

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA  
FACOLTA' DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE  
ISTITUTO DI LINGUA E LETTERATURA FRANCESE



**VARIAZIONE SUL TEMA D'AMORE  
NELLA LETTERATURA FRANCESE  
DEL SECONDO OTTOCENTO**

ATTI  
DEL SEMINARIO DI STUDIO  
DI MALCESINE  
23 - 25 maggio 1996

---

a cura di  
ELIO MOSELE

SCHENA EDITORE

L'AMANT IMPUISSANT  
LOUIS BERTRAND ET L'INSPIRATION  
FLAUBERTIENNE VERS 1900

Guy Ducrey

Il proclame son culte de Flaubert. Juste reconnaissance car il doit beaucoup à Flaubert et Louis Bertrand est quelque chose comme un Flaubert improvisateur. [...] Flaubert passe même dans ses romans.

(J. Ernest-Charles,  
«La Vie littéraire. Louis Bertrand»,  
in *Revue politique et littéraire*,  
juillet-décembre 1904, p. 342).

«Il y a plus d'impuissants qu'on ne croit»<sup>1</sup>. C'est par cette phrase lapidaire que Stendhal commence une lettre à Mérimée, en date du 23 décembre 1826. Prise ainsi, dans son abrupte généralité, la phrase reste énigmatique: quelle est donc sa portée exacte? Est-ce à l'univers des artistes qu'elle s'en prend? Ou à celui de la politique? A moins que ce ne soit (on ose à peine en caresser l'hypothèse) au monde des Universités? Point du tout. C'est d'impuissantement sexuelle qu'il était question dans ce début, comme dans la suite de cette lettre. Stendhal se référait en fait au roman qu'il venait d'achever, *Armance*<sup>2</sup>. Il avait

<sup>1</sup> STENDHAL, [Lettre à Mérimée sur *Armance*], reproduite dans l'édition d'*Armance*, Paris, Gallimard (Folio), 1975, p. 267.

<sup>2</sup> Edition originale: *Armance, ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, Paris, Urbain Canel, 1827, 3 vol.

pour héros un jeune homme impuissant, que l'auteur suivait dans son malheur, d'assauts interrompus en brusques volte-face, jusqu'à sa mort. Comment, si l'on est un homme jeune, beau et fortuné, satisfaire une femme lorsque le corps ne tient pas ses engagements et se dérobe? Qu'est-ce exactement que cette dérobade et quelle influence a-t-elle sur le comportement général? Comment se représenter l'impuissance masculine? Ces interrogations, qui constituent le propos même du roman de Stendhal, firent d'*Armance* le plus célèbre, sans doute, des récits sur l'impuissance sexuelle dans les lettres françaises.

Mais de ces délicates questions, différents autres types de discours firent leur objet au XIX<sup>e</sup> siècle. Le discours médical d'abord, qui se préoccupe beaucoup de cerner les causes physiologiques de l'impuissance. Il est relayé dans la deuxième moitié du siècle par les investigations de la psychopathologie appliquée, puis, dès 1900, par la psychanalyse naissante<sup>3</sup>. D'autres sciences, qui d'ailleurs ne sont pas encore constituées comme telles à l'époque, s'intéressent aussi au problème: ainsi, après la guerre franco-allemande de 1870, des discours à visée sociologique que se penchent-ils avec inquiétude sur la démographie française, dont la courbe s'infléchit désespérément vers le bas. Le mâle français donnerait des signes de faiblesse et, traître à sa réputation, ne saurait plus faire d'enfants. La montée des féminismes comptait sans doute pour beau-

<sup>3</sup> Sur la médicalisation du sexe au XIX<sup>e</sup> siècle, dans sa relation avec le discours social et la littérature, MARC ANGENOT, *Le Cru et le Faisané. Sexe, discours social et littérature à la Belle époque*, Bruxelles, Labor, 1986, en particulier le chapitre «Les Discours scientifiques», et JEAN-PAUL ARON et ROGER KEMPF, *Le Pénis et la démoralisation de l'Occident*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978.

coup dans ce réseau de représentations déprimantes: le rôle séculairement assuré de l'homme semblait vaciller. Comme patriarche procréateur, il avait un peu fait son temps<sup>4</sup>.

A tous ces discours, qui s'expriment avec une particulière insistance dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains vont ajouter le leur, aussi prolifique et souvent alarmant. On trouve après Stendhal plusieurs romans pour représenter des héros impuissants ou dont la virilité est sans cesse mise en doute. Le phénomène semble devenir une véritable obsession entre 1880 et 1900. Des Essintes est présenté par Huysmans, dès le prologue d'*A Rebours*, comme menacé de ce malheur: «[...] comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche»<sup>5</sup>. Et plus loin, lors de l'épisode de Miss Urania, il apparaît que «sa précoce impuissance s'augmentait encore»<sup>6</sup>. Le roman de Huysmans, en ceci comme en tant d'autres aspects, fait date et l'on ne compte pas, dès 1884, les récits consacrés à des amours inabouties par la défaillance physique ou psychologique (on ne sait jamais trop) de l'amant. En 1890, Remy de Gourmont invente dans son célèbre roman *Sixtine*<sup>7</sup> la figure d'un célibataire raffiné, et romancier virtuel, qui courtise une femme trois cents pa-

<sup>4</sup> Sur la montée des féminismes entre 1870 et 1914, et sur les représentations littéraires auxquelles ils donnèrent lieu, ANNELISE MAUGUE, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages, 1987.

<sup>5</sup> JORIS-KARL HUYSMANS, *A Rebours*, Paris, Charpentier, 1884. Cité d'après l'édition: JORIS-KARL HUYSMANS, *A Rebours. Le Drageoir aux épices*, Paris, 10/18, 1975, p. 56.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>7</sup> Paris, Savine.

ges durant et finit, d'hésitations en lassitudes, par la laisser s'enfuir avec un autre. En 1892, et dans un autre genre, c'est le tour de Jules Renard qui, sous le titre *L'Ecornefleure*<sup>8</sup>, campe le personnage d'un romancier nécessaires, protégé par un couple de bourgeois, mais qui ne parvient jamais, malgré son désir, à devenir l'amant de sa protectrice. Deux ans plus tard encore, en 1894, le jeune écrivain Jean de Tinan va jusqu'à donner à l'impuissance les honneurs d'un titre puisqu'il appelle son premier livre *Un Document sur l'impuissance d'aimer*<sup>9</sup>. Et si l'on considère les récits courts, la liste pourrait s'allonger de dizaines de références. L'impuissance est à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle finissant et, à en croire les lettres, l'homme ne peut plus procréer et aimer comme jadis, il ne peut plus, il n'en peut plus...

Mais, par rapport aux autres types de discours sur l'impuissance (médicaux, psychologiques ou sociologiques), la littérature offre à l'époque une particularité notable: les amoureux impuissants qu'elle représente sont souvent aussi des créateurs impuissants, et singulièrement des écrivains. Comme si impuissance amoureuse et impuissance littéraire allaient de pair, et que la première fût la figure de l'autre. Comme si, peut-être, les écrivains ne s'intéressaient aux déficiences amoureuses que pour mieux scruter l'inquiétante déficience de la puissance créatrice, de la puissance démiurgique.

Pour observer au mieux ce lien entre deux types d'impuissance, c'est évidemment au Flaubert de *L'Education*

*sentimentale* qu'il faut en revenir, comme à la source majeure dont partirait tout un système de représentations fantasmatiques de la fin du siècle. Le récit s'achève sur une scène célèbre de débandade amoureuse, que Frédéric et Deslauriers, vieilliss, se plaisent à commémorer: c'était leur première visite au bordel qui, comme tout le reste, avait tourné en faillite. Ils s'étaient armés pour l'occasion de bouquets de fleurs:

Frédéric présenta le sien, comme un amoureux à sa fiancée. Mais la chaleur qu'il faisait, l'appréhension de l'inconnu, une espèce de remords, et jusqu'au plaisir de voir, d'un seul coup d'œil, tant de femmes à sa disposition, l'émurent tellement qu'il devint très pâle et restait sans avancer, sans rien dire. Toutes riaient, joyeuses de son embarras; croyant qu'on s'en moquait, il s'enfuit; et comme Frédéric avait l'argent, Deslauriers fut bien obligé de le suivre.

On les vit sortir. Cela fit une histoire qui n'était pas oubliée trois ans après. Il se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre; et quand ils eurent fini:

— C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.

— Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers<sup>10</sup>.

Rien sans doute n'est plus grinçant que cette fin. Car ce *meilleur* que les deux personnages se félicitent d'avoir possédé, comment le définir autrement que par le *rien*? Ce qu'ils ont eu de meilleur n'est, justement, rien. Rien, rien que l'émotion d'un échec, sous forme d'une débandade

<sup>10</sup> GUSTAVE FLAUBERT, *L'Education sentimentale*, Paris, Michel Lévy, 1870 [1869]. Cité d'après l'édition: Paris, Gallimard (Folio), 1965, p. 459.

<sup>8</sup> Paris, Ollendorff.

<sup>9</sup> JEAN DE TINAN, *Un Document sur l'impuissance d'aimer*, Paris, L'Art indépendant, 1894.

qui viendrait clore et résumer peut-être la série interminable des autres échecs. Mais cette fragilité, cet évanouissement du désir pour la femme, par quoi se clôt le roman de Flaubert, est aussi ce qui l'ouvrirait. Car la première rencontre de Frédéric avec Mme Arnoux était déjà placée sous le signe du désir enfui. Il n'est peut-être pas inutile de se reporter à ce passage, à la quatrième page du roman, où Frédéric s'interroge sur l'inconnue du bateau:

Quels étaient son nom, sa demeure, sa vie, son passé? Il souhaitait connaître les meubles de sa chambre, toutes les robes qu'elle avait portées, les gens qu'elle fréquentait; et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites<sup>11</sup>.

La rencontre de la femme idéale ne produit en somme pas d'autres effets que celle des prostituées dans la maison close: dans les deux cas, le désir se volatilise. L'épanouissement des premières amours, l'évanouissement des premiers désirs vont de pair. Aimer Mme Arnoux, c'est d'emblée ne pas la désirer, c'est déjà ne plus la vouloir posséder. Ce mouvement, qui inscrit une sorte de vide dans l'élan même de l'amour, se retrouvera fréquemment dans le roman, et jusqu'à la dernière rencontre de Frédéric avec Mme Arnoux. Alors qu'elle est enfin venue s'offrir, le héros se détourne par crainte, dit Flaubert, «d'en avoir dégoût plus tard» et aussi pour «ne pas dégrader son idéal»<sup>12</sup>. Du début à la fin, l'élan de Frédéric prend ainsi la forme d'un désir contrarié, quand bien même le personnage n'est pas, au sens strictement physiologique du terme,

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 454.

un impuissant, puisqu'il aura même un enfant. Dans le récit considéré en son entier, c'est bien, toujours, l'inaptitude du désir à sa réalisation qui semble primer. Elle n'est d'ailleurs qu'une forme particulière d'une impuissance plus générale, dont le roman de Flaubert serait le catalogue: impuissance politique, financière et, singulièrement, impuissance littéraire. Car Frédéric a aussi une vocation d'écrivain, ratée comme le reste, et il n'est pas indifférent qu'elle soit rappelée quelques paragraphes à peine avant le souvenir du bordel:

Frédéric reprit:

— Ce n'est pas là ce que nous croyions devenir autrefois, à Sens, quand tu voulais faire une histoire critique de la Philosophie; et, moi, un grand roman moyen âge sur Nogent, dont j'avais trouvé le sujet dans Froissart: Comment messire Brokars de Fénéstranges et l'évêque de Troyes assaillirent messire Eustache d'Ambrecicourt. Te rappelles-tu?

Et, exhumant leur jeunesse, à chaque phrase, ils se disaient:

— Te rappelles-tu<sup>13</sup>?

L'épisode de la déroba de du bordel, conclusion du roman, joue alors tout son rôle: il serait le ratage premier, et en même temps dernier, qui donnerait sens à tous les autres ratages du récit, y compris le ratage littéraire. Qui failirait ainsi aux devoirs du désir ne pourrait bien réussir ses autres tâches, ni sa vocation de romancier.

Ces aspects bien connus de *L'Education sentimentale* ont eu un impact essentiel sur la littérature du tournant du siècle, et en particulier sur certaines représentations de

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 457-458.

l'amour, du désir et de la création littéraire qu'elle offre au lecteur. Peu d'œuvres en témoignent mieux que celle de Louis Bertrand, romancier et essayiste dont le XX<sup>e</sup> siècle finissant n'a pas gardé grande mémoire, bien qu'il fût devenu Académicien, succédant à Barrès en 1925. Il s'était fait le spécialiste, vers 1900, des romans «exotiques», qui avaient pour cadre tantôt l'Espagne, tantôt les colonies d'Afrique du Nord. L'auteur prenait prétexte de ce déplacement géographique pour réfléchir à la Décadence européenne, qu'une latinité méditerranéenne pouvait permettre de dépasser par un mélange régénérant de races diverses... Il s'inscrivait ainsi parfaitement dans une époque hantée par la question de la race, dans son rapport avec l'évolution des sociétés<sup>14</sup>. Ce qui ne l'empêcha pas de donner aussi des romans d'amour et de «mœurs contemporaines».

L'intérêt majeur de Louis Bertrand pour une réflexion sur les variations du thème amoureux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne réside pas tant dans cet exotisme du décor (véritable poncif du romanesque fin-de-siècle) que dans l'élection par l'écrivain d'un véritable mentor littéraire: Gustave Flaubert, dont il se réclame hautement dans toute son œuvre. Il consacra à l'auteur de *Salambô* divers travaux critiques<sup>15</sup>, et osa même en 1928, intituler un roman autobiographique *La Nouvelle éducation sentimentale*<sup>16</sup>. Ré-

vendiquée explicitement, cette tutelle permet d'éclairer l'œuvre de Louis Bertrand sous un jour particulier: celui d'une vaste variation sur des thèmes flaubertiens, dont l'amour impossible et l'impuissance littéraire, dans l'intimité de leurs liens, seraient peut-être les premiers.

Le roman qu'il fit paraître en 1903 sous le titre *Le Rival de Don Juan* permet de l'observer mieux que tout autre écrit. Son intrigue était fort simple et avait pour cadre l'Andalousie contemporaine où voyageait un couple, constitué d'une danseuse célèbre, La Galliego, et d'un jeune Français. Un *terzo incommode*, le rival, venait troubler cet idylle, en la personne d'un peintre raté, devenu écrivain, non moins raté. Nommé Mautoucher, il était l'ami intime du jeune Français. Mais il venait peu à peu à éprouver pour la danseuse une passion dévorante, qui ne pouvait cependant jamais atteindre son objet, tout comme celui de Frédéric pour Mme Arnoux. Car la référence à *L'Éducation sentimentale* était bien présente, explicite dès les premières pages, où le personnage évoquait «le grand Flaubert»<sup>17</sup> comme son maître, par une expression que Bertrand lui-même avait utilisée, la même année, dans un article de *La Renaissance latine*<sup>18</sup>. Ce qui était vrai de l'auteur s'avérait donc aussi pour le personnage: tous deux invoquaient comme leur muse l'écrivain disparu

cation sentimentale", il nous faut bien penser à Flaubert; mais M. Louis Bertrand prend justement soin de nous dire, d'abord, que, tout de même, ce n'est pas la même chose...» (LOUIS BERTRAND, *La Nouvelle éducation sentimentale*, Paris, Plon, 1928», in *Les Nouvelles littéraires*, 16 juin 1928).

<sup>17</sup> LOUIS BERTRAND, *Le Rival de Don Juan*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 12.

<sup>18</sup> LOUIS BERTRAND, «La Renaissance classique», in *La Renaissance latine*, 15 avril 1903, p. 13.

<sup>14</sup> Sur l'intérêt complexe de Louis Bertrand pour la notion de race, PIERRE CITTI, *Contre la Décadence. Histoire de l'imaginaire français dans le roman. 1890-1914*, Paris, P.U.F., 1987, *passim*.

<sup>15</sup> Ainsi son *Gustave Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912, et, plus tard, *Flaubert à Paris ou le Mort vivant*, Paris, Grasset, 1921.

<sup>16</sup> Dans *Les Nouvelles littéraires*, le compte rendu de l'ouvrage commençait, non sans malice, par ces remarques: «La Nouvelle édu-

en 1880 et plaçaient leur œuvre sous son signe bienfaisant.

Mais l'invocation du «grand Flaubert» par Mautou-cher est particulièrement ambiguë, puisqu'elle sert à la fois à dire ce qu'il veut être et à révéler le peu qu'il est. Comme romancier, il en appelle ainsi à la puissance flaubertienne mais, comme personnage, il va bientôt ressembler étrangement à Frédéric Moreau par l'impuissance amoureuse et littéraire. Une sorte de Frédéric donc, mais un Frédéric plus enclin à la réflexivité et qui ne cesse d'analyser sa propre déficience. Ainsi, dans un passage où il se parle à lui-même :

«Qu'apportait-il au monde? Quelle parole inouïe allait-il prononcer, quelle splendide image allait-il inscrire dans la mémoire des hommes?...» Toute son œuvre lui paraissait comme un amusement de lettré, et, malgré son talent prodigieux, comme une chose morte, vide de substance. Hélas! sa voix se perdrait sans éveiller d'écho!... Dans la détresse où il sombrait, il lui sembla que sa raison même s'abolissait avec tout le reste. Il se parut stupide tout à coup, et, en même temps, le sentiment d'une stérilité et d'une impuissance incurables l'envahissait et redoublait son angoisse.<sup>19</sup>

Impuissance, stérilité, substance vide et voix perdue: l'œuvre littéraire se donne en négatif et la vocation du personnage ne se construit qu'en creux. Car il ne s'agit pour l'instant que de déficience créatrice. Mais, peu à peu, au cours du roman, celle-ci n'apparaît que comme la cause de l'impuissance amoureuse. Ou plutôt, les deux impuissances se confondent inextricablement et se justifient l'une l'autre. Le personnage ira jusqu'à s'exclamer à un

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 129.

moment donné: «Je ne suis rien! je n'ai rien en moi! Mon âme est sèche et stérile!... Oh! elle s'en doute bien, cette Galligo qui me traitait d'homme de peu»<sup>20</sup>. Et l'on ne sait trop si ce gémissent concerne l'artiste incapable de créer ou l'amoureux incapable de réaliser sa passion. Il semblerait en tout cas que l'impuissance créatrice entraîne l'échec amoureux, et qu'à son tour celui-ci entrave la création, dans un cercle vicieux et désespérant. C'est ce qui ressort particulièrement bien d'un autre passage, situé à peu près au centre de l'ouvrage. Il retrace une double décadence, celle de l'artiste et celle de l'amoureux, et semble rassembler en quelques lignes denses certaines des représentations majeures de l'imaginaire fin-de-siècle:

Peu à peu, il méprisa l'écriture comme trop inégale à l'énormité de son désir. Il souhaitait quelque chose de plus immédiat, de plus plastique. Il voulut redevenir peintre et regretta sa vocation manquée. Ce fut une nouvelle manie. Sur des feuilles volantes, sur les marges de ses manuscrits, sur les pages de son carnet et jusque sur les enveloppes de ses lettres, il crayonnait le corps dévêtu de la Galligo, il insistait sur la ligne du cou, désespérant d'en reproduire le galbe au gré de son imagination et s'y acharnait d'autant plus. Mais la sécheresse du dessin le rebuta. La couleur seule pourrait lui donner l'illusion complète de la vie! Mystérieusement, il acheta une boîte d'aquarelliste, du papier, des godets, une planche. Toutes les nuits, il peignait avec fureur jusqu'à l'aube. Son cerveau se détraquait à ce surmenage forcé. Des pensées déprimantes l'envahissaient et quand ses yeux commençaient à se brouiller, quand le pinceau tremblait entre ses doigts, il contemplait son œuvre atterré et de plus en plus convaincu de son impuissance. [...] La fati-

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 437.

gue de ses veilles se joignant à ses déboires d'amoureux, à ses doutes continuels sur lui-même et sur son talent, il se laissait aller à un désespoir sans limite<sup>21</sup>.

Tout doit arrêter ici le lecteur. D'abord cette progressive déchéance dans la création: si l'écriture est abandonnée, c'est pour un retour, un retour à quelque chose de *déjà manqué*, – la peinture. Quant au lieu matériel de cette création picturale, il est particulièrement significatif: non pas la toile, mais la feuille volante, la marge, le carnet, l'enveloppe de lettre... Comme si cette œuvre, d'emblée, ne méritait pas le support de sa pérennisation. Mais le processus de dépréciation ne s'arrête pas là encore: du dessin, qui passe pour l'art viril et majeur des démiurges, Mautoucher passe à l'aquarelle, souvent apparentée, dans l'imaginaire du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'art mineur d'un divertissement féminin. L'aquarelle est ce qui passe et s'évanouit. Faire de l'artiste créateur un aquarelliste, c'est l'amoindrir, et surtout le féminiser, par une démarche que le roman avait d'ailleurs amorcée d'emblée. Les mains de Mautoucher étaient en effet décrites comme trop féminines par la danseuse, qui s'exclamait: «Avez-vous remarqué ses mains? Elles sont ignobles!... Des mains grasses comme celles d'une femme [...]»<sup>22</sup>.

En le féminisant ainsi, Louis Bertrand parvient à porter le doute sur son personnage à la fois comme artiste et comme amant. Quel peut-il être, ce peintre ambitieux, pour ne donner ses ardeurs créatrices qu'à l'aquarelle? Et quel peut-il être, cet amant dont les mains sont féminines,

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 205-206.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 85.

et les nuits consumées en œuvres stériles? Ecrivain raté, amant raté, peintre raté: le héros de Louis Bertrand reste dans une mouvance flaubertienne; mais il réunit par amalgame ce qui avait été dissocié dans *L'Education sentimentale*, où l'on se souvient qu'un personnage distinct de Frédéric, nommé Pellerin, était chargé de représenter l'échec de l'artiste-peintre. Pour parfaire son système de représentations déprimantes et misogynes, si caractéristiques de l'imaginaire 1900, il ne reste plus alors à Bertrand qu'à asséner le coup de grâce à ce piètre amant, et piètre artiste, et piètre écrivain. C'est la danseuse elle-même qui s'en chargera:

– Moi avec lui! jamais! jamais! Vous ne me connaissez pas, mon cher!... Lui c'est...

Elle parut chercher des mots extraordinaires pour traduire toute l'énormité de son mépris. [...]

– C'est un homme de peu. [...] Je ne peux pas vous expliquer cela. Mais je le sens profondément. Soyez-en sûr, je ne me trompe pas. Je ne me suis jamais trompée sur un homme!... Je vais vous avouer une chose! Ne riez pas de moi! Lui, voyez-vous, il m'épouvante comme un grand trou noir, un trou où il n'y a rien que du vide! Oui! c'est cela<sup>23</sup>!...

Un grand trou noir où il n'y a rien que du vide... Il n'est guère nécessaire de s'appesantir sur l'élégance de la métaphore, et sur ses implications sexuelles lorsqu'appliquée à un personnage masculin... Importe plus, sans doute, la relation de ce *trou noir* avec la création graphique et littéraire. Car, signe de l'impuissance, n'est-il pas l'envers négatif de la blancheur mallarméenne? Là où le blanc

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 229.



chez Mallarmé, certes inquiétant et vertigineux, est riche de toute la puissance virtuelle du poète, ce trou noir exclut radicalement, et définitivement la création, et l'engloutit. Si, selon la célèbre formule de Mallarmé, «l'homme poursuit noir sur blanc»<sup>24</sup>, il ne saurait absolument poursuivre noir dans gouffre noir... Si peu élégante, et sans doute maladroite qu'elle soit, la métaphore de Bertrand donne son sens à tout le système fantasmatique de son roman: ce trou noir réunit l'impuissance de l'écrivain, du peintre coloriste et de l'amant décidément trop féminin. *Le Rival de Don Juan* peut ainsi rejoindre la longue série des romans qui, vers 1900, disent la difficulté d'écrire, et d'aimer.

Le récit de Louis Bertrand n'est pas un grand roman. Mais il est précieux pour comprendre ce que peuvent être au tournant du siècle des variations sur le thème amoureux. Il s'agit d'abord de variations littéraires où la création romanesque se nourrit de textes antérieurs (en l'occurrence *L'Education sentimentale* de Flaubert), qu'elle retravaille plus ou moins explicitement, avec plus ou moins de vergogne. Ce phénomène ne peut être aujourd'hui perceptible qu'à la condition d'une gourmande et avide lecture de ces textes, fussent-ils méconnus et décriés. Là où Flaubert mettait au centre de son récit la question de la passion inaboutie, et organisait autour d'elle le toutes les autres impuissances, Louis Bertrand déplace son propos vers la question de la création artistique. Flaubert reste l'horizon majeur d'où se détache l'intrigue. Mais l'impuissance créatrice a conquis du terrain dans la

représentation sur l'impuissance amoureuse. Toutes deux s'équilibrent désormais et ne font qu'un vaste et noir fantasmé.

Est-il possible d'écrire après Flaubert? Après *L'Education sentimentale*? Voilà ce qui hante le personnage de Bertrand, et sans doute aussi son créateur. En développant cette question par le biais du roman, celui-ci permet de mieux cerner certains procédés du romanesque lui-même à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: une écriture de la reprise, qui marche dans des traces déjà faites, et plus illustres; une écriture de la modeste variation sur des thèmes connus. A croire que l'originalité et la puissance démiurgique ne seraient plus d'actualité, dans une époque qui se plaît à rêver ainsi des écrivains ratés et des peintres contrariés, — une époque triste où les danseuses ne peuvent même plus compter, pour se divertir, sur leurs amants.

<sup>24</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, «L'Action restreinte», in *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897. Cité d'après l'édition: *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1945, p. 370.