble bien se placer non pas entre le premier roman inachevé et la *Recherche*, mais plutôt entre les nouvelles des *Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*.

60. *L'Éducation sentimentale* (1845), *OJ*, p. 897.

61. Voir Noël Dazord, « La phrase à arête verbale dans *Madame Bovary* », dans Agnès Fontvielle-Cordani et Stéphanie Thonnerieux (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, PU Lyon, 2009, p. 225-257.

62. E. Kaës, *op. cit.*, p. 240.

63. J.-Y. Tadié, « Préface » à *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 32.

64. Voir sur ce point Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.

Dans le recueil de 1896, « la phrase proustienne ignore encore le défi de la longueur<sup>65</sup> » et, au vu de sa brièveté, de ses balancements calibrés, de sa fluidité parcimonieuse, elle semble encore se réclamer, du moins partiellement, de la belle prose promue par l'École<sup>66</sup>. Le choix d'une forme romanesque longue va de pair avec l'abandon de la perfection un peu froide des petites plaquettes symbolistes et entraîne un épanouissement de la phrase, appelée à épouser la complexité d'un ressenti foncièrement individuel<sup>67</sup>. La syntaxe devient ainsi le canal privilégié pour transfuser sur la page l'exaltation éprouvée face à certains spectacles de la nature, pour traduire le sentiment de jubilation vitaliste<sup>68</sup> qui insuffle son énergie au style et que Proust considère, on l'a dit, comme le signal le plus sûr de l'inspiration. Le désir de tout dire, de tout épuiser d'une sensation ou d'un objet par la phrase a toutefois une fâcheuse contrepartie : la phrase complexe, ayant pour modèle sous-jacent la période oratoire, finit souvent par perdre son unité sémantico-syntaxique et son fini. Alors que sous la plume du jeune Flaubert l'émotion nourrit l'enflure oratoire mais se voit globalement canalisée par les garde-fous de la rhétorique, chez Proust ces garde-fous sautent ; la phrase se développe démesurément, au gré d'expansions, d'emboîtements hypotaxiques, de ramifications que l'apprenti romancier tantôt réussit à ramener au point de départ, en rétablissant un sentiment de clôture périodique, tantôt perd de vue. Voici un exemple parmi d'autres :

Et c'était un grand plaisir pour B. qu'elle restât là ces jours-là, car je m'imagine que les matins où le soleil, se dégageant en souriant des brouillards du matin, adresse son long et affectueux salut à la nature, c'est un plaisir pour lui de caresser la mer encore déserte, de chauffer la plage, de jouer entre les branches agitées par le souffle du matin et d'appuyer légèrement son regard sympathique sur le matelot parti dès l'aube sur sa barque jusqu'à l'enivrer de chaleur, de bien-être, de gaieté, jusqu'à lui tirer du front une goutte de sueur, et avant d'arriver jusque-là, de voir répondre à sa cordialité la sérénité du ciel qui reçoit tout entier sa lumière, et les petits nuages ne pas s'opposer à son humeur communicative, ne pas prendre un air soucieux et filer d'un air sombre à l'horizon, comme si les y appelaient des affaires autrement sérieuses, ou d'autres qu'on n'appelait pas ne pas venir prendre le ciel d'assaut comme pour l'employer à d'autres affaires et forcer le soleil à garder sa lumière pour lui, mais rester là au milieu du ciel, voguant peut-être, mais si doucement que, comme les marsouins émergeant des flots par les temps calmes, ils semblent plutôt flotter et devoir rester là indéfiniment<sup>69</sup>.

L'examen du manuscrit, presque dépourvu de ratures et présentant un seul ajout interlinéaire, montre que cette phrase de presque 22 lignes (dans l'édition de la Pléiade) a été écrite d'un seul jet, avec une aisance que Proust a sans doute dû considérer comme la preuve de son état inspiré, mais qui est aussi à l'origine

65. Stéphane Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 240.

66. Ce n'est pas un hasard si, plus tard, Proust rajeunit ces nouvelles et en parle comme de « pages écrites au collège, à quinze ans », voir M. Proust, *Correspondance*, éd. cit., t. XVII, p. 113.

67. « [il] ne pouvait écrire que de ce qu'il avait personnellement senti », *JS*, p. 191.

68. Voir sur ce point A. Henry, *op. cit.*, p. 110.

69. *JS*, p. 192.

du sentiment de brouillage que l'on ressent à la lecture. La complexité dégénère vite en complication : le texte se diffracte en quatre noyaux sémantiques différents – B. et la servante, le soleil, le matelot, les nuages – et la progression thématique, qui se voudrait linéaire, manque de fluidité à cause des nombreux ajouts et relances descriptives rattachés à chaque élément. Les chaînes de référence deviennent instables (au fil de la lecture, il n'est pas évident de comprendre que le possessif « sa » dans « sa cordialité », a pour antécédent le soleil et non pas le matelot) et la difficulté à opérer une sélection au sein de la description amène le jeune écrivain à multiplier les items affectés à une même position syntaxique : quatre infinitifs à la suite de « c'est un plaisir pour lui de », trois compléments pour le verbe « enivrer », lui-même figurant au sein d'un parallélisme obtenu par la duplication de la locution prépositionnelle « jusqu'à », encore trois infinitifs assez éloignés de leur verbe recteur « voir » (« ne pas s'opposer », « ne pas prendre », « et filer »). De même, le glissement thématique vers les nuages se fait au moyen d'un ajustement correctif soutenu par l'épanorthose (« ne pas... mais ») qui ne contribue certes pas à la clarté de la description et qui est source aussi de répétitions lexicales non corrigées (« des affaires / d'autres affaires » ; « rester / rester là »). Si l'on ajoute à tout ceci le sentiment d'incomplétude sémantique venant du fait que Proust ne revient pas à son point de départ (l'écrivain B.) – la subordonnée introduite par « je m'imagine que » étant de fait entièrement phagocytée par les cellules descriptives qui se développent à partir de la relative « où le soleil » –, on voit bien que le primat de l'écriture coulante l'emporte sur la construction d'une période en bonne et due forme.

L'unité éclate car l'ambition de totalité conférée à la vision n'est pas encore soutenue par la maîtrise de la phrase et de ses méandres. Comme il arrive pour d'autres procédés propres au style de *Jean Santeuil* – la parenthèse, les comparaisons, l'enchâssement du narratif dans du descriptif<sup>70</sup> –, les problèmes du jeune Proust relèvent d'une question de « posologie<sup>71</sup> », de dosage de moyens qui sont déjà en sa possession, et qui caractériseront par la suite son style le plus accompli, mais dont l'emploi est, pour l'heure, soumis à la croyance que, pour l'artiste inspiré, « l'acte d'écrire consiste à dérouler une matière devant soi<sup>72</sup> », à noircir des pages « s'enivrant de sa vitesse<sup>73</sup> ».

#### DOUTE, DÉNIGREMENT ET DÉPASSEMENT

« [A]insi l'écrivain qui relit ses œuvres de jeunesse est régulièrement frappé de leur caractère artificiel et verbal. Mais lorsqu'il écrivait, c'était au contraire de leur spontanéité, de leur jaillissement qu'il s'enchantait », remarque

70. Pour ces aspects, nous renvoyons entre autres à *JS*, p. 297-298 et p. 537-538.

71. Formule empruntée à E. Kaës, *op. cit.*, p. 218.

72. J.-M. Quaranta, *op. cit.*, p. 102.

73. *JS*, p. 230.

Jean Paulhan<sup>74</sup>. Flaubert n'aura pas attendu l'âge adulte et la consécration de la maturité pour poser un regard fortement critique sur ses productions juvéniles. Le paratexte et certaines pièces de la correspondance montrent que, une fois retombée la griserie de l'inspiration, les prodiges du créateur sont aussitôt exposés aux jugements impitoyables de l'auteur-lecteur-critique, à un ricanement railleur qui frappe non seulement sa prose oratoire imprégnée de lyrisme, mais s'étend au langage dans son ensemble. Flaubert fait montre en effet d'une grande lucidité vis-à-vis des défauts de ses textes, ce qu'on constate aussi bien dans les formules lapidaires de dénigrement apposées en marge de ses manuscrits<sup>75</sup>, que dans les notes du *Cahier intime de 1840-1841*. Ici le pointage des insuffisances se fait plus précis, et c'est à la profusion du style, pourtant considéré comme un gage rassurant de fécondité, que Flaubert s'en prend plus particulièrement : « Je manque de concision et encore plus de précision. [...] de l'invention, mais pas le moindre sentiment du rythme. C'est là ce qui me manque le plus – et surtout un style long, pétri de prétention<sup>76</sup> ».

Que ce soit sur le mode de l'adresse moqueuse – « il est permis de faire des choses pitoyables, mais pas de cette trempe. Le meilleur conseil que je puisse te donner c'est de ne plus écrire<sup>77</sup> » – ou sur un ton plus dramatique – « je ne savais comment exprimer ce qui me bouleversait l'âme<sup>78</sup> » – Flaubert ne cesse d'exprimer le sentiment douloureux d'un décalage entre les hautes sphères où navigue son imagination et la forme grossière que cet infini assume à ses yeux une fois enserré dans le corps du langage. Pour le génie que Flaubert sent intimement habiter en lui, la traduction en mots est la plus tragique des trahisons. « Comment rendre par la parole cette harmonie qui s'élève dans le cœur du poète et les pensées de géant qui font ployer les phrases comme une main forte et gonflée fait crever le gant qui la couvre ? », se demande le narrateur des *Mémoires d'un fou*<sup>79</sup>, question à laquelle le narrateur du *Cahier intime* apporte, quatre ans plus tard, une réponse sans appel : « [C]ette impuissance à rendre tout cela est le désespoir éternel de ceux qui écrivent, la misère des langues qui ont à peine un mot pour cent pensées<sup>80</sup> ».

De tels accents misologiques, revenant à plusieurs reprises dans les textes de jeunesse, doivent sans doute être mis sur le compte d'une attitude désenchantée qui n'a rien de bien original chez l'épigone du romantisme qu'est l'adolescent Flaubert. Cependant, de par son insistance même, la détestation du langage nous semble trahir des racines plus profondes et assumer une portée existentielle,

74. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], Paris, Gallimard, 1990, p. 100, n. 1.

75. Par exemple « bête » écrit en marge d'un paragraphe biffé du *Cahier intime*, voir *OJ*, p. 1468, n. 1.

76. *Cahier intime*, *OJ*, p. 742.

77. Conseils prodigués par un *alter ego* de Flaubert dénommé Jasmin et apposés en clôture de *Smar*, voir *OJ*, p. 615.

78. Lettre à E. Chevalier du 26 décembre 1838, *Corr.*, t. I, p. 34.

79. *OJ*, p. 470.

80. *Ibid.*, p. 732.

ayant trait à la question de la vocation et aux hésitations qui l'accompagnent. Ainsi que l'explique Nathalie Heinich, le doute constitue «un état à peu près inévitable pour tout créateur, pris entre ces deux pôles également improbables que sont l'assurance sans fondement de l'état de novice et la certitude sans faille de l'état de maîtrise<sup>81</sup>». Entre ces deux extrêmes, dont Flaubert ne fera jamais vraiment l'expérience – le doute pathétique de l'adolescent devenant le doute méthodique de l'ermite de Croisset – le jeune auteur se voit ballotté entre, d'une part, la conscience intime d'avoir du génie<sup>82</sup> et, d'autre part, une autoperception de soi comme écrivain problématique et chancelante. Autrement dit, Flaubert se sait écrivain mais désespère dans sa jeunesse de jamais en devenir un. Lorsque sa plume galope au gré des bouillonnements de l'inspiration, il croit en avoir la confirmation tangible, mais lorsqu'il se relit, ou dans les moments de stase entre un texte et l'autre, il est déçu par son style et n'arrive plus à se percevoir comme auteur, et ce parce que, à défaut d'une confirmation venant de l'extérieur (d'un lectorat), «la chose à créer se compose avec la force créatrice, qui crée le créateur en même temps que sa création<sup>83</sup>». Par conséquent, le dégoût de soi, le reniement du langage et de l'art sont à interpréter aussi comme le reflet d'une phase d'indétermination propre à la jeunesse, «où se combattent les forces contradictoires des ambitions subjectives et de la pression sociale<sup>84</sup>» et où l'on embrasse le mythe du génie dans l'espoir d'éviter la question cruciale : comment transformer l'acte, et l'exigence irréprouvable, d'écrire tout à la fois en identité (être écrivain) et en métier (devenir écrivain).

Même si les propos théoriques explicites sur le style dans les écrits de jeunesse de Proust sont plus rares que chez Flaubert<sup>85</sup>, il est néanmoins possible de déceler chez l'auteur de *Jean Santeuil* les mêmes questionnements douloureux au sujet de la vocation et de son actualisation. La confiance optimiste en l'inspiration s'accompagne en effet d'un sentiment d'angoisse vis-à-vis de la fugacité et du tarissement qui toujours menacent l'état de grâce créatrice octroyé à l'écrivain. Cependant, s'il est vrai que «nous flottons entre la foi et le doute, ou plutôt nous les éprouvons presque à la fois<sup>86</sup>», et que les pages les plus poignantes du roman de jeunesse enregistrent les répercussions psychologiques et morales d'une écriture qui connaît des éblouissements et des coups

81. N. Heinich, *op. cit.*, p. 202.

82. «Et cependant j'ai du génie, je le sens, j'en suis plein, il me semble qu'il déborde...», *Smar, OJ*, p. 610.

83. N. Heinich, *op. cit.*, p. 194.

84. Gisèle Sapero, «“Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, n° 3, 2007 (<https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2007-3-page-12.htm> : consulté le 12/07/2021). Sur la construction d'une identité d'écrivain chez Flaubert, voir également Ji-Yong Chung, «La jeunesse de Flaubert. Enjeux et stratégies d'une construction du moi», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 2, 2013, p. 311-324.

85. La «leçon de style» du professeur Beulier dans *Jean Santeuil* constituant la seule exception notable à ce propos. Pour un commentaire des enjeux de cette scène, voir E. Kaës, *op. cit.*, p. 132-144.

86. *JS*, p. 489.

d'arrêt, le doute existentiel ne se tourne jamais chez Proust en haine du langage. La condamnation, qui résonne dans *Jean Santeuil* lors de la correction par le professeur Beulier du devoir de Jean<sup>87</sup>, d'une certaine fausseté du langage n'a rien d'ontologique, car elle a lieu à un niveau purement discursif et consiste à épinglez des clichés, des tics et des formules toutes faites, bref une facilité qui va à l'encontre d'une expression authentique du ressenti. Au contraire, Proust ne cessera jamais de considérer le langage comme un instrument subtil, malléable, pouvant exprimer une riche gamme d'impressions et d'intentions, pourvu que l'on accepte de le conquérir à travers la longue ascèse du style.

En ce sens-là, pour Flaubert comme pour Proust, la certitude de la vocation ira de pair avec la dégradation progressive du mythe de l'inspiration, et avec la prise de conscience de ce que la plume, au lieu de courir sur le papier, doit s'arrêter, doit buter presque sur chaque mot : « Pégase marche plus souvent qu'il ne galoppe [*sic*]<sup>88</sup> ».

Il s'agissait ici d'aborder le concept d'œuvre de jeunesse en essayant de l'abstraire, tant que faire se peut, de la trajectoire ascendante qui, dans le cas spécifique de Flaubert et de Proust, culmine dans *L'Éducation sentimentale* de 1869 et dans *la Recherche*. Si l'on s'efforce d'observer les productions juvéniles de ces deux auteurs comme la photographie d'un état, et non pas uniquement comme une préfiguration de l'avenir, on constate que leur jeunesse littéraire s'effectue en « régime vocationnel<sup>89</sup> », dans la croyance en la puissance de l'inspiration. La représentation optimiste, de matrice romantique, d'une création advenant sans effort et sans (pré-)méditations, ainsi que d'une écriture qui ne connaît ni pannes ni impasses, s'incarne dans la pratique d'un style abondant, vibrant d'émotion et pétri de subjectivité, caractérisé par des procédés formels qui, sans disparaître complètement, ne se retrouveront plus de façon aussi massive dans les œuvres ultérieures. Si l'on peut donc considérer l'imaginaire du poète inspiré comme un trait propre à la jeunesse de cette époque, on pourrait également soutenir que le passage graduel à la maturité se marque par la mise en crise voire le dépassement de cet imaginaire. « Les emportements chaleureux de la jeunesse<sup>90</sup> » sont mis peu à peu à distance et remplacés par une éthique de l'astreinte et une survalorisation du travail entendu plus particulièrement, du moins pour Flaubert et pour Proust, comme construction de l'œuvre et réflexion acharnée sur le style. Le génie miraculeux qu'on invoque à l'adolescence s'épanouira, sans paradoxes, en un artiste-artisan voué tout entier, et jusqu'à la mort, à sa besogne : « Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo<sup>91</sup> ? »

87. Voir *JS*, p. 261-264.

88. Lettre à Louise Colet, 13 décembre 1846, *Corr.*, t. I, p. 417.

89. N. Heinich, *op. cit.*, *passim*.

90. Lettre à Alfred Le Poittevin du 16 septembre 1845, *Corr.*, t. I, p. 250.

91. P. Verlaine, « Épilogue », III, v. 36, *Poèmes saturniens*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 96.

