



**HAL**  
open science

## “La Spirale des hallucinations”

Yvan Leclerc

► **To cite this version:**

| Yvan Leclerc. “La Spirale des hallucinations”. Revue Flaubert, 2006, 6. hal-03546504

**HAL Id: hal-03546504**

**<https://hal.science/hal-03546504v1>**

Submitted on 28 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Yvan LECLERC**  
Centre Flaubert (Cérédi)  
Université de Rouen

### **LA SPIRALE des hallucinations**

Chaque texte de Flaubert met en œuvre à sa manière la confrontation entre le rêve et la réalité. Le scénario de *La Spirale* annonce un roman construit plus schématiquement encore sur cette opposition : le personnage masculin aurait vécu selon deux plans : d'une part la « vie réelle », de l'autre la « vie fantastique ». Dans celle-ci, contrepartie glorieuse des échecs subis dans la réalité désastreuse, il aurait cultivé les rêves nocturnes et éveillés et il se serait donné à volonté des hallucinations, même après avoir renoncé aux visions provoquées par le haschich. Un tel itinéraire l'aurait conduit dans un asile d'aliénés : « La conclusion est que : le bonheur consiste à être Fou (ou ce qu'on appelle ainsi) ». Cette trilogie, *fantastique, hallucinations, folie*, se retrouve dans les lettres qui font état d'un projet de roman, jamais nommé, mais dans lesquelles on peut reconnaître les caractéristiques de *La Spirale*.

La première lettre date du [8 mai 1852], alors que Flaubert est en train de rédiger la scène du bal : « J'ai des idées de théâtre depuis quelque temps, et l'esquisse incertaine d'un grand roman métaphysique, fantastique et gueulard, qui m'est tombé dans la tête il y a une quinzaine de jours. »<sup>1</sup>

La deuxième lettre est écrite huit mois plus tard, juste après le choc provoqué par la lecture de *Louis Lambert*, où Flaubert retrouve ce qu'il a vécu et imaginé : « Te rappelles-tu que je t'ai parlé d'un roman métaphysique (en plan) où un homme, à force de penser, arrive à avoir des hallucinations au bout desquelles le fantôme de son ami lui apparaît, pour tirer la conclusion (idéale, absolue) des prémisses (mondaines, tangibles) ? Eh bien, cette idée est là indiquée, et tout ce roman de *Louis Lambert* en est la préface. »<sup>2</sup>.

La troisième allusion apparaît au printemps de l'année suivante, le [31 mars 1853], dans un contexte autobiographique, où il est question de sa maladie de nerfs : « Je m'en vengerai à quelque jour, en l'utilisant dans un livre (ce roman métaphysique et à apparitions, dont je t'ai parlé). »<sup>3</sup>

Enfin, la dernière mention dont on peut considérer qu'elle se rapporte à *La Spirale* se trouve dans une lettre à Ernest Feydeau du [29 novembre 1859], écrite pendant la rédaction de *Salammbô* : « Voilà longtemps que je médite un roman sur la folie, ou plutôt sur la *manière* dont on devient fou ! »<sup>4</sup>

Même si le mot « gueulard » de la première lettre ne se rencontre pas dans les notes dites de régie du scénario, par lesquelles l'auteur se fixe à lui-même la poétique de l'œuvre à faire, ce jugement pourrait assez bien convenir à un texte qui se veut d'entrée un « livre exaltant », haut en couleurs, et qui se passerait pour moitié dans les hallucinations d'une vie imaginative, c'est-à-dire à une œuvre dans laquelle l'auteur bridé de *Madame Bovary* donnerait à nouveau libre cours à son goût du lyrisme et de la « hurlade », réprimé depuis le jugement porté par ses

---

1. Lettre à Louise Colet, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 85.

2. Lettre à Louise Colet du [27 décembre 1852]), *Corr.*, t. II, p. 218.

3. Lettre à Louise Colet, *Corr.*, t. II, p. 290.

4. *Corr.*, t. III, p. 59.

amis sur *La Tentation de saint Antoine*. Alors même qu'il commence à rédiger son roman de mœurs, Flaubert confie à Du Camp : « Il y a des moments où je crois même que j'ai tort de vouloir faire un livre raisonnable et de ne pas m'abandonner à tous les lyrismes, gueulades et excentricités philosophico-fantastiques qui me viendraient. Qui sait ? Un jour j'accoucherais peut-être d'une œuvre qui serait mienne, au moins » (lettre du 21 octobre [1851]). Quand six mois plus tard, le sujet de *La Spirale* lui sera « tombé dans la tête », venu du ciel des idées, nul doute que l'auteur ne se soit senti visité par une de ces « excentricités philosophico-fantastiques » dont il pourrait sortir une œuvre vraiment sienne, après le *pensum* imposé.

Seul un élément mentionné dans les lettres est absent du scénario : les apparitions, et en particulier celle du fantôme d'un ami. Elles n'entrent cependant pas en contradiction avec les autres composantes, puisqu'elles ont leur place naturelle dans un texte fantastique. À part cet épisode, toutes les caractéristiques concordent avec ce que nous possédons de *La Spirale*, et aucun autre scénario connu ne s'en rapproche, sauf *Le Rêve et la vie*, réécriture de *La Spirale*, mais dans le genre théâtral.

Le roman en partie double, mi-réaliste mi-fantastique, se situe dans deux milieux opposés : Paris et l'Orient, un Orient qui reste vague. Dans une note de régie, le scénario précise : « L'Orient ne serait pas suffisant comme élément fantastique, – et il est placé, d'abord trop loin – il faudrait peu à peu remonter. Révolution. L[ouis] XV, Croisade = féodalité. De là Orient – puis Orient fabuleux ». On serait donc passé d'un exotisme dans l'espace à un exotisme dans le temps, selon la distinction établie par les Goncourt. Si l'Orient est « trop loin » géographiquement, il n'en est pas moins réel, et donc « insuffisant » pour poser une réalité d'un autre ordre en face de l'occident bourgeois. L'exotisme dans le temps aurait été atteint au terme d'une anamnèse individuelle, la première étape étant la Révolution que les grands-parents du personnage ont connu, si on lui donne l'âge de l'auteur, mais aussi d'une remontée dans la mémoire collective de toute une civilisation, pour qui « l'Orient est l'antécédent de l'Occident »<sup>5</sup>. Par la manière d'envisager le traitement du sujet, ce scénario aurait pu être antérieur au voyage de Flaubert en Orient, puisqu'il aurait fait assez peu de cas des choses vues, au profit du « rêve oriental » présent dès les œuvres de jeunesse<sup>6</sup>. Mais la rédaction effective se serait bien évidemment nourrie de l'expérience vécue, telle que Flaubert la rapporte dans une lettre du Caire, avec des images qu'on peut rapprocher de l'expérience des hallucinations : « Mais les premiers jours, le diable m'emporte, c'est un tohu-bohu de couleurs étourdissant, si bien que votre pauvre imagination, comme devant un feu d'artifice d'images, en demeure éblouie. »<sup>7</sup>

L'« Orient fabuleux » puise aux fables des *Mille et une nuits*, dont Guillaume Pauthier montrait, pour le regretter, le rôle dans la formation des images reçues : « Mais l'Orient n'est-il pas encore, pour la plupart des esprits, même les plus cultivés, un de ces mondes

---

5. Cette formule se trouve chez Guillaume Pauthier, *Les Livres sacrés de l'Orient*, Paris, Didot frères, 1840, p. VII. Flaubert parle de cet ouvrage dans une lettre à Le Poittevin du 16 septembre [1845] (voir *Corr.*, t. I, n. 2 de la p. 968) ; il se trouve toujours à l'hôtel de ville de Canteleu. La réversibilité de l'espace et du temps en ce qui concerne l'exotisme oriental est une donnée fréquente sous la plume des critiques du temps. Ainsi Félix Nève écrit-il : « L'Orient n'est pas une terre où tout est nouveau : l'Orient ! c'est l'ancien monde [...] » (*Introduction à l'histoire générale des Littératures orientales*, Louvain, Vanlinthout et Vandenzande, 1844, p. 5), et Charles Renouvier définit l'esprit de l'Orient comme « l'esprit même de l'Antiquité, dont tous les peuples à leur origine doivent participer » (*Manuel de philosophie ancienne*, Paris, Paulin, 1844, t. I, p. 3-4), cités par Jean Bruneau, *Le « Conte Oriental » de Flaubert*, Denoël, 1973, p. 14-15.

6. On pense aux rêves de M. Ohmlyn dans *Rage et impuissance* (*Œuvres de jeunesse*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 179) et aux visions du narrateur des *Mémoires d'un fou* : « Je voyais l'Orient et ses sables immenses » (*ibid.*, p. 473).

7. Lettre au docteur Jules Cloquet, 15 janvier 1850, *Corr.*, t. I, p. 563.

fantastiques des *Mille et une Nuits*, qui ne présente pas même l'ombre de la réalité »<sup>8</sup>. C'est donc tout naturellement que l'Orient servira de cadre à ce « grand roman métaphysique, fantastique et gueulard ». Dans la lignée de Nodier réfléchissant aux conditions d'un « fantastique sérieux »<sup>9</sup> pour renouveler la littérature, Flaubert a consacré un long développement critique à ce genre dans le dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* (1845)<sup>10</sup>. Il commence par en limiter l'étendue : « le fantastique, qui lui semblait autrefois un si vaste royaume du continent poétique, ne lui en apparut plus que comme une province. » Puis il oppose la fantaisie gratuite engendrant des chimères à l'expression nécessaire de la vie imaginative : « Compris comme développement de l'essence intime de notre âme, comme surabondance de l'élément moral, le fantastique a sa place dans l'art. » Cette intériorisation de la notion caractérise pour Flaubert son évolution historique : il note en effet qu'on trouve le fantastique au début et au terme de l'art des peuples, avec cette différence qu'à la fin il s'idéalise en se mêlant « au vertige de la pensée dans les âmes de Faust et de Manfred », deux héros de drames métaphysiques. Cette dernière catégorie reparaitra dans une note datée de 1862 ; alors qu'il s'intéresse à la féerie, Flaubert distingue trois types chronologiques de fantastique : entre « l'ancien par la sorcellerie, les talismans » et « celui de la Science », orienté vers le futur, s'intercale « celui de la Pensée, l'interne, le rêve, l'imagination poétique, le désir »<sup>11</sup>. Le projet de *La Spirale* s'ajuste sans réserve à une telle définition.

Les deux vies du héros qui se déroulent en sens inverse, à partir d'un même état initial de pauvreté : à une dégradation progressive de la première correspond une montée en puissance dans la seconde. « Chaque état fantastique doit être la contrepartie exagérée de la réalité », précise le scénario. Nodier interprétait déjà le fantastique dans ce sens dynamique : « peut-être même est-il la seule compensation vraiment providentielle des misères inséparables de [la] vie sociale »<sup>12</sup>. Mais ce schéma d'une opposition simple s'enrichit par un jeu d'analogies entre les personnages peuplant les deux mondes, car ceux du rêve « ressembleront en gros aux personnages réels ». Ainsi les niveaux de l'intrigue éviteront-ils de prendre leur autonomie en conservant une étroite corrélation descriptive et narrative, dont le scénario envisage les modalités sous forme de coprésence, d'interpénétration, de hiérarchie ou d'échanges croisés : « L'histoire illusoire doit côtoyer sa vie positive, finir par se confondre avec elle. enfin la dominer » ; « Ainsi le rêve a une influence active, moralisante, sur sa vie. – et la Vie une influence imaginative sur le Rêve. » Cette fusion des deux plans demeurés pourtant distincts auraient produit, par le jeu de métaphores magnifiant la prose de la vie réelle, quelques effets poétiques dont le scénario nous donne un exemple : « un préfet sera un Sultan ». On songe à « l'hallucination simple » de Rimbaud, elle aussi d'inspiration orientale : « je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine »<sup>13</sup>.

8. Guillaume Pauthier, *Les Livres sacrés de l'Orient*, p. VIII. Flaubert fait allusion aux *Mille et une Nuits* dans *Les Funérailles du docteur Mathurin* : « Cette lunette des contes arabes, avec laquelle l'œil perceait les murailles, je crois qu'il [Mathurin] l'avait dans sa tête [...] », *Œuvres de jeunesse*, p. 623.

9. Charles Nodier, « Préface nouvelle » (1832) à *Smarra*, (1<sup>re</sup> éd. 1821 ; *Œuvres*, Renduel, 1832-1834, 12 vol., *Smarra* se trouvant dans le t. III ; *La Fée aux Miettes. Smarra. Trilby*, éd. Patrick Berthier, Folio, p. 341). Flaubert possédait un volume tardif des *Contes fantastiques*, comprenant *Le Songe d'or*, *La Fée aux Miettes*, *Trésor des Fèves et Fleur des Pois*, *Le Génie Bonhomme*, *Smarra*, nouvelle éd. accompagnée de notes, Charpentier, 1861 (voir *La Bibliothèque de Flaubert*, Publications de l'Université de Rouen, 2001, p. 82), mais on sait par une lettre à Ernest Chevalier du [13 décembre 1839] qu'il avait lu très tôt « deux vol[umes] de Ch. Nodier », sans précision de titre.

10. *Œuvres de jeunesse*, p. 1038-1039.

11. Carnet 19, f° 7.

12. Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, novembre 1830, repris dans *La Fée aux Miettes...*, Folio, p. 361.

13. « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Bibl. de la Pléiade, p. 108.

Absent du scénario et des lettres qui s’y rapportent, le terme de *spirale* se rencontre en revanche assez fréquemment sous la plume de l’écrivain et de l’épistolier, dans des contextes présentant des affinités avec le projet qui nous occupe. Parmi les occurrences des lettres, la première à retenir l’attention se rapporte précisément au rêve oriental. Alors qu’il dit à Ernest Chevalier, le [15 mars 1842], tout le dégoût que lui inspire l’étude du droit, Flaubert se remémore avec nostalgie les paysages de la Méditerranée, et il élargit son aspiration à des pays plus lointains où il aimerait porter ses pas, « quand la terre s’enlève en spirales ardentes, et que les aigles planent dans le ciel en feu ». Le motif exprime ici le rêve d’élévation cosmique caractéristique des survols imaginaires et des points de vue surplombants présents dans de nombreuses œuvres de jeunesse. On retrouve également le terme dans une lettre à Louise Colet du [3 mars 1852], écrite deux mois avant celle où est mentionné pour la première fois le projet du « roman métaphysique ». Flaubert vient de relire des livres d’enfants pour préparer le chapitre des rêveries adolescentes d’Emma. Il sort de cette séance troublé par la réactivation de terreurs enfantines suscitées par les histoires et par les images. Le paragraphe d’évocation se termine sur le mot attendu : « Mes voyages, mes souvenirs d’enfant, tout se colore l’un de l’autre, se met bout à bout, danse avec de prodigieux flamboiements et monte en spirale. » Associé au feu comme dans le rêve oriental, le motif de la spirale se rapproche de notre scénario par la place qu’occupe l’image en tant que facteur déclenchant et par le lien explicite établi avec la folie : « Je suis à moitié fou, ce soir, de tout ce qui a passé aujourd’hui devant mes yeux ». La proximité avec le scénario est encore plus grande dans une lettre pourtant très antérieure à l’émergence de l’idée : elle est adressée de Damas à Louis Bouilhet, le 2 septembre [1850]. Flaubert y résume l’intrigue d’*Une promenade de Bélial*, un roman philosophique d’Alfred Le Poittevin, commencé en 1845, repris en 1847 et resté inachevé à la mort prématurée de l’auteur en 1848<sup>14</sup>. Grâce à un miroir magique qui permet de voir le passé et l’avenir, le diable Bélial donne à deux jeunes mariés une leçon de philosophie, où la métempsycose de Pythagore rencontre la dialectique hégélienne : d’une vie à l’autre, l’âme se développe et se rapproche de l’Idéal en montant par degré le long d’une « échelle ascendante »<sup>15</sup>. Ce texte a dû fortement marquer Flaubert puisqu’il en a gardé une idée très nette plusieurs années après l’avoir entendu ou lu. Il en résume ainsi l’effet, dans la lettre citée : « L’idée générale est le tourbillonnement, la spirale infinie ». Ces deux substantifs ne se trouvent pas dans les fragments conservés du roman de son ami, dont Flaubert paraît faire une lecture déjà habitée par ce que sera son propre scénario. On relève certes, dans les pages de Le Poittevin, les mots « vertige », « infinies évolutions » et « gradation sans fin », mais la sensation du tourbillonnement, notée par Flaubert, vient plutôt du défilé des apparitions suscitées par le miroir de Bélial et du télescopage des temps que de la conception philosophique proprement dite. Ce n’est pas en effet la forme de la spirale qui paraît la plus adéquate pour représenter le progrès social et moral de l’âme, orienté vers un but, mais la ligne droite continue, culminant dans la troisième phase de la synthèse dialectique : la réconciliation de la pensée et de l’action, après la négation par l’esprit de la matière qui a d’abord régné seule.

En s’appuyant sur la phrase de la lettre que nous venons de citer, Georges Poulet avance l’hypothèse que Flaubert a emprunté le thème de son scénario à Le Poittevin<sup>16</sup>. L’idée de l’emprunt paraît réductrice, d’autant que le motif et le mot de *spirale* lui appartiennent plus

14. Le six premiers chapitres de ce roman ont été publiés par René Descharmes dans Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Bélial et œuvres inédites*, Les Presses françaises, 1924. Sur le sens de ce texte, voir l’introduction de René Descharmes, p. LXIV-LXXXV, et Jean Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, Colin, 1962, p. 447-448.

15. *Une promenade de Bélial*, p. 6.

16. *Les Métamorphoses du cercle*, p. 385. Quelques éléments communs entre *La Spirale* et *Une promenade de Bélial* paraissent moins des emprunts que des rencontres obligées dans un contexte fantastique : la sirène et le savant orientaliste, par exemple.

qu'à son ami, même s'il l'utilise à propos de *Bérial*. Ce qui n'est pas discutable, en revanche, c'est la présence nécessaire, dans le cadre de *La Spirale*, d'Alfred Le Poittevin, l'aîné philosophe et métaphysicien qui a laissé une marque profonde sur la personnalité de son cadet, et à qui sera dédié, après plusieurs œuvres de jeunesse, *La Tentation de saint Antoine* de 1874<sup>17</sup>. Cette présence est surtout affirmée dans la lettre déjà citée où il est question de *Louis Lambert* (à Louise Colet, [27 décembre 1852]). On a vu que le roman de Balzac faisait ressurgir l'idée du « roman métaphysique » dont il contenait l'idée en germe, mais il ressuscite aussi le fantôme de l'ami mort : Louis Lambert, c'est Alfred, à tel point que Flaubert dit avoir rêvé de lui toute la nuit qui a suivi sa lecture. Certes, la lettre n'établit pas de rapport explicite entre Le Poittevin et *La Spirale*, mais il se déduit logiquement de l'identification entre le héros balzacien et Alfred d'un côté, et de la ressemblance entre les deux sujets de l'autre. Ainsi s'expliquerait la mention dans cette lettre d'un élément nouveau, absent du scénario, à savoir « le fantôme de son ami » apparaissant au héros halluciné. Cet épisode existait-il dans un scénario disparu ? Était-il déjà présent dans l'esprit de Flaubert qui, sûr de ne pas l'oublier, n'a pas pris la peine de le noter, ou bien est-ce la lecture de *Louis Lambert* qui, en suscitant le fantôme d'Alfred, lui a fait prendre une place, au moins virtuelle, dans le projet ?

Sans la lettre qui fait état de la découverte tardive du roman balzacien, la critique eût été fondée à interpréter les coïncidences entre les deux œuvres comme des preuves d'influence : *La Spirale* pourrait en effet avoir été inspirée par la biographie intellectuelle de ce « voyant » qui avait concentré « toute son action dans sa pensée », occupé exclusivement de « vie idéale », réfléchissant aux phénomènes des apparitions et finissant dans une folie apparente, expression d'une lucidité superlative. Mais *La Spirale* n'aurait pas ressemblé au roman avec lequel l'auteur lui découvre a posteriori des affinités : là où la dualité de l'esprit et de la matière, constitutive de l'« *homo duplex* »<sup>18</sup>, fait l'objet d'une méditation philosophique chez Balzac, Flaubert se proposait de développer un récit organisé sur la correspondance entre les deux plans.

Autant que la spirale, le haschisch appartient à l'imaginaire de l'époque. On ne sait pas de quelle documentation littéraire et scientifique Flaubert disposait sur le sujet. Avant de rencontrer Alfred Baudry aux environs de 1857, les livres de l'érudit sur les hallucinations lui étaient-ils familiers ? Avait-il lu *Le Club des hachichins* de Théophile Gautier dès sa publication dans la *Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> février 1846 ? Connaissait-il, l'ouvrage du docteur Moreau de Tours qui fut l'initiateur et le pourvoyeur des « fantasias » à l'Hôtel Pimodan, *Du haschisch et de l'aliénation mentale* (1845)<sup>19</sup>, dans lequel l'auteur montre comment la folie résulte d'une « sorte de fusion » entre les états de rêve et de veille<sup>20</sup> ? Même s'il n'en avait pas une connaissance directe, il n'a pas manqué de s'intéresser à ce domaine par les amis qu'il fréquentait et par le milieu médical où il vivait, surtout après le début de sa maladie nerveuse. Quoi qu'il en soit, la drogue, haschisch ou opium, sera inséparable des projets ultérieurs relevant du fantastique : elle interviendra dans les notes du Carnet 19

---

17. Voir Matthieu Desportes, « Exemple familial. La circulation du souvenir à travers les dédicaces », dans *Flaubert-Le Poittevin-Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 61-94.

18. *Louis Lambert, La Comédie humaine*, Bibl. de la Pléiade, t. XI, respectivement, pour les quatre expressions citées, p. 595, 594, 614 et 622.

19. Voir Max Milner, *L'imaginaire des drogues. De Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2000. Max Milner consacre un court développement à *La Spirale*, p. 84-85.

20. Cité par Katherine Singer Kovács dans *Le Rêve et la vie. A Theatrical Experiment by Gustave Flaubert*, USA, Harvard University, 1981, p. 18. L'auteur consacre quelques pages fort éclairantes à *La Spirale*, mais en rapprochant avec pertinence le scénario du roman et celui de la féerie, elle en conclut, à tort, qu'ils datent de la même époque, des années 50 ou 60 (p. 27).

relatives à une féerie et dans deux autres scénarios appartenant au même genre : *Les Trois frères* et *Le Rêve et la vie*<sup>21</sup>.

Au moment où doit commencer le roman, l'habitude du haschisch appartient au passé du personnage ; il y a renoncé, et il peut même se dispenser de l'odeur de la boîte pour susciter l'état de rêve. Cette privation va dans le même sens que le renoncement à la peinture : il s'agit dans les deux cas de faire l'économie d'un apport extérieur, monde sensible ou agent artificiel, pour créer l'image, désormais pure, *sui generis*, dépendant de la seule disposition du sujet. La leçon du scénario rejoint en cela la biographie de l'auteur, à cette différence près que Flaubert n'a pas eu à renoncer au haschisch, puisqu'il dit n'en avoir jamais fait l'expérience. À deux reprises, il fait état de sa crainte d'en consommer, en particulier dans la célèbre lettre adressée à Baudelaire, après la lecture des *Paradis artificiels* : « Ces drogues-là m'ont toujours causé une grande envie. Je possède même d'excellent haschich composé par le pharmacien Gastinel. *Mais ça me fait peur*. – Ce dont je me blâme. »<sup>22</sup> Cette peur est sans doute explicable par les crises nerveuses que le malade craint de provoquer par une substance hallucinogène. Peut-être éprouve-t-il une réticence à « l'abdication de sa volonté », semblable à celle que Baudelaire prête à Balzac<sup>23</sup> ? À moins qu'il fasse moins confiance à la drogue qu'aux « mondes imaginaires » ou « aux mondes idéaux de l'art » pour supporter l'existence, les uns et les autres lui paraissant des moyens inventés par l'homme à cette même fin<sup>24</sup> ?

La lecture des *Paradis artificiels* par Flaubert et la lettre qui s'en est suivie ont convaincu Paul Dimoff que l'idée du roman était empruntée à Baudelaire, et que le projet datait donc de la fin 1860 ou du début de 1861<sup>25</sup>. Par une analyse serrée, le critique met en évidence les analogies entre l'essai et *La Spirale* : le mot même s'y trouve, à propos de De Quincey<sup>26</sup>, ainsi que le sujet, le caractère du personnage, l'opposition entre les instances du rêve et du réel, les phases de l'ivresse, et jusqu'au dénouement. Même les différences observées viennent en renfort de la thèse : après les critiques que Flaubert adresse à Baudelaire d'avoir blâmé le haschisch, il minimise à dessein dans sa fiction le rôle de la drogue ; il montre au passage l'utilité morale de l'hallucination et il réhabilite la folie, comme force de critique sociale. Paul Dimoff n'ignore pas l'existence des lettres à Louise Colet des années 1852 et 1853, ni ne refuse de les relier à *La Spirale*. Mais il ne date cependant pas le scénario de cette époque en invoquant la raison suivante : « Flaubert ne se décidait pas à mettre ce projet à exécution. La cause principale de son hésitation était qu'il redoutait, en arrêtant longuement sa pensée sur ces phénomènes morbides et, somme toute – il ne l'ignorait pas – assez voisins de la folie. »<sup>27</sup> Nous retrouverons cet argument quand nous tenterons de comprendre pourquoi Flaubert n'a pas développé l'idée de son roman, mais il ne saurait valoir pour reculer la date du scénario. Paul Dimoff confond la prise de notes et la rédaction de l'œuvre. Écrire deux pages et demi d'un scénario n'est pas « mettre ce projet à exécution » ni « arrê[er] longuement sa pensée ». Par ailleurs, si le scénario datait du début des années 60, on n'expliquerait pas pourquoi il n'en est plus fait mention dans la correspondance après 1859. Ce serait bien la première fois

---

21. Carnet 19, f° 3. Pour les scénarios des féeries, voir Katherine Singer Kovács, *Le Rêve et la vie...*, p. 44, 49 et p. 109 : « le hachisch les conduit dans l'idéal ».

22. Lettre du [18 ou 25 juin 1860], *Corr.*, t. III, p. 94 ; souligné par Flaubert. L'autre lettre est adressée à Louise Colet le [14 décembre 1853] : « Si je n'avais peur du hachisch, je m'en bourrerais au lieu de pain » (*Corr.*, t. II, p. 478). Ici comme ailleurs, nous respectons l'orthographe fluctuante du mot qui s'écrit aujourd'hui *haschisch*.

23. *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 438.

24. Lettres à Louise Colet du [23 octobre 1851] et du [19 septembre 1852], *Corr.*, t. II, p. 13 et 159.

25. Paul Dimoff, « Autour d'un projet de roman de Flaubert : *La Spirale* », *R.H.L.F.*, octobre-décembre 1948, p. 309-310.

26. « La pensée de De Quincey n'est pas seulement sinieuse ; le mot n'est pas assez fort : elle est naturellement spirale », *Les Paradis artificiels*, p. 515. C'est Thomas De Quincey qui est à l'origine de l'image du thyrs, reprise par Baudelaire.

27. Paul Dimoff, « Autour d'un projet de roman de Flaubert », p. 330.

que la notation d'un scénario viendrait à la toute fin d'une longue période pendant laquelle on en trouve des échos épistolaires. Reste la question des emprunts. Les rapprochements opérés par le critique sont en effet révélateurs, non d'une filiation comme il le croit, mais d'une appartenance à une esthétique et à un imaginaire communs. Ce n'est évidemment pas la lecture du mot « spirale » en juin 1860 qui a fait naître l'idée d'un roman portant ce titre : sa fréquence dans les textes de jeunesse, dans les lettres, et plus généralement dans le discours contemporain, rend sans valeur l'hypothèse d'un tel emprunt ponctuel. De la même manière, Flaubert n'a pas attendu *Les Paradis artificiels* pour connaître les effets de la drogue : à défaut d'une expérience personnelle, les amis, les livres et le voyage en Orient l'ont informé bien avant. Quant au caractère du personnage de *La Spirale*, il ressemble certes au portrait du mangeur d'opium : un esprit subtil et lettré, sensible, « exercé aux études de la forme et de la couleur », incompris, malmené par la vie, etc<sup>28</sup>. Mais qui ne voit qu'il s'agit là de deux figures voisines calquées sur le type commun de l'artiste, proximité dont on ne peut tirer aucune preuve, sinon que Flaubert et Baudelaire ne sont pas seulement contemporains par leur date de naissance, et qu'ils partagent la même conception du statut de l'Art ? La comparaison menée par Paul Dimoff entre les deux textes est tout à fait pertinente, mais il a eu le tort de vouloir faire de l'un la source de l'autre.

Située dans la lignée des contes philosophiques écrits par le jeune Gustave, *La Spirale* se rattache indirectement aux œuvres proches de l'autographie. Que le héros soit un artiste et qu'il ait voyagé en Orient indique une ressemblance avec l'auteur, certes, mais au-delà d'un individu particulier, ce sont des signes distinctifs partagés à l'époque par une petite communauté. La référence à Alfred Le Poittevin enracine le projet dans de chers souvenirs plus singuliers et ouvre la voie à cette « impression personnelle » dont il était question dans la dédicace des *Mémoires d'un fou* à ce même Alfred. Au plus intime de sa biographie, surtout, Flaubert touche à l'expérience de l'hallucination pathologique. Selon les termes d'une lettre précédemment citée, il se promettait par ce livre de se venger de sa maladie de nerfs, qu'il interprétait comme la résultante inévitable d'une « vie toute interne » dominée dans sa jeunesse par l'autosuggestion, par les puissances de l'imagination volontairement excitée et par les idées de suicide<sup>29</sup>, comme le personnage du roman. La vengeance littéraire aurait consisté à passer « du plan de l'hallucination pathologique à celui de l'hallucination artistique », ainsi que le dit Giorgi Giorgetto<sup>30</sup>. À une question de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie sur ses hallucinations nerveuses, Flaubert répondait qu'il avait procédé par deux moyens : « 1° en les étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et, 2° par la force de la volonté » (lettre du 18 mai [1857]). *La Spirale* aurait emprunté les deux voies de cette auto-thérapie, en recourant à l'observation clinique et à la maîtrise d'une expérience des limites engagée sous contrôle et planifiée par le héros lui-même : « il prépare ses rêves ».

Dans les deux lettres à Taine sur les hallucinations<sup>31</sup>, Flaubert réaffirme le pouvoir de la volonté, au moins pour s'en débarrasser, sinon pour s'en donner ; plus fort que son auteur, le héros réussit à les provoquer. Flaubert sépare également deux types d'hallucinations, celle qui fait peur parce que le sujet court le risque de sa destruction, et la « vision poétique », qui est joie. *La Spirale* relève de cette seconde catégorie, et son héros se distingue en ce sens de saint Antoine, qui ne maîtrise pas les apparitions, et d'Emma, en proie à des hallucinations lorsqu'elle sort pour la dernière fois du château de la Huchette (troisième partie, chapitre 8).

28. *Les Paradis artificiels*, p. 444.

29. Sur la « vie toute interne », voir la lettre à sa mère du 15 décembre 1850. – « Je rêvais le suicide ! », lettre à Louise Colet du [31 mars 1853], juste avant le rappel du « roman métaphysique », *Corr.*, t. II, p. 290.

30. Giorgi Giorgetto, « Un progetto flaubertiano : *La Spirale* », *Belfagor*, XXIV, 1969, p. 31.

31. Lettres du [20 ? novembre 1866] et du 1<sup>er</sup> décembre [1866], *Corr.*, t. III, p. 561-563 et 572-573.

On comprend par là que ce héros ait pratiqué la peinture, dans la mesure où Flaubert évoque toujours ses crises en termes d'images et de visions colorées.

La revanche espérée peut également concerner la folie, dont Flaubert s'est toujours dit proche, qu'il la feigne jusqu'à la risquer, qu'il se sente en familiarité avec elle, ou qu'il se pose en maître, par exemple dans la lettre à Leroyer de Chantepie déjà citée : « J'ai souvent senti la folie me venir. C'était dans ma pauvre cervelle un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon *moi* sombrait comme un vaisseau sous la tempête. Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout, quoique assiégée et battue. En d'autres fois, je tâchais, par l'imagination, de me donner factivement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique<sup>32</sup> comme Mithridate avec les poisons. Un grand orgueil me soutenait et j'ai vaincu le mal à force de l'étreindre corps à corps. » L'écriture de l'histoire d'un homme qui devient fou aurait été le résumé de ces luttes victorieuses avec l'Ange. Certes, l'autoportrait de l'auteur des *Mémoires d'un fou* en capitaine de marine, roi antique et saint Georges terrassant le dragon ne colle pas tout à fait au personnage de *La Spirale* dont on ne peut pas dire qu'il gouverne son rêve jusqu'au bout. Du moins l'état terminal de son parcours se situe-t-il au-delà des partages établis par la raison, puisque sa Folie lui assure le bonheur, en lui permettant l'accès à l'Idéal. Et s'il finit enfermé dans une maison de fous, anticipant le risque encouru par Bouvard et Pécuchet, c'est encore l'expression d'une vengeance de l'auteur contre une société qui ne sait consacrer l'artiste qu'en l'aliénant.

La fin du héros de la fiction ressemble à une autre, réelle, racontée à Louise Colet dans une lettre du [1<sup>er</sup>-2 octobre 1852], donc contemporaine du projet qui nous occupe. Flaubert vient d'apprendre l'internement de l'un de ses condisciples de collègue, un poète type, solitaire, travailleur, méprisé par les bourgeois, génie méconnu. « Il est devenu fou. Le voilà délirant, hurlant et avec des douches. » Et Flaubert de s'interroger sur sa propre folie, sur la folie en général, avant de conclure : « Ce serait un joli livre à faire que celui qui raconterait l'histoire d'un homme sain (il l'est peut-être, lui ?) enfermé comme fou et traité par des médecins imbéciles. » Cette situation toute en inversion de valeurs et en interrogation sur la frontière du normal aurait pu se retrouver en conclusion de *La Spirale*.

Un autre obstacle pourrait venir des ramifications biographiques du roman. Après s'être promis de se venger un jour de sa maladie nerveuse, Flaubert poursuit sa lettre à Louise Colet en indiquant que la réalisation présente un risque : « Mais c'est un sujet *qui me fait peur*, sanitairement parlant, il faut attendre, et que je sois loin de ces impressions-là pour pouvoir me les donner factivement, idéalement, et dès lors sans danger pour moi ni pour l'oeuvre ! » De la même manière que le haschisch lui fait peur, il redoute que l'hallucination voulue ne cède la place à l'hallucination subie ; que la force de sa volonté et que la distance de l'analyse scientifique, auxquelles il attribue sa guérison, ne résistent pas au travail suggestif de l'imaginaire qui lui fait vivre ce qu'il écrit (par exemple l'empoisonnement d'Emma) ; que le sujet enfin se retourne à la fois contre l'œuvre, impossible à écrire, et contre l'homme, malade de sa création. Lorsqu'il a conçu l'idée de ce roman, il n'était pas sorti de la période où les crises se produisaient avec régularité, période que Flaubert estimait à dix ans, donc allant de 1844 à 1854<sup>33</sup>. Mais on sait qu'en ce domaine il y eut rémission, et non guérison. Peut-être le malade ne s'était-il jamais senti assez « loin de ces impressions » pour les traiter en

---

32. Le fantastique est de nouveau associé à la pathologie mentale dans la lettre à Louise Colet du [15 janvier 1847 ?], Flaubert se permettant des conseils dans un domaine où il revendique quelque autorité : « Tu me parles d'espèces d'hallucinations que tu as eues. Prends-y garde. On les a d'abord dans la tête, puis elles viennent devant les yeux. Le fantastique vous envahit, et ce sont d'atroces douleurs que celles-là. On se sent devenir fou. On l'est, et on en a conscience » (*Corr.*, t. I, p. 428).

33. Lettre à Marie-Sophie Leroyer de Chantepie du [30 mars 1857], *Corr.*, t. 697.

extériorité. À moins de supposer, comme le fait Anne Green, qu'à l'inverse le sujet à caractère initiatique a été abandonné au moment où, avec la maturité de l'homme et de l'artiste, la guérison a été considérée comme acquise<sup>34</sup>.

---

34. Anne Green, « Les spirales de Flaubert », *Création littéraire et traditions ésotériques*, J & D Éditions, 1991, p. 127-128.