

B i b l i o t h è q u e
de
PHILOSOPHIE

L'Idiot
de la famille

Gustave Flaubert

de 1821 à 1857

★★

par

JEAN-PAUL SARTRE

*Nouvelle édition
revue et complétée*

nrf

Éditions Gallimard

JEAN-PAUL SARTRE

L'IDIOT
DE LA FAMILLE

GUSTAVE FLAUBERT
DE 1821 À 1857



*Nouvelle édition
revue et complétée*

nrf

GALLIMARD

LIVRE II

Le collège

De la geste au rôle : le Garçon

À Louise, au début de novembre 51, Gustave écrit : « Nous étions... une pléiade de jeunes drôles qui vivions dans un étrange monde, je vous assure. Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués, d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui. C'était beau ! » Peu après, il va revisiter son collège non sans une poignante mélancolie : les changements apportés à la vieille bâtisse l'empêchent de retrouver certains souvenirs, les collégiens d'aujourd'hui ont l'air stupides. Où est le temps où ?..., etc. Beaucoup plus tard, dans la *Préface aux Dernières Chansons*, qui fut terminée le 20 juin 1870, il reprend ce thème et le développe : « J'ignore quels sont les rêves des collégiens, mais les nôtres étaient superbes d'extravagance – expansions dernières du romantisme... qui, comprimées par le milieu provincial, faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements... On n'était pas seulement troubadour, insurrectionnel et oriental, on était, avant tout, artiste... on se crevait les yeux à lire au dortoir des romans ; on portait un poignard dans sa poche comme Antony ; on faisait plus : par dégoût de l'existence Bar... se cassa la tête d'un coup de pistolet ; And... se pendit avec sa cravate. Nous méritions peu d'éloges certainement ! Mais quelle haine de toute platitude ! Quels élans vers la grandeur ! Quel respect des maîtres ! »

Or les confidences rendent un tout autre son, quand Flaubert nous les fait à *chaud* sur sa vie de collégien, entre quinze et dix-sept ans, et qu'il est encore claquemuré dans sa « boîte ». Il écrit avec beaucoup de force, dans *La Dernière Heure* en janvier 37 : « J'ai éprouvé de bonne heure un profond dégoût des

hommes, dès que j'ai été en contact avec eux. Dès douze ans on me plaça dans un collège : là j'y vis le raccourci du monde, ses vices en miniature, ses germes de ridicules... ses petites coteries, sa petite cruauté ; j'y vis le triomphe de la force, mystérieux emblème de la puissance de Dieu ; je vis des défauts qui devaient plus tard être des vices, des vices qui seraient des crimes et des enfants qui seraient des hommes. » Dans les *Mémoires d'un fou*, écrites dix-huit mois plus tard, il revient sur l'horreur et le mépris que lui inspirent ses condisciples et qui s'étend cette fois à tout le personnel enseignant : « Je fus au collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes. Cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que l'autre petite société, celle des hommes. Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme... J'y fus froissé dans tous mes goûts : dans la classe, pour mes idées ; aux récréations, pour mes penchants de sauvagerie solitaire... J'y vécus donc seul et ennuyé, tracassé par mes maîtres et raillé par mes camarades. »

Pour « cette âme noble et élevée », froissée dans ses goûts, tourmentée par des pédants, les condisciples, c'est la meute ; c'est la foule stupide et ricaneuse qui pousse Marguerite au suicide : « Je me vois encore assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant. Les imbéciles ! Eux, rire de moi ! Eux, si faibles, si communs, au cerveau si étroit ; moi, dont l'esprit se noyait sur les limites de la création, qui étais perdu dans tous les mondes de la poésie, qui me sentais plus grand qu'eux tous, qui recevais des jouissances infinies et qui avais des extases célestes devant toutes les révélations intimes de mon âme ! Moi qui me sentais grand comme le monde¹. »

La contradiction de ces deux séries de témoignages ne manquera pas d'étonner. D'autant que les plus anciens n'épargnent personne : son dégoût se veut universel ; pas une allusion à la « pléiade de jeunes drôles ». Je dirai même qu'il s'arrange pour en nier jusqu'à la possibilité : *tous* imbéciles, *tous* cruels ; il se

sont *plus grand qu'eux tous*. Cette rage impuissante semble ne pouvoir naître que chez un solitaire : s'il faisait partie d'une bande d'extravagants, il y aurait plus de hauteur que de hargne dans son mépris. Dans la seconde série, au contraire, sa bienveillance, avec le temps, devient universelle : la *Préface* oppose deux générations : les collégiens de 1830 étaient tous romantiques ; ceux de 1870, que sont-ils² ? À la limite, les deux jugements, l'un et l'autre universalistes, apparaissent comme rigoureusement incompatibles. Tous vulgaires et cruels ; tous superbes et généreux : Gustave ne semble même pas se douter qu'il faille choisir.

On fera remarquer, sans doute, qu'il vit sa temporalisation propre comme un processus de dégradation, ce qui implique nécessairement, chez lui, une tendance à idéaliser le passé. Il observe lui-même à plusieurs reprises qu'il ne jouit pas de ce qu'il possède et regrette âprement ce qu'il a perdu. C'est vrai : il sous-estime le présent et le surestimera dès qu'il se sera écoulé. Mais pas au point de passer du noir absolu à la blancheur immaculée. En outre, même s'il préfère systématiquement *ce qui a eu lieu*, il semble à première vue que, dans ce cas précis, le changement de signes serait infiniment plus compréhensible s'il se faisait dans l'autre sens. Quelles qu'aient pu être les réserves de l'adolescent, on n'admettra pas, si ses camarades ont « tourné » comme lui entre la folie et le suicide, qu'il les ait condamnés sans appel *au moment même où ils désespéraient ensemble*. L'adulte au contraire sait que chez certaines « âmes » la noblesse n'était pas bon teint. Une lettre du 15 décembre 51 nous apprend que l'homme au poignard, qui se prenait pour Antony, n'était autre qu'Ernest³. Cela n'empêche pas qu'il se soit « rangé » : « Magistrat, il est réactionnaire ; marié, il sera cocu et... (passera)... sa vie entre sa femelle, ses enfants et les turpitudes de son métier⁴. » D'Alfred lui-même, « qui s'est fait crever de débauche pour échapper à l'ennui », il sait à présent que le conformisme nonchalant – qui se donnait pour un simple refus de ce que Cocteau nommait le « conformisme de l'anticonformisme » – s'appuyait en vérité sur de solides préjugés de classe. Ne

peut-on s'étonner que Gustave ne tienne aucun compte de ses déceptions et distribue les lauriers sans la moindre réserve ? de l'adolescent, on comprendrait qu'il vantât ses amis, de l'homme qu'il portât sur eux un jugement plus nuancé ; c'est le contraire qui s'est produit : dans ses écrits de jeunesse, il n'y a pas trace de cette élite dont, à trente ans, il s'honore d'avoir fait partie.

Entre les deux groupes de témoignages, on aurait tendance, malgré tout, à trancher en faveur du plus ancien – ne fût-ce que pour la rageuse passion qui s'y exprime spontanément – s'il n'était partiellement démenti par les faits. Non, Gustave n'était pas la risée de ses maîtres. Ni le souffre-douleur de ses camarades. En octobre 31 ou dans les premiers jours de 1832, il entre au Collège royal, en huitième. En septième, il a le premier accessit d'excellence. En cinquième il rencontre Gourgaud-Dugazon qui devient son professeur de lettres et Chéruel qui lui enseigne l'histoire. Les deux hommes le prennent en vive estime. Gourgaud, touché par le romantisme, l'encourage à écrire : le 14 août 35, un mois après la fin de l'année scolaire, Gustave, parlant à Ernest de ses œuvres littéraires (il vient de terminer *Frédégonde*, un drame qui s'est perdu), ajoute, dans le même paragraphe : « Gourgaud me donne des narrations à composer. » Il s'agissait d'exercices de style proposés à un écrivain en herbe et non pas de « devoirs de vacances ». Nous en connaissons deux – *Matteo Falcone* et *L'Anneau du prieur*. Gourgaud dut les apprécier puisque Flaubert les a conservées. Quand le jeune professeur fut nommé à Versailles, son ancien élève resta en correspondance avec lui. À vingt ans, rongé par le doute de soi, Gustave lui gardait assez de confiance pour lui demander des encouragements. On sait, par ailleurs, l'influence de Chéruel, élève de Michelet, qui lui révèle ou qui développe son goût pour l'histoire et lui indique de nombreuses lectures – Barante sans doute et certainement Augustin Thierry auquel le petit garçon emprunte le sujet de sa *Frédégonde*. Il se fie à Chéruel autant qu'à Gourgaud puisqu'il lui montre ses essais historiques – par exemple, en 1837, le plan de son essai : *La Lutte du sacerdoce et de l'Empire*. Il ne semble pas que l'amitié de

Flaubert et de Gourgaud-Dugazon ait survécu à la crise de 1844 mais du relâchement de ces liens on incline, quand on lit les lettres du cadet, à rendre l'aîné responsable⁵. Chéruef, par contre, bien qu'il ait quitté Rouen, lui aussi, pour une chaire à la Sorbonne, nous savons, par une lettre de 1858, à M^{lle} de Chantepie, que son élève normand le fréquentait encore. Sans aucun doute Gustave a rencontré, pendant ses années de collège, des cuistres et des sots parmi les enseignants : c'est la règle. Mais on ne le plaindra guère puisque – ce qui est l'exception, au contraire – il a la chance d'avoir connu, adolescent, deux professeurs qu'il a pu continuer d'aimer et d'estimer à l'âge adulte. Jean Bruneau a raison d'écrire que l'année 35-36 est « essentielle dans l'évolution littéraire de Flaubert ». Elle ne l'est pas moins pour son éducation sentimentale : des hommes lui ont fait confiance. Or trois ans après, dans les *Mémoires*, voici ce qu'il écrit : « Je m'étais donc faussé le goût et le cœur, comme disaient mes professeurs, et, parmi tant d'êtres aux penchants si ignobles⁶, mon indépendance d'esprit m'avait fait estimer le plus dépravé de tous ; j'étais ravalé au plus bas rang par la supériorité même. À peine si l'on me cédait l'imagination, c'est-à-dire selon eux, une exaltation du cerveau voisine de la folie⁷. » Quelle ingratitude : deux hommes l'ont distingué, soutenu et, quand il bénéficiait encore de leur sollicitude, il voue aux gémonies le corps enseignant sans aucune exception. Cela suffirait à prouver la partialité de son témoignage⁸.

L'administration, elle, est rigide et tatillonne ; nous verrons plus loin qu'elle est entrée, depuis 1831, en lutte ouverte avec les élèves à la suite d'incidents politiques. Mais Gustave avait droit à des égards particuliers : Achille-Cléophas, la meilleure tête de Normandie, était un membre très écouté du Conseil académique. J. Félix rapporte un fait plausible : un exemplaire du petit Journal manuscrit que Flaubert et Chevalier rédigeaient ensemble (il s'agit d'un numéro d'*Art et Progrès* que nous n'avons plus) serait tombé aux mains du proviseur. Celui-ci, ayant relevé des allusions malveillantes à certains professeurs, se serait disposé à renvoyer du collège les coupables et l'intervention du chirurgien-chef

l'aurait fait renoncer à prendre contre eux la plus minime des sanctions². Si l'histoire n'est pas vraie, du moins circulait-elle vers 1880 parmi ses anciens condisciples et, sans doute aussi, parmi ceux qui entrèrent au lycée de Rouen après qu'il en fut sorti, ce qui indique, en tout cas, qu'il passait à leurs yeux pour un privilégié.

Du reste, une lettre du 12 juillet 35 nous apporte la preuve que, loin d'être le martyr des pédants et des pions, il savait se défendre et au besoin attaquer : « ... J'ai eu une dispute avec Gerbal, mon honorable pion, et je lui ai dit que s'il continuait à m'ennuyer, j'allais lui foutre une volée et lui ensanglanter les mâchoires, expression littéraire. » Or Jean Bruneau nous apprend que ce Gerbal – ou Girbal –, nommé maître d'études à Rouen le 18 avril 1834 (il avait vingt-huit ans), a été renvoyé en 35 : « sans tenue, remercié par le proviseur »¹⁰, soit à la fin des classes, en juillet, soit au premier trimestre de l'année scolaire suivante. Si l'on rapproche les deux faits, on ne peut douter que les menaces proférées publiquement par Gustave figurent parmi les motifs du renvoi. Gerbal avait perdu toute autorité – s'il en avait jamais eu – et devait tenter de se rattraper par une sévérité maladroite ; les chahuts devaient se multiplier pendant l'étude, l'altercation rapportée par Flaubert n'était sans aucun doute qu'un épisode de la guerre des nerfs que lui faisaient les élèves. Que ce surveillant en détresse ait fait ou non une observation injuste à Gustave, celui-ci savait fort bien à qui il avait affaire et, lorsqu'il lui promet la dérouillée, il est certainement conscient d'avoir l'approbation admirative de ses camarades. On voit, d'après cet incident, qu'il se rangeait parfois du côté des bourreaux. Quant à l'administration, loin de renvoyer l'enfant scandaleux qui avait menacé *coram populi* un représentant de l'autorité, elle chasse le pion et garde le fils de famille sans même lui infliger de punition.

Entre Flaubert et ses condisciples, il existe donc *pour le moins* une solidarité de combattants. Elle ne cessera pas tant qu'il vivra avec eux et nous verrons qu'il se fera renvoyer du collège pour avoir pris part à une action *collective*

d'insubordination. Comment prêter foi, dans ces conditions, aux accusations qu'il porte dans les *Mémoires* ? Ce bel adolescent, costaud et gueulard, fils d'une capacité respectée, toujours prêt à se mettre du parti du désordre, démoralisant les pensionnaires du père Eudes qui suivent les cours du collège, on voudrait nous faire croire que c'est un souffre-douleur ? Impossible. L'enfance est conformiste par angoisse ; dans les écoles, les souffre-douleur sont des boucs émissaires : par le rire, les insultes, les farces et les coups on les exécute symboliquement pour anéantir en leurs personnes toutes les formes de l'*anormal*. Qui prennent-ils pour victimes, ces adolescents inquiets ? Un hors-la-loi, fils d'étranger ou de gueux, dont la mise ou l'accent rappellent sans cesse l'origine, un bègue, un infirme, un *minus habens* dont les troubles mentaux leur font peur, un disgracié dont la laideur leur répugne. Un Flaubert *jamais*. Il est vrai que Gustave a, lui aussi, une « anomalie » qu'il ressent comme une tare et dont il a pris au collège une conscience plus aiguë : mais cet invisible défaut d'être existe pour lui non pour eux.

En tout cas, *elle existe*, la pléiade de jeunes drôles extravagants et, s'il n'en est point le chef incontesté, il s'en fait souvent l'animateur : c'est lui qui organise la procession des squelettes, c'est lui qui les entraîne à jouer cette ample comédie aux cent actes divers dont le personnage principal est appelé le Garçon. Dumesnil a tort d'écrire que « Gustave au lycée ne se lie guère ». Aux noms cités par l'hagiographe – Alfred Nion, Germain des Hogues, Charles d'Arcet, Frédéric Baudry –, il faudrait ajouter *au moins* ceux de Hamard et de Pagnerre. Maxime Du Camp fit la connaissance de Flaubert chez un ancien condisciple de celui-ci, Ernest Le Marié, qui le présenta non sans admiration sous le nom de « Vieux Seigneur ». Encore ne s'agit-il que des *amis* qui conserveront des relations plus ou moins étroites avec Gustave jusque dans son âge mûr – à l'exception de Germain des Hogues, mort en 43 mais que Flaubert aimait certainement¹¹. Il fréquentera Nion jusqu'à sa mort ; avec Baudry ses liens ne se relâcheront qu'en 79 ; de Pagnerre, il est encore fait mention dans l'hiver 63-64 : Gustave

l'attend à déjeuner : « C'est un des Créateurs du Garçon ; cela fait une franc-maçonnerie qu'on n'oublie point. » Si l'on tient pour généralement vrai le lieu commun qui veut que « la vie sépare » les lycéens qui s'aimaient, il faut considérer que, de ce point de vue aussi, l'auteur des *Mémoires d'un fou* est un privilégié. Sans aucun doute, dans les années 35, les bons chevaliers de la Pléiade s'entouraient d'auxiliaires dévots et zélés. Cela suffit pour transformer une constellation en voie lactée.

Reste à expliquer la contradiction qui oppose les deux séries de témoignages. Deux textes – qui figurent l'un et l'autre dans les *Mémoires d'un fou* – vont nous y aider :

« Je restais des heures entières, la tête dans mes mains, à regarder le plancher de mon étude ou une araignée jeter sa toile sur la chaire de notre maître ; et quand je me réveillais, avec un grand œil béant, on riait de moi, le plus paresseux de tous, qui jamais n'aurais une idée positive, qui ne montrais aucun penchant pour aucune profession, qui serais inutile dans ce monde où il faut que chacun aille prendre sa part du gâteau, et qui enfin ne serais jamais bon à rien, tout au plus à faire un bouffon, un montreur d'animaux, ou un faiseur de livres. »

« J'avais l'humeur railleuse et indépendante, et ma mordante et cynique ironie n'épargnait pas plus le caprice d'un seul que le despotisme de tous. »

Est-ce vraiment *le même homme*, ce cancre rêveur, ce bon à rien, rongé par l'Infini, dont les ébahissements font la joie de ses camarades et ce cynique à la langue preste, habile à mettre les rieurs de son côté ? Gustave n'a pu brosser, à quelques jours de distance, ces deux portraits de lui-même si différents, sans prendre conscience, fût-ce implicitement, de l'ambiguïté de sa personne, autrement dit de l'ambivalence de ses sentiments envers ses camarades. En d'autres termes, les deux séries de témoignages, bien qu'échelonnés dans le temps, ont leur origine, l'une et l'autre, dans la double relation vécue du jeune garçon avec ses condisciples : ce n'est pas dans sa mémoire que le négatif se transforme en positif, c'est *au collège* qu'il passe sans cesse d'un signe à l'autre,

tracassé tantôt et tantôt tracassier. Dans ses écrits il condamne sans réserve et sans recours ses camarades ; pas un espoir : il y a *eux* et *lui*. Dans la vie quotidienne, il est bien éloigné de cette intransigeance : il a *son* groupe dont il ne souffle mot ni dans les *Mémoires* ni dans *La Dernière Heure* ni dans *Novembre* mais qu'il s'enorgueillit d'*animer*, qui s'est imprégné comme lui du mal du siècle et qui va *représenter* partout, dans la cour, en classe, aux carrefours, jusque dans les églises, le désespoir sec d'être bourgeois. Ses œuvres de jeunesse où le discours de la désespérance se fait monologue nocturne ne sont ni plus ni moins vrais que la comédie bouffonne et sinistre qu'il se plaît à recommencer chaque jour, avec sa troupe, de l'aube à la nuit et qui ne peut se jouer sans mots de passe ni symboles, bref sans « franc-maçonnerie ». Gardons-nous d'en conclure qu'il ne vit pas ce qu'il écrit et qu'il n'écrit pas ce qu'il vit. S'il joue double jeu, c'est que la réalité est double. On trouvera sans doute de la mauvaise foi, de l'insincérité dans les grands couplets des *Mémoires*, mais ceux-ci ne seraient pas même concevables s'ils ne s'inspiraient d'un malaise profondément ressenti. En fait il vit l'un et l'autre aspect de sa vie collégienne : simplement, des raisons – *que nous devons chercher* – font qu'il passe l'un sous silence *au niveau de l'écriture* et qu'une option plus ou moins explicite lui fait élire l'autre comme *ce qui sera fixé par écrit*. À trente ans, c'est le contraire : l'ambiguïté objective demeure ; cette horreur du collège, si amèrement ressentie, il l'éprouve encore puisqu'il la donne à sentir dans les premiers paragraphes de *Madame Bovary* ; tout y est : les pompes absurdes de l'administration, le pédantisme des maîtres, les ricanements des élèves, dont l'imbécile agilité de singes ne fait qu'accuser leur bassesse en face de l'immense bêtise rêveuse de Charbovary, l'enfant qui, devenu homme, aura la gloire unique de mourir d'amour. Mais d'autres intentions – sans contredire à son serment de misanthropie – choisiront d'éclairer l'aspect positif de sa jeunesse morte. Il ne s'agit donc pas d'une transmutation radicale mais d'un changement intentionnel du regard tel que celui qui nous fait voir, en certaines figures, cinq ou six cubes selon que nous leur donnons pour fond les plages d'ombre ou celles

de lumière. Ce qu'il nous faut expliquer ici, c'est l'instabilité même qui, de 32 à 39, le fait passer sans trêve d'une vision à l'autre. On la comprendra mieux si l'on considère que le jeune Flaubert, en entrant au collège de Rouen, trouve tout à la fois un « collectif » caractérisé par une *structure* et une communauté définie par une *histoire* singulière.

A. – LA STRUCTURE

Gustave, de son propre aveu, a vu dans la « société des enfants » une préfiguration de la société des hommes : même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme. Faut-il croire que l'organisation scolaire est le modèle de toute société possible ? Ou n'est-il pas, sans le savoir, passé d'un type de société à *un* autre ? Il se dit « froissé » dans ses « penchants de sauvagerie solitaire ». Était-il donc si sauvage, avant 1832 ? Certes, il s'évadait parfois, il recourait aux hébétudes pour s'arracher à la pression de son entourage. Mais le dira-t-on solitaire, lui qui jusqu'à dix ans ne quitte pas un instant Caroline, qui appelle Ernest « son ami pour la vie » ou « jusqu'à la mort », qui aime à passer de longues heures dans la maison d'Alfred et de Laure, qui se plaît dans la compagnie des enfants Vasse et d'autres encore, fils et filles des amis de ses parents ? D'ailleurs le premier contact avec ses camarades du collège n'est sans doute pas si mauvais puisqu'il écrit à Ernest, le 3 avril 32 : « Quand tu viendras, Amédée, Edmond, M^{me} Chevalier, maman, 2 domestiques et peut-être des élèves viendront nous voir jouer. » *Peut-être des élèves* : son aversion pour ses camarades n'a pas été immédiate ; il s'est lié avec certains d'entre eux, il les a invités à la fameuse représentation de Pâques 32 qui marqua l'apogée et la fin de sa carrière dramatique. Peut-être ne sont-ils pas venus, peut-être l'ont-ils moqué mais ce n'est ni leur absence ni leurs quolibets qui ont décidé des relations générales de Gustave avec ses condisciples. Avant le collège

et même la première année d'internat, le petit garçon n'était pas sauvage, il l'est *devenu* après avoir quitté la société familiale. Avec ses premiers amis qu'il rencontrait chez leur père ou chez le sien, il avait des relations intersubjectives de féodalité : les familles étaient liées, ces enfants se connaissaient par leurs parents ; le lien du vassal au Seigneur, débordant le cadre familial, structurait toute une petite société. Quand les gamins s'ébattaient sous le regard maternel (mères interchangeables, regard invariant, chez toutes le même, chargé de la même vigilance et de la même autorité d'origine paternelle), ils étaient tous des vavasseurs surveillés par de grandes vassales, les déléguées du collège des seigneurs. Relations truquées mais surprotégées par les parents : ceux-ci sont omniprésents, même dans leur absence : on les prévient quand on s'écrit, ils font rajouter une ligne, de-ci delà, les pères saluent les pères par la plume des fils ; pour ne citer qu'un exemple, on ne trouvera pas une lettre des années 31-33 qui ne contienne des allusions à la liaison des Flaubert et des Chevalier : « Embrasse de tout ton cœur ta bonne famille pour moi (31 décembre 30)... Ton bon papa est toujours de même... (4 février). Je te prie en tout grâce de me donner des nouvelles de ta bonne tante ainsi que ta respectueuse famille¹²... (11 février). Ton bon papa va un peu mieux, le remède que papa lui a donné l'a soulagé et nous espérons que bientôt il sera guéri (15 janvier 32). Mon père et ma mère et moi présentons nos respects à tes bons parents » (23 août 32), etc. Ernest et Gustave, en s'aimant, ne font que *prolonger* les relations courtoises de leurs Seigneurs ; ils s'y sentent encouragés, leurs rapports sont *sacrés*.

Ce n'est pas tout : dans cette hiérarchie interfamiliale, Gustave est convaincu que sa famille tient la première place : il partage avec Achille et Caroline la certitude qu'un Flaubert est *né*. Il est vrai qu'ils conservent par leur mère de lointaines attaches avec des hobereaux normands mais ceux-ci n'ont à leurs yeux qu'une valeur de symbole : ils cautionnent par leur sang bleu – ni plus ni moins que leurs ancêtres canadiens par leur « sang indien » – l'aristocratie de fait qui s'est transmise d'Achille-Cléophas à sa progéniture. Il y a un *honneur Flaubert*,

orgueil collectif et institué, que chacun des trois enfants doit défendre partout. Pour mesurer à quel point Gustave y est aliéné, il n'est que de lire les lettres qu'il écrit en 57 à son frère Achille au moment de son procès : « Les renseignements sur la position influente que mon père et que toi a eue et as à Rouen sont tout ce qu'il y a de meilleur ; on avait cru s'attaquer à un pauvre bougre, et quand on a vu d'abord que j'avais de quoi vivre, on a commencé à ouvrir les yeux. Il faut qu'on sache au Ministère de l'Intérieur que nous sommes, à Rouen, ce qui s'appelle *une famille*, c'est-à-dire que nous avons des racines profondes dans le pays, et qu'en m'attaquant, pour immoralité surtout, on blessera beaucoup de gens... Tâche de faire dire *habilement* qu'il y aurait quelque danger à m'attaquer, à *nous* attaquer à cause des élections qui vont venir¹³. » Le lendemain, au même : « La seule chose vraiment influente sera le nom du père Flaubert, et la peur qu'une condamnation n'indispose les Rouennais dans les futures élections... Bref il faut que le préfet, M. Leroy et M. Franck-Carré écrivent directement au Directeur de la Sûreté Générale quelle influence nous avons et combien ce serait irriter la moralité du pays. C'est une affaire purement politique... Ce qui arrêtera, c'est de faire voir les *inconvénients politiques* de la chose¹⁴. » Avec quelle fatuité il écrit le 31 janvier : « La plaidoirie de Maître Sénard a été splendide... Il a d'abord commencé par parler du père Flaubert, puis de toi, et ensuite de moi... Ah ! vous venez vous attaquer au second fils de M. Flaubert !... Personne, Monsieur l'avocat général, et pas même vous, ne pourrait lui donner des leçons de moralité¹⁵. » Ce dernier passage est d'autant plus piquant que Gustave, comme nous verrons plus tard, a délibérément écrit un ouvrage *démoralisateur*. Mais qui oserait s'en prendre à la moralité du fils de M. Flaubert ? Attaqué *comme individu*, la première réaction de Gustave est de se défendre en *fils de famille*, c'est-à-dire comme membre d'une communauté familiale. « Nous sommes une famille ! » Rien de commun avec ces colonies animales qui s'agglomèrent autour du couple qui les a engendrées : une « famille » se caractérise, pour Flaubert, par l'hérédité des charges et des vertus ; c'en est à ce

point qu'il va jusqu'à s'enorgueillir de ce que l'office d'Achille-Cléophas soit revenu à Achille plutôt que de tomber entre des mains étrangères. Les Messieurs de Flaubert ont ceci de commun avec la noblesse d'épée qu'ils donnent inépuisablement leur personne. Les habitants de Rouen sont leurs obligés ; la preuve : il suffit qu'un fonctionnaire maladroit s'attaque au fils cadet du praticien-philosophe pour faire perdre les élections au gouvernement. De là, ce mot superbe : « Ce serait irriter la moralité du pays. » Les voit-on, ces Rouennais, enragés par l'insulte qui leur est faite, boudant les urnes ou votant pour le candidat de l'opposition ? En 1857 Achille-Cléophas est mort depuis dix ans ; son fils aîné est loin de le valoir et sa clientèle en est fort consciente, le cadet se terre à la campagne entre une vieille femme et une enfant ; les relations entre les deux frères ne sont pas des meilleures et l'aîné aime mieux rendre visite à sa mère et à son cadet, le dimanche, que les inviter chez lui, surtout à ses dîners priés. N'importe : possédé jusque dans la solitude par sa très haute et très noble lignée, l'écrivain scandaleux – que Rouen n'adoptera pas avant sa mort – peut écrire tranquillement : « Il y aurait quelque danger à m'attaquer. » Il ajoute aussitôt, c'est vrai : « à *nous* attaquer... ». Mais c'est politesse ou chantage : avec « m'attaquer » tout est dit, puisque Gustave est convaincu depuis son plus jeune âge que chaque enfant Flaubert est, quels que soient le lieu et la circonstance, le représentant qualifié de la famille entière.

C'est ainsi que le petit garçon envisageait son avenir de collégien, bien avant d'entrer au collège. C'est qu'il n'aborde pas les études dans une complète ignorance : le Collège royal de Rouen fait partie intégrante de la *saga* Flaubert ; jusqu'en 1830, Achille y a excellé. Pour un très jeune enfant, les choses ont l'impénétrable densité de ce qui a toujours été là : une forêt centenaire, des bêtes qui l'ont vu naître, un monument, c'est tout un ; le monde, présenté, transmis, donné par ses parents, lui paraît *institué* plutôt que naturel. Mieux : l'institution paraît nature et la nature institution. Gustave, aussi loin qu'il remonte dans son passé, son aîné est collégien, c'est sa nature instituée. Les jours ouvrables, Achille

est absent. Les jours fériés, il se pointe en uniforme, il a le droit de parler tout son saoul, il raconte sa vie, ses succès et les yeux du praticien-philosophe s'éclairent. Gustave connaît par ouï-dire les cours, le préau, les salles de classe, les longs couloirs du collège, on a parlé devant lui de grandes cérémonies collectives qui l'effraient un peu : le coucher au dortoir, le réveil carillonné, les repas en commun, au réfectoire. Il y a les acteurs, aussi, qu'il appelle déjà par leurs noms : les Maîtres, qui sont jugés respectables, aimables ou détestables selon des critères qui lui échappent ; les condisciples, braves garçons d'une espèce inférieure, certains pas bêtes du tout, qui s'essoufflent en vains efforts pour rattraper Achille aux pieds légers. Avant la Chute, Gustave ne voyait pas d'un mauvais œil les couronnes de son frère : il ne concevait pas qu'elles fussent la récompense d'un travail assidu ; il s'agissait plutôt d'une *dignité* qu'on avait attribuée du premier jour au fils Flaubert ; les éloges et les prix, son aîné y avait droit : par le sang. À l'époque, du reste, on ne se privait pas d'annoncer au cadet qu'il moissonnerait les mêmes lauriers quand son tour serait venu. Ainsi, comme une société en cours de développement voit dans une société plus développée son image future, Gustave saisissait le présent d'Achille comme son propre avenir. Avenir institué : il serait ce même collégien qui parlait d'un air si raisonnable, on lui donnerait d'emblée la même dignité, il revêtirait le même uniforme et récolterait dans toutes les matières, tous les ans, tous les prix. La première place lui revenait de droit puisque c'était la seule qui fût digne d'un Flaubert : elle l'attendait, il savait d'avance les mots dont les maîtres useraient pour lui témoigner leur admiration.

Le docteur Flaubert devait tenter parfois de lui faire comprendre qu'il ne triompherait pas sans effort ; il insistait sur l'aspect moral de l'entreprise : Gustave avait le *devoir* de se montrer digne d'un père et d'un frère exceptionnels. Le petit, jusqu'à huit ans, envisageait sa mission sans angoisse : bon sang ne peut mentir. De sa naissance il tenait un pouvoir qui – il voulait bien l'admettre – lui donnait le devoir de vaincre mais aussi le droit et les moyens. Il ne s'agissait que d'un rite : représentés par leurs enfants, les pères de famille rouennais viendraient

s'incliner devant le chirurgien-chef qui, en la personne de Gustave, avait commencé sa troisième enfance.

Après la Chute, cette calme certitude s'alourdit, s'assombrit, se pénètre d'angoisse mais le malentendu demeure. Gustave, relégué au plus bas échelon de la famille, pense en mourir. Mais la hiérarchie qu'établissent entre eux les Flaubert les concerne seuls ; le dernier à l'Hôtel-Dieu reste premier à la ville. En d'autres termes, un Flaubert idiot est encore assez bon pour faire un malheur au collège et rafler tous les prix. Pourtant quelque chose a changé : il était à la droite du père, il n'y est plus. Pour restituer cette relation originelle, est-ce assez d'exceller partout de la huitième à la Philosophie ? Non : quand il plierait sous les trophées, qu'aurait-il prouvé ? Qu'il est un Flaubert, cela va de soi mais non pas le plus grand des Flaubert futurs, le seul digne du héros éponyme. Quand le petit commence ses études, Achille a terminé les siennes depuis deux ans et le vieil établissement retentit encore de son nom. Que peut faire Gustave que n'ait fait son aîné ? Il l'égalera, c'est tout. Du coup la perspective change : ce n'est pas sur ce terrain qu'il pourra battre l'usurpateur et retrouver la faveur paternelle : il s'agit seulement *de ne pas perdre*. Et quand il se montrerait digne successeur en tout point d'Achille-Cléophas et d'Achille, la sentence du *pater familias* ne serait pas remise en cause : puisqu'il ne peut manquer de vaincre, ces triomphes – qu'il doit à son sang – ne peuvent compenser ses fautes passées. Tout ce que peut espérer le petit adepte de ce sombre piétisme, c'est un acte de bonté parfaitement gratuit par quoi son Seigneur décidera de le réinstaller au Paradis. Ainsi, pour les Têtes rondes, les hommes sont tous perdus mais Dieu, par son amour infini, fera ce véritable miracle d'accorder le salut à quelques-uns de ces gibiers d'enfer ; la prise de conscience religieuse consiste alors à se savoir damné en toute justice et à ne jamais désespérer de la charité divine : aucune action ne peut procurer le salut mais il en est qui peuvent décourager Dieu de nous l'offrir. On sait quel mortel ennui fait la trame de ces existences. C'est celui-là même que Gustave s'attend à rencontrer au collège. Une seule consigne : ne pas déroger. Une certitude : il ne

dérogera pas. Et une autre : il ne risque pas de perdre mais n'a rien à gagner. Huit années, huit rentrées, chacune semblable à la précédente, tout prévu, tout revécu et tous les mois de juillet la même moisson toujours recommencée, de trop fades lauriers, toujours les mêmes. À peine si, parfois, sous ces mornes feuillages, un aspic se glisse : et si le cadet devait confirmer, au collège, qu'il est par essence inférieur à Achille ? Premier partout, *en tout cas* : il n'aura avec ses condisciples que des relations féodales ; en classe ils seront ses rivaux malheureux, en récréation ses vassaux. Donc ils ne comptent pas. Mais si l'année scolaire était mauvaise ? En ce cas, Gustave risquerait de se maintenir en tête de liste avec une moyenne plus basse que celle obtenue par Achille dans la même classe ; la sentence paternelle serait confirmée et maintenue à jamais. Cette fâcheuse pensée le pique et disparaît : on ne saurait dire qu'elle le tourmente ; elle suffit, cependant, à lui masquer la véritable nature de la compétition scolaire. Peu d'enfants ont été plus éloignés de comprendre la réalité de l'enseignement bourgeois et moins adaptés à la demande sociale qui le conditionne. Aliéné par sa chute au passé d'Achille, prétendant forger le présent à la ressemblance du passé, il entre au collège, hanté, et, commettant la bétise désastreuse de prendre ses camarades pour une simple médiation plurielle entre lui-même et son frère, il aborde la « petite société » concurrentielle qui l'incorpore comme si c'était une communauté hiérarchiquement structurée et se prépare huit années d'enfer. Ce que la « société des enfants » va offrir au petit féal, ce n'est pas l'image de la société en général – elle n'existe point, ni l'homme – mais tout simplement celle de la société française sous Louis-Philippe ou plutôt de la bourgeoisie triomphante au stade de l'accumulation primitive.

« Celui qui dépose un chiffre sur une copie est un con »

Sur les murs de Mai.

Gustave entre sans méfiance dans la circularité sérielle d'une compétition à blanc produite et mise en place par le vrai système compétitif qui veut en faire une « introduction à la vie bourgeoise ». Cela signifie que le petit féal va se faire bouffer son sang bleu par un certain « collectif » pratico-inerte. En apparence on lui demande de reproduire les « matières » enseignées ou d'en tirer quelque conséquence par ce qu'on appelle *son* travail. Rien que de personnel, semble-t-il : « Savez-vous *votre* leçon ? Conjuguez-moi *vos* verbes latins ! » En fait rien n'est à lui. Ni à personne. En ce système circulaire, une insaisissable force centrifuge vise à déterminer la valeur de chaque élève non pas seulement – ni surtout – en fonction de son travail propre mais en fonction de celui des autres. On ne le juge pas tant sur ce qu'il fait, comprend et sait mais plutôt sur ce que les autres comprennent, savent et font ou n'ont ni fait ni su ni compris. Non par rapport au savoir réel de l'époque mais délibérément par rapport aux maigres connaissances et à l'intelligence en friche des voisins que le hasard lui a donnés. Apprécier chacun par rapport à tous les autres, c'est le faire autre que soi, c'est l'obliger *en tant qu'autre* à conditionner tous les autres. Pour les initier à la société des adultes on fourgue les enfants dans l'univers abstraitement fabriqué de la pure altérité.

Les jésuites ont commencé ; ce sont eux, justement, qui ont bâti le collège de Rouen : on sait qu'ils voulaient disputer une bourgeoisie rechignée aux jansénistes et aux protestants. Les vainqueurs de Juillet prennent la relève et font de l'« humanisme » un instrument à déshumaniser. Puisque l'homme – c'est-à-dire le bourgeois – se définit sous Louis-Philippe comme un concurrent, les « humanités » doivent être structurées concurrentiellement. Pour commencer, on introduit dans l'enseignement le principe de l'égalitarisme : c'est le démantèlement systématique des derniers bastions de la féodalité ; les fils de la classe dominante ont tous les mêmes chances au départ. C'en est fini du Don gracieux, de l'hommage et des liens du sang ; ainsi pense-t-on écraser dans l'œuf toute complaisance à la tyrannie : les nouveaux Messieurs souhaitent commercer

en paix ; ils ne veulent pas que leurs enfants tombent entre les mains des « Seigneurs de la Guerre » au moment que le roi-citoyen est en passe de mériter le surnom de « Napoléon de la paix ». Cette liquidation n'étant suivie d'aucune réévaluation des relations humaines, les collégiens ne seront sauvés de l'idéologie féodale qu'au prix d'une « réification » imposée par le système ; deux types de rapport sont admis entre eux : s'ils suivent les mêmes cours, la compétition ; dans tous les autres cas, la simple coexistence. Des individus ne s'imposeront plus au nom de mystérieux pouvoirs qu'ils tiendraient de leur famille : c'est un indéniable progrès. Mais, d'un autre côté, le nouveau classement est pire encore que la hiérarchie d'Ancien Régime puisque la propriété *réelle* se reflète dans l'ordre compétitif du collège. En celle-là comme en celui-ci, rien n'est offert et rien n'est reçu. La première substitue la valeur d'échange à la valeur d'usage, transforme le *bien* en marchandise : on efface, en payant, la trace du travail humain et celle de l'ancien propriétaire ; reste une *chose*. Le rapport est le même entre le collégien et son produit : on brise le lien d'intériorité qui unit ce jeune travailleur à son ouvrage en le payant d'une *note*. De fait le chiffre déposé sur une copie équivaut, toute chose égale d'ailleurs, au prix d'une marchandise. Et, de même que le marchand ou le fabricant sont menacés dans leurs propriétés – devenues leur réalité objective ou leur « intérêt » – par d'autres propriétaires réifiés, de même l'élève est *en danger* dans l'objet quantifié qui a cessé d'être son produit pour devenir sa réalité objective. Sa place devient son *intérêt* dans la mesure où le système scolaire est intentionnellement structuré à l'image de la société de compétition : dans la France de 1830 où l'on ne trouve pratiquement pas de monopoles et dont l'économie reste protégée par de hauts tarifs douaniers, la concurrence, en effet, révèle aux bourgeois son fondement véritable : c'est un système sélectif basé sur la rareté et dont le résultat sinon la fin est la concentration des biens. Les lois d'airain de l'économie bourgeoise ont nécessairement pour effet de faciliter les liquidations nécessaires – sociales, judiciaires et même physiques¹⁶ – c'est-à-dire de supprimer les candidats

surnuméraires. Dans cette forme indirecte mais impitoyable du « *struggle for life* », chacun, dans les classes dominantes, est un millionnaire en espérance mais tout aussi bien un failli en puissance : le fabricant rouennais qui s'ingénie à abaisser les coûts sent son intérêt menacé *partout*, jamais directement ni dans un face à face avec ses rivaux mais tout au contraire par une sérialité qui risque de le déprécier sans jamais l'attaquer, par les machines – pour reprendre un exemple cité – que ses concurrents ont, à son insu, importées d'Angleterre.

Son fils, dans le circuit fermé de la « petite société collégiale », éprouve la même tension dans la mesure où la compétition scolaire a pour but d'éliminer avant leur « entrée dans la vie » le plus grand nombre de candidats possible. Il est menacé directement (caractère constitué, maladies, relations personnelles avec le professeur) et indirectement, surtout, puisqu'on l'a fait entrer dans un collectif où les forces et les événements qui peuvent élever ou diminuer sa note et, du coup, changer sa place sont en grande partie hors de son champ d'action et se manifestent souvent comme d'imprévisibles hasards, du moins par rapport à lui¹⁷. En ce sens, dans un champ compétitif le hasard et les chances d'autrui font partie intégrante de ma réalité objective, il faut donc que je me cramponne à celle-ci sans avoir les moyens de la conserver intacte.

Il va de soi que la compétition n'est pas mortelle, au collège – du moins en principe – et qu'elle revêt pour de nombreux enfants un aspect ludique puisqu'on y a remplacé, en apparence, l'argent par des haricots secs. Les années de scolarité pourtant ne se termineront pas sans quelques mémorables naufrages : des adolescents sont retirés du collège sous prétexte qu'ils ne pouvaient pas « suivre ». Quelle classe n'a pas ses disparus, victimes d'un système ainsi fait qu'il avait décidé de leur sort par avance et les attendait *pour les éliminer*. Le collège opère une triple *Verdinglichung* : il identifie l'écopier à son produit *quantifié*, il substitue aux relations humaines d'intériorité les inertes relations que les choses ont entre elles pour jeter au rebut ceux qui ne peuvent s'adapter à la loi d'extériorité, l'enseignement y pétrifie le contenu du savoir octroyé de manière

que celui-ci, devenu lui-même une chose, soit homogène à l'*intérêt* des concurrents et permette de les apprécier selon la quantité des connaissances accumulées. Toutefois l'intention sélectionniste n'apparaît pas clairement à l'époque. Ni aux parents ni surtout aux enfants. Il s'en fallait de beaucoup, en 1830, que toutes les familles fussent riches, qui envoyaient leurs fils dans les établissements secondaires¹⁸. Et Bouilhet, par exemple, sans fortune, joignait le goût réel d'apprendre à la volonté de s'élever aux couches supérieures de la société. Cependant, si rares que fussent les élèves dont les pères payaient le cens, la majorité, engendrés par des « capacités », vivaient dans l'aisance et pouvaient même compter que leurs parents leur laisseraient du bien : en d'autres termes, les capables futurs se recrutaient parmi les fils des capables, entendons dans les strates les plus élevées des classes moyennes. Il faudra plus d'un demi-siècle et la promotion de la petite-bourgeoisie – qui commence avec la III^e République et le radicalisme – pour que l'appareil d'État, devant l'augmentation en volume et en nombre des candidats à la culture, songe à faire fonctionner le dispositif mis en place au XVIII^e siècle et transforme – conformément aux volontés des pères fondateurs – les éliminatoires virtuelles en processus réels d'élimination ; l'absurdité criminelle du système n'est devenue manifeste aux écoliers eux-mêmes que dans ces dernières années, par suite de la croissance constante de l'indice de scolarité dans le secondaire¹⁹. Entre 1830 et 1880, la sélection s'opérait ailleurs et autrement : la viscosité de classe était telle que bien peu de familles, dans les couches défavorisées, se fussent avisées d'envoyer leurs enfants dans les établissements de l'Université bourgeoise. Un premier tri s'effectuait en outre au niveau de l'instruction primaire : la France rurale – de 30 à 50, en tout cas – savait prier mais non pas lire.

En conséquence les jeunes Messieurs, de la sixième à la terminale, avaient l'agrément de se retrouver « entre eux ». Par cette raison les compétitions n'avaient, pour la plupart, guère de signification pratique : ils se savaient casés d'avance. En attendant il fallait « faire ses humanités ». Après sept ou huit années

d'études, ces jeunes gens se présenteraient au baccalauréat, simple revue des connaissances acquises ; la certitude que des professeurs indulgents accorderaient le titre de bachelier à tous les candidats qui auraient atteint la moyenne et « repêcheraient » bon nombre de ceux qui ne l'atteindraient pas contribuait à donner aux joutes de l'année scolaire un caractère assez académique. Ces adolescents étaient d'autant moins émus à l'idée de se voir décerner, à la fin du secondaire, un certificat de bourgeoisie qu'ils se savaient bourgeois de naissance.

Bien entendu toute compétition crée des antagonismes ; la concurrence instituée artificiellement entre ces collégiens tend, en les dotant d'intérêts opposés, à faire de chacun l'ennemi de tous. Même si les enfants ne sentent pas encore la gravité des affrontements scolaires et la réalité cachée du système, il n'en demeure pas moins que, pour celui qui – vanité, ambition, exigences paternelles – tient à son numéro d'ordre, ses camarades – quels qu'ils soient – représentent un danger permanent. Mais cette structure objective et abstraite qui les définit par la discorde est tempérée par des solidarités concrètes : même milieu, même âge, mêmes professeurs. Ils luttent *entre soi*, bien sûr, avec plus ou moins de zèle mais avant tout ils sont unis dans le combat qu'ils mènent contre *les autres*, les parents, les maîtres et d'une manière générale les générations antérieures. Il arrive que cet inévitable conflit reste schématique ou larvé ; entre 1830 et 1848, nous verrons bientôt qu'il ne pouvait pas en être ainsi. Chacun de ces garçons est double : pour soi-même et pour tous ; l'histoire rapproche des adolescents que le système structure en solitudes rivales et incommunicables. Ils se définissent comme les agents et les victimes de la circularité sérielle ; en même temps ils s'intègrent à des groupes tacitement assermentés (ou simplement en fusion) où chacun vient à chacun non comme l'Autre mais comme le *Même*. *Fraternité-terreur* : cette collectivité, une des plus impérieuses qui soient, est terroriste en permanence et souvent terrorisée par les sociétés secrètes qu'elle recèle en son sein mais, dans son ambivalence même, la relation qui unit ses membres est directe, éthique d'abord, humaine. En cette

première moitié du XIX^e siècle, l'accent est mis sur le groupe vivant, légiférant, agissant plutôt que sur l'ensemble sériel des solitudes atomisées par la concurrence. N'importe : celui-là ne supprime pas celui-ci. Et c'est ce qui éclaire un peu le double jugement que Gustave porte sur ses camarades : les imbéciles ricaneurs et les drôles aux superbes extravagances, ce sont *les mêmes* selon qu'on les envisage à la lumière de la fraternité-terreur ou qu'on les replace dans la ronde compétitive. Et pas un instant aucun d'entre eux ne cesse d'être objectivement le rival de tous et leur frère : nulle violence commune n'empêchera l'homme au poignard d'être classé douzième en composition de vers latins, *avant* son voisin de droite, le corsaire, *après* son voisin de gauche, le beau ténébreux. Toutefois, ces adolescents utilisent spontanément deux tables de valeurs sans jamais – à la différence de Gustave – les confondre ni les embrouiller. Pas de tourniquet pour les collégiens : en composition de latin, sur la base de l'égalitarisme bourgeois, ils admettent que le meilleur gagne ou plutôt, par indifférence, ils tiennent celui qui gagne pour le meilleur ; entre eux, sur le cailloutis de la cour, au réfectoire, au dortoir, dans la rue, le groupe impose ses valeurs, produit ses chefs, les institue puis les liquide l'un après l'autre au profit de cette norme absolue : l'intégration. Il ne leur viendrait pas l'idée, *à eux*, de disqualifier le pouvoir de leur souverain présent en rappelant son numéro d'ordre au classement trimestriel, *ni* de déplorer que les maîtres aveugles ne tiennent pas compte de son prestige quand ils corrigent ses compositions, *ni* de se soumettre à un gringalet qui s'est classé premier partout, *ni* de lui contester ses succès scolaires sous prétexte qu'il n'est pas capable de les défendre avec ses poings. Ils passent d'un monde à l'autre sur un simple roulement de tambour. Nous verrons qu'ils se sont avisés un instant d'utiliser la formidable puissance du groupe pour dissoudre la sérialité imposée. Sans trop de succès : depuis ils font la politique de la double appartenance sans bonne grâce, pour éviter le pire, comme nous verrons ; autrement dit, ils se débrouillent.

Gustave ne se débrouillera pas. Par cette simple raison qu'il use, lui aussi, des deux systèmes mais *à l'envers*. C'est à la « petite société » *instituée*, concurrentielle qu'il réclame la confirmation de la primauté Flaubert. Son indisable « *qualité* » – assez proche, somme toute, du pouvoir charismatique que le groupe assermenté reconnaît à ses chefs – il prétend l'affirmer *dans la compétition* ; il exige que le classement numérique restitue la hiérarchie féodale. L'erreur est de taille : Achille-Cléophas n'est pas *premier* dans sa famille, au sens que les maîtres et le directeur donnent à ce terme : on ne saurait le dire *primus inter pares* ; il est *prince* (*princeps*) et cela signifie qu'il règne en vertu du « *mana* » qu'il possède. Classement et hiérarchie sont deux ordinations opposées ; dans celle-ci, tous sont gardés, les humbles comme les superbes ; il ne s'agit ni d'atomiser ni d'exclure mais au contraire d'intégrer ; la société libérale, au contraire, à peine a-t-elle proclamé l'égalité de tous ses membres, s'efforce de les ranger en ordre de quantité décroissante dans l'intention d'exclure les moins favorisés. Le malaise du jeune écolier n'a pas d'autre origine : Gustave s'épuise à déchiffrer un texte codé, au moyen d'un code qui convient à d'autres messages ; cependant, au cours de ces huit années d'éliminatoires sans finale, le système le happe et le soumet, comme ses condisciples, à la *Verdinglichung*. Déçu, égaré, il regarde alors ses camarades et, dans un premier temps, découvre en eux les effets de l'atomisation concurrentielle et de la réification qu'il commet l'erreur de prendre pour des traits de leur caractère. Voilà ce qu'il nous faut examiner en détail.

Quand les portes du collège se referment derrière lui, l'enfant est anxieux – il parlera dans les *Mémoires* de ses terreurs nocturnes – mais pas encore misérable : c'est un fils de famille qui vient se faire consacrer ; il s'assied, plein de superbe, à son pupitre, au milieu d'inférieurs. De fait, au commencement, il semble que la fortune lui ait souri pour mieux le ferrer. En classe de septième, durant l'année scolaire 1832-1833²⁰, il est cinq fois premier et obtient le premier accessit d'excellence. Et puis dès l'année suivante tout se brouille, il fait de *mauvaises études*. Les premières années sont les plus pénibles pour sa fierté ; sixième,

cinquième : pas une fois son nom n'est cité. Dans le *Journal de Rouen*, en tout cas, puisque les palmarès sont en grande partie perdus. Bruneau fait observer qu'il a pu faire « ample moisson d'accessits » : les journaux sont capricieux, à l'époque, tantôt énumérant toutes les récompenses tantôt ne mentionnant que les prix. C'est formellement vrai mais contredit par le témoignage de Gustave lui-même qui se dit, dans les *Mémoires*, « moqué par les maîtres, ravalé au plus bas rang ». Même s'il exagère, ce jugement n'est valable que pendant les années 33-34 et 34-35. À partir de la quatrième, Gustave ne peut prétendre sérieusement qu'il est le dernier de la classe. C'est la sixième qui a été décisive : il s'égare, la rage et le dépit le bouleversent, l'orgueil saigne, il ne sait à la lettre où il est ni ce qu'il fait. Après la cinquième, l'intérêt que lui ont témoigné Chéruel et Gourgaud met fin à son intolérable égarement ; pas immédiatement, peu à peu : en troisième il a deux prix, celui d'histoire et celui d'histoire naturelle ; en seconde, deux encore, les mêmes. En rhétorique, second prix d'histoire, second accessit de français. Dans les autres matières, il semble s'être maintenu, au moins à partir de 1835 – dans le peloton de tête, ne tombant guère au-dessous du dixième rang (la classe avait vingt-cinq élèves). N'importe : les plaies restent. Et les rancœurs ; son dégoût finit par devenir insurmontable puisque – je le montrerai – il travaille sournoisement à se faire retirer du lycée. On sait qu'il y parviendra au premier trimestre de l'année scolaire 39-40 après avoir obtenu – ultime fiche de consolation – la place de premier en composition de philosophie. Il prépare le baccalauréat dans sa famille et le passe en temps voulu, sans mention sinon sans effort²¹.

Comment juger ces résultats ? S'il s'agissait d'un autre que Gustave, je les dirais fort bons. Le cancre et le prodige sont deux monstres, deux victimes de l'institution familiale et de l'éducation instituée : s'il faut – il le fallait alors – qu'un enfant s'accommode d'un système compétitif et sélectif, on doit lui souhaiter de rester dans la moyenne partout. Hélas, Gustave est un monstre *déjà*. L'honneur Flaubert lui commande d'exceller et, tout en même temps, le jette

désarmé dans l'arène concurrentielle. Son malheur est d'être *né* sans l'être : la *qualité*, qui vient du lignage, n'a rien de commun avec les dons et le « sang » ne parle que quand on le verse sur les champs de bataille ; mais le sang des Flaubert, il fallait qu'il parlât d'abord sur les bancs du collège puisque c'était là qu'Achille-Cléophas, distingué par le Premier Consul, avait reçu ses titres de noblesse. Les vertus innées que Gustave prétendait tenir de son père, c'était la force d'esprit, la pénétration, l'ampleur des vues, la rigueur et l'efficacité – tout ce qui, en fait, lui avait été refusé dès le plus jeune âge : il fallait les manifester à chaque épreuve ou déchoir. Ou plutôt, elles se manifesteraient d'elles-mêmes quand il en serait besoin. Voilà l'enfant happé par l'engrenage compétitif sans même qu'il en comprenne la nature : l'*honneur* Flaubert l'oblige à risquer le déshonneur, chaque jour dans un combat douteux où il s'essaie vainement à démontrer ce qui lui paraissait acquis d'avance et, par conséquent, au-dessus de toute démonstration : l'*a priori* devient tout à coup un *a posteriori*, un objectif « *des lointains* » qu'on ne peut atteindre que par une entreprise de longue haleine. Transformation à vue : il faut prouver, prouver encore, prouver toujours ; ce qu'on croyait être, il faut le devenir, l'enfant s'apparaît à l'horizon d'une lutte sans merci, d'un jeu cruel dont il ignore les règles. De ce point de vue, à la lumière des exigences et de l'orgueil Flaubert, les résultats de ses efforts, à quelque moment qu'il les envisage, lui semblent *humiliants et piteux*. Tenailé par la honte et l'envie, il ne décolère pas. « Une irritation nerveuse... me rendait malade et emporté comme le taureau malade de la piqure des insectes. » Excellente comparaison : le taureau piqué par les taons ne voit pas, ne comprend pas ce qui lui arrive ; tel est Gustave, souffrant d'une aliénation nouvelle et incompréhensible, puisque la sérialisation compétitive le met dans la dépendance indirecte des autres.

Cela dit, on se demandera pourquoi le cadet Flaubert, pourtant si bien parti, achoppe dès la première épreuve : ne pouvait-il, après tout, ce jeune écrivain dont, vers le même temps, la précocité étonne, ne pouvait-il réussir aussi bien

qu'Achille ? S'il mettait tant de passion à réclamer la première place, pourquoi ne l'a-t-il pas obtenue ? Etait-il plus sot que son frère ? C'est ce qu'il a cru, nous le verrons, sans oser tout à fait se l'avouer, tant cette idée lui déchirait le cœur. Mais cela ne veut rien dire : la bêtise est la chose du monde la mieux partagée, tout le monde est bête, chacun à sa manière²² ; d'une façon générale, c'est un fait d'oppression. Gustave n'est ni plus ni moins doué que ses condisciples : son échec scolaire – ou du moins ce qu'il prend pour tel – s'explique par trois ordres complémentaires de raisons.

1^o La première, je n'y insisterai guère, c'est sa passivité constituée. Celle-ci facilite les acquisitions mnémoniques (perceptions brutes, montages) mais n'est guère propice aux opérations de l'esprit, en particulier dans les disciplines exactes, où l'on part d'une *décision pratique* (négation ou affirmation) pour parvenir par un enchaînement rigoureux à une autre décision de même espèce. Cet engagement volontariste doit se maintenir jusqu'au bout : il ne s'agit pas seulement de passer d'un maillon à l'autre ; il faut ne pas cesser d'affirmer ou de nier ce qu'on a d'abord avancé ni les conséquences qu'on en a tirées. En ce domaine la théorie est une pratique puisqu'elle organise le champ des possibles en fonction de la démonstration à faire : le raisonnement le plus abstrait est nécessairement une expérimentation. Inversement la pratique est théorie dans la mesure où elle se donne pour but l'accumulation des connaissances. Aucune *profondeur*²³ dans ces analyses systématiques : il s'agit de traiter l'objet extérieur *en extériorité* ; penser, dit Brunschvicg, c'est mesurer. La pensée de Gustave n'est jamais conceptuelle ; elle ne *mesure* pas, elle hésite, tâtonne, ne nie jamais ni n'affirme, elle s'attache passionnément à une idée puis s'en détache et demeure dans le doute ; ses ruminations sont traversées d'éclairs qui lui révèlent brusquement une totalité indécomposable et s'éteignent aussitôt, le laissant aveugle, incapable d'*analyser* son intuition ni de l'exprimer par un discours articulé. Non qu'il ne soit capable d'*intellection* : quand le « maître » est au tableau et qu'il parle en traçant des signes, Gustave entend fort bien ce qu'on lui

enseigne, il entre dans les raisons qu'on fait valoir, il en saisit l'enchaînement et la nécessité : sur ce point son intelligence vaut largement celle de son frère. Mais c'est que la puissance affirmative du professeur s'est introduite en lui, c'est qu'un Autre affirme et nie à sa place et dans sa tête, c'est que l'intellection est soutenue par le principe d'autorité. À peine se retrouve-t-il seul – surtout s'il doit résoudre un problème par ses propres moyens – ses certitudes empruntées se dissipent, il se répète les raisonnements entendus la veille sans se convaincre ; non qu'il leur refuse son adhésion : il n'est pas en mesure de la donner ; faute de quoi, il est incapable de refaire l'acte intellectuel proprement dit : l'évidence s'évanouit, le doute la remplace – non certes un doute méthodique, qui exige de la volonté, ni même le doute du sceptique qui doit être un parti pris, mais plutôt une défiance effarée. Par ces raisons et par d'autres aussi dont nous nous occuperons plus tard, rien n'est plus étranger à Gustave que l'esprit d'analyse dont il se réclame si souvent : pour décomposer un objet selon ses plus fines nervures et, tout aussi bien, pour le recomposer, les moyens lui manquent. Ce qui caractérise, au contraire, sa pensée, c'est la *profondeur*, autrement dit le syncrétisme. Ce mode de connaissance pré dialectique – par aperception confuse de totalités, de contradictions enveloppées, de tourniquets – est plus proche de la *compréhension* que de l'acte judiciaire ; il est valable dans la mesure où son objet est lui-même syncrétique, en d'autres termes s'il porte sur le *vécu*. Et nous verrons plus tard que les sentiments d'Emma – en dépit du couplet de Sainte-Beuve sur l'irruption de la chirurgie en littérature – ne sont jamais *analysés* : Gustave les donne à voir, ensembles irréductibles qui se succèdent dans un ordre fort étranger au volontarisme mais dont la contingence apparente masque une nécessité « vitale ». Ces dispositions d'esprit permettent d'écrire un chef-d'œuvre et de transformer la littérature romanesque dans son objet comme dans ses méthodes ; elles ne sont guère propices à l'étude des mathématiques ou des sciences de la Nature ; pas davantage à l'analyse logique ou grammaticale, aux thèmes latins et grecs et même à la version. Nous verrons, en examinant les « scénarios » de *Madame*

Bovary, que Gustave, Dieu soit loué, n'a jamais su « faire un plan » : grâce à quoi la « composition » de cet ouvrage est une surprenante merveille. Mais c'est aussi ce qui explique que le pauvre garçon n'ait jamais brillé dans les *compositions* françaises : en sept ans, un accessit ; encore, cette année-là, le prix d'honneur revenait-il à Bouilhet, plus méthodique. Il est frappant que Gourgaud se soit intéressé à lui comme à un conteur d'histoires : sous les médiocres réussites de l'élève, ce professeur a su distinguer les promesses de l'écrivain futur mais il n'a pas voulu donner à celui-ci les récompenses scolaires que celui-là ne méritait pas. Ce n'est que justice : à l'époque où Gustave écrit *L'Anneau du prieur*, les copies qu'il remet sont banales et sans grande valeur, s'il faut en juger par celles qui nous sont restées. C'est à l'honnêteté sévère mais rigoureuse de Gourgaud-Dugazon que Gustave fait allusion quand il écrit en toute amertume : « À peine si on me cédaient l'imagination c'est-à-dire selon eux une exaltation... voisine de la folie. » Bref Gourgaud et Chéruef ont prêté attention *hors du système compétitif* au monstre, au « fou » qui, par son anomalie même, se trouvait empêché, *dans le système*, de satisfaire à leurs exigences.

2° La crise d'identification s'est accrue. Dans le sinistre donjon de l'Hôtel-Dieu, l'enfant se trouvait obligé de jouer son être-objectif, qui appartenait aux autres. Au moins savait-il que ceux-ci le visaient dans sa singularité ; leurs exigences mêmes étaient singulières, il y avait, jusque dans la malédiction paternelle, je ne sais quelle cruelle sollicitude, un souci minutieux d'infliger à l'enfant des maux exquis, conçus pour lui seul ; il savait pour qui et pourquoi il travaillait alors : les progrès accomplis ne l'intéressaient pas en eux-mêmes, son but était d'arracher un sourire à son Seigneur ; ainsi le labeur ne se distinguait pas du culte et n'avait de sens que dans ce petit monde incomparable et sacré.

Au collège, il ne comprend plus rien. Le Sacré s'est aboli, ôtant aux mots leur sens cultuel : « application », « effort », « progrès », « mérite », ces vocables privés à présent de toute relation à l'amour, à l'hommage, désignent des quantités mesurables. Ce n'est pas seulement qu'il ne sait plus pour qui ni pourquoi

travailler : le sens même du travail lui échappe. Comment, lui qui tenait l'enseignement de son père pour la relation féroce et douce d'un Héros sadique à une Sainte masochiste, en est-il venu à se faire juger par un inconnu relativement à une fournée d'inconnus ? L'Ego à qui, en lui, ses professeurs s'adressent et dont ils réclament qu'il se fasse l'agent d'une pratique universelle n'a plus rien de commun avec le petit maudit pour qui toute pratique était amoureuse et singulière. En famille on blâmait son anomalie : c'était la reconnaître. Le professeur semble l'ignorer ; en tout cas, il n'en tient pas compte : quand il se tourne vers l'enfant, il ne s'adresse en lui qu'à l'universalité abstraite du « Je pense » kantien. D'où le désarroi de Gustave : il se sent concerné par ce Je formel qu'on suscite en lui, il n'en peut nier l'existence et pourtant il ne s'y reconnaît pas. C'est aussi bien lui, puisque c'est le sujet universel et ce n'est pas lui, puisque cette unité de toutes les pratiques, ce véhicule des catégories ne rend pas compte de sa passivité constituée et puisque, visé par l'autre comme *agent* absolu, ce nouveau rôle répugne à sa passivité. Mais que peut-il lui opposer en son secret conseil ? D'abord les Autres font autorité : tel ils le voient, tel il croit être. Et puis le petit monstre souffreteux et princier, c'est un rôle aussi : ce personnage ne cesse de le hanter mais il n'a pas de consistance, on dirait le souvenir tenace et confus d'un rêve. D'autant que l'égalitarisme abstrait de l'enseignement impose à tous les élèves, bien malgré eux, le sentiment d'être *d'abord* interchangeables : c'est à partir de là qu'on deviendra *primus inter pares* ; Gustave résiste plus que les autres mais ne peut s'empêcher d'intérioriser cette interchangeabilité objective : « Je n'ai jamais aimé une vie réglée, des heures fixes, une existence d'horloge, où il faut que la pensée s'arrête avec la cloche, où tout est mâché d'avance, pour des siècles et des générations. Cette régularité, sans doute, peut convenir au plus grand nombre, mais pour le pauvre enfant qui se nourrit... de rêves... c'est l'étouffer en le ramenant dans notre atmosphère de matérialisme et de bon sens, dont il a horreur et dégoût²⁴. » Si l'on veut comprendre cette répugnance, il faut se rappeler que la vie de Gustave, en famille, était réglée au

cordeau : le docteur Flaubert, accablé de besogne, partagé entre la Faculté, l'hôpital et sa clientèle, était contraint d'observer un emploi du temps rigide²⁵. Gustave ne s'en est jamais plaint et, plus tard, à Croisset, comme sa nièce en témoigne, il établit – ni par nécessité, ni par habitude – un horaire qui ne varie qu'avec les saisons. Ce n'est donc pas le temps de la fantaisie et du caprice qu'il regrette au collège. Bien au contraire, il a toujours aimé vivre dans le milieu cyclique de la répétition – même si, à l'Hôtel-Dieu, la surprotection dont il faisait l'objet donnait à ses occupations et aux soins maternels une régularité envoûtante : il révérait cette haute discipline singulière qui l'obligeait à prendre des remèdes à heure fixe, à déjeuner tous les jours à midi ; la temporalité structurée des Flaubert – éternel retour des saisons et des cérémonies, par la féodalité sans cesse réaffirmée –, le constituait hoir, vassal et seigneur futur à ses propres yeux. Or voici qu'on le projette tout à coup dans le temps du « plus grand nombre ». Cette désignation purement quantitative marque clairement sa rancune et son mépris : ses camarades *font nombre* : tous identiques en *qualité*, ils figurent dans l'ensemble collégial à titre d'*unités*. Ce qui n'est pas supportable pour cet aristocrate imaginaire, c'est qu'on l'astreigne à vivre dans la durée physique et bourgeoise des horloges, *continuum* infiniment divisible qui, à partir de son universalité propre, le signifie comme atome universel. Et puis, à l'Hôtel-Dieu, c'est vrai, le temps n'était rare que pour Achille-Cléophas ; le petit, lui, en avait à revendre : il ignorait que le chirurgien-chef mesurait le sien au chronomètre ; Gustave n'avait pas besoin de mesure pour cette molle durée ennuyeuse et confortable qui était lui-même. Au collège, quand la temporalité se quantifie, il est désorienté : ce n'est pas seulement qu'il refuse à l'administration le droit de mesurer ses rêves à la même aune que les travaux et les jeux imbéciles de ses condisciples, c'est aussi et surtout qu'il ne comprend pas, au départ, qu'on puisse assigner à tout le monde – donc à lui comme sujet universel – une même durée pour accomplir une tâche imposée (deux heures pour la composition d'histoire, quatre pour celle de français). Nous le verrons plus tard, à Croisset,

ruminer devant sa table, tracer deux mots, les barrer, rêver encore, les recopier, y ajouter un troisième, laisser tomber sa plume, se lever, aller regarder la Seine, se jeter sur son divan, y demeurer prostré, les yeux clos, bâiller, se remettre à sa table, barrer les trois mots qu'il avait tracés, etc. Certains critiques en ont déduit qu'il exagérait beaucoup quand il parlait de son « travail de forçat ». Conclusion hâtive : il faisait *son* travail, à *son* rythme ; rien n'autorise à croire qu'il ne *vivait* pas dans un bain. À ceci près que, selon la belle expression populaire, il *prenait son temps*. Cette longue et lente durée végétative et quasiment végétale – qui sera la structure temporelle de *Madame Bovary* –, elle avait pour fonction de remplacer le mouvement rapide de l'action ; elle permettait à cette constitution passive de se pénétrer des problèmes, de s'en saturer et, faute de pouvoir les analyser clairement, de les user par une patiente érosion ou, après incubation, de leur donner une solution non par une synthèse volontariste et clairement consciente de soi mais par une parturition obscure, indécomposable : il ne travaillait pas, *il était en travail* ; telle est la temporalité de l'activité passive. On imagine sans peine que l'enfant rêveur avait apporté au collège son temps propre : simplement les carillons l'empêchaient de le *prendre*. C'était lui nuire profondément : en faisant intervenir le temps pratique du « Je pense » comme une des données internes du problème à résoudre, on dépossessionnait l'enfant de sa durée, on y substituait le *continuum* spatio-temporel du mécanisme, ce qui ne pouvait produire en lui qu'une agitation trémulante et désordonnée – avec ce résultat inévitable qu'il remettait des copies inachevées ou bâclées. « Moi, le plus paresseux de tous », dit-il, avec ce mélange de honte et de jactance qui nous est à présent familier. Le plus paresseux, non : la paresse n'existe pas. Gustave travaille mal parce que le temps scolaire et sa temporalisation intérieure sont hétérogènes et qu'il ne peut ni demeurer tout à fait en celle-ci ni s'installer définitivement en celui-là. Il travaille mal parce qu'il ne se reconnaît plus : quand il voit, à l'étude, en classe pendant les compositions, ses condisciples tranquillement établis dans l'universalité temporelle, il lui semble qu'il n'est – lui, le Prince Flaubert – qu'un

universel manqué et que son originalité devient l'absurde et pesant fardeau qui l'empêche de s'élever jusqu'à la pureté du « Je pense ». Dans la circularité compétitive, le seul lien d'homme à homme que Gustave reconnaisse, l'hommage, lui apparaît comme une impossibilité de principe. Mais, faute de pouvoir attribuer celle-ci au système (qui l'aurait fait, à son âge et en son temps ?), le petit garçon en rejette la responsabilité sur lui-même (peut-être n'est-il pas un Flaubert ?) ou sur les autres (ce sont des robots). Nous l'avons vu : au départ, il n'était pas si sauvage ; on l'a ensauvagé quand ses rapports avec ses camarades se sont découverts à lui, sans qu'il en saisisse la raison, tout à la fois comme *réifiés* et comme le prototype de toute relation humaine (le lien féodal se trouvant, du coup, rejeté dans l'imaginaire) ; cette découverte, bien sûr, il la fait à travers l'humiliation toujours renouvelée de n'être pas le premier de la classe et *l'envie* farouche que lui inspirent ceux qui sont avant lui.

Pourtant, dira-t-on, y a-t-il société plus féodale que celle des enfants ? Il n'y en a pas, c'est vrai. À la condition qu'on les prenne *en dehors de la classe*. Grand, beau, fort et « criard », Gustave aurait pu s'imposer d'emblée – comme il va faire, un peu plus tard, quand tout sera perdu. Le malheur a voulu qu'il cherche la hiérarchie *pendant les heures de classe*, aux lieux mêmes dont on l'a bannie *a principio*. Déçu, il définit ses camarades non tels qu'ils sont mais tels que les fait la compétition : ce sont des êtres quelconques qui lui apparaissent, dans leur banalité même, comme inexplicablement supérieurs – ceux qui réussissent, en tout cas – au pauvre monstre accablé de singularités qu'on a jeté au milieu d'eux. Aux récréations, l'univers concurrentiel s'écroule : pour tous, sauf pour l'enfant ulcéré qui rumine ses humiliations et ne parvient plus à s'orienter en lui-même. Dans les condisciples qui s'avancent vers lui pour le convier à leurs jeux, qui peut-il voir sinon des « Je pense » identiques et pluralisés ? Ainsi sa sauvagerie n'est ici que l'intériorisation d'un égalitarisme atomisant qui ne permet aux individus dépouillés de leur existence concrète d'autre rapport que les relations d'extériorité. D'une part, cependant, il conserve pour eux un mépris de

principe ; bien qu'une obstination coupable les empêche de le reconnaître, ils n'en sont pas moins des manants, nés dans la roture : leurs familles ne fréquentent pas les Flaubert. D'autre part, buté sur sa rancœur, il les définit, même dans la cour – lieu des bandes, des gangs ou de la simple coexistence – à partir de la circularité concurrentielle qui fait de chaque compétiteur, par son simple *être-là*, un rival en puissance, un voleur marginal qui, sans lui accorder un regard, sans même se soucier de lui, peut le dévaloriser en lui prenant sa place. En chacun, Gustave s'avance vers soi universalisé, interchangeable, dépouillé de sa singularité et pourtant, tout ensemble, déchu, méprisable et menaçant : un pur « Je pense » à soi-même ennemi. Quelconques, atomisés, ils le *signifient* « *uomo qualunque* » dès qu'ils le traitent en égal ; supérieurs sans laisser voir la moindre marque de leurs supériorités, ils lui manifestent qu'il déshonore les Flaubert ; inférieurs, ils le renvoient par leur prétention arrogante d'être ses pairs, à son orgueil vide et douloureux de faux aristocrate. Et comme ils sont tout cela à la fois, bien qu'à trois niveaux différents, Gustave n'a qu'une ressource : les fuir et se fuir. « J'allais à l'écart avec un livre de vers²⁶. »

3° À partir de la quatrième, il a l'intention cachée de perdre. De fait la sollicitude de Chéruef et de Gourgaud lui a permis de se reprendre : il a échappé à l'anonymat de la circularité sérielle en se retrouvant l'objet singulier d'une générosité seigneuriale. Son cas n'est pas unique : on connaît mille exemples d'écoliers ahuris par le système à qui un sourire *particulier* du professeur a rendu courage et qui se sont mis à travailler *pour lui* : la féodalisation de la concurrence leur rend supportable la concurrence purement bourgeoise ; j'en sais à qui il n'en a pas fallu davantage pour qu'ils s'élèvent d'un coup à la place que Gustave brigue en vain. Pour celui-ci, que de difficultés aplanies : un meilleur rapport aux maîtres, aux camarades²⁷, la compétition apprivoisée : que n'a-t-il profité de l'occasion pour « remonter la pente » ? Il y a progrès, bien sûr et son nom figure au palmarès. Mais s'il ne souhaitait vraiment que vaincre, ne pouvait-il mieux faire ? La passivité constituée n'est pas un obstacle insurmontable : ce n'est pas

un apragmatisme total et pathologique mais une activité passive ; il y a en elle une proposition d'inertie, une force douce qui incline au quiétisme mais, à défaut de volonté, l'obstination peut en venir à bout provisoirement, surtout au collège où l'élève est soutenu, porté par les habitudes collectives, par l'activisme des professeurs. L'*agent passif* reste agent en ceci qu'il dépasse son état présent par des projets et qu'il modifie ce qu'il est par son rapport intentionnel à ce qu'il sera. Ce minimum de transcendance permet à l'enseignant de se glisser à l'intérieur de l'enseigné et de *vouloir à sa place*, pour peu que celui-ci s'y prêle ou, du moins, ne résiste pas. Gustave a résisté, n'en doutons pas. Cette « paresse » dont il se targue et qu'il déplore, ce n'est plus simplement de l'inadaptation, à partir de la quatrième : elle comporte un consentement secret. Pourquoi ? Parce qu'il est *trop tard*. Entendons-nous : trop tard *pour lui*. D'autres ont été « rattrapés » en seconde, en première ou même *in extremis*. Mais c'est qu'il n'y avait pas d'hypothèque au départ. Pour le cadet Flaubert, il en est une : disgracié par son père, il ne prétend pas gagner *pour gagner*, à cette tombola imbécile, mais *pour ne pas perdre*, pour ne pas aggraver son cas. On attendait de lui, pense-t-il, qu'il fût l'émule de son frère : s'il en est ainsi, il a déjà perdu, c'est fini ; il a prouvé qu'il n'égalerait jamais Achille puisqu'il a achoppé dès le commencement quand l'autre a pris le départ en champion. Du coup l'enfant se sent affecté d'une sournoise malignité : je ne deviendrai pas une mauvaise copie de mon frère aîné.

Celui-ci, en effet, avait eu le glorieux privilège de pousser à l'extrême l'identification au père. Il avait été le premier Flaubert à fréquenter le collège de Rouen ; Achille-Cléophas lui parlait volontiers de sa propre adolescence, des lauriers conquis dans la lointaine capitale, au temps où Bonaparte n'était pas encore Napoléon : ces événements archétypiques stimulaient l'ardeur du premier-né mais ne le gênaient pas. *Ailleurs, en d'autres temps* le *pater familias* avait fait ses miracles pour qu'Achille, à Rouen, sous les Bourbons puisse faire les siens. Tout était neuf pour l'enfant chanceux que son père avait chargé de

consolider la gloire familiale en achevant de conquérir la Normandie : *il inventait ce qu'il répétait*, cela suffisait à ventiler sa vie. Produit du chirurgien-chef, il n'avait alors qu'une passion : reproduire son géniteur en se produisant ; s'il était premier en histoire naturelle et s'il apprenait de son père que celui-ci, de son temps, avait eu, pendant la même année scolaire, la même place avec une meilleure note, il trouvait cela fort bon, ayant, une fois pour toutes, admis la supériorité du *pater familias* : le Créateur a fait la Créature à son image, elle est tenue de lui ressembler dans la mesure de ses moyens mais non pas de l'égaliser.

Gustave n'invente rien : il refait, jour après jour, dans les mêmes locaux, sur les mêmes bancs, avec – en partie, du moins – les mêmes professeurs, les études de son frère. C'est un traquenard délibéré. Le *pater familias* a dit à son cadet maudit : va, recommence au collège de Rouen ma carrière et je te pardonnerai peut-être. L'enfant s'est empressé d'obéir, le piège s'est refermé : c'était la carrière d'Achille qu'il lui fallait recommencer. Egaré par ses premières défaites, le cadet a du moins compris ceci : en s'évertuant à reproduire son père, il ne se produirait que comme un Achille amoindri ; ce serait tout simplement souligner les supériorités de l'Usurpateur et se manifester dans son être-relatif. Que fait-il sinon revivre, une à une, des minutes déjà vécues ; fraîches, intenses il y a neuf ans, elles renaissent, un peu fanées : « Gustave, souviens-toi de ton frère, disent les plus anciens des pédagogues. Cette composition, il l'a faite. Sur le même sujet. Je lui ai donné 18. Tâche d'obtenir au moins 14 ! » Intention louable mais sadique : ce collège qu'Achille a vu, parcouru, habité, qui restitue le rythme de cette vie passée par le carillon de ses cloches, la permanence de ses programmes scolaires, des tâches et des conduites imposées, n'est autre qu'Achille lui-même transformé en impératifs catégoriques ; Achille, inversement, c'est le collège fétichisé. À travers le grand corps de son aîné, tout entier présent dans l'inertie des bâtiments, la temporalisation propre de Gustave, sans cesser d'être le sourd jaillissement de l'existence, lui apparaît comme le moyen choisi par un passé glorieux pour se réactiver sans gloire : elle l'aliène à une force ennemie.

Que faire ? Le sens commun propose une alternative : qu'il crève le plafond ou se résigne. On a déjà compris qu'il ne peut faire ni l'un ni l'autre. Crever le plafond, qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'un « beau désespoir » lui prête secours ? Pour effacer les années perdues, il ne suffit pas, nous venons de le voir, qu'il égale son frère dans celles qui vont venir ; il est indispensable que le *junior* batte tous les records familiaux et se montre génial quand Achille n'a été qu'exceptionnel : alors seulement, le tour serait joué, par une fulgurante échappée, le cadet laissant sur place son aîné stupéfait aura reproduit son propre père.

Cette solution, je crains qu'il n'y ait jamais songé. Certes le génie – pour employer ce mot périmé, si douloureusement cher à Gustave – n'est qu'une folle exigence. Si l'enfant mal-aimé avait eu la témérité d'exiger davantage de soi-même et de la réalité, ses résultats se fussent améliorés²⁸. Mais que pourrait-il contre la double limite qui s'impose du dehors ? Premièrement le génie invente ; souvent il découvre le problème *à partir* de sa solution. Donc il n'a pas cours au collège : les pédagogues ont appris en même temps les questions et les réponses ; ils les enseignent à leur tour ; pour chaque problème exposé, ils attendent une solution, une seule, la *bonne*, que l'écopier pêchera dans le cours magistral où elle a été donnée d'avance, plus ou moins explicitement. Si Gustave accepte le système, il s'enfermera dans un cercle *fini* de connaissances dispensées, acquises, à reproduire et s'interdira par là même de sauter à pieds joints par-dessus la circonférence. Deuxièmement, la seule manière de dépasser son frère aîné, fils de famille, entretenu par un père fortuné, ce serait, Gustave le sait, de renouveler la mutation brusque qui a fait passer le *pater familias* d'une classe sociale à une autre. Cette entreprise harassante par laquelle un fils de vétérinaire s'est arraché à son milieu natal, ni l'un ni l'autre de ses rejetons ne peut envisager de la répéter, par la simple raison que son succès même empêche de la recommencer. Voilà l'autre limite objective : rien ne fera que Gustave se change en paysan pauvre et conquière la culture des riches à la force des poignets. Il est donc bien vrai qu'on

l'a enfermé dans Achille et qu'il lui est *a priori* impossible de quitter sa prison. Ce qui est positif, en lui, ses capacités, son intelligence, son application (quand il peut s'appliquer) ne lui appartient pas en propre : ces qualités, objectivement requises par l'enseignement et, d'une certaine façon, impersonnelles, sont éminemment celles de son frère ; Achille – et lui seul – est désigné par elles dans sa personne parce qu'il les a poussées à l'extrême. Chez le cadet, moins développées, elles apparaissent comme l'apanage collectif de la Maison Flaubert. Ce qui lui appartient en propre, au contraire, c'est le négatif. Les brumes, les distractions, l'ahurissement, l'hébétude, le rêve éveillé, bref l'imagination, « exaltation selon eux, voisine de la folie ». Il a donc à faire ce choix déchirant : être un « *remake* » d'Achille ou, s'il veut *être lui-même*, commencer par un naufrage, renoncer à tout succès scolaire, devenir *le* cancre.

On devine qu'il ne choisit pas ; le premier terme de l'alternative lui fait horreur mais le second le terrorise : il faudrait trouver la force de s'opposer, en lui-même et par lui seul, aux *diktats* de l'orgueil Flaubert ; sans autre résultat que de devenir l'objet du mépris universel. Donc il persiste dans ses efforts mais sa répugnance à se laisser définir par rapport à Achille, dans son être-relatif, les mine sourdement, leur ôte une partie de leur efficacité : il travaille dans l'écœurement, ses membres s'alourdissent, ses doigts sont, à chaque instant, sur le point de laisser choir sa plume, à peine a-t-il tenté de se concentrer sur sa tâche, une image le traverse, il veut la saisir et tout à coup s'éparpille. Naturellement Gustave *ne tient pas* ces conduites de freinage : ce sont elles qui le tiennent ; anonymes, inaperçues, elles n'empêchent pas l'obéissance ni même la comédie du zèle ; l'enfant ne les saisit pas *en lui*, c'est l'objet qui les lui reflète : les textes scolaires lui opposent une résistance quasi humaine, les phrases se décomposent en mots, sans prévenir, et les mots à leur tour, même les plus familiers, tout à coup l'ébahissent en lui découvrant une insondable étrangeté. Résultat : même dans les matières où il pourrait exceller, il n'obtient que des demi-réussites, autant dire des demi-échecs. Mais, pour insidieux et voilés qu'ils

soient et bien qu'ils ne tirent leur efficacité que de leur clandestinité, ces comportements n'en sont pas moins intentionnellement structurés : entendons par là qu'ils ont un sens. Un sens qui, au niveau encore élémentaire des conduites laborieuses, se livre et se dérobe sans cesse mais qu'on retrouve, explicitement dégagé, au niveau plus complexe des superstructures²⁹. Il est frappant, par exemple, que, dans le chapitre V des *Mémoires*, au moment même où il se plaint d'être « ravalé au plus bas rang par (sa) supériorité même », il décrive en ces termes les poèmes de Byron qu'il « va lire à l'écart » *contre* les professeurs, ses camarades et son père : « Cette poésie géante vous donne le vertige et vous fait tomber dans le gouffre sans fond de l'infini. » Le vertige de la chute : voilà ce qui tourmente Gustave. Pour échapper en douce à la malédiction qui le condamne à n'être qu'une médiocre doublure, il rêve tout simplement de se laisser glisser dans le non-être ; comme si, à ce niveau, son corps avait compris ce que son cœur n'osait s'avouer : il se distinguera de son aîné en proportion directe de la quantité de néant qu'il saura introduire en soi-même. Ici encore, c'est à la technique du vol à voile qu'il a recours : puisque le *pater familias* l'a proclamé « être relatif » et défini par son infériorité, le jeune garçon renchérra sur cette infériorité statutaire en se laissant choir dans la nuit aveugle jusqu'au point de non-retour où son incapacité le mettra, *au-dessous de toute comparaison* : à ce moment-là, peut-être, il relèvera d'une autre instance, encore imprévisible. Cette *intention de déchoir* va s'inscrire en lui – c'est-à-dire en son corps – d'autant plus lentement qu'elle doit d'abord échapper à tous : et puis, nous le savons bien, Gustave est incapable de révolte ; c'en serait une que de descendre d'un coup au dernier échelon. Non : il s'agit au contraire d'un *consentement* à peine trop appuyé, d'une résignation d'autant plus louche que nous avons vu son orgueil incapable de se résigner. C'est peu à peu, jour après jour, que l'intention se fera vertigineuse : nous verrons son rôle dans la crise de 44. Mais il est bon de noter qu'elle le travaillait déjà au collège. À ce moment-là, la seule prise de conscience possible de ces comportements – intentionnellement structurés mais

nécessairement étouffés – se fait sur le terrain de la poésie métaphysique *et* au niveau de la généralisation et de la rationalisation éthique, comme s'il tentait de s'en masquer le sens purement idiosyncrasique en les présentant, sous forme de paradoxe, comme un système de valeurs négatives. *Ivre et Mort*, en effet, contient un éloge de Hughes et de Rymbault, les « deux meilleurs buveurs de la région » ; Gustave y vante leur gloire et la déclare de meilleur aloi que celle des artistes et des grands capitaines. Et il ajoute non sans superbe : « Comme tous les grands hommes appelés sur cette terre qui les méconnaît, eux aussi étaient méconnus des classes supérieures qui ne comprennent seulement, il est vrai, que les passions qui avilissent mais non celles qui dégradent. » Les passions qui avilissent : celles de l'or, du sexe, des honneurs. Les passions qui dégradent : l'ivrognerie systématique, destruction intentionnelle des « facultés humaines », répétition délibérée et radicalisation de la Chute primitive : il s'agit de *tomber*, ivre mort, au-dessous de la condition humaine, plus bas, même, que la bête. Cet acharnement « sublime » à choir toujours plus bas dans l'ignoble ne peut se comprendre *idéologiquement* sinon comme la mise en pratique d'une morale noire dont la première norme est que l'homme est haïssable et la première conséquence qu'il faut le détruire partout mais d'abord en soi-même. Rien de plus normal chez ce misanthrope qui a commencé par se détester soi-même. Ce qui lui est moins clair, pour l'instant, c'est que cette théorie, qui fait de l'autodestruction la seule activité moralement recevable, a pour fondement réel le désir aveugle et fou d'échapper à la comparaison rongeuse, et que l'Homme, mesure de toute chose, merveille de la civilisation qu'il prétend détruire en lui, n'est autre que son frère.

Le voici donc – bon chien chasse de race, noblesse oblige – contraint d'affirmer toujours et partout la *qualité* Flaubert : l'aristocratie, chez lui, n'est plus qu'un impératif catégorique ; et, dans le même temps, il ne peut s'empêcher de sentir qu'une sournoise intention de perdre le rend complice de son « insuffisance » – quand il ne s'en croyait, quelques années plus tôt, que

l'innocente victime. Au malheur s'ajoute la mauvaise conscience : la théorie de l'autodestruction systématique n'est encore, en lui, qu'une justification abstraite de cette culpabilité qui lui demeure peu compréhensible. Ce qui le déchire, c'est que, dans l'instant qu'il affirme sa primauté, il pressent qu'il la refuse. Entendons-nous : il ne s'agit ni de résignation ni de modestie mais de rage. L'orgueil est la source unique de ces deux postulations contradictoires : mieux vaut oser la déchéance infinie – qu'il sera seul à tenter – que se révéler un Flaubert loupé. Mieux vaudrait pour lui être un enfant sauvage, élevé par les bêtes et capturé par des chasseurs, sans connaissance humaine, sans l'usage d'un langage articulé, qu'une grosse tête avec un grelot dedans : peut-être au fond du néant trouvera-t-il une aristocratie supérieure ; la grandeur, en tout cas, réside dans le plongeon. Cet orgueil si divisé, qui le porte en même temps à briguer la première place parmi les hommes et la dernière parmi les bêtes, se paralyse dans sa contradiction et ne trouve ni la force d'élever Gustave bien haut ni la suprême audace³⁰ de le faire tomber bien bas.

« Les imbéciles ! eux rire de moi ! »

Mémoires d'un fou.

À présent nous pouvons revenir à la question que nous posions au départ et qui n'a pas encore reçu de réponse : comment Flaubert a-t-il réellement vécu ses relations avec ses condisciples ? Si nous nous rappelons que Gustave a écrit ses premières œuvres, jusqu'à *Smarh* inclusivement, quand il était encore au collège et qu'il a donné lui-même la société des enfants pour une préfiguration de celle des adultes, il paraîtra légitime de contrôler le témoignage de l'adolescent, quand il se rapporte explicitement à ses années scolaires, en le comparant à celles de ses œuvres de jeunesse qui prétendent décrire les rapports des hommes entre eux. Car ces hommes-là, dans la mesure où le petit garçon ne tire pas ses personnages

de lieux communs romantiques ou de sa misanthropie constituée, n'ont, au départ, guère plus de treize ans, et, pour finir, guère plus de seize.

Gustave n'a pas moins de trois conceptions négatives et contradictoires de son lien aux membres de la communauté compétitive. Dès les premières années elles coexistent, bien qu'une seule d'entre elles soit explicite ; elles se développeront rapidement sans que leur opposition déclarée mette un terme à leur coexistence. Disons plutôt que ce sont des prises de position passionnelles et que leur contradiction n'est pas *vécue* par Gustave qui passe continuellement de chacune d'elles aux deux autres. Il considère différemment ses camarades selon qu'il les tient pour des figurants inessentiels dans la lutte qui l'oppose à Achille, pour des malheureux, victimes et complices d'un système, entraînés dans une ronde infernale, ou pour des usurpateurs tout-puissants et cruels qui lui volent le titre qui lui revient. Ce sont des manants, il est prince ; ce sont de pauvres diables abrutis et desséchés par une intégration forcée, il est le désintégré, sauvé par l'immensité de son âme au prix d'un délaissement mortel ; ce sont des fauves, il est leur proie. Il s'agit, comme on va le voir, de trois images de l'Homme et de la vie humaine.

Sur la première je passerai rapidement : elle s'est formée avant 1832 et les années de l'internat ne l'ont modifiée qu'en la radicalisant. Elle n'est pas toujours *dominante* mais elle ne le quittera pas. Dans cette conception archaïque il n'y a pas de place pour la circularité sérielle : ses nouvelles – je reviendrai tout à l'heure sur une exception remarquable – nous racontent des duels ou des assassinats, c'est-à-dire des affrontements directs. Dans *Un parfum...* il nous dit son dessein de « mettre en présence et *en contact* la saltimbanque laide... (et) la saltimbanque jolie »³¹. On sait que Marguerite, vers la fin, veut s'en prendre à sa rivale. Un valet de pied l'en empêche. Dans *La Peste...* personne n'empêchera la confrontation finale dont on ne sait trop si c'est un combat singulier ou un meurtre. Entre Djalioh et M. Paul, il n'y aura pas de bagarre ; pourtant Gustave ne peut se retenir de mettre « *en contact* »³² le monstre de la nature avec... la

merveille de la civilisation ». En contact : ces mots qu'on trouve dans *Un parfum...* et dans *Quidquid volueris* sont révélateurs : le petit garçon humilié et jaloux rêve d'un face à face avec son frère qui lui permettrait de crier sa haine. Dans *Rêve d'enfer* Almaroës et Satan se défient : suit une épreuve de force.

On aura noté que tous ces duellistes sont des aristocrates *qualitativement* supérieurs au vulgaire : Marguerite par la pureté de son âme, Isabellada par la beauté de son corps ; Garcia et François par leur naissance princière, Djalioh et Satan par l'*anima*, M. Paul et Almaroës par l'*animus*. La relation fondamentale entre les seigneurs, c'est l'antagonisme. Monstres et merveilles s'affrontent en champ clos avec ou sans témoins. La plupart du temps, cependant, ils ont un public que Gustave nomme tantôt la foule et tantôt le peuple, affreuses gens, rieurs imbéciles, lyncheurs en puissance : le genre humain ou, pour le dire autrement, ses camarades. Tant qu'il a vécu à l'Hôtel-Dieu, le petit garçon n'a pas eu de « contact » avec les masses rouennaises. D'où tirerait-il la peur haineuse qu'elles lui inspirent sinon de son expérience du collège ? « La folle, la folle ! dit le peuple en courant après Marguerite ! » Cette phrase prend tout son sens quand on lit dans les *Mémoires d'un fou* : « Cette société d'enfants est aussi cruelle pour ses victimes que... celle des hommes. Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés et de la force, même égoïsme... » Nul doute : les lyncheurs de Marguerite et les imbéciles qui rient de Flaubert, *ce sont les mêmes*. Dans cette conception archaïque ses camarades apparaissent comme des brutes malveillantes et ricanieuses, comme des bourgeois butés sur d'absurdes préjugés mais non point comme des concurrents. Ces manants sont les témoins de ses malheurs mais n'ont pas les moyens de s'en faire les artisans. Il ne conçoit pas que chacun d'eux puisse se prendre pour le centre du monde et jouir par lui-même des lauriers usurpés. Ce sont des fantômes suscités par la malédiction du père et dont certains sont mandatés expressément pour occuper le premier rang *à la place d'Achille* ; ceux-ci sont des lieu-tenant, ils se glissent entre les deux frères et retardent l'affrontement direct, comme si Gustave devait d'abord les battre,

avant d'arriver au face à face dont il rêve. Il s'agit d'une série d'épreuves secondaires : des dragons mineurs qu'il faut bien vaincre avant de se mesurer à l'Usurpateur par la simple raison que celui-ci, en son temps, les a brillamment vaincus. Le reste de la classe, la majorité, forme une foule anonyme et hostile, un chœur méprisant qui se borne à tourner les efforts du cadet en dérision. Eux aussi, ils sont mandatés : ils sont chargés de faire retentir entre les murs du collège le rire impitoyable du *pater familias*. Dans les nouvelles qu'il écrit vers cette époque, Gustave les montre – au bal des Médicis, dans les salons que fréquente M. Paul – entérinant par leurs applaudissements serviles le choix injuste et souverain du docteur Flaubert, réservant leurs quolibets pour le pauvre monstre qu'il a condamné. Ont-ils tant ri de lui ? Certainement pas, je l'ai dit plus haut. Ou, du moins – les écoliers se jettent sur toutes les occasions de s'amuser –, pas plus que de n'importe lequel d'entre eux. C'est Gustave, sensibilisé à l'extrême par les « sarcasmes de sa famille »³³, qui a dû se sentir blessé par leur innocente hilarité dès la première fois qu'il l'a suscitée. L'ironie du père Flaubert l'ayant affecté pour toujours à ses propres yeux de risibilité, nous l'avons vu rêver dès huit ans d'être un acteur comique pour provoquer à volonté et gouverner chez les autres le rire dont il se croit l'objet permanent. Ce qui va l'enrager, dès la sixième, c'est de se retrouver comique involontaire, risible malgré lui, au milieu d'une foule qu'il juge hostile : il s'égare à nouveau, son être lui échappe ; il redevient la proie d'autrui. Les élèves et les maîtres se partagent les rôles : ceux-ci, en rendant les devoirs, ne manquent jamais de railler le pauvre cadet ; à cet instant, le chœur intervient et ricane ; Gustave entend : « Jamais, non jamais tu n'égaleras ton frère ! » Bien entendu, rien n'est vrai dans ce petit délire sauf la rage et la honte : qu'importe, si tout est ressenti profondément ? Il faut remarquer toutefois que la moquerie ne l'atteint qu'en tant qu'il la prend pour une perpétuation de l'ironie paternelle : en ce premier moment, il ne s'inquiète guère de ce que ses camarades roturiers peuvent penser de lui. Un Flaubert, fût-il moqué, reste Flaubert, supérieur par naissance à la plèbe qui

l'insulte. Donc premier en droit. Même et surtout quand le fait y contredit, par la raison que le droit n'est valablement contesté que par un autre droit. Au moment de ses premiers insuccès, il est si loin de comprendre le système concurrentiel qu'il conçoit le collège comme l'image infernale de sa famille : il est, pour sa part, la tortue qui veut rattraper Achille ; il entend autour de lui, derrière lui, au-dessus de lui l'écho du rire insultant de son père ; le drame de l'Hôtel-Dieu continue, voilà tout. Les professeurs et les élèves n'ont qu'un être d'emprunt : ce sont des suppôts du Diable ; quant à ses échecs, il ne leur trouve qu'une explication : le pire est toujours sûr, en Enfer (le collège n'est rien d'autre) un droit n'est légitime que s'il est foulé aux pieds. Cette conception magique lui demeurera jusqu'au bout ; jusqu'au bout Gustave sera *possédé* par ce droit de naissance qu'on ne lui a pas reconnu quand il en était temps et qu'il s'échinera à faire valoir en toute occasion. Les Goncourt s'en irritent souvent. Un jour, Edmond rentre chez lui de fort méchante humeur et note dans son Journal que Flaubert n'est décidément pas supportable : il crie, interrompt les conversations, veut toujours avoir le dernier mot ; parle-t-on d'un ami, d'une connaissance : « Moi, je le connais mieux que vous ! » ; rapporte-t-on une anecdote : « Moi, j'en sais une meilleure. » Eh oui ! Gustave, même dans le salon de la princesse Mathilde, ne peut pas tolérer de n'être pas toujours premier : premier par le « gueuloir », premier en psychologie appliquée, premier en narration, prix d'honneur du paradoxe, etc., et cela ne vient pas, contrairement à ce que croit Goncourt, d'une hypertrophie du Moi mais, en vérité, d'une hypertrophie de la famille : c'est elle, en lui, qui réclame la place qui revient à un cadet Flaubert par droit du sang et qu'on lui a refusée pendant huit années scolaires. Il sait bien qu'il est trop tard mais c'est plus fort que lui : à Saint-Gratien, boulevard de Courcelles, sous les regards malveillants de ses pairs, il s'épuise à jouer, sans y croire et sans convaincre, le rôle de « premier de la classe », ce premier qu'il n'a jamais été, jamais cessé d'être et qu'il ne peut plus

devenir : c'est qu'il confond encore, dans ces moments-là, le classement compétitif et la hiérarchie féodale, comme il faisait à douze ans.

Il lui arrive pourtant de se faire une idée plus claire de la concurrence bourgeoise, ce qui l'amène à une deuxième conception des relations humaines. *Bibliomanie*, qu'il écrit à quatorze ans, semble résumer son expérience des deux années précédentes. Giacomo et Baptisto ne s'affrontent jamais directement ; ils se rencontrent dans les salles de ventes et l'enjeu de leur lutte est l'appropriation d'un objet : le prix d'honneur, en quelque sorte, dans lequel chacun d'eux prétend s'objectiver. Le vainqueur n'est en principe ni le meilleur qualitativement ni le plus fort mais celui qui dispose de la somme la plus élevée ; autrement dit, la sélection est quantitative. Il est clair que Gustave, à l'époque, a parfaitement compris le caractère indirect de la compétition scolaire : bien qu'il tente – en ne mettant aux prises que deux adversaires – de garder à la circularité sérielle une apparence de combat singulier, il sait que ce combat n'a pas lieu entre des hommes mais entre des *quantités* et que celles-ci peuvent être en nombre indéfini ; la *salle des ventes* n'a pas été choisie au hasard : elle offre une excellente image de l'univers concurrentiel : « Giacomo (haïssait) Baptisto qui depuis quelque temps lui enlevait... tout ce qui paraissait de rare et de vieux... c'était toujours lui qui enlevait les manuscrits ; aux ventes publiques, il enchérissait et obtenait... » « Enfin l'heure arrive... Baptisto était au milieu, le visage serein, l'air calme... Giacomo offrit d'abord vingt pistoles ; Baptisto se tut et ne regarda pas (le livre). Déjà le moine avançait la main... quand Baptisto se met à dire : quarante. Giacomo vit avec horreur son antagoniste qui s'enflammait à mesure que le prix montait plus haut.

« – Cinquante, cria-t-il de toutes ses forces.

« – Soixante, répondit Baptisto.

« – Cent.

« – Quatre cents.

« – Cinq cents, ajouta le moine, avec regret.

« ... Déjà la voix aiguë et cassée de l'huissier avait répété trois fois : cinq cents, déjà Giacomo se rattachait au bonheur ; un souffle échappé des lèvres d'un homme vint le faire s'évanouir car (Baptisto)... se mit à dire : six cents. La voix de l'huissier répéta six cents quatre fois et *aucune autre voix ne lui répondit.* »

Les mots que j'ai soulignés marquent assez que la compétition est ouverte : bien sûr la voix qui s'est tue, c'est *d'abord* celle du pauvre Giacomo. Mais la généralité négative : « aucune autre voix » ne peut se comprendre en dehors de la circularité sérielle d'une vente publique où *tous* les présents peuvent renchérir. En un mot, l'hôtel des ventes, c'est la classe. Du coup, les lauréats de 1835, sans cesser d'être les hypostases d'Achille, commencent à prendre une espèce de réalité. La phrase qui introduit dans le récit le rival de Giacomo comporte une précision qui doit éveiller l'attention : « Baptisto qui *depuis quelque temps* lui enlevait... », etc. *Depuis quelque temps* : ces mots ne peuvent se rapporter à la scène primitive ni à la Chute ni à la Grande Usurpation, faits qui sont de sept ans antérieurs à la nouvelle ; il s'agit ici des condisciples de Flaubert qui *depuis deux ans* s'acharnent à lui enlever les premières places ou, mieux, c'est Flaubert lui-même qui « depuis quelque temps » s'est aperçu qu'ils existaient aussi par eux-mêmes.

Giacomo, nous dit-il, « réserve... toutes ses émotions pour ses livres ». Il refuse l'amitié, l'amour : l'auteur nous laisse entendre qu'il aime les incunables *contre les hommes*. Voilà le parfait collectionneur. Mais, dans ce portrait, une phrase paraît détonner : « Que de fois le pauvre moine *dans ses rêves d'ambition et d'orgueil...* vit venir à lui la longue main de Baptisto. » De l'ambition ? On ne nous en avait jusqu'ici pas soufflé mot, on disait même que Giacomo chérissait les livres dans leur matérialité sensible, pour « leur odeur, leur forme, leur titre... le joli mot "*finis*" entouré de deux amours ». Cette sensualité, par elle-même, ne devrait conduire qu'à un calme hédonisme. Pourtant nous apprenons sans surprise qu'elle cache l'âpre désir de posséder les manuscrits *les plus rares*, des exemplaires uniques et de « se faire une bibliothèque aussi grande que celle du

roi ». Collectionner les choses, ce n'est pas rompre avec ses semblables, c'est établir avec eux un rapport indirect : on ne peut douter que ce moine-là ne convoite à sa manière le premier rang parmi les hommes. Toutefois il ne songe pas à les dominer³⁴, ce n'est pas le pouvoir qu'il réclame mais un *numéro d'ordre* qui lui soit assigné par les choses qu'il possède. Deux composantes contraires et complémentaires – l'humble désir direct et concret de toucher, de regarder, de flairer, l'orgueilleuse ambition abstraite et indirecte d'être le seul propriétaire d'un objet rare et d'en priver ainsi tous les hommes, même ceux qu'il ne connaît pas – qui se trouvent toutes deux résumées et articulées dans cette seule phrase : « Vendre tout, tout pour avoir ce livre, n'avoir que lui mais l'avoir à lui ; pouvoir le montrer à toute l'Espagne, avec un rire d'insulte et de pitié pour le roi, pour les princes, pour les savants, pour Baptisto et dire : “À moi, à moi, ce livre !” et le tenir dans ses deux mains toute sa vie, le palper comme il le touche³⁵, le sentir comme il le sent et le posséder comme il le regarde ! » Gustave est tel ; tel il sera toute sa vie, rongé par l'orgueil – cette abstraction d'un vautour – et fasciné par la singularité des objets et des vocables. Incarné par Giacomo, il convoite les livres à la fois pour leur singularité *qualitative* et pour la primauté *quantitative* que leur possession lui donnera. D'un côté, il insiste sur la valeur d'usage (c'est-à-dire ici la relation sensuelle à l'objet) et, de ce point de vue, son rapport à la chose possédée en fait ressortir la singularité ; point de classement, ici ; il y a une impossibilité de principe à comparer le livre tel qu'il est *pour son propriétaire* présent ou futur à n'importe quel autre livre et, tout aussi bien, ce propriétaire – en tant que sa pratique ne vise qu'à dévoiler la beauté singulière de sa propriété – à n'importe quel autre acquéreur possible ; le rapport de *cet* homme à *cette* chose s'établit en circuit fermé. D'autre part, il réclame d'être placé au-dessus du roi lui-même, par la possession d'une bibliothèque plus grande que celle du monarque et composée de livres *plus rares*. Avec la *rareté*, le circuit est ouvert : le rapport au *bien* est rapport indirect à tous les autres hommes et, particulièrement, aux autres collectionneurs ; du coup l'objet se révèle

marchandise et la bibliothèque de Giacomo, en partie faite et toujours future, devient son *intérêt* dans la mesure où il s'objective en elle : par elle, il est en danger au milieu des hommes dans la mesure où n'importe quel inconnu, s'il est riche, peut lui souffler un incunable, sous son nez ou à Dresde, à Paris, n'importe où sans même qu'il en soit avisé. En mettant son être dans son classement, il fait plus qu'accepter la compétition, il la sollicite. En de mauvaises conditions puisqu'il est pauvre. La parabole est facile à entendre : Giacomo a le *droit* de posséder les plus beaux livres, il est seul à savoir *en user*, sa pratique exalte leur beauté. Gustave a le droit d'être premier en classe : sa valeur intrinsèque – son *sang*, sa singularité – fonde juridiquement sa postulation. Mais à peine le pauvre moine et le pauvre cadet tentent-ils de faire valoir leur *qualité*, ils sont perdus puisqu'ils tombent aussitôt dans le monde de la *quantité* et sont entraînés dans la ronde infernale des compétitions où leur défaite est prévisible puisque l'un manque d'argent et l'autre de *moyens*. Ces moyens, aussi méprisés par Gustave que l'or lui-même – la raison, le bon sens, l'intelligence –, sont, à ses yeux, des collectifs : ils circulent comme les marchandises, comme la monnaie ; sériels, ils sont à tous et à personne et n'ont aucun rapport avec la *qualité* intrinsèque des concurrents. Le petit, somme toute, sent obscurément que sa valeur personnelle ne lui sert de rien en cette « petite société » qui s'obstine à l'apprécier dans sa valeur marchande. Il le sait, à présent : le *sang* ne sert de rien puisque c'est le *cardinal* qui décide de l'*ordinal*. Renonce-t-il ? Nullement : il s'acharne en connaissance de cause, assuré de sa défaite. Dans *Bibliomanie*, il revient à sa vieille idée privative de la qualité Flaubert : ce ne sera plus la formidable puissance de son père et de son aîné mais la place vide de celle-ci, le *manque* conscient et assumé, l'obstination qui se sait vaine. Ce thème – que j'appellerai le « renversement de la qualité » – ne disparaît pas des œuvres suivantes où c'est l'affrontement direct qui domine : il y chemine sournoisement. On a même le sentiment que, pour son malheur, le petit garçon, loin de fonder les antagonismes concurrentiels sur les structures objectives de la société

bourgeoise, voit en ceux-ci le prototype des relations humaines. *Pour son malheur* : si dans chacun de ses camarades il avait pu voir un autre lui-même, aliéné comme lui aux institutions du libéralisme, jeté dans une circularité sérielle que l'appareil d'État a conçue expressément pour introduire aux compétitions sélectives des adultes *sur le marché*, s'il avait compris que la subjectivité – la sienne comme celle des autres – était ici l'intériorisation d'une structure d'extériorité qui définissait chaque terme par son opposition à tous, sans doute eût-il admis que chacun vivait pour soi, avec les moyens du bord, une situation qui leur était commune et que les conduites des autres, pas plus que les siennes, ne découlaient de cette essence fixe, la nature humaine, mais que, tout au contraire, elles représentaient l'effort individuel de chacun pour dépasser une aliénation indépassable. C'eût été désarmer sa peur et sa hargne. Mais comment imaginer que ces idées puissent effleurer la pensée d'un adolescent de 1835 ?

Quelquefois pourtant il semble approcher d'une vision *sociale* de son infortune. Je pense en particulier au paragraphe X d'*Agonies* (avril 38, seize ans) : on l'y voit comparer l'« homme », c'est-à-dire lui-même, à un voyageur ; à la fois un « homme de trop », au sens où le prendra Tourgueneff, et un nomade opposé aux sédentaires, quelqu'un qui s'éloigne d'un certain lieu, irréversiblement, et qui veut se rapprocher d'une contrée, d'une ville, d'un sanctuaire : vie *orientée*, aventure *pourvue de sens*. Or tout fait augurer que le voyageur échouera dans son entreprise solitaire : « Du nord au sud, de l'est à l'ouest, partout où vous irez, vous ne pouvez faire un pas sans que la tyrannie, l'injustice, l'avarice, la cupidité ne vous repoussent avec égoïsme ; partout, vous dis-je, vous trouverez des hommes qui vous diront : Retire-toi de devant mon soleil ; retire-toi, tu marches sur le sable que j'ai étalé sur la terre, retire-toi, tu marches sur mon bien ; retire-toi, tu aspires l'air qui m'appartient. Oh ! oui, l'homme est un voyageur qui a soif ; il demande de l'eau pour boire, on la lui refuse et il meurt. »

Bien qu'un des membres de phrase semble se rapporter à l'appropriation fondée sur le travail³⁶, les « égoïstes et avares » dont il est question sont

caractérisés par la possession des *choses*, soleil, air, terre, eau, sans aucune médiation humaine. Il s'agit donc ici de la propriété dite « réelle » telle qu'elle s'oppose aux *tenures* féodales où l'objet, disparaissant sous un enchevêtrement de relations humaines, fait office de médiateur entre les hommes. Dans cet apologue, le seul rapport entre ces propriétaires accroupis sur leurs biens, c'est le refus commun de tout rapport : la propriété bourgeoise réifie ; ces individus, transformés par la matérialité inorganique de leurs biens, sont des atomes gouvernés par des lois extérieures. Voici donc l'atomisme libéral : la négation de chacun par tous et de tous par chacun produit cet archipel de solitudes que la classe dominante fait passer pour un égalitarisme. Chez ces malheureux, butés sur la vaine limite qui circonscrit un morceau de matière ou sur le numéro d'ordre qu'on vient de leur attribuer, Gustave démasque surtout le mouvement centripète de l'égoïsme, la préférence radicalement mauvaise de leur détermination. À présent, *qui* décrit-il ainsi ? S'agit-il à nouveau de la nature humaine mise à nu ? On en doutera fort puisque, deux lignes plus tard, nous apprenons que « l'homme est un voyageur ». Pourtant on ne saurait dire non plus que ces sédentaires soient tombés hors de l'humanité puisque, dès le commencement du paragraphe, Gustave déclare, en parlant expressément d'eux : « Partout vous trouverez des hommes... » Bref, on rencontre dans ces quelques lignes quatre sortes de « personnages humains » : il y a d'abord « *vous* », les lecteurs que Flaubert interpelle et puis l'auteur lui-même qui par une exclamation : « Oh ! oui », et un indicatif présent à la première personne : « vous dis-je », tient à rappeler discrètement son existence. Ensuite : « *des* hommes » qu'on retrouve partout, du nord au sud, de l'est à l'ouest et qui, partant, sont légion mais ne peuvent cependant – le pluriel est à dessein partitif – constituer la totalité du genre humain ; l'« homme » enfin, ce voyageur altéré, qui n'est ni l'objet d'un concept universel ni personne en particulier. Celui-ci n'est point défini *en extériorité* par une essence ou nature mais visé par une *notion* c'est-à-dire par un savoir qui intègre en soi la temporalisation intérieure de son objet et

qui, du coup, ne s'actualise qu'en se temporalisant. L'*homme*, en ce texte, n'est pas réductible à la somme des traits communs aux représentants de notre espèce. C'est à la fois un événement archétypique et un certain drame qui se déroule en chacun de nous. Brève aventure : le voyage, la soif, la quête, le refus, la mort. Le propre de l'« homme » est de s'être fixé un but et de mourir à la tâche, dans le délaissement total, avant de l'avoir atteint. Contre l'atomisation individualiste, Gustave affirme en outre que l'homme est *demande à l'homme*. Quel qu'il soit, il réclame le *don*, il le réclame dans son être – qui est temporalité – puisqu'il a créé en lui, par son choix originel de voyager, cette terrible vacuité, la soif, que seul le don peut combler. Gustave répète ici que le lien fondamental des hommes entre eux est celui de donateur à donataire. En d'autres termes, la seule société humaine, c'est la féodalité. Elle n'est pas donnée, pourtant : en face de l'aventurier qui meurt sans avoir vu la Terre promise, il n'y a que *des* hommes déshumanisés. Et ce n'est pas trop solliciter le texte que d'attribuer cette déshumanisation à des forces extérieures et, tout particulièrement, à la propriété bourgeoise. Ces nomades, pris au piège des limites qu'ils ont tracées sur le sol autour d'eux et qu'ils ont choisi de ne plus jamais transgresser, sont devenus sédentaires sans même y prendre garde. Le drame s'est arrêté pour eux au milieu du premier acte, dès que le temps physique des objets possédés s'est substitué pour eux à la temporalisation humaine. La soif a disparu avec leur vocation d'homme ; ils ne demandent ni ne donnent, ayant perdu l'insatisfaction sans devenir pour autant satisfaits.

Le voyageur, lui, meurt chaque jour ; chaque jour un pèlerin disparaît, un autre le remplace et reprend son rôle : la Passion, la Mort³⁷. Il se recrute et se recrutera parmi ces « *unhappy few* », dont Gustave est présentement le porte-parole – celui-ci a même la politesse extrême (si rare chez lui) de feindre que ses lecteurs en font partie : « partout où *vous* irez... *vous* ne pouvez faire un pas... ». Dans nos sociétés l'aventure humaine a lieu encore mais *marginalement*. Toutes ces statues de chair, les bourgeois, sont les produits sinon de leurs produits du

moins de leurs relations de production. Enfermés dans le temps de la réification, ils ne sont que la dégradation – par la propriété bourgeoise et les institutions qui la préservent – de l'Homme en croix, voyageur épuisé qui demande de l'eau et qu'on barbouille de fiel. Le « *struggle for life* » n'est pas représenté, dans cette parabole : le propriétaire ne fait pas de cadeau mais ne vole pas non plus, trop absorbé à garder jalousement ses biens pour envier ceux des autres et les vouloir conquérir. Quant au voyageur, nul ne songe à lui faire tort : à peine entend-on sa requête et, sans doute, on ne la comprend même pas ; on le laisse mourir, voilà tout : rien de plus normal puisque, dans ces sociétés humaines, l'homme n'existe pas. Flaubert semble avoir choisi ce mythe *social* (j'ai parlé de l'influence chrétienne, il ne faut pas négliger celle de Rousseau) tout exprès pour passer sous silence les hontes qui le brûlent ou, mieux, pour s'en délivrer par un changement de perspectives.

De fait, ces pages sont écrites en avril 38, c'est-à-dire pendant les vacances de Pâques, entre deux trimestres scolaires dont l'un passe à juste titre pour le plus fatigant de l'année et dont l'autre a le goût de l'irréversible parce que les jeux sont faits et qu'on ne peut récolter que ce qu'on a semé. Nul doute que Gustave ne pense au collège : il vient d'en sortir, il va y rentrer. Ces *Agonies* sont les années collégiennes, toujours recommencées avec le retour éternel de l'automne ; le moribond est collégien, il meurt en juillet pour renaître en octobre, et reprendre le chemin de son calvaire. Et les hommes déshumanisés, qui s'entêtent dans leur refus circulaire, ce sont avant tout des enfants, des condisciples butés sur leurs déterminations particulières, sur leurs intérêts c'est-à-dire sur leurs numéros d'ordre : tous, d'ailleurs, sont en danger et sur la défensive ; ils veulent garder plutôt que conquérir et l'équilibre social vient de ce qu'ils se tiennent mutuellement en respect. Ils étaient partis, peut-être, pour un long voyage mais dès le départ on les a stoppés. Seul le collégien inadapté, perdu par son âme, qui gémit à chaque composition, fasciné par l'inerte et formidable pouvoir de la mécanique qui l'écrase, peut, au prix d'une longue défaite prévue et assumée

dans le malheur, échapper à la réification : le voilà supérieur à tous ses concurrents par son infériorité même ; mal équipé pour la compétition, il recommence tous les jours l'archétypique naufrage de l'Homme en face *des* petits hommes robotisés par leurs connaissances mêmes, les techniques apprises et le numéro d'ordre qui devient leur intérêt. *Rêve d'enfer* éclairé par les œuvres ultérieures nous livre ici son sens le plus prosaïque et peut-être le plus occulte : c'est un « Dialogue aux enfers » entre un prix d'excellence et un cancre. Ils se détestent et se combattent mais sont innocents l'un et l'autre, également victimes du système et du *pater familias* qui ont fait du premier une combinatoire sans âme et du second une âme sans *moyens*. Dans *Agonies*, l'adolescent est moins généreux pour ses camarades : le duc de Fer, souffrant de ne pas souffrir, ne manquait pas de grandeur ; on lui a substitué une légion d'enfants, petits propriétaires d'un petit savoir. Tous victimes, bien sûr, mais non point innocents : ils mettent quelque complaisance à se laisser déshumaniser ; qui donc les oblige à s'enfermer vaniteusement dans la détermination qu'on leur impose ? En face d'eux Satan, le pauvre diable, s'est redressé, il devient l'Homme, c'est-à-dire le martyr de l'Humanité.

De *Rêve d'enfer* à *Agonies*, il semblerait donc que Gustave s'oriente à tâtons vers une vision du monde compensatrice dont la désolation même serait consolation : l'homme est perverti par la société, ses camarades sont les produits misérables de l'ordre bourgeois ; les monstres, ce sont eux ; Gustave, lui, protégé par d'heureuses incapacités, devient l'Homme tel qu'il a été, tel qu'il est *sub specie aeternitatis*, tel qu'il devrait être si la Société ne s'évertuait pas à l'intégrer : son destin atroce l'empêche de se plier à la règle et d'être robotisé ; ses échecs providentiels ont valeur de signes : ils lui rappellent que la Qualité en tant que telle, loin de se *manifeste*r dans le monde de la Quantité, se refuse à s'y faire représenter, fût-ce *ordinalement*³⁸. Au terme de cette démarche, l'adolescent, sûr de sa valeur intrinsèque, renoncerait sans effort à briller dans des compétitions qui *par principe* sont dénuées de sens. Ce serait la libération.

Mais non : le cadet n'ira jamais plus loin ; dans *Agonies* même et dans les œuvres ultérieures, il revient à l'idée de « nature humaine », c'est-à-dire à la misanthropie, au pessimisme absolu. C'est que, tel qu'on l'a fait, il ne se résignera *jamais* à faire des études médiocres : il *ne peut pas* lâcher prise donc, grognant et pestant contre professeurs et condisciples, et bien qu'une « paresse » sournoisement dirigée ne cesse de saboter son travail, il *faut* qu'il conserve une valeur à cette place de premier si vainement guignée. Dans *Ivre et Mort*, terminé deux mois après *Agonies*, il tente de rendre compte de sa double attitude (les lauriers scolaires sont méprisables – puisque je ne les obtiens pas –, les prix d'excellence et les prix d'honneur ont une valeur absolue – puisqu'on me déchire le cœur en me les refusant). C'est construire de ses propres mains pour la centième fois le piège d'angoisse et d'horreur où pour la centième fois il va tomber. Cette nouvelle, d'ailleurs, apparaît comme une médiation entre sa deuxième conception des rapports humains et la troisième, que nous exposerons plus loin³⁹.

Le combat singulier y est de nouveau représenté comme une relation humaine fondamentale : cet affrontement direct et aristocratique (on *donne* sa vie pour *prendre* celle de l'autre) est le seul rapport féodal que Gustave mette en balance avec le don et l'hommage, dont il lui semble le négatif⁴⁰. Voilà qui montre à l'évidence que la conception archaïque de ses premières années scolaires ne l'a jamais quitté. Mais, enrichi par son expérience des structures concurrentielles, il entreprend de fonder le duel à mort sur la compétition bourgeoise : c'est une *finale*, aboutissement d'innombrables *éliminatoires* ; celles-ci demeurent des relations indirectes et roturières mais n'en sont pas moins indispensables : ce sont elles qui transformeront peu à peu les deux meilleurs concurrents en rivaux et les jetteront l'un contre l'autre dans une lutte impitoyable où chacun défendra son honneur d'*aristocrate-devenu*. Bref le « face à face » des deux frères fait toujours le sujet du récit mais au lieu de le présenter comme la conclusion d'un antagonisme *a priori* – c'est-à-dire antérieur à la sérialité compétitive – Gustave

renverse l'ordre des termes et le donne pour le résultat ultime et rigoureux d'une circularité concurrentielle où les deux adversaires ont figuré pendant plusieurs années sans se connaître ou, en tout cas, sans reconnaître leur *qualité*. Cette fois, pourrait-on dire, la qualité naît de la quantité.

Hughes et Rymbault sont deux buveurs : « les plus intrépides de la région ». Au cabaret, tout le monde « les respecte et les regarde avec admiration, comme des gloires illustres et avérées ». Leurs admirateurs – c'est-à-dire la foule des témoins qui font leur gloire – ont *tous* commencé par être leurs rivaux : « aucune défaite n'avait souillé leur gloire et quand leurs compagnons d'orgie étaient étendus sur le pavé de la salle, ils sortaient en haussant les épaules de pitié pour cette pauvre nature humaine... » Comme on voit, Gustave n'a pu s'empêcher, contrairement à son propos, de souligner au passage l'aristocratie *de naissance* des deux princes du litron : ils sont des buveurs-nés, ce qui les place d'emblée au-dessus de la nature humaine ; après chaque victoire ils la méprisent parce qu'elle constitue la détermination négative du vaincu. C'est le retour en force du féodalisme archaïque : s'il s'arrêtait là, Hugues et Rymbault seraient les inutiles doublets de Garcia et de François.

Mais voici du neuf : chacun des deux rivaux est conditionné indirectement, dans la circularité sérielle, par les victoires de l'autre. Sans s'être jamais affrontés, ils ont gagné toutes les éliminatoires et fait rouler sous la table tous les buveurs de la région. Dans ce récit comme au collège, des considérations d'ordre purement administratif ont défini conventionnellement les limites de la compétition : il s'agit d'un championnat local ; rien ne prouve que Rymbault ou que Hugues soient de classe nationale, internationale encore moins ; ils sont, ces *ex aequo*, déterminés *en extériorité*. À quoi il faut ajouter que la compétition est, par principe, *quantitative* : ce qui décide du rang, c'est la quantité d'alcool ingurgité, autrement dit l'accumulation. Cette capacité d'accumuler est, pour chaque concurrent, figurée par un indice qui marque le maximum d'alcool pur absorbé le jour de sa meilleure épreuve. Indice *limitatif* pour tous les éliminés

mais non pour les finalistes qui se doivent de battre leur record. Pour Hughes et pour Rymbault, que nul n'a vaincus, il se présente comme *détermination à dépasser*, il manifeste leur être objectif ou essence dans la mesure où celle-ci se rapporte à *ce qu'ils ont été* ; au contraire, en tant qu'il se présente comme *score à améliorer*, il devient leur être-en-danger-dans-le-monde, leur intérêt. Deux quantités discrètes et la possibilité incertaine de les accroître, voilà à quoi se réduisent les deux *recordmen*. En principe, ils sont menacés par tous dans leur *intérêt* mais, comme ils ont triomphé dans les éliminatoires et comme le découpage administratif les isole artificiellement des champions plus doués ou plus heureux qui se trouvent peut-être en d'autres provinces, chacun des deux devient le péril mortel de l'autre. Il n'en faut pas plus pour les jeter dans une réciprocité de haine : « Taciturnes et sombres, ils étaient là (dans le même cabaret, tous les soirs) comme deux ennemis, jaloux réciproquement de leurs forces et de leur renommée. » Leurs « estomacs gigantesques » en ont fait, par-dessus les humains misérables, des ennemis *de naissance*. Mais il a fallu les conditionnements indirects de la concurrence pour actualiser cette inimitié : chaque victoire remportée par l'un, en l'absence et peut-être à l'insu de l'autre, contribuait à rapprocher objectivement l'inévitable conflit ; sans ces tournois *institués*, ils ne se seraient jamais connus ou se seraient bornés, en tout cas, à boire *pour leur plaisir*. On peut déceler ici un nouveau tourniquet : le *sang* exige cet affrontement du premier jour mais il n'aurait pas lieu sans une sérialité concurrentielle qui, sans jamais les opposer, les oblige indirectement à interioriser leur antagonisme. Pour finir, il faut se battre : la peur les retient, la haine – une haine induite⁴¹ – les y incite : « Poussés par la vanité et la gloire, ils se portèrent le plus sanglant et le plus terrible défi... une bataille à deux, en champ clos, à armes égales, où le vaincu devait rester sur place pour proclamer le triomphe de son vainqueur ; c'était un défi inspiré par la rage, la lutte serait acharnée, longue... sans trêve, sans repos ; on devait plutôt mourir sur place, et

l'honneur et le plaisir de la victoire seraient tout... Car il s'agissait de qui des deux boirait le plus ! »

Dans ce combat – qu'il veut grotesque et homérique – Gustave va tuer son frère pour la seconde fois. Il prend soin, en effet, de caractériser les deux buveurs par leur style de vie et leur tactique. Rymbault a « quelque chose de nerveux et de rusé ; toujours sur la défensive, il use d'une tactique sage et modérée ». Hughes a « de grands yeux à fleur de peau, de la force et de la stupidité ; (il est) plein d'impétuosité et de colère ». Le premier boit comme une grosse tête, rationnellement, comme Achille travaillait au collège ; on reconnaîtra dans Hughes la stupidité de Djalioh mais aussi les coléreuses passions de Gustave. Or, c'est la passion qui gagne : Rymbault s'abat *ivre et mort* – c'est un jeu de mots significatif : de lui-même, peut-être, le rude joueur s'affalerait *ivre mort*. Mais il faut avouer que Hughes l'aide un peu à mourir : « (Il but une dernière bouteille) d'un trait, puis se leva de toute sa hauteur, brisa la table d'un coup de pied et, jetant la carafe à la tête de Rymbault : – Mange, dit-il avec orgueil. Le sang sortit et coula sur leurs vêtements comme le vin. Rymbault tomba par terre avec des râles horribles, il se mourait. – Bois maintenant, continua Hughes... Il lui mit un genou sur la poitrine et il lui desserrait les mâchoires avec les mains ; il força le moribond de boire encore. » Victoire réglementaire ou assassinat ? Impossible d'en décider : Gustave n'a pas marqué la défaillance de Rymbault sinon par ce cri de Hughes – que nul contexte ne vient motiver : « Tu recules, dit-il à Rymbault, plein de colère. » Encore ajoute-il que « cette injure fut lavée par une bouteille de rhum ». En sorte que le lecteur est laissé dans l'incertitude, comme si le cadet impétueux avait tué son aîné par une sorte de terreur respectueuse, faute d'avoir l'audace – tant il est pénétré de son infériorité – de le montrer vaincu. Il était parti, cependant, pour lui faire avouer sa défaite : le défi, en effet, comporte une clause que Gustave n'a pas mentionnée sans intention : « Le vaincu devait rester sur place pour proclamer le triomphe de son vainqueur. » Le sadisme est ici poussé si loin que les deux hommes, plutôt que d'avouer publiquement – si

elle avait lieu – leur défaite, sont résolus l'un et l'autre « à mourir sur place ». Perdre la vie plutôt que la face. L'intérêt de Hughes, c'était que Rymbault vécût au moins quelques heures pour se reconnaître vaincu *coram populi* ; sa haine eût été mieux assouvie s'il avait pu jouir de l'humiliation de son adversaire. Un cadavre peut *témoigner* mais non *proclamer* ; par sa violence stupide, Hughes s'est voué à l'insatisfaction, comme le fait entendre la fin du récit : « Il insultait encore le cadavre et accompagnait chaque pelletée de terre qu'on rejetait sur lui d'une injure et d'une sombre raillerie. » S'il eût gagné pour de bon, soyons sûrs que l'ivrogne eût troqué cette haine étouffante, inassouvie, contre un calme mépris et qu'il eût « haussé les épaules de pitié pour cette pauvre nature humaine ». Si Gustave s'est refusé ce plaisir, c'est qu'il est resté, au fond de son cœur, pareil au pauvre Garcia ; il sait bien que son frère est imbattable : six années d'échecs le lui ont appris à ses dépens ; aussi bien se soucie-t-il fort peu de le défier : dans les jours de violence sombre, il rêve qu'il l'assassine⁴².

En vérité, s'agit-il seulement d'Achille ? Cette fin ambiguë n'indique-t-elle pas que le jeune auteur, dépassant le thème déjà recuit des frères ennemis, tente d'exprimer, dans ce cadre bouffon, l'horreur plus récente que lui inspire la compétition scolaire *prise en elle-même* ? On peut faire, à ce propos, deux observations. La première, c'est que la concurrence – qui apparaît à présent comme la relation fondamentale de l'homme avec son semblable – *actualise la haine* et que, comme dit Hegel, chaque conscience, à travers ces conflits indirects et apparemment bénins que sont les joutes scolaires, *poursuit la mort de chaque autre*. En tout concurrent il y a un meurtrier en puissance. Rares sont ceux qui passeront à l'acte par la simple raison que la plupart ne dépassent pas les éliminatoires : cela ne signifie pas que leur rancune ne soit féroce mais que leurs vainqueurs sont trop nombreux encore pour faire individuellement l'objet de leur détestation. Entre les finalistes, au contraire, la tension est si forte que leur désir de vaincre l'adversaire équivaut, en profondeur, à celui de le tuer. Ce n'est pas moi qui parle mais Gustave en personne. Il ne s'agit plus d'Achille, à ses

yeux. Ni même de Rymbault ou de Hughes : un individu, d'ailleurs quelconque, qu'il entre volontairement dans un circuit concurrentiel ou qu'il y soit jeté, est, à des degrés variables, selon l'enjeu et la réussite, saisi du désir sadique de vaincre pour humilier ou frappé de folie meurtrière. Est-ce la sérialité qui, niant la hiérarchie féodale et réifiant les rapports humains, supprime dans les cœurs tout ce qui n'est pas la haine ? Ou, l'homme étant un loup pour l'homme, est-ce le besoin de haïr et de faire souffrir qui a mis en place le carrousel compétitif parce que, dans ce système, il pourra pleinement s'assouvir ? Gustave ne décide pas dans cette nouvelle : disons simplement que, pour lui, les relations humaines sont toutes d'extériorité sauf une, et que ces rapports extérieurs et sériels apparaissent comme une projection dans le monde quantitatif de l'unique lien d'intériorité, la haine réciproque, puisque, tout compte fait, chaque concurrent, qu'il le veuille ou non, poursuit la mort de l'autre. Ce qui compte, pour nous, c'est que, dans *Ivre et Mort*, le jeune auteur, plus ou moins délibérément, ait mis en relief l'importance que ses condisciples ont pris à ses yeux. Il est significatif que le thème féodal du *sang*, un instant évoqué – « estomacs gigantesques » – cède la place aussitôt à celui de la noblesse *acquise* par des victoires remportées *dans des compétitions*. Les finalistes sont anoblis en tant que tels, les joutes compétitives révèlent leur *qualité* tout en attisant leur rage et leur haine. C'est renoncer à l'idée archaïque d'une qualité qui existerait d'abord et que les professeurs auraient le devoir de reconnaître. Bien sûr il faut être doué mais *pour telle compétition particulière* : le « parfum à sentir », la grandeur d'âme, l'insatisfaction, le Grand Désir ne sont d'aucune utilité ici, ils ne confèrent aucun mérite : pour être « premier buveur de la région », il faut avoir bon estomac et connaître les règles du jeu, rien de plus. On a compris : pour obtenir le premier prix de mathématiques ou de thème latin il faut avoir les dispositions appropriées – peu importe, après cela, qu'on ait le cœur sec et l'âme basse. Donc tous roturiers au départ ; l'aristocratie est quantitative et se mesure au nombre de prix remportés. Cette conversion ne peut avoir qu'un sens : les condisciples de

Gustave existent *pour eux-mêmes*, c'est devant eux qu'il perd la face : ce ne sont plus tout tout à fait des usurpateurs ; surtout ils *ont des consciences*, ils se réjouissent de leurs triomphes et des humiliations de leurs camarades vaincus. La clause terrible du défi que se portent les deux buveurs – « rester sur place pour proclamer le triomphe de son vainqueur » – apparaît sous un jour nouveau quand on la rapproche d'un passage des *Mémoires* : « ... le pédagogue se moquait de mes vers latins (et)... mes camarades me regardaient en ricanant. » Par leur stipulation sadique et insupportable – chacun d'eux aime mieux mourir que s'y conformer – Hughes et Rymbault n'ont rien fait d'autre que d'imposer au perdant dans un raffinement de haine ce que Gustave subit plusieurs fois par semaine : lorsque le pédagogue rend les copies, ce collégien fou d'orgueil, rivé par ordre à son banc, entend les éloges décernés aux meilleurs. Il n'apprend pas sa place d'abord mais celle de Bouilhet, qui est premier, puis celle du second, Baudry, ainsi de suite. Avant chaque nom, bref espoir, c'est mon tour, désillusion, non ; troisième : des Hogues ; quand enfin le professeur en vient à Gustave, neuvième : Flaubert, les éloges sont taris, les blâmes commencent ; Gustave confesse lui-même son infériorité ; non par sa voix : par sa copie qui, commentée au milieu des « ricanements », devient *sa* réalité ; non-sens, faux sens, contresens, solécismes et barbarismes proclamés devant tous comme exemples de *ce qu'il ne faut pas faire* s'incrivent dans son être – cet être qu'il est aux yeux des autres ; il est défini par ses échecs. Ses vainqueurs deviennent ses juges : ce sont eux qu'il croit voir « hausser les épaules avec une méprisante pitié » quand ils entendent le professeur lui reprocher des fautes *qu'ils n'ont point commises* : la voilà bien, la comparaison perpétuelle qu'il a déclaré ne plus pouvoir tolérer. Elle revient dix fois, vingt fois par trimestre, il l'attend dans la terreur avec juste ce qu'il faut d'espoir pour désespérer tout à fait quand elle a lieu. Ces jours-là, sans aucun doute, il hait la classe entière. Les premiers plus que les autres, cela va de soi ; mais aussi les derniers dont il envie la paresse crasseuse et rigolarde, l'indifférence obstinée, l'esprit de révolte et vers lesquels

une force obscure l'attire, une pesanteur de l'âme qui lui fait peur. Un élève entre tous mérite sa détestation, un certain Bouilhet, Louis, qui a le front de récolter, dans la classe de Gustave, autant de lauriers qu'Achille, neuf ans plus tôt, en a cueilli dans la sienne. À ce nouveau venu, à cet « étranger du dehors⁴³ » tout est facile, il triomphe en se jouant quand le cadet Flaubert croit s'évertuer et perd sa peine : cette aisance même est une insulte ; d'où lui vient-elle, puisqu'il n'est pas ne ? Il y a des chirurgiens dans sa famille mais obscurs ; son père, employé dans l'administration des ambulances devint, sous Napoléon, directeur des Hôpitaux militaires. Quand il mourut, à quarante-cinq ans, il y avait beau temps qu'on l'avait renvoyé à la vie civile et qu'il avait accepté, pour nourrir les siens, l'office de second régisseur au château de Cany ; employé, administrateur, puis domestique, le brave homme n'était certainement pas une grosse tête : cela se serait su. Et pourtant son fils se donnait des airs capables ; s'il fût né Flaubert, le *pater familias* eût été fier de lui ; il l'eût aimé, ce puîné, beaucoup plus que Gustave, peut-être autant qu'Achille. D'autant que l'imposteur prétendait se destiner à la carrière médicale. Il est vrai qu'il n'excellait pas en mathématiques mais, pour le reste, il eût fait l'orgueil du père le plus exigeant : en latin, c'est le meilleur ; en grec, il révèle des dons si exceptionnels qu'il se voit bientôt chargé d'une mission flatteuse : M. Jourdain⁴⁴ le prie de donner des leçons aux élèves qui n'atteignent pas la moyenne et bientôt à lui-même. En histoire – que Gustave, à partir de 35, tient pour son fief – le fils du régisseur a le front de se distinguer. Au début, du moins ; quand, plus tard, le cadet Flaubert obtient la première place, c'est de haute lutte et contre des adversaires dont Louis n'est pas le moins redoutable. Si celui-ci n'était qu'un petit esprit, agile et souple mais sans envergure ni profondeur, il n'y aurait que demi-mal : Gustave se rattraperait par le mépris. Or voici le pire : Louis a été élevé par sa mère, Clarisse, veuve Bouilhet, que les châtelains de Cany chargeaient de rédiger des compliments versifiés pour souhaiter la bienvenue aux visiteurs – surtout quand c'étaient des prêtres ; elle lui a donné le goût d'écrire en vers, il est devenu le poète officiel de

son institution : dans les occasions solennelles on a recours à son talent. En seconde l'élève Bouilhet faiblit un peu ; il se dispute avec M. Jourdain. Mais cela ne dure guère : il obtient qu'on le retire de ce pensionnat pour le mettre dans un autre « où, nous dit son biographe, le niveau social était plus élevé⁴⁵ ». Cette « élévation » symbolique, qui dut être ruineuse pour la poétesse, eut le meilleur effet sur le poète : l'année suivante, il avait le prix d'honneur en français.

Si l'on m'accuse d'avoir inventé de toutes pièces l'animosité de Gustave contre Louis, je répondrai qu'il s'agit en effet d'une conjecture. Si je tiens celle-ci pour *probable*, c'est qu'elle est la seule solution satisfaisante d'un petit problème d'histoire littéraire que les biographes mentionnent en passant sans jamais s'inquiéter de le résoudre : pourquoi Flaubert et l'Alter Ego – qui devaient tant s'aimer plus tard – se sont-ils assis pendant cinq ans sur les mêmes bancs sans se lier et même en s'ignorant alors que leurs devoirs et leurs compositions les entraînaient l'un et l'autre dans un perpétuel affrontement ? Si l'on répond qu'ils se voyaient surtout pendant les heures de classe, l'un étant interne au collège et l'autre chez M. Jourdain, on fait intervenir le hasard et l'on n'explique rien du tout : est-il donc si rare de rencontrer deux lycéens qui s'aiment, dont l'un est pensionnaire et l'autre externe libre ? Dans les micro-organismes sociaux, il n'y a pas de hasard, la dynamique du groupe naît de tensions internes toujours *signifiantes*, c'est-à-dire *intentionnelles*. Cette règle s'applique d'autant plus rigoureusement, dans notre cas, que chacun des deux garçons a pris nécessairement la mesure de l'autre. Aucun d'eux n'était de ces élèves discrets et tranquilles qui tirent leurs années de collège sans se faire remarquer : Gustave, nous le verrons dans ce chapitre même, va s'entourer d'une bande criarde, sans doute dès la quatrième ; Bouilhet n'est pas seul non plus : sa réputation de poète est passée de l'institution Jourdain au collège et il règne sur un petit groupe d'adolescents qui écrivent ou souhaitent écrire : Pascal Mulot, Dumont, futur médecin, Dupont-Delporte, futur député, etc., forment un petit cénacle littéraire auquel Gustave ne s'est jamais agrégé et n'y a jamais, sans doute, été

invité. Cette réciprocité de refus est d'autant plus frappante que les deux condisciples avaient des amis communs, tel Germain des Hogues, qui était, lui aussi, poète, et qu'ils prirent en certaines circonstances une attitude commune : la signature de Bouilhet figure au bas de la lettre ouverte au Proviseur que Gustave a sans doute rédigée et qui provoqua l'exclusion de ce dernier. Entre Gustave et Louis, donc, il n'y eut jamais d'éclat mais une indifférence si marquée qu'on ne peut l'expliquer à moins d'y voir l'expression publique et déguisée d'une certaine hostilité.

Elevé dans la dévotion par sa mère et sa tante, placé par elles dans une institution bien pensante puis, sur sa demande, dans une autre où l'on pensait mieux encore⁴⁶, Louis, s'il n'était plus dévot, restait, pour le moins, croyant et pratiquant. Insatisfait, certes – comme Gustave et les extravagants qui l'entourent – mais pauvre, offensé d'être le fils d'un domestique supérieur et de vivre, au moins en partie, sinon de la charité, en tout cas de la générosité des anciens maîtres de son père⁴⁷, il fait preuve, à l'époque, d'un *esprit de sérieux* qui lui vient de son éducation et du désir de s'assurer au plus tôt l'indépendance matérielle. Le tapage assourdissant de la bande à Gustave, la grossièreté voulue des « extravagants » ne peuvent que l'importuner, que le choquer dans sa bienséance. Ce bon sujet, timide et réservé, n'a pas la moindre envie d'atteindre au « sublime d'en bas » en cultivant « les passions qui dégradent » : ce genre d'exercice est réservé aux gosses de riches qui veulent, sans se déclasser, faire des plongeurs symboliques ; lui, au contraire, il demande à ses études de l'élever au-dessus de sa condition et de le faire accéder à la couche supérieure des classes moyennes où Flaubert se trouve déjà par sa naissance. Lamartinien, quand Gustave se prétend byronien et rabelaisien, il est loin de penser que les réussites scolaires et l'inspiration poétique soient incompatibles : dans celles-là, au contraire, il voit le moyen de s'assurer un gagne-pain qui lui permettra de s'abandonner à celle-ci. Et puis c'est un aîné ; Clarisse ne lui a pas donné de frère : il a deux sœurs cadettes. De là une certaine assurance cachée sous sa

timidité et de la docilité mâtinée de mollesse. Il changera, on le sait, perdra la foi, deviendra furieusement républicain. Mais, pendant ses années de collège, on ne voit pas que cet élève studieux et conformiste puisse éprouver pour Gustave rien d'autre qu'une aversion modérée et beaucoup de défiance. Celui-ci, à l'époque, oscillait entre la « croyance à rien » et une révolte byronienne contre Dieu. Une seule constante : dans l'une et l'autre de ces attitudes extrêmes, il bouffait du curé. Une de ses lettres nous l'a déjà révélé : il y raconte à Ernest comment il a persécuté un « élève de chez Eudes ». Le père Eudes était prêtre et dirigeait une institution qui ressemblait fort à celle de M. Jourdain. « J'ai commencé par dire que je me distinguais par ma haine des prêtres... J'invente sur le compte de l'abbé Eudes... les plus grosses et absurdes cochonneries, le pauvre dévot en a la gueule bouleversée. » Il n'eût certes pas osé tourmenter Louis de cette manière. Mais on ne peut douter qu'il l'ait indirectement visé – lui et les autres cagots de sa classe – ni que Bouilhet, de son côté, n'ait guère apprécié cet anticléricalisme affiché.

Pour Gustave, ce « ratichon » est tout simplement un voleur. Quand il écrit *Bibliomanie*, Bouilhet est depuis deux ans son condisciple. Or nous avons noté un peu plus haut cette précision étrange : « Baptisto, qui *depuis quelque temps* lui enlevait... tout ce qui paraissait de rare et de vieux, Baptisto dont il haïssait la renommée d'une haine d'artiste... » Est-ce un hasard ? N'y aurait-il pas dans ces quelques mots une allusion à peine consciente à l'intrus qui « depuis deux ans » lui rafle tous les honneurs et qu'il déteste *en artiste*, c'est-à-dire à la deuxième puissance, puisque cet usurpateur est doublé d'un poète ? Certes Louis n'a jamais rien volé à Gustave : les prix qu'il obtient, celui-ci, de toute manière, ne les aurait jamais reçus : si le fils de Clarisse n'avait pas fait sa rhétorique à Rouen, le fils d'Achille-Cléophas aurait eu le premier accessit de français mais non point le prix d'honneur. Mais ce que le cadet Flaubert ne lui pardonne pas, c'est de prouver par l'exemple qu'on peut être poète et premier de la classe et, par voie de conséquence directe, que ses carences scolaires, à lui, Gustave, n'ont pas

nécessairement pour origine sa vocation littéraire. Le petit garçon s'était tant bien que mal arrangé pour que l'immensité de son imagination fût par elle-même un don fatal qui le vouât aux pires échecs dans le monde réel et séculier : il n'a pas eu la chance de trouver la métaphore appropriée mais il aime à penser que « ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Or voici qu'un albatros marche. Il court, même, avec une stupéfiante vélocité. Gustave n'est plus un « vaste oiseau des mers » : c'est un albatros infirme. Ou peut-être un infirme qui n'a jamais volé. Les bons élèves qui piochent et ne se soucient pas d'écrire, on peut les mépriser et dédaigner leurs victoires. Mais celles-ci sont *qualitativement valorisées* quand c'est un artiste qui les remporte. Comment Gustave, désormais, compensera-t-il ses échecs ? Qu'on mesure à la profondeur de cette nouvelle humiliation l'intensité de sa « haine d'artiste » pour le trop artiste Bouilhet. Une chose, en tout cas, semble sûre : les rivaux heureux de Gustave ont commencé à compter à ses yeux à dater du moment où Louis est entré au collège⁴⁸.

Dès lors, on voit apparaître dans ses œuvres une troisième image de l'Homme et des relations humaines. Si les roturiers existent en soi et pour soi, s'ils ne sont plus ni les suppôts d'Achille ni les sottes victimes du système compétitif, la concurrence, comme processus inhumain, disparaît aux yeux de Gustave et l'inhumanité devient le trait fondamental de la nature humaine. L'homme sera *par essence* l'être qui poursuit la mort de l'homme. Il en résulte un affrontement universel, qui peut prendre la forme d'une compétition ou de combats singuliers mais qui, de toute manière, ne fait que traduire la terrible agressivité qui caractérise notre espèce. En 1840, il vient de se faire renvoyer du collège : enfin seul ; la « comparaison » a pris fin. Mais il est trop près de sa honte pour l'oublier si facilement. Il jette une note dans ses carnets – nous l'examinerons plus loin en détail – qui témoigne du mal qu'on lui a fait. L'idée en est simple : du point de vue de Sirius, vices et vertus s'écrasent. Gustave procède à sa démonstration par paliers. Voici l'entresol : « Nous ne sommes pas indignés de deux jeunes chiens qui se battent, de deux enfants qui se frappent, d'une araignée qui mange une

mouche – nous tuons un insecte sans y penser. » Premier étage : « Montez sur une tour assez haut... pour que les hommes soient petits : si vous voyez de là un homme en tuer un autre vous n'en seriez guère ému... » Troisième palier : « Un géant regarde les Myrmidons. » Que font-ils ? Naturellement ils s'entr'égorgent. « Et qu'est-ce que ça peut lui faire, au géant ? » Nous n'insisterons pas, pour l'instant, sur cette tentative d'une âme ulcérée pour s'élever au point sublime de l'indifférence ; ce qui nous intéresse, c'est que les hommes, en cet apologue, n'ont d'autre souci que de se détruire réciproquement. Il y revient en 1842 : le héros de *Novembre* connaît, nous dit-il, la pire douleur morale. De celle-ci, nous ne savons rien sauf que, contrairement aux métaphores reçues, ce n'est pas un précipice où l'on s'effondre mais un pic où l'on se perche : le malheur, s'il est assez grand, donne l'indifférence à tout ce qui n'est pas lui : « Du haut de ces sommets, la terre disparaît et *tout ce qu'on s'y arrache*⁵⁰. » On a compris : pas de solidarité entre les hommes ; la seule réciprocité, c'est l'antagonisme. Les fins de l'espèce sont communes non parce que tous s'associent pour les atteindre dans une même entreprise mais parce qu'elles opposent chacun à tous et tous à chacun. Les biens de ce monde, nul ne peut les acquérir sans les « arracher » à leur précédent propriétaire ni les garder sans mettre à mort ceux qui les convoitent jusqu'à ce qu'un nouveau venu, plus chanceux ou plus méchant, les lui arrache à son tour, l'assassine et s'enfuit, pris en chasse par la meute, vers un nouvel hallali. Rousseau disparaît, emmenant son Vendredi – bon-sauvage-pourri-par-la-société ; l'homme utilitariste – aliéné à *son intérêt* – ne tarde pas à le suivre. Et ce n'est pas même le besoin qui est à l'origine de l'agressivité (on le comprend : Gustave parle d'enfants bourgeois, les seuls qu'il connaisse) mais avant tout la volonté de puissance. Quand deux représentants de l'espèce humaine se rencontrent, chacun des deux veut dépouiller, humilier, asservir l'autre et, après l'avoir utilisé comme un objet inerte et docile, le tuer. Pourquoi ? Parce que c'est ainsi que nous sommes faits : des coqs de combat, des tigres altérés de sang. Dans ces dispositions, quel que soit le condisciple qui s'approche

de lui, l'écorché de l'Hôtel-Dieu, vert de peur et de rage, reconnaît en lui son futur assassin ou sa future victime. « C'est lui ou moi ! » En principe. En fait, ce sera *lui*. Toujours *lui*. Passif et masochiste, muré dans son pessimisme oraculaire, Gustave hait l'autre d'avance faute de pouvoir s'empêcher, on sait pourquoi, de reconnaître en celui-ci la *primauté d'Autrui*. Pour le cadet Flaubert, un collégien qui le regarde est nécessairement l'agresseur. Et l'agresseur a nécessairement l'avantage : il doit vaincre. Il est méchant, Gustave, il le sait, il le dit mais c'est une méchanceté de victime : il exècre le monde mais ne conçoit pas qu'il y puisse rien changer. En sorte que, pour lui, ces agressions permanentes ne se terminent jamais par un juste combat mais par un meurtre symbolique dont il est la victime : on le provoque, on l'attaque, on le harcèle, il ne s'est pas encore mis en garde qu'on l'envoie au tapis, après quoi on le piétine et puis *on le mange*. Il ne s'agit pas ici d'une métaphore mais d'un cauchemar éveillé qui l'obsède. En rationalisant, il vient ceci : l'homme est anthropophage ; ce n'est pas la faim qui le pousse à manger son semblable ni quelque impératif religieux : l'orgueil est carnivore, il ne se satisfait pas de vaincre, pas même d'égorger les vaincus, il veut leur infliger la pire douleur et l'humiliation absolue : l'agresseur fait à sa victime la suprême injure de la bouffer et de la chier. Et, bien entendu, cet onirisme noir, présenté sous cette forme, peut paraître comique. Mais Gustave ne rationalise pas : il vit dans la terreur, voilà tout.

Voyez plutôt les rêves horrifiés qu'il fait au collège : « Ma porte s'ouvrit... on entra. Ils étaient... peut-être sept à huit... tous avaient une lame d'acier entre les dents... ils s'approchèrent en cercle autour de mon berceau, leurs dents vinrent à claquer et ce fut horrible... Ils soulevèrent tous mes vêtements et tous avaient du sang ; ils se mirent à manger et le pain qu'ils rompirent laissait échapper du sang qui tombait goutte à goutte... Quand ils n'y furent plus, tout ce qu'ils avaient touché... était rougi par eux. J'avais un goût d'amertume dans le cœur, il me sembla que j'avais mangé de la chair⁵¹... » Nous étudierons plus tard les détails de ce rêve et tenterons d'en donner une interprétation d'ensemble, bien qu'il

n'ait ni la fraîcheur ni l'authenticité de ceux qu'on se remémore au réveil ou sur le divan de l'analyste. Gustave l'a reconstruit et rationalisé en se référant sans aucun doute à un souvenir datant de ses premières années de collège : ce cauchemar l'avait alors si profondément bouleversé⁵² qu'il peut l'évoquer, longtemps après, avec une précision relative et en lui conservant, malgré tout, une certaine irrationalité. Le thème de la castration frappe d'abord et nous en reparlerons. Mais ce qu'il faut souligner, pour l'instant, c'est que celui de l'anthropophagie est indéniablement présent. Voici d'abord que s'avancent des « hommes au couteau entre les dents », vrais bolcheviks selon l'imagerie bourgeoise. Tout à coup les mâchoires claquent, les lames castratrices disparaissent. Le sang coule partout, ils regardent le nourrisson « avec de grands yeux fixes et sans paupières », soulèvent ses vêtements, dénudent son petit corps sans blessures mais sanglant et se mettent à manger un pain qu'ils *rompent* et ne tranchent point (le symbole sexuel est clair mais aussi le symbole religieux : « ceci est mon corps, ceci est mon sang »). Or *le pain saigne* : c'est le nourrisson qu'ils mangent ; le rêveur s'est immédiatement rangé dans la catégorie des aliments : le pain, *c'est lui* ; il nourrira l'aimable compagnie. Le festin terminé, les convives « se mettent à rire comme le râle d'un mourant » et s'en vont. On aura noté l'association des trois thèmes : regard fixe et dirigé sur Gustave, repas sanglant dont il fait les frais, rire. Le regard est *agression*, il transforme l'enfant en hostie ; après la messe noire, le rire *tant redouté* retentit. Dès que les barbus sont partis, tout s'inverse : la victime des cannibales se retrouve anthropophage : « il me sembla que j'avais mangé de la chair ».

Tout se passe, en somme, comme si – quelles que soient les autres motivations oniriques – le cannibalisme sadique (je mange de l'homme) était introduit ici par le cannibalisme masochiste (on me mange) et comme sa réplique. On notera que Gustave passe sous silence le moment du sadisme proprement dit. Il a vu le pain saigner et une voix lui soufflait : « Ceci est ton corps. » Mais quand c'est son tour de manger, il s'absente : il admet *subir les conséquences* de son anthropophagie et

se retrouver avec un goût de chair dans la bouche mais non pas la vivre et commander le festin ; il n'y est pour rien, il ne se rappelle rien : il lui *paraît* qu'il a goûté de son semblable mais il ne sait pas si cette présomption se base sur l'horrible saveur qu'il garde au fond de la gorge ou, malgré tout, sur une incertaine réminiscence. Vaine précaution : nos rêves n'ont pas d'autres auteurs que nous-mêmes. Nul – si ce n'est lui-même – ne pouvait contraindre Gustave à s'emplir de ce goût douceâtre ni surtout à l'interpréter comme il a fait. Tentation ou revanche, son désir est *assouvi*.

Il s'est trahi, d'ailleurs, un peu plus tard. Ses notes de 1840 nous apprennent que ce thème onirique déborde la conscience du dormeur et figure parmi les objets diurnes de ses ruminations. Il écrit, en effet⁵³ : « Le marquis de Sade a oublié deux choses : l'anthropophagie et les bêtes féroces, ce qui prouve que les hommes les plus grands sont encore petits et par-dessus tout, il aurait dû se moquer du vice aussi, ce qu'il n'a pas fait et c'est là sa faute. » Ces deux reproches ne sont pas liés entre eux. Mais l'évidente sincérité du second suffit⁵⁴ à garantir celle du premier. Non, Flaubert, en humeur de démolir ses idoles, n'a pas cherché dans l'abstrait les perversions qui manquaient au catalogue : l'omission du cannibalisme lui a sauté aux yeux. Il s'agit bien d'un de ses fantasmes familiers et nous le retrouverons plus tard, y rêvant aux abattoirs de Quimper : « En ce moment j'ai eu l'idée... de quelque ville épouvantable et démesurée comme serait une Babylone ou une Babel de cannibales, où il y aurait des abattoirs d'hommes ; et j'ai cherché à retrouver quelque chose des agonies humaines, dans ces égorgements qui bramaient et sanglotaient. J'ai songé à des troupes d'esclaves amenés là, la corde au cou, et noués à des anneaux, pour nourrir des maîtres qui les mangeaient à des tables d'ivoire en s'essuyant les lèvres à des nappes de pourpre. Auraient-ils des poses plus abattues, des regards plus tristes, des prières plus déchirantes ? » C'est la pitié pour les bêtes – il fait profession de les préférer aux hommes – qui provoque cette rêverie sadique. Mais cette motivation reste superficielle. S'il n'avait voulu que dire en résumé : « Et si

l'on vous en faisait autant ? » il aurait pris soin d'envoyer à la mort les grands de ce monde ou des troupes de bourgeois bien gras. Il n'en fait rien et se réjouit d'imaginer l'anthropophagie dans le luxe. Tables d'ivoire, nappes pourpres : ce sont les riches qui mangent du pauvre, voluptueusement.

On aura remarqué que, dans la note sur Sade, il met sur le même plan le cannibalisme et les « bêtes féroces » comme s'il nous disait : si vous répugnez à manger votre ennemi, vous pouvez toujours le livrer aux fauves. En fait il s'agit d'un jeu de reflets plus complexe : l'homme étant carnivore, c'est une idée perverse et, pour Gustave, enchanteresse que de renverser les rôles et de le faire dévorer par les bêtes. À la condition que ce soit sur un ordre humain encore mais venu d'en haut. S'est-il penché en songe, empereur, sur l'arène où des tigres déchiquetaient Bouilhet ? Il est sûr en tout cas que la relation « homme-animal » se renverse sans cesse. Tantôt, comme aux abattoirs, le mangeur est l'homme par excellence, l'Aristocrate, et le futur mangé est sadiquement ravalé à la condition de bête comestible ; tantôt c'est l'homme qui sera mangé, victime au grand cœur, palpitante et terrorisée ; ses sacrificateurs sont alors travestis en carnassiers. Dans *Agonies*, un voyageur – encore un – « marche dans les grands déserts d'Afrique ». Il prend un raccourci, « chemin rempli de serpents et de bêtes féroces ». Au milieu de la route, « voilà que se présente... une énorme pierre. Il faut... tâcher de l'escalader ». Dur travail. L'homme « sue à grosses gouttes, ses mains saisissent convulsivement chaque brin d'herbe... Mais l'herbe manque et il retombe découragé ». Plusieurs fois, il renouvelle ses efforts : en vain ; il maudit Dieu, il blasphème. Une dernière fois il rassemble ses forces, il prie. « Il monte, il avance... il lui semble voir sourire la face de quelque ange qui l'appelle à lui, puis tout à coup, tout change... Vision effroyable... un serpent va l'atteindre... Il tombe à la renverse. Que faire maintenant ?... Il eut peur des bêtes féroces. “Car, se disait-il, il fait nuit, je suis malade, les tigres vont venir me déchirer.” Il attendit longtemps quelqu'un qui voulût le secourir mais les tigres vinrent, le déchirèrent et burent son sang. » Curieusement la morale de cette fable

concerne, nous dit l'auteur, les amants de la liberté : « Eh bien, je vous le dis, il en est de même de vous autres qui voulez conquérir la liberté... Vous attendrez quelqu'un pour vous aider... mais les tigres viendront, vous déchireront et boiront votre sang... » En fait, le pauvre voyageur épuisé ne se propose d'autre but que d'atteindre « la hutte la plus voisine... qui est à quatre milles de là » pour s'y reposer, soigner ses blessures et manger à sa faim. Que Gustave ait voulu symboliser sa quête mystique de Dieu, toujours vaine, toujours recommencée, qu'il ait tenté de montrer le changement à vue qui lui fait apercevoir sur la cime, à l'instant qu'il y touche, le Prince des Ténèbres, et transforme l'ascension en dégringolade, nul n'en disconvient. C'est d'autant plus évident que nous retrouvons ici l'espace intérieur de Gustave et sa verticale absolue. Mais sous le sens explicite de la parabole, on en devine un autre et les vains efforts du voyageur ne peuvent manquer de rappeler ceux que fait, à chaque devoir, à chaque composition, notre Sisyphe de collègue. Voyez plutôt : au début si le pauvre homme veut se hisser jusqu'au sommet de la pierre qui lui barre la route, c'est pour gagner une hutte où il trouvera des soins, un abri ; tel est l'objectif réel et immédiat : grimper pour retourner à la maison natale ; Gustave brigue, au début, la première place faute de connaître un autre moyen de retrouver la faveur paternelle et non pour le plaisir de l'emporter sur ses vingt-quatre condisciples. Il entreprend, échoue, recommence : retour écœurant des compétitions, il y a guerre, au fond de lui, entre son obstination de plus en plus désespérée et une force sournoise qui l'attire vers le bas, rendant le roc plus lisse et l'herbe plus glissante ; ses passivités psychosomatiques résistent à l'ambition Flaubert et, chaque fois, c'est, pour finir, l'égarement, le vertige, la culbute. S'il ne s'agissait d'abord que de gagner la hutte au plus vite, le motif de l'escalade se transforme à mesure que Gustave perd ses forces : le retour à la maison natale devient l'objectif le plus lointain ; dans l'immédiat, un autre apparaît, urgent : échapper aux bêtes féroces. La modification vient seulement de sa fatigue et des blessures qu'il s'est faites dans ses chutes répétées. Affaibli, incapable de se

défendre, il demande encore à la hutte inaccessible le repos et la sécurité mais les bêtes de proie – danger au début presque négligeable – deviennent peu à peu l'unique objet de son souci. Ces présences invisibles et mortelles, il les devine, il sait qu'elles sont à l'affût : témoins réjouis de ses vains efforts, ses condisciples attendent l'ultime culbute. Alors les grands fauves se lèveront – premier, Bouilhet ; second, Baudry – et viendront flairer sans hâte leur futur déjeuner. Gustave a bien machiné son apologue : le salut, nous confie-t-il à cet instant, ne pourrait venir que *d'un autre*. Cela veut dire : pour ce qui est de moi, j'ai perdu ; j'ai fait ce que j'ai pu : il y avait une sente étroite et montante, la seule issue, je *n'étais pas capable* de la gravir ; en ce sens je *ne mérite pas* d'être sauvé. S'il survenait, le bon Samaritain, s'il me tendait la main, ce serait générosité pure. Mais il prend soin d'ajouter qu'il n'y a pas une chance que Godot, s'il existe, emprunte ce chemin peu fréquenté. Impuissant, paralysé, coupable, l'adolescent est pris d'une terreur folle sous le regard phosphorescent des bêtes nocturnes, comme le nourrisson de son cauchemar. Du symbole onirique à la parabole, les traits les plus caractéristiques ont passé sans se modifier : la localisation spatiale (Gustave est au-dessous de ses persécuteurs), la position du corps (il est, dans les deux cas, couché sur le dos), l'impuissance (que peut faire un nouveau-né ? un grand blessé ?), l'attente sadique *des autres* (le regard des barbus, la convoitise des carnassiers) et, pour finir, l'atroce supplice (on le mange tout vif). Ces constantes permettent de conclure : c'est une seule et même chose pour Gustave d'être dévoré par des hommes ou par des fauves, par la raison que, dans ses cauchemars – qu'il dorme ou qu'il veille –, les fauves sont des hommes. Son sadisme défensif est induit ; ce qui est premier c'est l'horrible conviction qu'on le mange tout vif et tout cru. Du coup, ses camarades l'épouvantent : tigres, guépards, lynx ou simplement loups, quel honneur il leur fait, tout à coup, à ces « imbéciles si faibles, si communs, au cerveau si étroit », en leur reconnaissant la férocité ! Celle-ci, en effet, demeurera toujours, à ses yeux, une qualité aristocratique. Et nous le verrons, jeune homme, pendant son voyage en

Bretagne s'extasie sur « le prodigieux XVI^e siècle, époque de convictions féroces et de frénétiques amours⁵⁵ » ; il admire « les violents gouverneurs de province » qui faisaient régner la terreur : « hommes de fer dont le cœur ne pliait pas plus que l'épée... taillant à même la foule, violant les femmes et raflant l'or⁵⁶ ». Voyez-le décrire – avec quelle volupté – les mœurs du bon vieux temps : « Quel bon temps pour la haine ! Quand, on haïssait quelqu'un, quand on l'avait enlevé dans une surprise ou pris en trahison dans une entrevue, mais quand on l'avait enfin, qu'on le tenait, on pouvait à son aise le sentir mourir d'heure en heure, de minute en minute, compter ses angoisses, boire ses larmes. On descendait dans son cachot, on lui parlait, on marchandait son supplice pour rire de ses tortures, on débattait sa rançon ; on vivait sur lui, de lui, de sa vie qui s'éteignait, de son or qu'on lui prenait⁵⁷. » *Boire* les larmes de la victime, vivre de *sa vie* qui s'éteint, si ce n'est la manger à proprement parler, convenons du moins que c'est la vampiriser. Songe sadique, à n'en pas douter mais qui n'est que l'intériorisation et le retournement défensif d'une cruauté impitoyable qui s'est exercée d'abord *sur Flaubert* (elle n'existait point, en vérité, mais c'est vrai qu'il en a souffert). Le procédé, connu des analystes, consiste à s'identifier à l'agresseur. Encore faut-il avoir subi et *dégusté* l'agression. C'est ce qui a eu lieu, pense-t-il, au collège. Du coup, dans cette troisième image des relations humaines, née d'une terreur plus que d'une idée, il ne fait rien de moins qu'*anoblir* ses camarades. Ce sont eux les aristocrates, les « hommes de fer » ; le roturier, c'est lui. Nous voilà bien loin de ce mépris affiché qui faisait de ses vainqueurs des fils de bourgeois, déjà embourgeoisés, des médiocres gagnant à la loterie grâce à leur médiocrité même. Bien loin et fort près : il suffit de tourner une page pour retrouver la superbe de Gustave. Dans *Agonies* même, il y a deux voyageurs : si l'un meurt, humilié, sous la dent des aristocrates, l'autre périt comme un Christ en dénonçant l'utilitarisme mesquin de ses congénères. Entre l'une et l'autre conception, il oscille sans s'arrêter longtemps sur aucune : c'est qu'il n'arrive jamais à se convaincre tout à fait de la première (il sait que ni Louis Bouilhet ni Baudry ni

Germain des Hogues ne sont des imbéciles) et que l'autre, qui le fascine, lui est insupportable. Il lui est difficile, à présent, de mépriser les succès scolaires : quarante ans plus tôt, au collège de Sens, ce sont eux qui ont révélé en Achille-Cléophas la *qualité* Flaubert. L'adolescent s'embrouille dans ses contradictions : il ne cesse pas de contester l'aspect quantitatif et compétitif des études secondaires ; pourtant, si les prix qu'on moissonne au collège sont les signes d'une élection mystérieuse, comment définir ses rivaux heureux, comment *se* définir par rapport à eux ? Sont-ils en train d'affirmer leur noblesse et de devenir les fils de leurs œuvres, comme fut le docteur Flaubert ? Et lui, dans cette perspective, est-il privé entièrement de la qualité qu'il croyait devoir à sa naissance ? Il lui faudrait se tenir pour un enfant avarié, pour une erreur spermatique d'Achille-Cléophas : bien qu'engendré par celui-ci, Gustave n'aurait pas une goutte de sang Flaubert dans les veines. Ce serait pis qu'un bâtard : une nature vulgaire ; à ne chercher que dans sa classe, on trouverait de cinq à neuf petits-bourgeois plus dignes que lui d'avoir un tel père. Celui-ci, trompé sept ans par une fausse ressemblance, se serait aperçu, un jour, de son erreur. En ce cas, la malédiction paternelle n'a jamais eu lieu : le père s'est détourné d'un médiocre dans lequel il ne se reconnaissait pas. Quelle atroce amertume : il a vécu dans la familiarité d'un génie, noble par l'esprit, il a acquis près de lui le sens de la vassalité et le voilà contraint d'admettre qu'il n'est qu'un roturier et de saluer bien bas ceux de ses rivaux qui ont du sang bleu dans les veines. À moins qu'il ne soit, par un mauvais tour du Démon, noble malgré tout mais condamné d'avance à déshonorer son nom : aristocrate par ses obligations mais indigne de l'être par son impuissance à les remplir. Dans l'une et l'autre hypothèse ses condisciples s'élèvent au rang de puissances souveraines : ou bien ils manifestent leur naissance par leur férocité et le mangent en riant ou bien, roturiers mais doués, ils se complaisent à écraser un aristocrate déchu et font du pauvre Gustave un ci-devant Flaubert. Au terme de ce nouveau 89, il sera – il est déjà – responsable de la chute de sa Maison : tirée de la roture par un héros éponyme,

des enfants impitoyables l'y feront retomber en dépouillant le fils cadet de son blason. Dans les deux cas l'adolescent retrouve au collège et par rapport à ses camarades *l'être relatif* dont son créateur l'avait affecté par rapport à son frère aîné dans la vie familiale ; dans les deux cas, la mise à mort de Gustave, événement rituel, toujours recommencé, est une offrande au Dieu de haine et de vengeance, le sacrifice sanglant d'un profane par les prêtres d'une religion terrible. Dès seize ans, en effet, parlant du collège, il écrit dans *La Dernière Heure* cette phrase remarquable : « J'y vis le triomphe de la force, mystérieux emblème de la puissance de Dieu. » Entendons : quand un « grand » tourmente un « petit », quand un costaud humilie un faible, quand un esprit agile et délié bat, dans les compétitions, une grande âme empêtrée dans ses contradictions, quand la quantité triomphe de la qualité, c'est dans l'ordre ; le Mal est sacré puisque Dieu le veut. Sacrés sont les bourreaux de Gustave et les supplices qu'ils lui infligent. Quel vitriol pour son orgueil : il est contraint de reconnaître leur supériorité non seulement dans les compétitions scolaires mais dans l'ordre de l'être et ne peut s'empêcher d'entrevoir, à travers les classements qui en sont l'« emblème », une hiérarchie démoniaque mais qualitative encore – par *renversement de la qualité* – où il occupe le dernier rang.

Ce pessimisme lui ruine les nerfs, aussi revient-il vite aux deux autres explications – en apparence plus consolantes – de ses échecs scolaires. Dans la première, il garde après la défaite la *qualité* qu'il possédait avant celle-ci ; dans la seconde, il est l'Homme, l'incomparable, il meurt la tête haute par la faute de la Société. Pourtant c'est à la troisième qu'il retourne sans cesse et de plus en plus souvent : bien qu'elle soit sans doute la dernière en date – c'est-à-dire la dernière à s'être explicitée, elle vient du plus profond de lui-même, il s'y reconnaît et d'une certaine manière elle lui offre plus d'avantages que les deux autres et lui laisse plus de marge pour ses manœuvres défensives. S'il ne voyait dans ses condisciples que les martyrs d'un système édifié par leurs parents, il lui faudrait les absoudre ; et, plus généralement, si l'homme est corrompu, en dépit de lui-

même, par la Société, il convient de l'acquitter. Acquitter l'homme ? L'homme, unique objet de son ressentiment ? Le gamin tourmenté s'y refuse ; l'adulte, au faite de la gloire, n'y consentira pas. Par la raison que le ressentiment, projet initial du mal-aimé, est, depuis la Chute, l'unique manière de vivre ou plutôt de rendre vivable sa situation : qu'a-t-il besoin de décharger ses persécuteurs de leurs fautes, quand il ne cesse pas d'en souffrir ? Mieux vaut de loin les noircir, faire de l'univers entier un pot au noir, proclamer que la substance éthique du réel est le Mal radical : il souffrira moins, tout compte fait, des dégoûts qu'il essuie, s'il est persuadé que le monde est iniquité. Puisque le Mal est la loi de l'être, toute réussite est un crime ; dans la défaite, au contraire, fût-elle ignominieuse, on trouve, humilié, écrasé mais vivant, le Bien : le non-réalisé, l'irréalisable, l'idéal impossible. À la limite, l'échec sera d'autant plus parfait, plus total et le Bien – comme frustration infinie – d'autant plus manifeste que l'humiliation du vaincu est plus méritée dans l'ordre de l'être et la supériorité pratique du vainqueur plus éclatante : c'est qu'une puissance maligne a jeté le vaincu au cœur de la mêlée en lui confiant une mission sublime mais sans lui donner l'équipement qui permettrait de l'accomplir. Montrez à Gustave un idiot congénital, malheureux et méchant, il exulte : bêtise et méchanceté portent sentence contre le Ciel ; le sage au contraire est un injuste, injustement doté des vertus dont on a privé les autres et, tout particulièrement, le petit Flaubert. Tant mieux si ses condisciples l'écrasent, l'anéantissent en montrant des dons qu'il n'a point : ils le feront, dans sa chair et par ses infortunes, le Grand Accusateur de la création. À ce niveau, peu importe qu'il soit un noble indigne de sa caste ou un roturier : grandi par les capacités qui lui manquent – elles lui revenaient de droit puisqu'on les lui a refusées –, il est saint et martyr puisque, dans le monde ignoble des nantis, il représente la *Pénurie*.

Étrange consolation, dira-t-on. Certes : un naufragé meurt de soif et boit de l'eau de mer. Mais, nous le savons, Gustave n'a pas inventé ce désespoir – qui l'a envahi dès sept ans et l'occupera toujours : au collège, il en a seulement trouvé le

bon usage par une nouvelle révolution personnalisante : qu'on se moque de ses vers latins, il pousse son infortune à l'extrême et se persuade qu'il est le plus déshérité ; le voici le premier de tous les hommes par la raison même qu'une préméditation exquise et maligne l'a fait le dernier de tous. Cette étrange opération – l'orgueil se refermant sur l'amour-propre blessé pour en approfondir les plaies et diminuer la douleur en la radicalisant –, je dirai qu'elle constitue le *stress* prénévrotique de Gustave pendant ses années de collège. Ses condisciples – les impitoyables, les invincibles, les prestigieux – l'ont battu et terrassé, hier, avant-hier ; contre eux, il n'a pas une chance, leur férocité insatiable le terrifie ; l'orgueil vient alors et n'a plus qu'à pousser la honte, la terreur à l'extrême : les élèves sont des bêtes fauves. Gustave, chrétien, leur est livré. Au moment qu'ils le dévorent et jouissent de ses souffrances atroces, le martyr, sans abandonner son corps gisant dans la poussière, n'hésite pas à se glisser dans la peau de l'empereur distrait qui se penche sur l'arène et regarde sans les voir les derniers soubresauts de cette chair mutilée. Ainsi le petit garçon peut-il s'assurer que ses douleurs et sa mort seront disqualifiées : hurle de rage, Gustave, laboure ta poitrine de tes ongles, saigne ! Cela n'intéresse personne ; tes vainqueurs te mangent et ricanent mais sans conviction et Néron s'aperçoit à peine de ton martyre. Annulée, ton agonie, ce paroxysme de l'être : les Autres s'en amusent fort peu ou s'en foutent complètement : « Eh bien oui ! c'était couru d'avance, le petit Flaubert ne fait pas le poids ; nous, bien sûr, on le bouffe mais cela ne nous emballa pas : un plaisir si prévisible, si vil et si commun, ne saurait nous toucher profondément. On sait bien ce que c'est, ce gars-là : de la chair à souffrance, de la graine de vaincu, *rien*. » Mais ce *rien*, mutilation suprême – la victime est dépouillée de l'importance qu'elle a à ses propres yeux – Gustave en fait une lacune infinie : l'anéanti témoigne devant tous que la réalité *ne devait pas être* puisqu'il était fatal qu'elle aboutisse à lui. Du coup, pantelant et sacré, le supplicié s'élève au-dessus de ses tortionnaires, au-dessus de Néron lui-même : comme ils paraissent petits, ces instruments de sa gloire ! Il plane et contemple, de l'éther, la guenille qu'il

leur abandonne : il connaît le secret de l'être, ce « défaut du néant » ; comme il les méprise, ses camarades ! Damnés comme lui, ils mourront dans l'ignorance.

L'eau de mer ne désaltère pas : pour pratiquer la technique de l'orgueilleuse humilité, pour pouvoir énoncer ce Cogito du Néant, je ne suis rien, donc je suis, il faut que la honte soit venue d'abord *et qu'elle persiste* ; loin que ses exercices spirituels changent la réalité, ils n'auraient pas lieu si celle-ci ne les suscitait et ne les soutenait. De fait, c'est quand *tout est perdu* qu'il lui faut tenter de vivre. Il en a pris conscience, à présent, Achille a gagné. Pour toujours. Louis Bouilhet aussi. Et tous les autres. Ils ont gagné loyalement : ce sont leurs capacités qui légitiment ces victoires. Les capacités, pour Flaubert, ce sont les déterminations positives de l'être, des pouvoirs. À cette plénitude, il n'a littéralement *rien* à opposer. Deux solutions : le suicide ou la déréalisation. La première tire la conclusion de l'échec : le *moindre-être* se radicalise en non-être. Il y rêve sans l'adopter. Pourquoi ? Parce que – entre autres raisons – c'est ce qu'ils veulent, ses tortionnaires. Un suicide – même s'il est protestataire – passe toujours pour un aveu. Mort, il resterait aux mains des bourreaux ; on eût dit : il s'est tué pour avoir reconnu qu'il ne valait *rien*. Mais ce « rien »-là, justement ne vaudrait rien ; tombant de la bouche méprisante des vainqueurs, il désignerait le non-être dans son inertie, c'est-à-dire le degré zéro de l'efficacité.

Pour donner à *son* néant singulier et infini la virulence désirable, Gustave n'a pas le choix : il *faut* qu'il s'irréalise ou, si l'on préfère, qu'il donne à l'orgueil Flaubert et à ses ambitieux désirs un assouvissement imaginaire en faisant de ses échecs réels et limités l'*analogon* d'un désastre absolu et métaphysique. Avant de décrire les tactiques défensives qu'il a mises au point contre ses agresseurs, il faut noter qu'elles se fondent sur ce que j'appellerai la *Weltanschauung* du vaincu. Quand, en entrant dans la vie, on n'a rien à soi qu'une défaite irréversible, quand on ne peut que mourir ou la valoriser en tant que telle, l'échec assumé devient la clé de l'être. Il faut construire alors une ontologie, une métaphysique, une morale de l'échec qui tentent *sur tout ce qui est* de prendre le point de vue du

non-être. Aux deux principes connus – « Au commencement était le Verbe », « Au commencement était l'Acte » – cette pensée à l'envers substitue cet autre qui les suppose tous deux et, simultanément, les dissout en elle, affirmant son antériorité : « Au commencement était l'échec » ou, si l'on veut, « tout a toujours été perdu d'avance ». Il convient à présent d'examiner dans le détail la tactique de Gustave et les nouvelles spirales de sa personnalisation.

L'absentéisme.

Dès sa petite enfance il a su fuir l'urgence odieuse du réel par des absences qui suspendaient les facultés de son âme. Collégien en danger, il prend ce qu'il a sous la main : les hébétudes renaissent et se multiplient ; il fait en sorte qu'elles l'envahissent au moment critique. Mais, nous l'avons vu, ces évasions ont acquis des structures nouvelles : il lui a suffi d'intérioriser la verticalité chrétienne pour donner l'orientation « Bas-Haut » à ses disparitions intermittentes, pour s'évanouir en hauteur. Quand le jeune garçon se convainc que le Père éternel lui refuse Sa Grâce et le bonheur de croire en Lui, la verticale demeure : « Et j'étais au haut du mont Atlas et de là je contemplais le monde et son or et sa boue, et sa vertu et son orgueil. » Treize ans et le voilà perché : l'habitude est prise, au moindre embarras, de sauter sur un pic. Il ne changera point : qu'on se rappelle, dans *Novembre*, cette phrase, comprimé d'orgueil négatif, qui fait de la douleur un sommet : « Il y a également des douleurs du haut desquelles on n'est plus rien et l'on méprise tout. » On n'est plus *rien*, on méprise *tout* : l'évanouissement de l'Ego, au sommet, s'accompagne, au nom de la suprême douleur qui l'abolit, du mépris total de l'Être.

Voici donc, *grosso modo*, la fonction de l'extase : arracher Flaubert au réel, le soustraire à l'imminence, par un absentéisme de mépris. Contre qui, contre quoi doit-il se défendre ? À quel moment recourt-il au ravissement ? Le passage précité des *Mémoires* nous dit tout : « Je me vois encore... pensant à ce que

l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime, tandis que le pédagogue se moquait de mes vers latins, que mes camarades me regardaient en ricanant... » Les extases ont lieu pendant les cours, lorsque, par exemple, le maître « rend » les copies et les commente. Faut-il, comme Gustave a le front de nous le suggérer, croire au hasard ? L'adolescent rêve, il ne sait même plus où il est ; des rires le ramènent sur terre ; stupeur : c'est de son devoir qu'il est question, c'est de lui qu'on riait. Non : nous n'admettrons pas ce faux témoignage. Par la raison que tout le contexte y contredit ; il est bien clair, en effet, que la nature même de l'extase dévoile l'amertume et le ressentiment de Gustave. Celui-ci sait d'avance qu'on va rendre les compositions ; il devine sa place : reste à subir la *cérémonie de l'humiliation*. C'est trop : il s'évadera. D'autres feraient le mur et ne reviendraient pas. Mais l'enfant soumis, incapable de révolte, restera présent *en chair et en os* : une seule absence, essentielle quoique moins remarquée : celle de son âme. En d'autres termes, le réflexe absentéiste est un comportement précis et intermittent dont l'origine est un *stimulus* extérieur et défini : il s'agit d'échapper au classement et de le discréditer.

Le procédé paraît simple : on disqualifiera les misérables victoires *finies* des petits d'homme en les mettant en contact avec l'infini. Le texte est formel : « Eux, rire de moi !... moi, dont l'esprit se noyait sur les limites de la création... qui me sentais plus grand qu'eux tous, qui recevais des jouissances infinies... Moi qui me sentais grand comme le monde... » Reste à comprendre de quel infini l'on parle et par quels exercices l'adolescent se transforme en médiation concrète entre la finitude si bornée de ses camarades et ce monde illimité qui les enferme et les ignore. Sur ce point les *Mémoires* gardent un silence prudent. Mais des réflexions à peine postérieures, notées sur son carnet de *Souvenirs* pendant la seconde moitié de l'année 1840, nous permettent de reconstituer l'ascèse flaubertienne et de distinguer chez lui deux infinis.

Au second trimestre de 1840 Gustave – il prépare à l'Hôtel-Dieu son baccalauréat – aspire à *croire* : c'est qu'il est tombé dans un profond dégoût de

soi. Il vient d'écrire qu'il voudrait bien être mystique tout en ajoutant qu'il n'a pas la Foi et qu'il est prêt à recevoir la Grâce, s'il plaît à Dieu de la lui donner. Quelques jours plus tard – quelques heures peut-être – il s'avise que la béance passive de son âme n'est pas suffisante pour tenter Dieu et que le proverbe n'est sans doute pas faux, qui dit : Aide-toi, le ciel t'aidera. Il réfléchit, s'approche de sa table et si grande est sa misère que nous le surprenons, pour la première et, à ma connaissance, pour la dernière fois de sa vie, en train de construire quelque chose qui ressemble, bien que d'assez loin, à un raisonnement – par analogie, il est vrai : « Une chose incompréhensible, c'est l'infini. Mais qui en doute ? Il y a donc des choses hors de la portée de notre intelligence et que nous croyons être, est-ce qu'il y aurait autre chose qui penserait que cette intelligence même, autre chose qui serait convaincu que notre raison ?⁵⁸ » Son effort s'arrête là. Mais, quelque temps plus tard, à une date qu'il est impossible de préciser (antérieure en tout cas au mois d'août 40), il se relit, s'irrite, barre le texte d'un trait rouge et, comme si cela ne suffisait pas, inscrit en travers ce jugement, pour lui sans appel : « bête ». Ce qu'il vient de condamner, c'est ce qu'on pourrait appeler l'infini *positif*, Dieu personnel ou substance spinoziste. Cette totalité, sensible au cœur ou à une intuition religieuse, lui eût donné, pense-t-il, le sentiment d'avoir été créé et mandaté par une intention spéciale ; cette plénitude de l'Être eût permis qu'il fît sauter ses propres limites et se perdît en elle. Rien à faire, s'il se permet de raisonner, il devient justifiable du docteur Flaubert et celui-ci, sans aucun doute, eût trouvé stupide ce raisonnement mal équilibré.

Quelques jours ou quelques semaines plus tard, il revient pourtant sur la question, dans une note commentée plus haut mais que nous devons examiner de nouveau car elle présente le double avantage de nous montrer l'orientation de ses exercices spirituels et la signification qu'il donne à l'infini *négatif* : « Nous ne sommes pas indignés de deux jeunes chiens qui se battent⁵⁹... », etc. Le sens est clair : du point de vue de Sirius ou, pour mieux dire, de l'Absolu, vices et vertus, talents et insuffisances, naissance et rotture, chance et malchance s'égalisent : il

revient au même d'être le docteur Flaubert, Achille, Bouilhet ou Gustave. Ce qui semble obscur, par contre, c'est le procédé que le jeune homme utilise pour établir ce lieu commun. S'il n'avait voulu que mettre le fini en contact avec l'infini et dissoudre en celui-ci toutes les déterminations de celui-là, deux lignes suffisaient. Mais il apparaît tout de suite qu'il cherchait *autre chose* : ce long développement *analogique* (ce que B est à A, C l'est à B ; ce que C est à B, D l'est à C, jugez d'après cela ce que X – qui est à D, à la n^{ième} puissance, ce que D est à C – peut être par rapport à A ou plutôt ce que A peut être par rapport à X) ne ressemble en rien aux « pensées » qu'il note au courant de la plume sur son carnet avant de les oublier : ici, Gustave procède lentement, par paliers, comme s'il voulait convaincre un interlocuteur rétif et borné ; il fait preuve d'une patience socratique, comme s'il attendait de l'autre, à chaque étape, un acquiescement. Mais il n'y a ici ni Socrate ni Phèdre : ce cahier n'aura d'autre lecteur que son auteur ; Alfred lui-même n'en a pas eu connaissance. Il faut reconnaître que nous sommes en présence d'un schéma pratique visant à faciliter les exercices spirituels de Flaubert, du squelette de certaines « méditations » : les paliers sont inutiles à l'« Idée » mais ce sont les marches qui doivent faciliter son élévation. Il s'agit d'une *ascèse* et non d'un raisonnement. Premier étage : vous considérez avec indifférence une bataille de chiots, d'enfants ; c'est que vous les regardez d'en haut. Deuxième étage : montez sur une tour ; le silence ; en bas « les hommes sont petits », donc vous assisterez sans trouble à un assassinat ; il nous convie sur sa tour pour nous soustraire à l'infamante promiscuité quotidienne, à la solidarité *forcée* de l'homme avec l'homme, ainsi qu'aux antagonismes permanents qui nous déchirent. Quel calme, là-haut ! Flaubert a commencé de se dé-situer. Dans les *Mémoires*, il constatait que la société des enfants était « cruelle pour ses victimes » ; cette cruauté, il ne se soucie pas d'y mettre fin – comment le pourrait-il, du reste, puisqu'elle fait partie de notre nature ? –, il lui suffit de n'en pas être l'objet et, quand elle s'exerce sur autrui, de n'en être point remué, de ne pas y *participer*, même inactif, par des

complaisances sadiques et masochistes, bref de n'avoir, comme il dira plus tard, qu'un « rapport d'œil » avec elle. Troisième étage : changement à vue ; l'auteur nous abandonne sur notre tour, nous ne sommes plus les sujets de ces exercices mais, bien que cela ne soit pas dit, nous en devenons les objets : on nous prie simplement d'imaginer ce qu'est un grain de sable pour une pyramide ; on nous montre un géant qui contemple, impassible, une bataille rangée de Myrmidons. Le sens de cette nouvelle étape n'échappera pas : il y a métamorphose, passage de la quantité à la qualité ; auparavant, celle-là comptait seule : il suffisait de mesurer la hauteur de la tour pour déterminer le degré d'indifférence qu'elle provoquait en nous ; au sommet pas plus qu'au niveau de la mer, nous ne cessons d'être des hommes. Transmutation : les Myrmidons *sont des nains*, leur observateur est un *géant* ; chez les uns comme chez l'autre, la taille est un caractère distinctif de l'espèce. En même temps, bien sûr, les Myrmidons, c'est nous. Parvenus au sommet du donjon, à l'instant de nous pencher sur nos congénères d'en bas, nous découvrons avec terreur un Gargantua, penché sur nous. Quatrième étage : « Maintenant vous pouvez comparer la Nature, Dieu, l'intelligence infinie, en un mot, enfin à cet homme qui a cent pieds, à cette pyramide qui en a cent mille – pensez d'après cela à la misère de nos crimes et de nos vertus, de nos grandeurs et de nos bassesses. »

Nous comprenons, à présent, la nécessité de ces paliers : Gustave souhaite moins nous montrer l'activité niveleuse de l'Infini qu'y participer lui-même. Or cette opération est d'autant moins facile qu'il fait encore partie du genre humain et que l'aspirant-niveleur est nivelé comme les autres. L'homme-sur-la-tour n'est qu'un homme grimpé sur une plate-forme : il bénéficie d'un de ces dérisoires avantages que le regard divin a précisément pour effet d'écraser contre terre, dans l'universelle équivalence. Les deux premiers paliers servent aux exercices préparatoires : le but de Gustave est de rompre toute attache avec l'espèce. Entre le second et le troisième étage, il change de peau : le géant n'est rien ou presque rien pour l'intelligence infinie ; il se tient pourtant du côté des niveleurs – au

moins par rapport à l'humanité ; et cela seul importe – puisqu'il est *par essence* un *autre que l'homme*, disons même un *surhomme* qui ne sera jamais ravalé au niveau des anthropoïdes. Ce géant, on l'a compris, c'est Flaubert. Si l'on en doutait, qu'on se reporte aux *Mémoires*, il y mange le morceau : « Moi qui me sentais grand comme le monde. » Voilà le but de l'ascèse : les deux premières marches, lestement gravies, finissent par servir de tremplin, l'adolescent s'exerce à bondir au-dessus de l'espèce, dans l'inconnu. Ce qu'il veut être : le Médiateur entre Dieu et l'homme, l'Annonciateur de la parfaite insensibilité divine ; ce géant sent qu'on le regarde d'en haut et, dans le même temps, il se penche sur une fourmilière et transmet par son regard la puissance astringente du regard qu'il subit. Cet étrange Évangéliste est chargé de transmettre la Mauvaise Nouvelle : l'instance suprême l'a mandaté pour déclarer aux vaniteux colons qui se disputent la Terre, et tout particulièrement aux collégiens de Rouen, que l'intelligence infinie, n'ayant et ne pouvant avoir d'autre objet que l'infini, n'a pas d'yeux et pas d'oreilles pour les déterminations finies. Tel est donc l'exercice d'absentéisme, pratiqué avec d'autant plus d'aisance qu'il a été plus souvent répété : la montée verticale doit y aboutir à une mutation brusque ; Gustave s'entraîne à changer d'espèce. En fait le passage s'opère du réel à l'imaginaire : puisque ce Gargantua *n'est pas*, puisque Flaubert *n'est pas* Gargantua, il convient de voir ici un exemple de ce que nous avons appelé ses techniques d'irréalisation. Le saut qualitatif ne peut être conçu, en effet, ni visé par lui sinon comme saut dans l'irréalité. Mais il est soutenu par un mouvement réel, qui sert d'*analogon* à l'élévation : le redressement insensible du grand corps de l'adolescent sous le coup de fouet de l'humiliation ou, plus simplement encore, la conscience qu'il prend, immobile, de sa haute taille – c'est-à-dire de son rapport avec celle de ses condisciples. Il est à peu près sûr que Gustave est le plus grand de toute la classe : même Bouilhet, pour une fois, lui cède la première place, battu d'une demi-tête. Ce qui nous persuade que le jeune garçon utilise, dans les « ravissements », sa supériorité physique, c'est, nous le verrons, qu'il s'épuise à jouer la « force de la

nature » et que, dans ses dernières années, il se fait appeler et se plaît à se nommer lui-même « *le Géant* ». Le géant qui contemple ces nains, les hommes, c'est donc bien lui ; et, si ce Gargantua imaginaire peut *vivre* son gigantisme, c'est que certaines structures de son organisme lui donnent le moyen de se *sentir gigantesque*. Nous n'irons pas plus avant, les instruments nous manquent encore ; il faudra les forger, ce que nous ferons dans ce chapitre même.

Ce qui importe ici, c'est l'aspect *négatif* de l'infini : paradoxalement cette plénitude totale n'est envisagée que comme privation ; l'usage qu'en fait Flaubert est ostensiblement défensif ; plus secrètement c'est une agression passive – la seule qu'un agent passif puisse se permettre. Nous comprenons à présent pourquoi, dans les *Souvenirs*, Gustave, peu après avoir rageusement biffé sa « pensée » sur l'infini sensible au cœur, retrouve « Dieu, l'intelligence infinie, la Nature ». C'est que l'ordre réel de ses méditations est à l'inverse de leur ordre apparent : ce qui s'est constitué depuis longtemps, au collège – comme nous l'apprennent *Quidquid volueris* et les *Mémoires* –, ce sont les techniques défensives de l'élévation qui se réfèrent à l'infini *négatif* et qui ne disparaîtront jamais ; *ensuite*, au milieu de l'année 40, Gustave, inquiet de soi, essaie de convertir la privation en plénitude : si, au terme de l'ascension, l'extase – qui n'est, son nom l'indique, qu'arrachement à soi – devenait *jouissance* ? Puisque l'infini est le ressort même de mes techniques, se dit-il, il faut que j'en aie quelque intuition : y aurait-il en moi quelque chose qui pense et qui ne soit pas la pensée ? S'il existe un œil de l'âme, il faut le découvrir et le tourner vers le Ciel : alors je pourrai peut-être sentir craquer mes limites et communier avec le Tout dans un tranquille amour contemplatif. C'est ce fragile espoir qu'il exprimera, plus tard, par l'image du bénitier reflétant les nervures de la voûte : espoir toujours vain, conversion toujours ratée. Par le trait rageur qui biffe le paragraphe tout entier, il confesse *devant nous* – et le passé lointain de cette vie morte prend un instant sous nos yeux l'apparence d'un présent ressuscité – qu'il a, une fois de plus, manqué son coup. Mais cet échec ne concerne pas l'infini

négalif et n'a point d'incidences sur l'usage tactique qu'il en fait. Voilà pourquoi il lui est loisible, peu de temps après, d'évoquer Dieu en fixant sur le papier les *moments* de ses exercices spirituels : le Dieu d'amour n'est jamais au rendez-vous. Tant pis : cette déplorable carence, c'est Son problème et non celui du collégien humilié ; le Dieu dont Flaubert a besoin, c'est le Dieu d'indifférence en qui l'homme s'abolit.

De fait, à chaque palier de l'ascension, la *personne* évoquée, guetteur, géant, Nature ou Divinité, reste parfaitement anonyme : c'est un inconnu, un pouvoir abstrait dont on ne nous dit jamais ce qu'il est en lui-même ni par rapport aux hommes mais ce que les hommes sont relativement à lui. À chaque étage, le long de la verticale absolue, *quelqu'un* se penche sur l'humanité, rien de plus : et le seul usage qu'on fait de ces observateurs bénévoles c'est de montrer l'espèce s'écrasant d'étage en étage sous leurs regards pour finir, à la dernière instance, par s'abolir tout à fait. La fonction de l'intelligence infinie est ici toute négative puisqu'on ne lui demande rien d'autre que d'*ignorer*.

Les *Mémoires* nous livrent les résultats de cette gymnastique mentale : à l'instant où Gustave va être coïncé par la cérémonie religieuse de l'humiliation et sacrifié devant tous par le ministre du culte, il s'envole au plafond, une trappe s'ouvre et la classe s'y engloutit. Ou plutôt non : il leur a laissé sa dépouille ; Flaubert, dixième en vers latins, reste à son banc et sombre avec les autres dans le naufrage égalisateur ; Gustave le Sylphe voit d'en haut cet élève rapetisser et se confondre avec Pagnerre et Bouilhet. L'espèce, abandonnée à cette chute infinie, devient lilliputienne puis microscopique puis néant. J'ai renversé le mouvement à dessein : en remplaçant la montée verticale de Gustave par la chute verticale de tous ceux qui l'entourent, on obtient le même résultat et l'on met en relief l'agressivité passive du ressentiment. La méthode consiste à s'anéantir *consciemment* (il est le Géant, Dieu le regarde) – j'entends à demeurer conscience d'abolition en cours – pour affecter les carnassiers, qui croient encore exister, d'un anéantissement d'autant plus radical qu'ils n'en ont pas même conscience.

Ces vermines infectes s'abîment dans le non-être sans perdre la certitude imbécile que leurs fins misérables sont des absolus, qu'il est important, *dans l'absolu*, d'être Louis Bouilhet, premier de la seconde division de troisième ou de rhétorique au collège de Rouen. On peut être sûr que l'Ange exterminateur, de son perchoir ou de son balcon, apprécie hautement le comique de ces *zombis* qui s'affairent et s'acharnent à se nuire entre eux faute de savoir qu'ils n'existent pas. Il s'agit bel et bien d'un *génocide* : le petit misanthrope, faute de pouvoir détruire l'espèce, la déréalise en transformant chacun de ses représentants en une apparence qui ne subsiste que par malentendu.

Il va de soi que l'*exercice* – dont les *Souvenirs* retracent en clair les étapes – est, dans les *Mémoires d'un fou*, soigneusement dissimulé, Gustave prétend ignorer les cuisines de son ascétisme : qu'on l'ait arraché de la terre ou que la futile planète soit tombée d'elle-même dans les abysses de l'infini spatio-temporel, le fait est qu'il se retrouve *en l'air*. Comment ? Il ne veut pas le savoir : parfois on pourrait croire que le sommet de l'Atlas est son lieu naturel : d'autres fois, c'est un bras puissant qui l'emporte ; tous les moyens sont bons pourvu qu'il *subisse* cette ascension et qu'il ne soit pour rien dans le génocide qui s'accomplit sous ses yeux. On trouvera frappant que les verbes qui se rapportent à son extase l'affectent tous de passivité. Son esprit se *noie*, il est « perdu » dans tous les mondes de la poésie, il *reçoit* des « jouissances infinies ». Certes, quelques lignes plus tôt il nous dit qu'il *pense* mais nous sommes tout de suite édifiés : penser, pour lui, c'est le synonyme de rêver : « pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime ». Et ces produits de l'imagination lui sont eux-mêmes étrangers : ils naissent en lui – Dieu sait qui l'a fécondé – mais sont trop grands pour sa finitude. D'où cette phrase étonnante : « Moi... qu'une seule de mes pensées, si elle eût été de feu, eût pu réduire en poudre. » Qu'est-ce à dire, sinon que le rapport de cette âme à ses produits est assimilable à celui du profane au sacré⁶⁰ : Gustave est oracle, il est Sibylle, un Dieu l'oblige à prophétiser ; il ne pense pas, il est pensé. Étranger à ses rêves, il se sent réceptacle

fini mais *élu* du Sacré pur ou plutôt de son reflet dans l'Imaginaire. Si le songe qui lui advient se réalisait, si l'Infini descendait *en personne* en cette âme vaguelette, l'adolescent éclaterait ou serait calciné : aussi bien n'en reçoit-il que l'*image* ; c'est assez pour le dé-situer à jamais. On ne peut mieux faire entendre que, pour déréaliser ses condisciples, il faut que Gustave commence par s'irréaliser en dépositaire gigantesque de la substance spinoziste.

De fait, une passivité si fortement soulignée devrait conduire tout droit à l'évanouissement. En particulier la *noyade* nous renvoie clairement à l'hébétude archaïque comme privation simple de conscience. Bien sûr, l'enfant suggère qu'il se noie par excès, anéanti par l'immensité des trésors qui s'offrent, entre lesquels il ne peut choisir. Mais cela ne convainc guère : on se noie faute de savoir, de pouvoir ou de vouloir nager. Gustave ne fait pas un geste, il reçoit ses révélations mais ne peut ni ne veut les fixer par un acte – fût-ce par l'*acte contemplatif* : enlevé, ravi, pénétré, il jouit, on le fait jouir et finalement le rêve l'absorbe. Perte de conscience, non : nous savons qu'il y pense mais qu'il n'y parviendra jamais, même pendant la nuit de Pont-l'Évêque ; mais bien *perte de réalité* : l'enfant fait de son hébétude l'*analogon* d'un ravissement ; il joue Ganymède, un aigle fond sur lui. C'est qu'il ne s'agit pas seulement d'échapper au réel – ce qui est l'intention profonde de l'évanouissement pur et simple – ni même de se valoriser par une feinte extase, mais aussi de se venger des ricaneries. Que des petits d'homme rient d'un autre petit d'homme, c'est simplement absurde. Mais qu'ils se moquent d'un rêveur sublime que l'infini, en lui descendu sous forme de détermination imaginaire, élève au-dessus de la condition humaine, c'est le sacrilège à l'état pur puisque l'objet de leurs risées est habité par le Sacré : « Les imbéciles ! eux, rire de moi ! eux, si faibles, si communs, au cerveau si étroit ; moi dont l'esprit se noyait sur les limites de la création ! » Le texte trahit son auteur ; il est clair que l'ordre des événements doit être inversé : le rire vient *d'abord* (ou, en tout cas, l'attente rageuse du rire) et Gustave châtie ses condisciples en jouant aussitôt le rôle de celui-dont-nul-n'a-le-droit-de-rire. Du

reste il ne les trouve pas d'abord « si communs » et si bêtes, ces fauves prestigieux dont il craint la morsure ; son effort, au contraire, vise à les *constituer tels* : s'il appelle l'Infini à son secours, c'est pour étreindre des cerveaux qui, dans les compétitions, lui paraissent plus larges et plus profonds que le sien. Ce n'est pas la première fois qu'on aura eu recours à l'Infini du Non-Savoir pour disqualifier le Savoir en lui reprochant sa finitude.

Il a fait, cependant, quelques efforts pour donner un contenu à ces ravissements abstraits, pour fonder positivement la certitude négative de sa supériorité. Il a, nous dit-il, « des jouissances infinies... des extases célestes devant les révélations intimes de (son) âme ». À la bonne heure : le Géant découvre dans sa plénitude la *qualité* Flaubert. Ce n'est pas l'ange exterminateur qui parle : une âme se révèle à elle-même et jouit de soi. Ce serait parfait si l'on pouvait y croire, si l'auteur lui-même y croyait. Mais à qui fera-t-on admettre que Gustave, tel que nous le connaissons, tel qu'il s'est décrit lui-même dans ses œuvres et dans ses lettres, connaisse la *jouissance* ? Il dira de lui, plus tard : « Je ne suis pas fait pour jouir » et c'est vrai. Depuis la Chute, rongé par la honte, le ressentiment, l'envie, il ne dérange pas ; il écrit : « les hommes m'ont rendu corrompu et méchant⁶¹ » ; c'est une « âme noble » que le collègue a froissée, desséchée, qui étouffe dans ce petit monde scolaire comme Almaroës dans le petit monde sublunaire. S'il a des joies, elles sont âcres, toujours empoisonnées par une frénésie exaspérée qui en réclame impérieusement le retour et qui veut sans cesse en accroître l'intensité : rappelons-nous la furie sexuelle de Mazza, ses exigences sans cesse renouvelées : ce n'est pas la volupté qu'elle cherche mais la soif. Il s'aime si peu, Gustave : comment serait-il possible qu'il s'enchanterait benoîtement de lui-même et que sa découverte de soi le comble d'ineffables bonheurs ? Il se répétait, je le crois volontiers, les poings serrés, dans une tension presque insoutenable : « Je suis plus grand qu'eux tous ! Je suis poète ! J'ai du génie ! Je les écraserai de ma gloire ! » Et peut-être ces affirmations *jouées* lui procuraient-elles, à la fin, une ombre de plaisir. Mais quelle crispation de l'âme ou, comme il

se plaît à dire, quelle « manustirption » pour obtenir cet assouvissement imaginaire ! Voyez d'ailleurs : quand Gustave écrit les *Mémoires*, l'année scolaire vient de se terminer. Pourtant sa hargne ne s'est point apaisée : imbéciles ! cerveaux étroits ! S'il avait connu pendant les classes un centième des jouissances qu'il prétend avoir éprouvées, s'il s'était émerveillé pour de bon des trésors de son âme, se formaliserait-il des rires de la plèbe ? S'en serait-il même aperçu ? Et le bonheur de se sentir « grand comme le monde » ne compenserait-il pas ces piquûres d'amour-propre ? Mieux, ne lui serait-il pas interdit de les sentir ? Quand une âme découvre dans la plénitude sa *qualité* incomparable, quand elle se surprend à survoler de haut le genre humain dont elle avait cru jusqu'alors faire partie, il serait indigne d'elle de prêter attention aux flèches que lui décochent, d'en bas, des archers minuscules : noblesse oblige. Mais non : c'est au chapitre III des mêmes *Mémoires* qu'il se compare à « un taureau malade de la piquûre des insectes ». La proportion est gardée : Gustave demeure un géant tourmenté par des pygmées. Mais où est le mépris ? où l'indifférence ? Loin de contempler d'en haut ses tortionnaires, il court « en proie à une irritation nerveuse qui le rend véhément, emporté » et les entraîne avec lui, collés à ses flancs ou tourbillonnant *au-dessus* de son échine.

D'ailleurs, d'où tiendraient-elles leur contenu, ces révélations ? De quelle expérience ? Souhaite-t-il même pour de bon qu'elles en aient un ? Il prend soin de nous dire qu'il se noie dans *tous* les mondes de la poésie, qu'il se sent *grand comme le monde*, qu'il a « un infini plus immense s'il est possible que l'infini de Dieu » et que « sa pensée, dans son délire, s'envolait haut, dans ces régions inconnues aux hommes où il n'y a ni monde ni planètes ni soleils ». Mais il faut bien reconnaître que ces obscures formules entendent désigner la Substance infinie comme totalité sans parties. Le jeune garçon prétend n'avoir de rapport qu'avec le Tout ; une détermination particulière serait une spécification de l'indifférencié donc une limite de son génie. S'il doit demeurer sur sa colonne, il ne faut pas qu'il quitte ce niveau d'abstraction où l'Être passe sans cesse dans le

Non-Être et réciproquement. Donc, c'est la brume dans sa tête, avec, de temps à autre, des mots qui passent en déroute, serments vagues et exaltants : « Je montrerai que la mort est la femme du monde... je fouillerai, dans le cœur des hommes et n'y trouverai que pus et sanie... je dirai la vérité et elle sera terrible... je révélerai que tout est vanité... Le Dieu Fatum rit à la face de l'Humanité... le silence des espaces infinis », etc., etc. Les révélations intimes de son âme ne portent donc pas sur la « nature » de cette monade mais sur son rapport d'intériorité avec la totalité cosmique. En soi, d'ailleurs, cette conception est fort juste : elle ne fait que décrire l'*être-dans-le-monde* de la personne humaine. À la condition, toutefois, que dans cette relation, le monde soit donné comme l'horizon de notre ancrage et non comme un objet de connaissance *ontique* ; il convient, du reste, qu'on en parle comme d'une immense totalisation plurielle et non pas comme d'un Tout. Le lien de Gustave au monde envisagé comme substance infinie mais refermée sur soi ne peut être en vérité qu'une relation d'extériorité. C'est ce qu'il reconnaît lui-même lorsqu'il montre l'infini se connaissant et jouissant de soi : cette connaissance totalitaire exclut l'intelligence des déterminations ; en elle, les différences finies s'engloutissent sans statut et sans vérité. Il en résulte évidemment que l'individu, dans la mesure où il se pose pour soi, s'exclut par là même de la plénitude substantielle et cosmique : il se définit par le négatif et n'existe qu'*en apparence*, ce qu'il prend pour son être c'est le *non-être-tout*. Il n'est donc aucunement possible que Gustave reçoive des révélations sur son rapport à l'Infini *positif*. A moins, dira-t-on, qu'il ne fasse sauter ses limites et qu'il accède comme le mode fini, chez Spinoza, à la connaissance du troisième genre. Mais cela, justement, le pessimisme de l'adolescent le lui interdit : la connaissance par l'Infini, pour lui, ne peut être que négative ; se dissoudre dans le Tout, ce n'est pas retrouver l'absolue plénitude mais s'anéantir comme particularité *sans compensation* : si le Tout se pense, c'est qu'il s'est pensé et se pensera éternellement ; sujet ou non, cet Absolu avait de soi-même une connaissance plénière dans le moment même où la détermination

tentait de se poser pour soi ; rien ne sera changé si celle-ci comprend son erreur et s'abolit. La connaissance du troisième genre, pour Gustave, ce ne peut être que le suicide. L'apparence s'aperçoit qu'elle *n'est pas*, s'excuse – « Oh ! pardon ! » – et tire la conclusion qui s'impose en se faisant sauter la tête. L'adolescent irrité tient Tout pour l'équivalent de Rien. Il l'a dit explicitement dans *Novembre*, en une phrase que nous citons plus haut : « des douleurs du haut desquelles on n'est plus *rien* et l'on méprise *tout* : quand elles ne vous tuent pas, le suicide seul vous en délivre ». Dans l'instant même où l'infini négatif lui permet d'anéantir tout être individué, il sent peser sur lui, d'en haut, un regard abolissant. Tel est le vrai rapport de son âme à l'Absolu ; telles sont, si l'on veut, les révélations qu'il en reçoit : il est peu vraisemblable qu'elles lui procurent des voluptés exquises.

Certes, le mouvement ascensionnel qui l'emporte ressemble d'assez près à celui de la Foi : c'est, en tout cas, une transcendance. Mais il sait d'avance qu'il ne trouvera rien au-dessus de lui sinon peut-être une monstrueuse idole aveugle et sourde, remplie d'elle-même. En fait l'Infini positif ne lui importe guère, dans ses extases rageuses. Du reste, il n'en a pas besoin : il lui suffit de regarder les hommes du point de vue de l'Infini négatif. Ce qui revient à les coincer entre les deux branches d'un ciseau : ou l'Absolu n'est pas, alors rien n'est, le monde se dissout en une infinie pulvérulence moléculaire, vous êtes un cauchemar de la matière ; ou bien Il est, alors l'Univers est un tout qui se comprend et se gouverne lui-même, et vous êtes néant car l'Absolu ne vous connaît pas. Comme on voit, Gustave ne gagne rien à s'élever si haut : ses camarades sont liquidés, c'est vrai. Mais lui aussi : c'est son propre néant qui l'attend au sommet. Il l'a voulu ainsi, pourtant : plutôt que de rester un élève médiocre, ce Samson préfère secouer les colonnes du temple et mourir écrasé avec les Philistins qui l'entourent. Sa supériorité réside à ses yeux en ceci qu'il a conscience de n'être rien tandis que les autres sont des riens qui s'ignorent ; elle se manifeste par un désespoir qui le contraint *malgré lui* à réclamer l'existence d'un Dieu d'amour et

d'aller le chercher « dans ces régions inconnues... où il n'y a ni monde ni planètes ni soleils » alors qu'il est assuré d'avance qu'il ne l'y rencontrera pas. Et comment ne pas reconnaître dans la force ascensionnelle qui l'emporte son insatisfaction aristocratique de ce qui l'environne, des hommes et des choses, de la Nature « vieillie » où il se sent à l'étroit, de lui-même ? Nous retrouvons les deux systèmes axiologiques : le classement selon la réussite pratique et la hiérarchie fondée sur la qualité. À peine le premier est-il évoqué, Flaubert se hâte de lui substituer le second : un évanouissement dirigé, freiné, retenu à l'instant que la conscience va se perdre et vécu comme une élévation *subie*, manifeste à ses yeux sa *qualité* personnelle.

Est-il besoin de noter ici la révolution qui s'est faite chez l'enfant ? La *qualité* Flaubert, au départ, c'était l'unité synthétique et positive *des* qualités familiales : grâce à elle, il devait s'affirmer premier parmi les hommes. Or il a dû s'incliner devant des gamins indignes. Si, en dépit de ses échecs, elle demeure, il faut que ceux-ci, loin de faire douter d'elle, la manifestent éminemment. Ce sera donc l'insuffisance d'être vécue dans une agonie perpétuelle. Ainsi l'insatisfaction – superbe refus de la réalité – ne vient pas d'abord de quelque supériorité positive de l'adolescent sur l'espèce humaine et la Nature « vieillie », puisqu'elle est l'indigence intériorisée. Une indigence qui n'a, au départ, rien de noble ni de métaphysique et se marque par l'absence de capacités bien réelles que d'autres se trouvent posséder. L'extase, en effet, commence par une déroute. Mais celle-ci – provoquée par un échec *mérité* et le sentiment rageur que la Justice est injuste – débouche sur l'aperception du Mal radical ; l'insuffisance du collégien lui découvre l'insuffisance de la réalité et ce constat totalitaire, désespéré, le fait tomber dans un étonnement philosophique. Devant soi, devant tous. La voilà, la qualité Flaubert : un *estrangement* continu et institué. Le *pater familias*, après tout, n'est-il pas un « praticien-philosophe » ? Gustave va plus loin qu'Achille-Cléophas, il montre par ses défaites mêmes que la praxis humaine, viciée à la base par la *détermination*, n'est qu'une conséquence du crime ontologique que

fut la Création. L'adolescent invente en tâtonnant sa logique négative. Voyez comme il invertit les notions : à partir de 1835, le Diable est toujours en haut et, du coup, il emporte au zénith ses victimes ; ainsi l'élévation diabolique est équivalente à la tentation qui, sous les plumes chrétiennes, fait *succomber* et *choir*. Totaliser n'est qu'anéantir. Se réaliser, c'est s'annuler. Quant à la *qualité*, orgueil positif du docteur Flaubert et de sa Maison, elle vient, chez Gustave, d'un orgueil aride et désolé puisqu'elle n'est pour lui rien d'autre que le Néant prenant conscience de soi à travers les incapacités d'une personne singulière. *Rien*, autrement dit, si ce n'est le non-être de l'Être uni dialectiquement à l'être du Non-Être par une réciprocité de perspectives. Le principe de cette « pensée » est énoncé au chapitre V des *Mémoires* : « ravalé au plus bas rang par la supériorité même ». Le négatif – sur le terrain *social* de la compétition – est signe incontestable du positif dans la hiérarchie spirituelle.

Échec de l'absentéisme.

On comprend sans peine que cette tentative soit vouée au départ à un demi-échec. Elle s'est inspirée sans aucun doute d'une idée chrétienne : « Les derniers seront les premiers. » Mais il suffit d'examiner celle-ci pour comprendre que l'institution des deux ordres ne peut se faire sans la médiation d'un tiers qui ne soit ni dans l'un ni dans l'autre ; dans l'Évangile, c'est le divin Médiateur qui opère le renversement. De là vient son efficacité : bien que l'intermédiaire n'existe pas *réellement*, il n'apparaît pas aux fidèles comme un produit de leur imagination et, par le fait, ne peut en être un véritablement ; les pauvres, les humiliés, les offensés sont *signifiés* par un corps constitué, l'Église, comme les favoris de Dieu ; ils reçoivent cette signification comme un trait constitutif de leur *être* et l'intériorisent comme une réalité irréalisable mais absolue : *ailleurs*, aux yeux d'un être tout-puissant dont les desseins sont impénétrables, ils *sont* les futurs élus ; il ne s'agit pas ici de croyance mais d'une *conviction* provoquée par

des manipulations extérieures ; le médiateur réel n'est pas Dieu mais n'en existe pas moins : c'est, au sens étroit, l'Église elle-même, au sens large la communauté chrétienne. Un serf du XIII^e siècle apprend son *être-chrétien* comme nous apprenons, par exemple, notre *être-français*. Cela signifie qu'il a été *créé* pour souffrir ici-bas et pour jouir là-haut d'un bonheur éternel s'il subit ses épreuves avec résignation. Et c'est en effet l'objectif premier de l'enseignement religieux qu'on lui dispense : il faut qu'il supporte sa condition et renonce à la changer ; ainsi l'injustice sociale doit lui apparaître comme un signe de la Justice divine tout comme les échecs de Gustave lui signifient son élection. Mais comme, dans la construction de celui-ci, la médiation fait défaut, le renversement opéré *par lui seul* ne peut être vécu par lui que sous la forme *d'un mouvement de l'imagination* ; élève *moyen*, il *s'irréalise* à la fois comme le dernier de la classe et comme le premier des élus. Il en conviendra plus tard implicitement dans le scénario de *La Spirale* : le héros échappe à ses malheurs en menant très consciemment une vie imaginaire : « Plus sa souffrance réelle est grande, plus intenses sont ses transports en rêve... On l'enferme dans un asile et c'est là qu'il connaît le vrai bonheur⁶². » Plus profonde est la chute, plus haut il rebondit dans l'irréel. « (Cet) homme, dit Flaubert lui-même, à force de penser arrive à avoir des hallucinations⁶³. » En d'autres termes, il cultive délibérément l'imagination *compensatrice*. Mais, tant que l'image se présente comme un produit de son esprit sans *se poser pour soi* comme une apparition étrangère, il n'y croit pas assez pour que la compensation soit efficace. À la limite, pourtant – c'est-à-dire au terme de ses exercices spirituels (« *à force de penser* ») – son rêve prend une consistance propre, s'impose et le convainc : sans cesser d'être irréel, sa puissance hallucinatoire lui permet de disqualifier la réalité ou de l'informer de telle sorte qu'elle finit par signifier le contraire de ce qu'elle manifeste en vérité : « ... il connaît toutes les douleurs... et finit par en triompher *grâce à la forme* que lui donne son rêve⁶⁴ ». Les hallucinations sont donc la récompense de l'ascèse. Mais cette récompense n'est autre – du moins aux yeux des hommes – qu'un délire. À

l'instant de triompher, le peintre de *La Spirale* est enfermé aux petites-maisons. Flaubert écrira en 1859 à Feydeau : « Voilà longtemps que je médite un roman sur la folie ou plutôt sur la *manière* dont on devient fou⁶⁵. » En d'autres termes, le renversement par l'imagination est privé de force à moins d'exprimer le choix fondamental de l'*attitude imaginaire*, autrement dit sans la décision de traiter la réalité en permanence comme l'*analogon* d'un univers irréel. Gustave écrit ces lettres *après* sa « maladie nerveuse » et considère *La Spirale* comme une description et une explication de celle-ci : je suis tombé malade pour avoir choisi l'imaginaire⁶⁶. Mais, pendant ses années de collège, l'option n'a pas encore eu lieu : certes, il pratique frénétiquement l'onirisme éveillé mais – comme l'indiquent les premières pages des *Mémoires* – il est retenu par la crainte de devenir fou. Il tente de compenser le réel mais pas au point de l'oublier. Avec ce résultat qu'il *ne croit pas assez* à ses images ni conséquemment à sa supériorité sur ses condisciples. Il faudrait avoir le courage – il l'aura bientôt – de déclarer : je ne les surpasse qu'en imagination mais, justement, c'est mon mérite et ma valeur *réelle* que d'avoir choisi de n'être qu'un imaginaire. Il n'en est pas encore là et ses rêves « sublimes » ne le défendent pas assez, nous le savons, contre l'irritation nerveuse et les aigres emportements. Il en a conscience, lui qui écrit dans *Novembre* : « Je poussais des cris de triomphe pour me désennuyer de ma solitude », ce qui signifie clairement qu'il *jouait le triomphateur*. Quant à se désennuyer, non : il n'est *jamais seul* si ce n'est justement quand il s'irréalise par des triomphes imaginés. Mais, dès les *Mémoires*, nous sentons son malaise : le renversement des valeurs lui apparaît souvent comme une opération vaine et qui se termine par une dégringolade humiliante. Le voici, après quelque fier envol, de retour parmi ses camarades :

« ... Bercé dans ces vagues rêveries, les songes vers l'avenir, emporté par cette pensée aventureuse... je restais des heures entières, la tête dans mes mains, à regarder le plancher de mon étude... et quand je me réveillais avec un grand œil béant, on riait de moi, le plus paresseux de tous, qui jamais n'aurais une idée

positive, qui ne montrait aucun penchant pour aucune profession, qui serais inutile dans ce monde où il faut que chacun aille prendre sa part du gâteau et qui, enfin, ne serais jamais bon à rien, tout au plus à faire un bouffon, un montreur d'animaux ou un faiseur de livres. »

Après le rêve d'un rêve, né d'un refus de communiquer et d'un vain effort pour retrouver la solitude de l'autisme, c'est le retour écoeurant qui, à tous les moments de l'entreprise onirique, n'a jamais cessé d'être pressenti, c'est la rechute de Gustave dans son être-pour-autrui, dans cette réalité insaisissable, irréalisable qui vient à lui par tous les autres. Dans ce paragraphe rageur, il essaie une fois de plus de prendre sur lui-même un point de vue extérieur. Les révélations, les ravissements, les pensées foudroyantes, *vus par les yeux des autres*, se réduisent à « de vagues rêveries ». Pour eux, l'infinie carence dont il se vantait dans ses songes n'est en vérité qu'un ensemble d'incapacités aussi précises et déterminées que sont leurs capacités pratiques : celles-là, en effet, *dans la réalité*, se présentent comme la négation de celles-ci. Le « héros positif » de la société bourgeoise se définit par son efficacité : s'il passe son baccalauréat, il deviendra agent breveté de l'histoire ; ses « idées positives » – d'autant plus claires, plus distinctes et plus utiles qu'elles comportent une conscience plus exacte de leurs limites et de leur portée – contiennent en elles-mêmes une exigence conquérante et ne sont, en fin de compte, que des choix pratiques qui le mettent en prise directe avec le monde. À ces chapelets de petits diamants déjà taillés, aux arêtes aiguës, Gustave ne peut opposer qu'une brume vague et floue, indéfinie, parfaitement inutilisable. Le voilà condamné par sa passivité à n'être qu'un « inutile », qu'un « bon à rien ». Disons-nous qu'il condamne l'appréciation que portent sur lui ces « cerveaux étroits » ? Ce serait mal le connaître : *les autres ont toujours raison*. On ne peut demeurer insensible au désespoir qui s'exprime en ces quelques lignes : bien sûr ses condisciples ont tort d'avoir raison mais, les choses étant ce qu'elles sont, ils ont raison tout de même : Marguerite est *vraiment* laide, Garcia vraiment sot, Gustave vraiment paresseux, vraiment bon à rien.

L'ambivalence de cette déclaration saute aux yeux : il « ramasse dans la boue » ces noms insultants qu'on lui donne – comme il a fait un peu plus tôt à l'Hôtel-Dieu (« risible, soit ! je serai *le* comique »). Paresseux, soit, inutile, d'accord ; et après ? Mais c'est au moment de la retombée : il a déjà poussé son cri de triomphe et ne s'est pas trop convaincu ; en sorte que son défi présent ne débouche plus sur rien. Car ce qu'il prétend assumer, c'est justement l'inacceptable : la relation à l'infini n'était qu'imaginaire, ses camarades l'ont toujours su ; en se butant sur sa particularité négative, telle qu'ils l'ont constituée, Gustave est conscient de faire leur jeu. « À peine si on me cédait l'imagination, c'est-à-dire, selon eux, une exaltation du cerveau voisine de la folie. » Selon eux *et* selon lui, nous venons de le voir. C'est reconnaître dans la hargne que les rapports avec l'absolu négatif ne peuvent relever que de l'imaginaire : je n'ai pas d'idées, je ne pense pas, je ne conclus jamais, *j'imagine que je pense*.

S'il avait du génie pourtant ? S'il devenait le plus grand poète de son siècle ? Eh bien *même ainsi* il ne convaincrait personne. D'abord il faudrait qu'il puisse communiquer le contenu de ses extases : cela ne se peut car elles sont, comme les désirs profonds, « inarticulables » : « J'avais un infini plus immense, s'il est possible, que l'infini de Dieu, où la poésie se berçait et déployait ses ailes dans une atmosphère d'amour et d'extase ; et puis il fallait redescendre de ces régions sublimes vers les mots et comment rendre par la parole cette harmonie qui s'élève dans le cœur du poète... Là encore la déception ; car nous touchons à la terre... Par quels échelons descendre de l'infini au positif ? Par quelles gradations la poésie s'abaisse-t-elle sans se briser ? Comment rapetisser ce géant qui embrasse l'infini ?... je sentais ma force qui me brisait et cette faiblesse dont j'avais honte car la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée ; je maudissais mes rêves les plus chers et mes heures silencieuses passées sur la limite de la création ; je sentais quelque chose de vide et d'insatiable qui me dévorait. »

Ne prenons pas cet aveu pour une précaution oratoire : Gustave dit vrai. Après l'extase, *il fallait* redescendre aux mots : donc il y avait mandat dans l'extase même et, de ce point de vue, nous découvrons une intention positive dans l'ascèse : il s'élève au ravissement non point seulement pour rapetisser ses condisciples mais aussi pour trouver un contenu qui fera l'objet d'une œuvre, c'est-à-dire d'un discours qui en fixera les moments. Mais au moment d'analyser et de nommer ce qu'il ressent, tout lui échappe : l'infini est rebelle à l'analyse, et puis « il n'y a pas de langage » pour le rendre. Nous verrons⁶⁷ que ce problème est fondamental pour Flaubert et qu'il est à la source de son Art dont le projet sera de *rendre indirectement l'indisable*. Quand il écrit les *Mémoires*, il n'a pas trouvé de réponse à la question qui le tourmente : de là ce « vide insatiable et dévorant », ce « désespoir », cette « honte ». Il a *peur d'écrire* : que la poésie reste un état d'âme ; se perdre dans tous les mondes poétiques, soit ; se noyer sur les limites de la création, parfait. Mais qu'arriverait-il s'il s'avisait de *traduire le silence* ? S'il « met la main à la plume », que va-t-il ressentir devant les pauvres phrases qu'il aura tracées ? Un dégoût de l'Être, qui sollicite et refuse l'expression ? Un dégoût de soi-même, de l'écrivain mandaté qui ne peut rendre – par impuissance singulière – ce que d'autres ont peut-être rendu ? Ou le sentiment peu supportable de s'être pigeonné lui-même et que cet infini plus vaste que celui de Dieu n'avait en fait aucun contenu ? En ce dernier cas, ce serait le discours, seule réalité, qui dénoncerait le vide parfait de l'hébétude-extase. Sans aucun doute, il éprouve ces dégoûts tous ensemble avec une dominante variable : il dit, par exemple, avoir honte de sa faiblesse. Mais cet aveu reste ambigu : faiblesse de l'humaine nature ? faiblesse personnelle de Gustave ? Et pourquoi maudit-il ses rêves les plus chers, les heures *silencieuses* passées sur la limite de la création ? Parce qu'elles lui donnent une fausse mission, un faux espoir ? Ou parce qu'elles se démasquent comme des rêveries sans contenu ? Une confidence de *Novembre* donne à penser qu'il penchait – non sans raison – pour la seconde hypothèse : « Son grand regret était de ne pas

être peintre, il disait avoir de très beaux tableaux dans l'imagination. Il se désolait également de n'être pas musicien... des symphonies sans fin lui résonnaient dans la tête. Du reste il n'entendait rien à la peinture ni à la musique... » Un peintre, pense Flaubert, imagine des tableaux ; un musicien imagine des symphonies. Mais moi qui « admire des croûtes authentiques et (qui ai) la migraine en sortant de l'Opéra », je m'imagine que je suis un peintre-imaginant-une- « composition », un musicien-imaginant-une-mélodie. En d'autres termes, je n'ai ni tableau ni symphonie en tête : juste le vide insatiable et dévorant à peine voilé par l'*image d'une image* plastique ou musicale. Ce qui veut dire : je suis l'image d'un poète hanté par l'image d'une révélation imaginaire. C'est dans l'ordre, du reste : puisque le pire est sûr, une âme peut échapper au Diable quand elle rêve mais qu'elle tente de réaliser son rêve, fût-ce dans le discours, elle est perdue. L'adolescent qui a la passion d'écrire brisera sa plume s'il est sage ; s'il a la folie de faire un livre, il sera graphomane et cacographe. Conclusion : Gustave clame son génie mais n'y croit point.

Et quand il en aurait, par impossible ? Quand il ferait des vers sublimes ? La réponse est donnée dans le paragraphe que nous citons plus haut et c'est la source profonde de son désespoir : même s'il devenait l'auteur d'un chef-d'œuvre, il ne convaincrerait pas ses condisciples de sa *qualité* : « Moi... qui ne serais jamais bon à rien, tout au plus à faire un bouffon, un montreur d'animaux ou un faiseur de livres. » Pour lui, en effet, un poème est anti-vérité ; un roman, c'est un discours portant sur des événements et des personnages imaginaires. Ainsi, *dans l'ordre de l'être*, le montreur d'ombres ou d'animaux savants est relégué au dernier rang ; si même il n'en est pas chassé, c'est qu'il *sert*, en dépit de lui-même, et indirectement : qu'il anime des marionnettes ou fasse des livres, les produits de son travail seront utilisés par les conquérants brutaux de la réalité pour se délasser : surmenés et soucieux, ceux-ci, s'ils se *divertissent* un instant à des billevesées, trouvent le moyen, en s'absorbant dans des mensonges inconsistants et qui se donnent pour tels, de ne penser, littéralement, à rien,

Gustave le créateur sera par ses œuvres – comme la femme, tendre *objet* – le repos du guerrier. On ne saurait négliger, certes, la condamnation rageuse des Philistins qui s'exprime dans cette phrase amère : ces imbéciles font de l'imagination un moyen, jamais une fin. Mais quoi ? Qu'est-ce qu'une supériorité qui n'est reconnue par personne ? À l'époque, Gustave rêve encore de conquérir la gloire : c'est qu'un adolescent, même tourmenté par une sombre ambition jalouse, ne parvient jamais à s'interdire tout à fait d'espérer. Il a peur de la vie mais brûle par moments d'y entrer. Alors il imagine le « recueillement religieux » du public, les « poitrines haletantes » et s'enivre d'un songe cannibale : il rongera les spectateurs jusqu'à l'os « par des paroles dévorantes comme l'incendie ». C'est un piège : le songe-creux s'aperçoit trop tard que le public « recueilli » – celui qu'il veut écraser par son génie pour compenser le mépris de ses condisciples – n'est fait que de ces condisciples mêmes ou de leurs pareils. Une fois de plus, il s'est mis dans leurs mains. Puisque l'espèce entière est pourrie, si ces champions de l'Être, les petits d'homme, s'obstinent à ne voir en lui qu'un ciseleur du Non-Être et à juger ses œuvres en fonction de la « relaxation » qu'elles leur apporteront – ce qui suppose une hiérarchie dans laquelle Paul de Kock et Béranger sont au-dessus de Shakespeare et de Hugo –, à qui fera-t-il appel ? En 1835, les écrivains ont *ce* public ; il n'en est point d'autre nulle part. La bourgeoisie a décidé que l'Art serait digestif : elle va digérer au théâtre, elle tient les livres pour des produits de consommation.

Ce ne serait rien encore : ces êtres opaques qu'il a pris pour juges, Gustave nous découvre – ce qu'il n'ignore point – qu'il est de *leur parti* secrètement. Au chapitre XVIII des *Mémoires*, il écrit : « Si j'ai éprouvé des moments d'enthousiasme, c'est à l'art que je les dois et cependant quelle vanité que l'art ! Vouloir peindre l'homme dans un bloc de pierre ou l'âme dans des mots, les sentiments par des sons et la nature sur une toile vernie ! » Et il ajoute, à la fin du même chapitre : « L'homme, avec son génie et son art, n'est qu'un misérable singe de quelque chose de plus élevé. » On a bien lu : ce qui le gêne dans l'Art,

c'est l'irréalité de son contenu ; pour être vraiment prince charismatique, au-dessus des savants et des praticiens, il faudrait que l'artiste *créât de l'être*. « Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme, quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant, que ce fût à la fois tout cela et rien d'aucune de ces choses. » Si l'Art produisait sa propre matière à la façon dont l'intuition intelligible, chez Kant, fait exister ce qu'elle conçoit, cela vaudrait la peine d'être artiste : or les mots, les notes ne sont que des délégués, chargés d'*exprimer* une absence – c'est-à-dire, pour Gustave, une irréalité ; la forme esthétique, telle qu'elle lui apparaît en ce temps-là, est un cachet qu'on impose de l'extérieur à un matériau qui, par lui-même, n'est ni beau ni laid. Si la Beauté devait se réclamer de quelque dignité ontologique, elle devrait produire sa propre matière et sortir par fulguration d'un esprit, comme Minerve, toute casquée, du crâne de Jupiter ; elle serait alors, dans notre monde conservateur où rien ne se perd ni ne se crée, un être entièrement neuf qui ne renverrait qu'à lui-même : absolu, inexpressif, cet être ne serait en aucun cas un moyen de communication entre les hommes, il n'imiterait pas la Nature et ne singerait pas la création ; indépendant de nous – et d'abord de son créateur – il aurait, comme la lune, comme la mer sa propre suffisance d'être et s'imposerait à nos organes sensibles comme l'*intérieurité éternisée dans l'extérieur*. Faute de pouvoir produire de l'être *ex nihilo*, l'Artiste ne sera jamais qu'un bouffon.

Nous reviendrons sur ce propos : toute l'esthétique flaubertienne du Non-Être se fonde paradoxalement sur le cuisant regret de ne pouvoir *créer* de la réalité. Je ne mentionne ici son dégoût que pour en expliciter la motivation. Les thaumaturges dérisoires de l'Art prétendent bien à tort qu'ils font mieux que les savants et les praticiens. Ceux-ne créent point mais, découvrant les lois naturelles, ils peuvent « commander à la Nature » et changer le cours des choses ; ceux-là ne changent rien, ne donnent rien à voir sinon des mirages. Pour échapper à l'affreuse et tenace intuition de son inconsistance, l'artiste *joue un*

rôle, il feint d'être ce D miurge qui se cache ou, peut-être, n'existe pas. Mais à peine a-t-il pris la plume ou le pinceau, il retrouve l'insuffisance de son être dans l'inconsistance des discours ou des compositions plastiques, ces irréels qu'il tire de son propre néant. Peut-on mieux dire ? Gustave a rêvé de ressusciter en lui-même la plénitude positive, la souveraine intelligence et l'efficacité du *pater familias*. Après la Chute et les désillusions du collège, il a compris qu'il n'y parviendrait pas. Aussi le choix d'écrire lui paraît, à certains moments, comme un aveu : c'était la carte forcée ; il a pris ce que lui laissaient les pionniers de l'être, le Néant, la pénombre d'un onirisme dirigé, grouillement de fantômes inachevés qui, s'effilochant au moindre rai de lumière, révèlent leur décevante transparence. On serait donc poète par impuissance ? L'Art ne serait que l'humble passe-temps des *minus habentes* qui n'ont pas la tête assez grosse pour devenir des « capacités » ? Gustave prétend ne pas décider. Mais dans les obscurs couloirs de son  me *on* a décidé pour lui : tu as perdu, la Littérature est un refuge pour les sous-hommes inconscients de leur sous-humanité ou qui se truquent pour ne pas la voir ; tu connaîtras ta douleur puisque tu as choisi de te faire reconnaître par ces gamins réalistes, qui sont *avec ton père, avec Achille, contre toi*, et que, malgré tes grands airs, tu ne peux t'empêcher de leur donner raison.

Il ex crera de bonne heure les machines, le chemin de fer, symboles du progrès bourgeois, mais sa famille l'a si bien conditionné qu'il respectera la Science jusqu'au bout, tout en la détestant sournoisement, même lorsque dans *Bouvard et Pécuchet*, terrifié par ses propres blasphèmes, il entreprendra de l'assassiner. En ce sens son existence est un excellent résumé de ces cent années de vicissitudes où la société française va se trouver contrainte d'absorber, bon gré mal gré, et de digérer – péniblement – les méthodes et les résultats de la science expérimentale : qui donc serait mieux placé que le fils indigne d'un praticien célèbre pour vivre les contradictions qui opposent le savoir exact à l'idéologie, à la religion, à la littérature ? Mais précisément pour cela, Gustave est désigné, dès

le collège, pour mener une lutte d'arrière-garde, qui l'oppose à lui-même et ne s'achèvera pas.

Pour compenser ses insuccès scolaires, le petit Flaubert a tenté de se constituer en *daïmôn*, c'est-à-dire en médiateur entre l'infini négatif et l'espèce humaine. Mais il ne peut se cacher que ses ascensions sont imaginaires et qu'il est obligé, en dépit de sa haute taille, de *s'irréaliser* en géant. Cette prise de conscience a pour résultat de mettre en question la *valeur* de l'irréel, et ce serait un progrès, s'il était en état de formuler clairement l'alternative qui en découle et d'opter pour l'un ou l'autre de ses termes : *ou bien* se cantonner dans la réalité, se soumettre au jugement de ses pairs, accepter la place que lui vaudra son travail positif et pratique – *ou bien* rompre tous ses liens avec l'Être, s'irréaliser en totalité, ne s'inquiéter plus du jugement de personne et se contenter des appréciations *imaginaires* qu'il portera sur soi ; en ce dernier cas, il faudra faire une révision déchirante, abandonner ses ambitions terrestres, se sacrifier à l'imagination par un amour sincère du Non-Être et de ses jeux. Au collège, il ne choisit pas ; la première option répugne à son orgueil : on ne l'a pas assez aimé pour qu'il se sente le droit d'être modeste ; la seconde lui fait peur : il n'est pas assez détaché du séculier, il a des revanches à prendre, de sombres passions à assouvir et puis il devine que cette conversion n'irait pas sans catastrophe. Une nuit, sur la route de Pont-l'Évêque, la liberté fondra sur lui sous forme de névrose. Mais cette détermination passive et terrible doit être longuement préparée : il fera le saut quand celui-ci sera devenu inévitable, quand il sera parvenu au bout de la souffrance et prêt à « mourir par la pensée ». Pour l'instant, il voudrait miser sur les deux tableaux, pariant sur celui de l'imaginaire pour rafler toutes les mises sur celui de la réalité. En fait il perd sur l'un et sur l'autre : n'étant ni tout à fait irréel ni réel tout à fait, il conteste lui-même, en tant qu'il existe pour de vrai, les supériorités qu'il se donne en imagination et se retrouve seul et terrorisé : non seulement il n'a jamais « rabaissé » vraiment ses condisciples mais, en fuyant dans le rêve, il les a laissés maîtres du terrain ;

revenu à son point de départ, le voyageur attend, les reins cassés, au pied du rocher qu'il n'a pu escalader, la venue des grands fauves. Bien entendu la roue tourne : devant le retour des mêmes périls, il recommence son escalade ; il a perdu, c'était juste mais c'est à l'immensité de la défaite qu'on reconnaît les grandes âmes : « c'est par ma supériorité même que je suis ravalé au plus bas rang ». Il est Sisyphe ou Ixion, au choix : ces deux grands coupables subissent la torture par la répétition. Et Gustave, à peine recommence-t-il son envol, *sait déjà* que tout se répétera *comme chaque fois* : ainsi l'orgueil de rebond enveloppe la connaissance de l'humiliation future et, du coup, l'absentéisme de compensation, sans cesser d'être une tactique défensive, devient *son* supplice singulier, dans la mesure même où, conscient de la dégringolade qui va suivre, il ne peut – rage, terreur et misère – se retenir de le pratiquer. Du reste, nous l'avons vu, le sens originel des hébétudes, c'est la soumission rancuneuse : vous me rendez la vie impossible, dit-il à son Seigneur ; c'est bon, je vous obéis et cesse de vivre ; ces amères extases sont donc avant tout des exercices imaginaires d'autodestruction ; il y a même en elles un certain consentement masochiste à la malignité de ses tourmenteurs. Ainsi l'absentéisme symbolise, dans son mouvement spontané, une abolition subie et voulue simultanément. À partir des années 33-35, Gustave, élaborant ces demi-suicides, tente de leur donner toute la morgue de l'orgueil : je m'anéantis mais pas seul et pas tout entier ; vous rentrerez sous terre et n'en saurez rien, je demeurerai du moins conscience formidable et lucide de mon abolition. Ces deux aspects de sa défensive sont donnés ensemble, indissociablement : aucun des deux n'efface l'autre et Gustave vit les deux à la fois. Ainsi rien n'empêchera l'aigle qui s'envole de se sentir – non point seulement dans l'avenir mais à l'instant même de son essor – un enfant qui meurt de honte. Et les sinistres victoires bien haut proclamées, jamais ressenties *en réalité*, n'arrivent jamais à masquer leur goût de défaites déguisées. Le petit Flaubert va se perdre et tournoyer dans le vide⁶⁸ ; il est tenté aussi de se réfugier dans un onirisme autistique (il est rajah, il est Tamerlan, il est femme, une

femme l'aime d'un amour dévorant qui l'élève au-dessus de tous – c'est substituer l'assomption à l'ascension impossible) quand un trait de génie lui assure un salut provisoire : torturé par le rire des autres, c'est au rire assumé, intériorisé, réextériorisé en agression défensive qu'il va demander sa délivrance.

1. *Mémoires d'un fou.*

2. Nous verrons plus tard que Gustave déteste ces nouveaux venus : ce sont, à son idée, des positivistes et des républicains, qui ne rêvent plus.

3. « Lui aussi, il a été artiste, il portait un couteau-poignard et rêvait des plans de drames. » *Correspondance*, t. II, p. 270.

4. *Ibid.*

5. « Vos lettres se font attendre des trimestres et des semestres », lui écrit Gustave en 42, dans une lettre chaleureuse.

6. Ce sont tout simplement ses camarades.

7. *Les Mémoires d'un fou.*

8. Une seule fausse note en cette histoire. Nous verrons qu'elle n'est pas sans importance : en juillet 1835, Gustave ne figure pas sur le palmarès. C'est en quatrième seulement qu'il détient le prix d'histoire. Il n'y a rien là que de normal : les encouragements de Chéruel et de Gourgaud n'ont porté leurs fruits qu'au bout d'une année entière. Mais Flaubert, à l'époque, leur eût été beaucoup plus reconnaissant s'ils lui avaient accordé d'emblée des distinctions honorifiques – nous verrons pourquoi dans ce chapitre même.

9. J. Félix, *Gustave Flaubert*, Rouen, Éd. Schneider. Paru peu après la mort de Flaubert et sans aucun doute suscité par elle, cet ouvrage n'est utile que sur un point : il permet, à travers la légende Flaubert qu'il raconte, de reconstituer l'attitude de la bourgeoisie normande envers le fils cadet du docteur.

10. Note retrouvée et citée par J. Bruneau.

11. G. des Hogues est enterré à Nice ; en avril 45, de Marseille, Gustave écrit à Alfred qu'il ira voir la tombe de leur ami ; il y renonce finalement parce que « cela eût paru drôle ».

12. *Sic.*

13. *Correspondance*, t. IV, p. 141, 3 janvier 57.

14. *Ibid.*, p. 143.

15. *Ibid.*, t. IV, pp. 158-159.

16. Le suicide du failli est un thème fréquent dans la littérature du siècle dernier. Non sans raison.

17. Peut-il empêcher qu'un nouveau venu, entrant au collège pendant l'année scolaire, mieux instruit ou plus capable, ne lui vole sa place et du coup sa note (la tendance des professeurs étant, en général, de ne dépasser que rarement une certaine cote *maxima* qu'ils se sont fixée au départ, si le nouveau premier est noté 15/20, l'ancien a de fortes chances de tomber à 14) ? ou qu'un camarade, jusque-là plus médiocre, ne s'éveille tout à coup (pour des motifs qui ne concernent que celui-ci), ne le rattrape et ne le dépasse ? ou qu'un nouveau professeur ne le déconcerte par ses méthodes d'enseignement ? etc.

18. On notera que Charles Bovary est assez pauvre et qu'il entre au collège parce que sa mère a de l'ambition. Aussi s'y trouvera-t-il déplacé.

19. Le baccalauréat semble d'abord un simple rite de passage permettant aux fils de bourgeois d'accéder à l'exercice direct des pouvoirs de la bourgeoisie ; mais dès le début du ^{xx}e siècle il tend de plus en plus à prendre le caractère d'un concours, ce qui permet de démasquer son essence sélective.

20. Il ne reste aucune trace de la présence de Gustave au collège l'année précédente, c'est-à-dire en huitième, entre neuf et dix ans.

21. « J'ai été reçu bachelier un lundi matin... Arrivée à la maison, N... y déjeunait. Je me jette sur un lit et je dors, un bain le soir, plusieurs jours de repos. » *Souvenirs*, p. 81. L'angoisse, le surmenage des derniers jours sont manifestes. Nous verrons d'ailleurs que le docteur Flaubert, avant même l'examen, s'était inquiété : son fils avait besoin de changer d'air, de milieu, d'idées ; de là le fameux voyage – Pyrénées, Marseille, Corse – que Gustave entreprit avec le docteur Cloquet.

22. C'est ce que voudra prouver Gustave dans la deuxième partie, inachevée, de *Bouvard et Pécuchet*.

23. Je ne veux pas dire, bien entendu, que la pensée analytique soit *superficielle*, ce qui n'aurait aucun sens. Mais simplement que les notions de profondeur et de superficialité n'ont pas cours dans ce domaine. Le concept doit être clair et distinct, s'appliquer exactement à son objet, rien de plus.

24. *Mémoires d'un fou*, chap. V.

25. À 7 heures du matin, la visite ; ensuite l'appel des élèves, les opérations, puis les consultations gratuites à l'hôpital. Le déjeuner, les visites à la clientèle payante ; à 16 heures, retour à l'Hôtel-Dieu, contre-visite, examen des entrants et des urgences. Avant de se coucher, il passait dans les salles pour revoir les nouveaux opérés.

26. *Mémoires d'un fou.*

27. C'est en quatrième qu'il rédige et distribue *Art et Progrès*.

28. Cette audace ne lui a pas manqué, nous le verrons, mais dans un autre domaine, celui de l'irréel totalisé.

29. Toutes proportions gardées et sans oublier que l'éducation et la culture sont, à prendre une société dans sa généralité, des déterminations superstructurelles, il me paraît évident qu'on doit considérer les conduites d'apprentissage, dans le milieu clos du lycée napoléonien, surtout quand on les enseigne sur la base de la circularité concurrentielle, comme des déterminations infrastructurelles du jeune apprenti : c'est par là, en effet, qu'il apprend son être-bourgeois (ses relations familiales le lui ont déjà découvert mais ambigu et masqué comme nous venons de voir dans le cas de Gustave qui, passant de l'Hôtel-Dieu à l'internat, tombe de la féodalité à la bourgeoisie, bien que la famille Flaubert, en dépit de certains caractères semi-domestiques, soit, en vérité, à la lisière qui sépare les classes moyennes de la haute bourgeoisie). Ce qu'on appellera, en ce champ clos, la superstructure, ce sera, par exemple, l'idéologie des collégiens, ensemble de mythes qui, à la fois, sont conditionnés par leur mode compétitif d'assimiler les connaissances, par ces connaissances elles-mêmes, et par le refus implicite et « spontané » de s'aliéner à leurs travaux, de devenir les produits rigoureux de leurs produits. Nous allons y revenir.

30. Cette témérité sombre, nous verrons qu'il l'aura une fois, dans la nuit la plus noire et la plus longue de sa vie, en cet instant extraordinaire où la liberté naîtra enfin pour se choisir névrose et où la névrose, en le foudroyant, deviendra sa liberté.

31. C'est moi qui souligne.

32. C'est moi qui souligne.

33. *La Peste à Florence.*

34. On a vu que Gustave souhaite parfois le pouvoir suprême (Néron, Tamerlan) : c'est par vengeance.

35. Giacomo est à l'Hôtel des Ventes, on lui permet de toucher le livre qui sera bientôt mis aux enchères. Il faut comprendre : le palper demain et toujours (après l'appropriation) comme il le touche présentement.

36. Mais, si c'est le cas, on observera que Gustave a pris soin de souligner l'absurdité, l'inutilité du travail manuel : pourquoi donc étaler le sable improductif sur la terre féconde ?

37. L'origine chrétienne de l'apologue n'échappera pas. La mort du voyageur n'équivaut certes pas à la Rédemption. Toutefois il meurt en réaffirmant l'*aventure* humaine contre le concept tyrannique de l'« *humaine nature* ». Par lui, la tradition « homme » se maintient et se

transmet. En vérité ce personnage tragique, dont l'*aventure d'exister* constitue la réalité, est fort proche de l'homme pascalien, cet *être-devenu*, non conceptualisable, qui a une histoire et non pas une essence.

38. Il va de soi que cette théorie, bâtie pour les besoins de la cause, est, à peu de chose près, entièrement fausse. Surtout en ce qui concerne les rapports de la Quantité et de la Qualité qui sont conçus ici comme *d'exclusion réciproque* – c'est-à-dire par la *Raison analytique* – alors que leur antinomie est en fait dialectique. Reste qu'il a tenté un moment de substituer l'Histoire à la Nature.

39. Il s'agit, cela va de soi, d'une médiation dialectique et non diachronique : les trois images de l'Homme coexistent depuis bien des années.

40. Historiquement, c'est plutôt l'inverse : le lien « vassal-seigneur » naît de la guerre permanente (chaude ou froide) qui oppose entre eux les possesseurs de chevaux, dans une période où la monnaie tend à disparaître.

41. Elle n'est pas provoquée par des *actes* – de mauvais procédés réciproques – puisqu'ils sont seuls comme des atomes et séparés l'un de l'autre : elle ne fait qu'un avec leur *être objectif* et grandit à chacun de leurs triomphes.

42. Dans les deux nouvelles, une même timidité se manifeste. Mais de l'une à l'autre elle se déplace. Dans *La Peste...* Garcia reconnaît pleinement son infériorité : mais au moment de lui faire tuer son frère, Gustave se dégonfle, il ne peut à la lettre raconter le meurtre ; dans *Ivre et Mort*, il veut se donner le plaisir imaginaire de vaincre Achille et de l'humilier ; mais il se dégonfle encore et pour éviter de décrire l'inconcevable défaite, il trouve le courage, cette fois, de l'occire très proprement.

43. Il entre au collège en cinquième.

44. Louis n'était pas interne au collège : sa mère l'avait mis en pension dans une institution privée dont M. Jourdain était le directeur.

45. Docteur André Finot, *Louis Bouilhet*, Paris, 1951 (dans la revue *Les Alcaloïdes*).

46. « Niveau social plus élevé », cela signifiait à l'époque « dans un milieu plus catholique ».

47. Clarisse n'aurait pu subvenir aux études de son fils sans la rente que lui servaient bénévolement les Montmorency, seigneurs de Cany, et le premier régisseur du château.

48. On s'étonnera que ces deux garçons si mal disposés l'un envers l'autre aient pu, à partir de 46, devenir des amis intimes. Nous reviendrons à loisir sur cette amitié. Notons seulement ici les circonstances qui ont rendu possible leur rapprochement. En août 43, Louis Bouilhet, interne à l'Hôtel-Dieu *dans le service d'Achille-Cléophas*, se fait révoquer de ses fonctions et rayer de la liste des élèves pour avoir fait grève avec ses camarades (revendications : du vin à

table, le droit de découcher quand ils ne sont pas de garde). À tort ou à raison, Louis fut considéré comme le meneur et demeura le seul exclu des quatre contestataires que l'Administration avait punis (les trois autres, sans être officiellement réintégrés, trouvèrent du travail à l'asile Saint-Yon). Voilà qui n'était pas pour déplaire à Gustave qui s'était fait renvoyer du collège en 1840 : l'ange lamartinien s'insurgeait, son plumage blanc virait au noir. Ce qui dut charmer le cadet rancuneux, c'est que la révolte s'était produite dans le service du *pater familias*. S'il avait pu craindre que Bouilhet ne devînt le disciple favori d'Achille-Cléophas, il se rassurait. Celui-ci d'ailleurs, s'il l'avait voulu, aurait pu éviter l'exclusion de son élève ou la rendre temporaire ; il n'en fit rien, preuve qu'il ne portait pas dans son cœur ce gaillard qui griffonnait des vers n'importe où « pendant une opération chirurgicale, en aidant à lier une artère »⁴⁹. Gustave s'est réjoui – c'est la vengeance passive du ressentiment – en apprenant qu'un *autre* bafouait son Seigneur noir et la médecine. Six mois plus tard, d'ailleurs, le fils mal-aimé du docteur Flaubert, en janvier 44, commençait sa grève solitaire contre son père, entrait en névrose comme on entre au couvent. Louis Bouilhet, cependant, donne des leçons pour vivre : c'en est fait de la brillante carrière médicale qu'il escomptait et que Gustave jalousait d'avance.

Le docteur Flaubert mourut le 15 janvier 1846. Nous verrons que cette mort eut sur Gustave une influence si bénéfique qu'il s'est cru – de son propre aveu – délivré par elle de sa névrose. On ne peut imaginer de meilleures circonstances pour reprendre contact avec un ancien camarade, victime lui aussi de l'autoritarisme du disparu. De fait, Bouilhet vient à l'enterrement. C'est au cimetière qu'ils se rencontrent. Dans son autobiographie, l'Alter Ego fait ce rapprochement significatif : « Mort du Dr Flaubert, ma liaison avec Gustave. »

La première fois que celui-ci parle de Louis, c'est en août 46, dans une lettre à la Muse. À cette époque, ils sont fort liés déjà. Mais le passage qui concerne le futur Alter Ego nous fait clairement comprendre par quelles autres raisons Flaubert fut amené à changer son aversion de principe en amitié. « C'est, dit-il, *un pauvre garçon qui donne ici des leçons pour vivre* et qui est poète, un *vrai poète* qui fait des choses superbes et charmantes et *qui restera inconnu* parce qu'il lui manque deux choses : le pain et le temps » (15 août 46 ; *Correspondance*, t. I, p. 255). La transformation des sentiments a été précédée par celle des rapports objectifs entre les deux hommes : Gustave *a tout son temps*, il peut vivre sans rien faire ; son père a eu beau avantager Achille et maintenir jusqu'au bout la malédiction du cadet, celui-ci n'en est pas moins un héritier, il a du bien et peut vivre en aristocrate, c'est-à-dire en écrivant ; pendant ce temps le premier de la classe est devenu un traîne-misère, un gueux : cela veut dire qu'il est perdu. Mais n'allons pas prêter à Gustave l'ignoble satisfaction revancharde d'être un riche en face d'un

ancien prix d'honneur humilié. Disons plutôt qu'il a compris le sens des efforts du collégien Bouilhet : pour cet enfant pauvre, lutter contre la pauvreté en se qualifiant dès la cinquième pour être coopté par les capables, c'était se battre pour la Poésie. Ce qui réjouit le pessimisme de Flaubert, en 46, c'est que ce zèle est resté superbement vain : Louis, premier partout, mais victime d'Achille-Cléophas, ne sortira jamais de la gêne ; de tous ces prix accumulés, il ne tirera pas un sou donc pas une heure de loisir ; il était perdu d'avance, *comme Gustave* : le *Fatum* acharné contre le seul désir légitime – celui de « faire de l'Art » – les a promis au même avenir de désespérance. Élève médiocre, mauvais étudiant, blessé chaque jour par l'innombrable supériorité des sots, le cadet Flaubert a opté pour la maladie, le quietisme noir, la séquestration : en 46, il n'est pas sûr – loin de là – d'avoir fait le bon choix. Et voici Bouilhet, timide, instable, un peu trop nonchalant, qui, pourtant, au collège, a choisi le volontarisme ; il est descendu dans l'arène ignoble du « struggle for life », s'est battu contre tous, est sorti vainqueur : il a fait *ce qu'il voulait*, au contraire de son ami, *et après* ? Il restera inconnu. L'ermite de Croisset prophétise. Avec une *Schadenfreude* sado-masochiste mais sans rancune ni méchanceté : ils ont perdu tous les deux, le misérable qui donne des leçons pour vivre et le rentier qui vit à la campagne en s'occupant de littérature ; ni l'un ni l'autre ne produiront d'œuvre valable. L'un manque de temps, l'autre en a trop ; ils disparaîtront et c'est encore trop de dire que le monde les oubliera puisqu'il ne les aura jamais connus. On remarquera que le Destin, selon Gustave, s'acharne sur Louis avec une férocité choisie : ce trait suspect laisse à penser que Gustave n'est pas tout à fait pur. Comme le fait entendre, lui aussi, le ton général de la lettre (que n'écrit-il : « C'est un poète, un vrai poète, qui écrit des choses superbes et charmantes et qui risque de rester inconnu... », etc.? Pourquoi commencer par « c'est un pauvre garçon » ? Pourquoi se donner sur Louis la supériorité de connaître le destin de celui-ci jusqu'au jour de sa mort et de résumer par une épitaphe une vie qui n'a pas encore été vécue ?). Ce qui est le plus atroce, en effet, ce n'est pas tant de manquer de talent : c'est d'en avoir et de manquer de temps pour le manifester. Mais la pensée de Gustave va certainement plus loin, en profondeur. C'est, en effet, l'époque où il prétend écrire pour lui seul et qu'on l'entertera avec ses manuscrits ; vers le même moment, il déclare que les seuls succès valables sont ceux qu'on remporte devant sa glace. Il semblerait logique, somme toute, qu'il ne plaignît pas son nouvel ami de l'*incognito* permanent qui le menace. En vérité la misère, selon lui, retiendra Louis de s'élever jusqu'à la gloire parce qu'elle l'empêchera de faire de bons vers. Au début, toujours capable de trouver un vers de génie, le souci de gagner son pain lui en ôtera le loisir. Ses soucis matériels, ensuite, lui en ôteront le goût. Après dix ans de cette vie misérable, il en aura perdu jusqu'à la possibilité. Ainsi l'Art aura été pour lui un beau rêve puis un supplice de Tantale puis

un interdit puis un objet d'indifférence, enfin, vers la fin de sa vie, un atroce regret. La pauvreté *dégrade* : telle est la pensée secrète de Flaubert, telle est la raison de son apitoiement sur le « pauvre garçon ».

Certes il croit loger à la même enseigne : rentier, il étouffe dans le loisir, il contemple « son vide », s'ennuie à périr et n'est sûr de rien, sinon de sa longue patience. Qui donc est le plus à plaindre ? Gustave prétend ne pas décider : deux fauteuils en Enfer, c'est tout. Et pourtant cet envieux n'a plus jamais envié Bouilhet (qui fut imprimé et joué bien avant lui) ; il ne lui en a jamais voulu d'avoir « exécuté » le premier *Saint Antoine*, alors qu'il ne pardonnera pas à Maxime ; il a toujours, par la suite, sollicité ses avis critiques. C'est qu'il préfère être dans sa propre peau : cette longue patience, qui est peut-être le génie, après tout, il a les *moyens de la pratiquer*. Et, puisque, malgré quelques précautions oratoires – « Oh ! ne calomnions pas ce lait des forts » –, il tient que la misère est avilissante, ce sera donc à lui d'empêcher son ami de s'avilir : le seul rapport qu'il puisse avoir avec l'ancien *prix d'honneur* – plus profondément que la réciprocité des sévérités littéraires – c'est le Don. Non point le don d'argent – Bouilhet ne lui demande rien ou, peut-être, à l'occasion, un prêt – mais celui, hebdomadaire, du confort, du loisir, qui est indispensable à l'activité créatrice, du rêve : toutes les semaines l'*Alter Ego* pourra partager les agréments de Croisset, oublier les sordides réalités de la vie quotidienne, se retremper dans la vie « artiste » : il y puisera le courage nécessaire pour supporter les jours de la semaine et pour écrire, fût-ce au terme d'un labeur harassant et déprimant, fût-ce en prenant sur son sommeil. À partir de là, comme on verra, Gustave prend le commandement – au moins en apparence. Il conseille, il ordonne, il blâme : voilà ce qui le comble d'aise. « Monseigneur » est promu au rang d'Alter Ego mais Gustave, lui, ne sera jamais l'Alter Ego de son ami. En résumé : dans le système de la compétition bourgeoise, tel qu'ils l'ont vécu tous deux au collège, Bouilhet ne pouvait être qu'un ennemi pour Gustave ; dans le système féodal que celui-ci a construit depuis l'enfance, qu'un vassal. A partir de là, bien sûr, le processus se renverse et le faux seigneur, nous verrons, vivra secrètement dans la dépendance de son obligé – comme ce sera le cas dans ses rapports avec Laporte. Et puis les deux anciens condisciples se découvriront des affinités indiscutables que la sérialité concurrentielle leur avait masquées. Mais la relation fondamentale qui permet au cadet Flaubert d'*aimer* l'aîné des Bouilhet, c'est, par-delà un égalitarisme de convenance, la différence des ressources et des trains de vie, que le plus riche des deux vivra – contre toute vraisemblance – comme un excédent de ses forces vives et, par là même, puisqu'il en use pour donner du courage au plus pauvre, comme l'actualisation permanente de sa générosité. Il ne lui fallait rien de moins que cela pour panser ses plaies d'orgueil : son ancien vainqueur est devenu son « homme ».

49. In *Préface aux Dernières Chansons*.

50. C'est moi qui souligne.

51. *Mémoires d'un fou*, chap. IV.

52. « C'étaient d'effroyables visions à vous rendre fou de terreur. » *Ibid.*

53. *Souvenirs* pp. 72-73.

54. La démoralisation systématique de l'humanité selon Flaubert doit commencer par un renversement de la table des valeurs : on montrera que le vice, dans sa béance anxieuse, jamais satisfaite, est supérieur à la vertu. Mais, dans un second moment, on se haussera jusqu'au point sublime d'où cette supériorité paraît dérisoire parce que les vices eux-mêmes sont humains et finis. C'est ce que Sade n'a pas fait. Gustave le condamne parce que celui-ci, à la différence de Byron et de Rabelais, n'a pas *ri* à la face de l'humanité – ce que le jeune auteur s'est juré de faire.

55. Éd. Conard, p. 287.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*, p. 67. Le paragraphe se termine par ces mots inquiétants pour Achille : « Les vengeances de famille s'accomplissaient ainsi, dans la famille, et par la maison elle-même (*il est descendu dans les prisons souterraines du château de Clisson*) qui en constituait la force et en symbolisait l'idée », p. 68.

58. *Souvenirs*, p. 62.

59. *Souvenirs*, p. 71. Cf. plus haut.

60. En de nombreuses sociétés, celui qui voit le roi sans une intercession préalable doit tomber en cendres, foudroyé. La métaphore du feu est donc parfaitement justifiée.

61. Dans les *Mémoires*, chap. VI.

62. Dumesnil, *Gustave Flaubert*, p. 451, note 1.

63. À Louise, *Correspondance*, t. III, pp. 76-77, 27 décembre 52.

64. Dumesnil, *op. cit.*

65. *Correspondance*, t. IV, p. 349.

66. Interprétation fort lucide, comme nous verrons.

67. Cf., ici même : « Du poète à l'artiste (II) ».

68. Comme le narrateur des *Mémoires*, comme *Smarh*.

La défense agressive.

« J'y vécu donc seul et ennuyé, tracassé par mes maîtres et raillé par mes camarades. J'avais l'humeur railleuse et indépendante et ma mordante et cynique ironie n'épargnait pas plus le caprice d'un seul que le despotisme de tous. » Deux phrases qui se suivent ; deux petits portraits du même modèle qui ne collent pas ensemble : d'un côté l'« âme noble et élevée », la « nature ardente et vierge » que le matérialisme et la cruauté de la société des enfants « froissent dans tous ses goûts », le petit sauvage « errant seul dans les longs couloirs blanchis (du) collège », souffre-douleur inespéré pour « des êtres aux penchants ignobles » ; de l'autre un géant agressif et violent qui attaque le premier, sait mettre les rieurs de son côté et se faire respecter. Fort heureusement Gustave nous explique un peu plus loin que ces deux autoportraits se rapportent à deux moments distincts de sa temporalisation : froissé par le contact des autres, il a contracté une irritation chronique qui le rend « nerveux et emporté ».

Premier temps : l'enfant, transplanté dans un milieu inconnu, s'égare. S'il a subi les moqueries de ses camarades, *c'est alors*. En sixième, en cinquième, Gustave inquiétait leur conformisme par ses hébétudes. On a ri de lui, on lui a fait quelques niches. Charles Bovary n'est pas Gustave – bien que celui-ci s'incarne à plusieurs reprises dans ce personnage. Mais l'ahurissement du futur officier de santé, quand il entre au collège, c'est à coup sûr celui qu'éprouve, en la même circonstance, le petit Flaubert. Cette identité de sentiments est une des raisons qui justifient, au premier chapitre de *Madame Bovary*, l'emploi de la première personne du pluriel : quand il se rappelle ses débuts au collège, l'auteur n'a que trop tendance à se mettre du côté des raillés : il dit « nous » pour se contraindre à se faire solidaire des railleurs et à présenter son personnage *du dehors* dans toute son opacité. Ce dont on rit, bien entendu, Flaubert n'y trouve rien de risible : de jeunes bourgeois qui, pour la plupart, sont d'origine urbaine, rient d'un petit paysan, exorcisant ainsi son aspect insolite. La complicité du

professeur et des élèves est manifeste. Un passage inédit la met bien en lumière : « ... Une bourrasque nouvelle (de rires) encore une fois causée par la malencontreuse casquette qu'un écolier, dans le désordre, avait d'un grand coup de pied envoyée se nicher dans un coin tout à l'autre bout de la classe... » (est arrêtée tout net par la voix « furibonde » du maître). « Restez donc tranquilles... Quant à vous, Monsieur, là-bas, qui faites rire vos camarades, au lieu de vous tenir décemment, vous me copierez vingt fois le verbe “*ridiculus sum*” pour vous apprendre à faire le farceur en classe¹ ! » Après cette algarade tout reprend son calme. Le Maître ne s'occupe plus du « pauvre diable » ; mais ses condisciples continuent la persécution : « Durant les deux mortelles heures de cette classe du soir, le pauvre *nouveau*, assis tout seul sur son petit banc, ne leva pas la tête quoique, de temps à autre, une boulette de papier mâché... qui venait s'épater sur sa figure, vînt le faire tressaillir en sursaut. Il était résigné. Il ne bougeait. » Si l'on veut comprendre les rapports de l'auteur avec ce personnage, il faut se rappeler l'attirance de Gustave pour les idiots. Idiot, Charles, à proprement parler ne l'est pas : mais sa « lenteur d'esprit » lui en donne l'aspect ; elle recouvre d'ailleurs cette profondeur des imbéciles que Gustave adore parce que c'est *la sienne*. Il faut donc voir en cette première scène une sorte de reflet négatif et volontairement dégradé de ses hébétudes sublimes. On a ri de lui, il avait l'air bête avec « son grand œil béant » et le maître, au lieu de punir les rieurs, lui infligeait, à chaque fois, un pensum immérité. Une seule différence : Charles se résigne ; c'est sa manière d'intérioriser la raillerie. C'est qu'il est profondément modeste. Gustave, fou d'orgueil, ne se résigne pas : son amour-propre saigne, la raillerie s'intériorise en ressentiment : c'est une dette à payer. « ... raillé par mes camarades. J'avais l'humeur railleuse ». La répétition, pour maladroite qu'elle puisse paraître, ne doit pas être attribuée à la négligence. « Railleuse » suit « raillé » parce que Gustave sent que ces mots sont liés par une affinité profonde : la raillerie est intériorisée dans la hargne en quolibet reçu pour être réextériorisée en quolibet renvoyé. Le petit garçon, battu dans les compétitions

scolaires, entrevoit la chance de vaincre ses vainqueurs sur un autre terrain : aux récréations, au dortoir, partout sauf en classe, il s'imposera ; il aura le prix de hargne, le prix d'ironie, le prix de blasphème ; raillé au nom du conformisme, c'est le conformisme qu'il démantèlera sous les yeux terrifiés de ses condisciples. Il sera méchant, mordant, injurieux ; son humour noir, appuyé par sa force physique, les contraindra à vivre dans un perpétuel scandale.

N'allons pas imaginer, pourtant, qu'une *décision* a été prise : Gustave ne décide jamais rien. Du reste les mots qu'il emploie ici, ce n'est pas non plus un hasard s'ils expriment la passivité : « *froissé* par l'existence que je menais... (mon genre d'esprit) *avait occasionné* en moi une irritation nerveuse qui me *rendait véhément* et *emporté* comme le taureau *malade* de la piqure des insectes ». Tout est subi. Véhément, emporté – deux adjectifs qui ne s'appliquent qu'aux *passions* –, il fonce au hasard et, la nuit, des « cauchemars affreux » le ravagent. Les premiers mots du paragraphe sont frappants : « Quoique d'une excellente santé... » Pourquoi tient-il à nous en informer ? Pour rendre ses persécuteurs plus coupables ? Sans doute. Mais, quand il écrit les *Mémoires*, il est au bord de la maladie : bien avant la crise de 44, dès 38, vraisemblablement, il donne, nous le verrons, de sérieuses inquiétudes à son père. S'il affirme avec tant d'éclat sa « vigousse » – comme il fera d'ailleurs au temps de sa névrose –, n'est-ce pas pour donner le change ? pour *se* donner le change ? Il est sain comme l'œil, ce colosse : qui donc irait confondre ses troubles nerveux avec une maladie ? Et pourtant l'adjectif qui lui vient spontanément sous la plume quand il veut qualifier le taureau, c'est « *malade* ». Tout se passe, somme toute, comme si Gustave proclamait sa santé par crainte d'être atteint d'une maladie mentale. N'écrit-il pas, d'ailleurs, les mémoires d'un *fou* ? Bref, il *subit* sa véhémence et ses emportements comme des troubles nerveux : il n'en est jamais le maître pas plus que le taureau de sa fureur. La *raillerie subie* s'extériorise en *agressivité subie* : la chose se fait d'elle-même. Nous verrons qu'il y a des jours où il brûle de massacrer le premier passant venu. Il faut même remarquer que le caractère

passif de cette terrible violence qui l'« emporte » risque, dès le départ, de freiner ou d'empêcher le *retournement du rire*. Gustave, s'il l'osait, serait peut-être capable de frapper au hasard, n'importe qui ; mais non de choisir sa victime parmi ceux qui l'ont humilié, de s'embusquer, de la guetter en silence, de trouver le défaut de la cuirasse et de porter une botte, une seule – et qui fasse mal. Il faudrait pour cela, d'abord, qu'il se domine, qu'il apprenne à canaliser sa colère pour la transformer en agressivité active, qu'il sache utiliser l'héritage Flaubert, l'impitoyable coup d'œil chirurgical qui fait « tomber les mensonges en tronçons ». Il serait plus nécessaire encore qu'il *s'intéresse aux autres* ; cela signifie, en premier lieu, qu'il ne devrait pas commencer par les tenir à distance. Pour blesser les gens, il faut les connaître et, pour les connaître, il faut avoir avec eux quelque lien d'intériorité, se trouver dans une situation telle que leurs *habitus*, leurs tics, leurs vices, leurs qualités nous compromettent d'une manière ou d'une autre *en nous-même*. Il ne faudrait pas croire que le rapport le plus propice à l'observation soit l'extériorité réciproque de l'observateur et de l'observé et que le psychiatre, homme de bon sens, doive, pour guérir son malade, refuser « d'entrer dans son délire ». L'extériorité du témoin ne révèle du sujet observé que l'*être-extérieur*, autrement dit, que le niveau d'objectivité où il est extérieur à lui-même. La seule façon d'avancer dans la compréhension, c'est de se mettre au niveau où l'on est soi-même en cause, où la recherche conteste le chercheur : le vrai psychiatre est fou par vocation ; sa folie est son meilleur outil pour pénétrer la folie des autres. Par cette raison, les plus redoutables railleurs, ceux qui savent, d'un mot sans éclat mais bien envoyé, faire saigner longtemps leurs victimes, on les trouve au sein des familles : telle tante est célèbre pour ses « roseries », un oncle a des remarques au vitriol, les vieux époux s'humilient sans cesse : c'est qu'ils sont tout à la fois profondément solidaires et *compromettants* l'un pour l'autre.

Flaubert, dès l'enfance, se déclare misanthrope : il tient son prochain à distance et, par quelques négations abstraites, s'aveugle : les individus lui

échappent dans la mesure où, en chacun, il a décidé de ne voir que l'*homme* et de n'avoir avec notre espèce qu'un rapport d'œil. Prétendant « survoler », il n'observe ni ne comprend personne et parfois s'en vante : « J'en suis venu maintenant à regarder le monde comme un spectacle et à en rire. Que me fait à moi le monde ? Je m'en importunerai peu, je me laisserai aller au courant du cœur et de l'imagination, et si l'on crie trop fort je me retournerai peut-être comme Phocion, pour dire : quel est ce bruit de corneilles² ! » L'incohérence de la métaphore (on sait combien Gustave est soucieux, à l'ordinaire, de « suivre » ses images) est très significative : s'il ne s'est point aperçu qu'on ne peut pas regarder le monde en lui tournant le dos, c'est que, pour lui, c'est tout un, à l'époque, de tourner le dos à l'univers et de le survoler en riant ; l'essentiel est d'échapper au réel, de le déréaliser en spectacle en s'irréalisant en spectateur. La technique lui a été enseignée par Alfred qui, muré dans sa hautaine indifférence, se soucie peu de connaître les hommes. Gustave, en bon disciple, met tout son soin à les ignorer. Nous verrons que cette incompréhension d'autrui – si frappante dans sa Correspondance – loin de le gêner dans son travail de romancier, lui sera d'une aide considérable. Il a toujours ignoré la « *psyché* » de ses amis. Alfred, Maxime, Ernest et même Louis Bouilhet lui échappent tout autant que les deux bichons, Edmond et Jules, ou que la princesse Mathilde. Les Goncourt, en particulier, malgré leur malveillance névrotique ou plutôt à cause d'elle, en ont toujours su beaucoup plus sur lui qu'il n'en savait sur eux. En contrepartie, on ne trouvera, pour ainsi dire, jamais de remarques blessantes dans ses lettres : de la haine, oui, parfois affichée, parfois doucereusement dissimulée ; du venin, non. Il est au-dessus et au-dessous de cela ; au-dessus : sa conscience survole le genre humain qu'il méprise tout entier, qu'a-t-il besoin de figoler, de passer du gros au détail ? au-dessous : en compagnie, il est tout à coup la proie d'un vampire – nous verrons lequel – et trop occupé à *encombrer* la scène pour porter attention à qui que ce soit.

On se demandera non sans raison comment, dans ces conditions, Gustave peut se vanter de son *ironie* : n'est-ce pas l'attitude la plus opposée à son caractère constitué et à ses aspirations ? Elle suppose en effet un détachement infime mais réel par rapport à une situation concrète et singulière. Or Gustave est garrotté et n'échappe à ses liens qu'en se réfugiant dans l'imaginaire et dans les généralités. Ni dans sa Correspondance ni dans les récits des « témoins de sa vie », nous ne trouvons trace de cette désinvolture allègre². Le *Journal* des Goncourt parle de ses grasses plaisanteries, de ses paradoxes ; plus tard, après la mort de Flaubert, Edmond regrettera les « coups de boutoir ». Personne ne songe à lui accorder de l'« esprit ». Comment faut-il entendre ce mordant, cette humeur railleuse qu'il s'attribue ? La réponse est dans un seul mot, qui figure dans le texte précité des *Mémoires* : *cynisme*. Incapable d'attaquer ses camarades sur leurs défauts particuliers, sur leur style de vie, leurs insuffisances ou leurs imperfections, il condamne devant eux leurs entreprises en leur remontrant dans un éclat de rire la vanité de tout. Voyez-le, d'ailleurs, à l'ouvrage. Il attaque un petit cagot, pensionnaire chez le père Eudes. Va-t-il tenter de le détruire par des remarques pertinentes sur sa bêtise ou son pédantisme ou, que sais-je, sur sa manie de renifler : non ; par la raison qu'il ne voit rien de tout cela ou ne s'en soucie pas. Essaiera-t-il du moins de l'attaquer dans sa foi qui n'est peut-être pas sans faille, d'insinuer le doute chez ce croyant satisfait ? C'est ce que ferait un vrai méchant sans aucun doute – s'il en existe. Gustave, lui, très conscient de susciter l'intérêt de ses voisins, cherche à *scandaliser*. Par des attaques contre l'Église ? Peut-être, pour commencer. Mais il ne s'y est pas attardé puisqu'il ne les mentionne même pas dans sa lettre. En fait, il le fait « suer à grosses gouttes » par une débauche d'inventions obscènes et *gratuites* : le père Eudes est pédéraste, il couche avec ses pensionnaires et, en particulier, avec son malheureux voisin ; on ne doutera pas que Gustave se soit plu à détailler leurs jeux amoureux : si cela n'est pas dit, c'est clairement suggéré. Or le railleur sait parfaitement que ses accusations ne contiennent pas un mot de vrai ; il sait que le petit dévot le sait et

que ses camarades ne l'ignorent pas non plus. Et puisqu'il feint de croire ce qu'il dit, il est évident – et d'abord à ses propres yeux – qu'il *joue un rôle*. La preuve : il écrit tranquillement à Ernest : « J'ai été magnifique. » Au sens où l'on dira de Kean qu'il a été magnifique en Hamlet. Que veut-il donc ? Nuire à son voisin en le démoralisant. Et peut-on démoraliser par des calomnies qui ne reposent sur rien sauf peut-être sur le fait général – et connu par ouï-dire – qu'il y a des prêtres pédérastes ? Certes : l'enfant pieux est épouvanté par ces imputations obscènes, même et surtout si elles sont notoirement fausses ; en peignant ses ébats fictifs avec le père Eudes, ce n'est pas son indignité qu'on lui révèle mais cette réalité qu'il ne voulait pas voir : son saint directeur cache sous sa robe un sexe que des doigts experts ou une bouche complaisante pourraient peut-être animer. Cette possibilité, par suite de l'interdit majeur qui l'accompagne, se transforme aussitôt sinon en tentation positive du moins en ce négatif : la peur d'être tenté. L'abomination surtout, c'est qu'on puisse dénuder publiquement le père Eudes. Le petit catholique admirait sans doute le célibat des prêtres, ce reniement sacré de la chair : il oubliait leurs corps parce que leur sainte chasteté, en les en affranchissant, était elle-même oubli. En calomniant sciemment les mœurs du bon père, c'est la chasteté même que le petit railleur dénonce : celle-ci n'est qu'un mensonge inefficace puisque de toute manière le « brave organe génital » demeure : pour le fils du docteur Flaubert la fonction crée le besoin ; si le père Eudes n'est pas un Priape, reste qu'il a de quoi le devenir et qu'il ne s'en empêche qu'en rêvant à des priapées imaginaires qu'accompagne un onanisme bien réel. Et voilà pulvérisé un principe fondamental de l'Église catholique. À bon compte, il est vrai : on sait ce qu'un théologien lui répondrait. Mais il s'agit bien de théologie : un pauvre enfant sue d'épouvante, pendant que son voisin blasphème à mi-voix et que ses condisciples se retournent sur lui, à demi divertis, à demi choqués. Qu'a fait Gustave, en l'occurrence, sinon se donner en spectacle et au nom d'une misanthropie *a priori* (les hommes sont « un peu plus que des arbres, un peu moins que des chiens », les curés n'échappent pas à la règle) *jouer*

le rôle du blasphémateur, c'est-à-dire, au moyen de fictions reconnues pour telles par tous ses auditeurs, montrer dans l'universel l'hypocrisie et la futilité d'une entreprise « noble » (le célibat des prêtres est pour chacun d'eux une entreprise assermentée) et révéler *cyniquement* l'« ignoble » réalité. Peu importe que le père Eudes ne « socratise » pas ses pensionnaires puisque d'autres prêtres le font en d'autres institutions et puisqu'il en est tenté cent fois par jour. De cela, Gustave est persuadé : il montre, *dans Agonies*, un curé courant les bordels ; plus tard, sans insister sur l'aspect proprement charnel de leurs désirs, il dénoncera plus généralement le *matérialisme* des ministres de Dieu ; ces représentants de l'Idéal s'absorbent à satisfaire leurs besoins organiques. Il y a triple scandale : un enfant se croit souillé et que ses oreilles sont pécheresses ; ses camarades ressentent un vague malaise, ils rient jaune. Bouilhet, lui, est écoeuré ; Ernest lira sans plaisir, avec un certain effroi, la lettre qui lui est destinée. Tous s'accorderont pour dire que Gustave est un marrant mais que son cynisme, parfois, verse dans l'ignominie. Voilà justement ce qu'il veut, le petit comédien : *gêner* ; nuire à l'individu en l'attaquant non pas dans son idiosyncrasie mais dans sa généralité ou, si l'on préfère, dans sa *nature humaine*. Pour cela, il faut *jouer* : qu'est-elle, au fond, sa « raillerie », dans ce cas particulier ? Rien d'autre que son incroyance désolée se retournant contre les autres et se faisant négation cynique de la foi. L'incroyant-malgré-lui interprète en public ce personnage : le fanfaron d'incrédulité.

C'est ce qui ressort clairement des vanes qu'il lance à Ernest quand celui-ci, étudiant à Paris, commence à l'agacer. Un jour, par exemple, Chevalier lui confie qu'il « s'est arrêté à la croyance définitive d'une force créatrice, Dieu, fatalité, etc., et que ce point posé lui fera passer des moments bien agréables ». Rien ne peut enrager davantage le jeune agnostique qui, comme Mazza, « envie et méprise » les croyants. Il répond vertement : « Je ne conçois pas à te dire vrai l'agréable. Quand tu auras vu le poignard qui doit te percer le cœur, la corde qui doit t'étrangler... je ne conçois pas ce que cela peut avoir de consolant. Tâche

d'arriver à la croyance du plan de l'univers, de la moralité, des devoirs de l'homme... à l'intégrité des ministres, à la chasteté des putains, à la bonté de l'homme, au bonheur de la vie, à la véracité de tous les mensonges possibles. Alors tu seras heureux et tu pourras te dire croyant et aux trois quarts imbécile⁴... »

Nul doute qu'il ne veuille blesser Ernest. Pourtant, l'attaque ne porte pas sur celui-ci comme individu mais sur l'*acte de foi* dans sa généralité, cette niaiserie bigote, philanthropique, optimiste, telle qu'il l'a rencontrée chez le pauvre pensionnaire du père Eudes. Cet acte de foi, il se trouve simplement que Chevalier l'a fait ou est en passe de le faire : Gustave va lui montrer le gâtisme qui l'attend, inéluctable, au bout de la route choisie. On voit le procédé : ce gâtisme progressif, cette paralysie de la pensée est la conséquence abstraite mais certaine de la Foi, quel que soit le croyant ; mais, du fait qu'Ernest s'est arrêté à une croyance définitive, l'imbécillité devient son destin singulier. Si l'option est bon teint, le jeune homme est perdu, c'est un devoir et une volupté de lui faire connaître, dédaigneusement, les phases de son involution ; s'il n'est qu'à demi décidé, cette méprisante moquerie lui donnera la bonne souffrance, celle que provoque un fer rouge qui cautérise.

Et Gustave, en tout cela ? *Qui* est-il pour donner ces conseils ? Les derniers mots du paragraphe nous l'apprennent : « En attendant, reste homme d'esprit, sceptique et buveur. » Spirituel, sceptique, buveur : voilà justement ce que Chevalier n'est pas. Aussi le verbe utilisé par Gustave, « *reste* », n'est que de politesse. Entendons : *sois comme moi* homme d'esprit, etc. Nous ne pouvons douter que le cadet de famille ne joue ici un rôle : c'est se travestir que d'appeler esprit son ironie pesante. Quant à boire, il s'y exerce sans doute, sous l'influence d'Alfred, buveur solitaire. Mais il a peur de passer les bornes, ayant hérité de la prudence Flaubert : désespéré, soit, mais pas téméraire. Pour le scepticisme, ne dirait-on pas, à le lire, qu'il en fait une nonchalance aristocratique ? On boit et puis on rit de tout, comme Mathurin. Mais, en cette même année 38 –

probablement au début de l'été – il vient d'achever les *Mémoires d'un fou* qui devait d'abord, écrit-il dans la préface, « être un roman intime où le scepticisme *serait poussé jusqu'aux dernières bornes du désespoir* ». Ce qui a changé, explique-t-il ensuite, ce n'est pas le thème : mais le roman est devenu *Mémoires*, « l'impression personnelle (a) percé à travers la fable ». Le scepticisme n'est donc pas, pour Gustave, le mol oreiller de l'honnête homme ; c'est l'affreuse désolation qui naît de sa « croyance en Rien ». En d'autres termes, pour mieux se moquer de Chevalier et de sa religiosité imbécile, Gustave change les signes : convaincrait-il Ernest, l'écorché de l'Hôtel-Dieu, s'il opposait aux moments agréables que la religion procure déjà à son ami, ses propres déchirements, son horreur de la vie, ses efforts douloureux et vains pour *croire* ? Aussitôt, il se déguise en libertin du XVIII^e siècle. Un homme d'esprit et de bon ton, trop malin pour donner dans l'obscurantisme religieux : il ne croit à rien mais joyeusement ; n'attendant ni châtement ni récompense, il s'amuse de sa propre intelligence, jouit sans crainte du présent et, comble de l'élégance, sait boire. C'est Gustave, ce grand seigneur libertin ? Non : c'est le personnage qu'il a choisi de jouer parce que c'est le plus propre à remplir Ernest de honte. Disons, si l'on préfère : c'est celui que sa plume emportée le fait être. Il faut cela pour que Chevalier soit mordu par son ironie. Il le faut, donc Gustave *croit* à cet agnostique rieur qui le vampirise : il y croit *le temps de moquer son ami* ; au paragraphe suivant, il est déjà un autre : « Pauvre Rousseau, qu'on a tant calomnié, parce que ton cœur était plus élevé que celui des autres. » Nous reconnaissons, cette fois, l'enfant ravalé au-dessous de tous « par sa supériorité même ».

Dans quelques années l'« homme d'esprit » deviendra sa bête noire. Ce personnage, assimilé par le provincialisme de Gustave au Parisien qui brille dans les salons, lui déplaît justement par l'étroitesse de ses vues : il vole au ras de terre et s'amuse à démolir des taupinières mais ne touche pas à l'ensemble de la Création ; Flaubert, grossiste de la corrosion, ne peut avoir que mépris pour ce détaillant. Entre seize et dix-huit ans, cependant, il en parle avec faveur et se

reconnaît en lui : « Une plaisanterie est ce qu'il y a de plus puissant, de plus terrible, elle est irrésistible – il n'y a point de tribunal pour en rappeler ni la raison ni le sentiment – une chose en dérision est une chose morte, un homme qui rit est plus fort qu'un autre qui a une peine. Voltaire était le roi de son siècle parce qu'il savait rire – tout son génie n'était que cela ; c'était tout⁵. » La note suivante porte sur le même sujet : nous y retrouvons cette gaîté que Flaubert affichait tout à l'heure pour mieux humilier Ernest : « La gaîté est l'essence de l'esprit – un homme spirituel est un homme gai, un homme ironique, sceptique qui sait la vie, la philosophie et les mathématiques, c'est la raison c'est-à-dire la force, la fatalité des idées – le poète, c'est de la chair et des larmes. L'homme facétieux est un feu qui brûle⁶. » Donnerons-nous dans le panneau ? Penserons-nous, comme il le souhaite, que l'homme spirituel est gai ? Il faudrait n'avoir pas lu *Smarh* où il écrit, parlant de notre époque : « On riait mais ce rire avait de l'angoisse, les hommes étaient faibles et méchants, le monde était fou. » On aura plutôt noté la violence de certaines phrases : « Une chose en dérision est une chose morte » et « l'homme facétieux est un feu qui brûle ». Elles annoncent l'article sur Rabelais (1839, Flaubert a dix-sept ans) : « ... Tout à coup il survient un homme... qui se met à écrire un livre... plein de railleries mordantes et cruelles... tout ce qu'on a jusqu'alors respecté depuis des siècles, philosophie, science, magie, gloire, renommée, pouvoir, idées, croyances, tout cela est abattu de son piédestal, l'humanité est dépouillée de ses robes de parade... elle frémit toute nue sous le souffle impur du grotesque... elle est laide et repoussante, Panurge lui jette à la tête ses brocs de vin et se met à rire... (Un) rire vrai, fort, brutal, le rire qui brise et qui casse, ce rire-là qui, avec Luther et 93, a abattu le moyen âge... Gargantua est terrible et monstrueux dans sa gaîté... » Et la conclusion, qui concerne le XIX^e siècle : « Vienne donc maintenant un homme comme Rabelais... si le poète pouvait cacher ses larmes et se mettre à rire, je vous assure que son livre serait le plus terrible et le plus sublime qu'on ait fait. » La dérision tue, la facétie est un feu qui brûle, l'hilarité brise et casse. D'accord ; et

nous comprenons à présent ce passage d'une lettre à Ernest, écrite en 1838 : « Je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde⁷. » Mais précisément pour cela – par les raisons mêmes qu'il expose – ce rire douloureux, féroce, dévastateur, nous sommes sûrs à présent qu'il ne peut être celui de la gaîté. Gustave, poète, verse des larmes de rage ; s'il « cache ses larmes et se met à rire », cessent-elles de lui brûler le cœur ?

Son projet, toutefois, nous est plus manifeste : les ravissements-hébétudes avaient entre autres offices celui d'alimenter son indifférence méprisante pour les hommes : cette attitude purement intérieure ne lui suffit plus ; le fait est que ses condisciples rient de lui pendant qu'il s'absorbe à les mépriser ; et puis il sait trop bien que cette ataraxie est imaginaire ; pour être vraie, il faut que son indifférence s'extériorise par un *contre-rire* d'autant plus gigantesque qu'il doit écraser le ricanement innombrable de la collectivité scolaire. Le géant se penche sur les Myrmidons et rit aux éclats de les voir s'entretuer. Donner sa vie, prendre celle des autres, pour des illusions, des mensonges ou des passions imbéciles ou des biens qui supposent justement qu'on vive pour en jouir, voilà qui est farce. L'espèce humaine est *comique* et, puisque « la chose en dérision est une chose morte », le rire cosmique de Gustave est, à ses yeux, l'accomplissement du génocide dont il rêve. Comme il prétend ne partager aucune des fins humaines, il lui est aisé de fonder son hilarité sur sa « croyance à rien », c'est-à-dire sur un nihilisme absolu. Les difficultés sont ailleurs : elles viennent de la conception grandiose et irréalisable que lui a soufflée son orgueil. La première est purement théorique : on ne voit pas qu'un « brahme perdu dans l'idée » puisse se soucier de moquer les hommes, autrement dit on ne sait comment l'Infini *qui les ignore* pourrait en même temps les connaître assez pour les tourner en dérision. Gustave est incapable de nous éclairer mais cela ne gêne pas : nous savons, nous, que son ataraxie est feinte, qu'il brûle de rage et recourt aux extases pour abolir

ses condisciples ; s'il n'a jamais éprouvé pour de bon l'indifférence, son rire ne sera qu'une autre manière d'échapper à la violence qui l'étouffe en l'*extériorisant* sous forme d'agressivité défensive. Il y a plus grave : j'ai montré que le rire est une réaction collective et sérielle et que, lynchage mineur, il avait pour but de dénoncer dans un homme inquiétant le sous-homme qui se prend au sérieux. Or tel est l'orgueil de Gustave qu'il prétend, lui, l'exclu, rire *seul* et du genre humain tout entier. C'est ce qu'il appelle, dans une autre lettre, « philosopher et pantagruéliser ». Notons au passage ces mots, dans son *Rabelais* : « Gargantua est terrible et *monstrueux* dans sa gaîté. » Rien ne marque mieux que le rire de Gustave est *riposte* : cet adolescent veut rire en tant qu'il est *seul*, non-intégré, désespéré ; ce monstre prétend rire, *en tant que monstre*, de la société qui tourne en dérision ses anomalies. Est-ce possible ? Je réponds que non, *en principe* : celui qui est exilé par l'ostracisme du rire n'a pas les moyens de retourner la moquerie contre la communauté qui l'exile. Et d'ailleurs les rieurs se posent comme *des hommes* en riant des sous-hommes qui prétendent mensongèrement accéder à l'espèce humaine. On ne pourrait rire de cette espèce que si l'on se trouvait placé *au-dessus d'elle* : l'homme, ce sous-géant, ne serait risible que pour des Gargantua et des Pantagruel, si, inconscient de sa sous-gigantité, il se prétendait membre de l'espèce gigantesque. Il faudrait au reste que les rieurs soient pluriels et se réfèrent tous, implicitement, à la communauté des géants.

Gustave tranche ces nœuds gordiens plutôt qu'il ne les dénoue. Puisque les rires de ses camarades le retranchent de la nature humaine, il prétend avoir le choix : sous-homme *ou* surhomme. Et sa rage et son orgueil le conduisent à opter pour le surhomme méconnu. Il est monstre, soit : mais monstre pour le genre humain. Non pour Gargantua qui est de son espèce et qui, attaqué par les hommes, « les compisse si aigrement qu'ils en meurent tous ». Ses extases lui ont prouvé qu'il est « grand comme le monde » et qu'il peut moquer les « cerveaux étroits » qui osent rire de lui. Le rire devient, à tous les niveaux, le lynchage mineur, par l'espèce supérieure, d'une espèce inférieure qui se prend au sérieux.

En la circonstance, ce sont les hommes, petites natures trop tôt lassées de boire, de manger, de combattre et de trotter sur l'écorce de la terre, qui se prennent pour des géants et ce sont les géants – risibles eux-mêmes par rapport à l'infini négatif – qui se rient des hommes. Gustave *élabore le rire* : nous avons décrit l'hilarité *primaire* lorsqu'il ne voulait – masochiste et sadique – que faire rire les hommes de lui. Sa fureur le conduit à l'hilarité *secondaire* : renversant les termes, il prétend « pantagruéliser », c'est-à-dire diriger sa dérision corrosive non plus sur les ratés du genre humain mais sur l'humanité elle-même en tant que celle-ci n'est qu'un raté de l'Être. À peine vient-il de ridiculiser un jeune croyant, ciron qui a la fatuité de croire qu'il possède l'infini, son rire démasque l'incroyable sottise des forts en thème, ces fourmis qui n'ont souci que de décrocher un premier prix quand, en d'autres établissements de la même ville, en d'autres collèges d'autres provinces, d'autres insectes sont habités par la même ambition et quand la Nature illimitée, indifférente aux fins humaines, les a produits par hasard pour les broyer sans raison.

Sur ce premier point, donc, tout est clair : Gustave s'octroie le droit de rire parce qu'il se juge habilité à prendre le point de vue cosmique sur notre espèce. Il a des prédécesseurs : Voltaire, avant lui, a fait rire de l'homme en le regardant par les yeux de Micromégas ; il aura des successeurs : Queneau, plus finement, décrit nos mœurs *de l'extérieur* dans *Saint-Glinglin* et, de ce point de vue, on peut dire que la *Science-fiction*, entre autres choses, est une immense dérision mêlée à l'angoisse la plus sombre. Reste que tous ces auteurs, tentés par l'hilarité *secondaire*, ne rient jamais *d'abord* : ils sont gagnés, en dernière instance, par le rire qu'ils ont provoqué chez leurs lecteurs. La faiblesse de Gustave, dans sa position de départ, c'est qu'il veut rire *seul* et de *tous*, ce qui est une impossibilité de principe. Fût-il Gargantua, penché sur la vermine humaine, il ne se déridera pas s'il ne se reporte, au moins par la pensée, à ses copains, les Titans. Or il n'y a qu'un Titan et c'est lui : encore n'est-il tel qu'en imagination. Ne serait-ce point

que son rire demeure imaginaire ? S'il en est ainsi, qu'a-t-il gagné à extérioriser l'intériorisation du rire des autres ?

Rien s'il se borne à rire sous cape et solitairement : il jouerait un rôle sans efficacité objective. Mais j'ai parlé plus haut d'un trait de génie. Le voici : il va *faire rire*. De lui. Mais dans l'instant même où il se donne en spectacle, il s'arrange pour obliger ses condisciples à rire d'eux-mêmes et de l'humaine nature quand ils croient s'amuser de lui. Rire à la face de l'humanité, cela n'a point de sens ou c'est lui donner le fou rire à la vue de sa propre nudité. Non : Gustave n'a point d'esprit ; quand il se croit ironique, il se trompe ; il s'est trahi par un mot, le petit monstre douloureux qui souffre de tout prendre au sérieux : l'homme spirituel, nous dit-il, est « *facétieux* ». Et voilà justement ce qu'il sera désormais, le cadet Flaubert. Facéties, coq-à-l'âne, calembours et calembredaines. C'est un boute-en-train, somme toute, un amuseur de table d'hôte, toujours riant, toujours prêt à faire « rouler de rire », un farceur : voilà le rôle qu'il se donne au collège et même en famille au point de saouler ses parents et, parfois, sa sœur elle-même. Mais prenons-y garde : ses farces sont vénéneuses, chacune d'elles est une saynète qui tend à montrer que l'homme est grotesque ; il faut que les spectateurs, pris au piège, rient d'abord de Gustave, ce sous-homme, et se retrouvent riant de soi. C'est par cette raison qu'il va demander le concours de ses camarades pour créer avec eux et contre eux ce personnage combattant : le Garçon.

Naissance du Garçon.

La première fois que Flaubert y fait allusion dans sa Correspondance, c'est le 24 mars 37 : « Quand je pense à la mine du censeur surpris sur le fait... je me récrie, je ris, je bois, je chante, ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! et je fais entendre le rire du Garçon. » Or la lettre qui précède immédiatement celle-ci est du 24 août 35 : ce silence de dix-huit mois demeure inexpliqué mais quelle qu'en soit la raison –

lettres perdues ou brûlées par Chevalier, etc. – il est évident que le personnage a fait son apparition pendant cette période à une date qu'on peut déterminer très approximativement en relisant les lettres antérieures.

Jusqu'aux grandes vacances de 1834, elles ont la naïveté, la gravité de l'enfance⁸. Gustave ne sourit guère et passe volontiers de l'indignation vertueuse au lieu commun sentencieux et parfois élégiaque⁹. Dès le 29 août de la même année, il laisse paraître des fureurs plus vives et plus brutales : s'il n'avait « une reine de France au bout de sa plume » (il écrit un roman sur Isabeau de Bavière), il y a longtemps qu'une balle l'aurait délivré de cette plaisanterie bouffonne qu'on appelle la vie. Première totalisation par le rire : la vie est une bouffonnerie ; il n'y a que deux issues, le suicide ou la littérature. Yuk n'existe pas encore mais il est bien près de naître et de détrôner Satan. Le changement s'accroît avec la lettre du 28 septembre suivant : Gustave n'a tenu, jusqu'ici, que des propos d'enfant bien élevé, dans un style châtié. Or voici que le ton s'élève, que le langage devient grossier : la « raillerie » fait son entrée. L'éditeur – à moins que ce ne soit Ernest – a pris sur lui de caviarder deux passages (c'est la première fois mais non la dernière), heureusement ce qui reste donne la mesure de ce qu'on a pu ôter : « Voilà la rentrée qui *r'arrive* avec son air emmerdé et guindé... Enfin merde de chien pour elle. » À partir de là, le bouffon et le grave ne cessent plus d'alterner sous sa plume et la méchanceté de ressentiment (on sait ce qu'il faut entendre par là) va s'exprimer de plus en plus souvent par le rire : « Tu apprendras avec plaisir que l'ami Delhomme a l'œil droit poché mais d'une drôle de manière, si drôle et si brutale qu'il en a toute cette partie du visage gonflée... (Il a été) à l'infirmerie, on lui a posé dix sangsues sur le quinquet fracassé. Ah ! le pauvre Livarot, la bonne sacrée farce ! Voilà de quoi rire pendant deux ou trois jours pour le moins¹⁰. » Or il est frappant que la réaction de Gustave est rigoureusement semblable à celle qu'il aura dix-neuf mois plus tard en apprenant, le 24 mars 37, qu'on a surpris le censeur dans un bordel. En 35 : « Tu apprendras avec plaisir... » En 37 : « J'ai une nouvelle agréable à

t'apprendre... » Dans les deux cas, le récit de l'événement suit, entrecoupé d'exclamations, d'insultes à la victime. Puis c'est la jubilation ; en 1835 : « la bonne sacrée farce ! » ; en 1837 : « Voilà qui est une bonne blague ! » Les deux paragraphes se terminent l'un et l'autre par des éclats de rire ; 1835 : Gustave se promet d'en « rire deux ou trois jours au moins » ; 1837 : la description est plus épique : « Je me roule par terre, je m'arrache les cheveux, voilà qui est bon », etc. Mais c'est que la nouvelle est beaucoup plus farce : un cassage de gueule, c'est quotidien ; un censeur surpris au bordel, c'est une friandise rare. La seule différence notable entre les deux textes, c'est que, dans le premier, le Garçon n'est pas nommé. On peut en conclure qu'il n'était pas encore né en juillet 35 : puisque les deux attitudes sont foncièrement identiques, pourquoi Flaubert ne l'eût-il pas mentionné ? Mais, par la même raison, il faut reconnaître que tout est en place et qu'on n'attend plus que lui : elle est en gestation, la *persona* à travers laquelle le rire cosmique va pouvoir devenir un universel singulier. D'autres signes l'annoncent : c'est à cette époque, en effet, que se manifeste pour la première fois, dans la Correspondance, la tendance de Gustave à s'affubler de pseudonymes pour maintenir son expérience intime entre le Je et le Il. Dans la même lettre, il écrit : « J'oubliais de t'apprendre une nouvelle nouvelle, c'est que mon incognito poétique est "Gustave Koclott". Voilà j'espère, de quoi dérouter le plus habile malin de notre bonne ville de Rouen. » Et il signe : « Gustave Antuoskothi Koclott ».

Le 2 juillet : les collégiens vont partir en vacances ; il y a peu d'apparence que, dans les derniers jours de l'année scolaire, la deuxième division de la cinquième ait pris le temps de forger un mythe. Il faut supposer que la création s'est faite après le « rendez-vous d'octobre ». Pas plus tard, en tout cas, que la fin de l'automne 35 ou que le début de janvier 36. Depuis l'été, Gustave est en gésine : il va sur ses quatorze ans, sait qu'il a perdu la partie mais les encouragements flatteurs de Chéruel et de Gourgaud lui ont donné la force intime de « faire face » ; il reste traqué, malade mais au lieu de foncer au hasard, il se piète et veut

rendre coup pour coup. Entre juillet et octobre, il a découvert le rire comme disqualification du fini par l'infini et de l'Être par le Néant. Il a suffi sans doute du choc provoqué par la rentrée « r'arrivant avec son air emmerdé et guindé » pour provoquer l'accouchement.

Cela ne signifie pas, bien entendu, que Gustave ait pu s'écrier un jour : « Tout à coup, le Garçon » comme fera Cocteau – « Tout à coup l'Eugène... » – dans *Le Potomak*. Nous savons qu'il y eut des « Garçonnades » où ce personnage ne figurait point ; par exemple, cette procession de squelettes dont Flaubert s'est fait l'ordonnateur : le Garçon eût adoré cette dérision de la vie par la mort et de la mort par la vie ; nul doute qu'il eût pris part à la cérémonie sans cet empêchement majeur : il n'était pas né. Gustave a pris un nouveau départ, il est retourné au collège décidé à s'imposer par ses « facéties » ; certains de ses condisciples se sont faits ses complices et leurs bouffonneries sont restées impersonnelles jusqu'à ce qu'elles réclament un *sujet collectif*, symbole et unité de ces farceurs désespérés.

Ici se pose la question de la paternité : qui a engendré le Garçon ? Gustave ? sa bande ? les deux ensemble ? Quelle part de responsabilité faut-il donner au groupe, quelle part à l'individu ? Le texte des Goncourt est fort clair : ils notent, le 10 avril 60 : « Flaubert... nous parle longuement d'une création qui a fort occupé sa première jeunesse. Avec quelques intimes et surtout avec un, son intime, Le Poittevin, camarade de collège... ils avaient inventé un personnage imaginaire dans... les manches et la voix duquel ils passaient tour à tour les bras et leur esprit de blague¹¹. » Malheureusement ces quelques phrases fourmillent d'erreurs : Le Poittevin n'était pas, n'a jamais été le « condisciple de Gustave ». Il a quitté le collège en juillet 34, après son année de rhétorique. Du reste, dans aucune des lettres que nous possédons, il n'a revendiqué la paternité ou la copaternité du Garçon. Les rares fois où, à ma connaissance, il parle de celui-ci, il prend ses distances et semble le tenir pour une créature de Flaubert. Si parfois il se comporte à la manière de ce héros mythique, c'est sans jamais se référer à

lui. Nous l'avons vu imiter les cris de « la femme qui jouit ». Et, quand il rit de Lengliné, son rire « étrange », réflexif et secondaire qui dénonce le cynisme imbécile du rire primaire et spontané du jeune « bourgeois » n'est pas sans analogie, au moins dans sa signification, avec celui du Garçon. Reste qu'Alfred est fort éloigné de la violence forcenée et du gigantisme qui caractérisent le personnage. Il préfère le détachement esthétique qu'il juge sans nul doute plus « élégant » et n'est pas loin, quelquefois, de blâmer les « *extravagances* » de son camarade¹². S'il lui arrive d'interpeller « impudemment » les passantes et de faire « la femme qui jouit », c'est pour son propre compte, sans autre raison que son humeur et la circonstance : cet individualiste n'est aucunement tenté de se fuir et de quitter sa peau pour se mettre dans celle d'un être collectif et rituel ; nous avons vu que, par son caractère constitué, il est réfractaire aux cérémonies – sauf à celles qu'on célèbre en famille. Du reste, même quand il se déchaîne, il demeure froid et lucide : « Nous avons fait, comme de raison, pas mal de bêtises. » Et il ajoute qu'il est rentré chez lui las des autres et de lui-même. S'il a pu quelquefois, par complaisance, se prêter à ce que les Goncourt appellent « une plaisanterie lourde, obstinée, patiente... » je doute qu'il y ait jamais pris grand intérêt et qu'on puisse le ranger parmi les « coauteurs ». Les entretiens du jeudi, d'ailleurs, Gustave le dit formellement, roulaient sur des sujets « élevés » – « nous volions haut » – et, si les deux amis tournaient en dérision la Création tout entière, ils prétendaient du moins le faire en « philosophes » et non pas en « bouffons ».

Ernest, lui, a « *fait le Garçon* », nous ne pouvons en douter. Il s'est plié quelquefois à la tyrannie de la « franc-maçonnerie » garçonnière : c'est ce qui permet à Gustave de blâmer *au nom de son héros* le jeune sérieux du substitut de Calvi. Sa contribution à *Art et Progrès* prouve que ce futur bourgeois bourgeoisant a commencé par détester, tout comme un autre, sa classe d'origine : le garde national dont il ridiculise la lâcheté dans sa nouvelle, ce n'est rien d'autre que le bourgeois louis-philippard, c'est-à-dire, plus ou moins

directement – l'a-t-il su ? – son père. Nous n'ignorons pas non plus qu'il portait un couteau dans sa poche « comme Antony ». Reste qu'ils n'étaient ni du même âge ni de la même année scolaire. Ernest entra en seconde quand Gustave abordait la quatrième. Certes, ils se voyaient souvent au collège même, la preuve en est ce journal, fruit de leur collaboration. Mais pour qu'il collaborât aussi à la création collective, pour inventer à chaud et pour imposer ses inventions aux camarades de Gustave, il eût fallu qu'il fût chaque jour parmi eux, ce qui n'est guère croyable. Gustave lui-même, dans sa Correspondance, ne mentionne ni Chevalier ni Le Poittevin parmi les créateurs. Pour tout dire il n'en nomme qu'un, Pagnerre, dans une phrase qui laisse entendre qu'il y en eut d'autres : « un *des* créateurs... » Mais, d'une certaine façon, la collaboration de Pagnerre semble exclure la possibilité que les deux amis d'enfance de Gustave aient beaucoup contribué à l'invention du personnage : Pagnerre, en effet, n'a jamais compté parmi les « intimes » de Flaubert ; c'est un bon camarade, voilà tout. Il faut en conclure que le Garçon, loin d'être un produit de serre, cultivé dans l'intimité de l'Hôtel-Dieu, par trois amis inséparables, a vu le jour en plein air, au cours des chahuts et des farces et qu'il a été engendré sur la place publique (récréations, réfectoires et dortoirs) par ceux-là mêmes qui devaient le prendre pour symbole de la dérision universelle : un groupe de « garnements » appartenant à la deuxième division de la quatrième.

Gustave lui-même insiste sur son caractère collectif ou, comme disent les Goncourt, *générique*. On dit *le* Garçon comme Genet dit « *le* Voleur ». C'est faire de ce personnage – pourtant individué par un caractère, des mœurs, une histoire – un « type » (c'est le mot qu'emploient les deux frères) comme *le* Misanthrope ou *l'Avare*. Mais ce qui prouve surtout son origine *plurielle*, c'est qu'il ne peut – à la différence de ces deux personnages moliéresques – faire l'objet d'un concept¹³. Pas même d'une *notion* : *le* Voleur de Genet, universel singulier qui ne se saisit qu'à l'intérieur d'une temporalisation, ressortit au savoir notionnel ; au moins ce savoir peut-il s'explicitier du fait qu'il s'est constitué

comme un dépassement du concept de *vol* : celui-ci, conservé dans le projet qui le transcende, éclaire *du dedans* le mouvement par lequel un voleur, s'assumant, se fait *le* voleur. Le Garçon, lui, n'est pas un objet de *connaissance* – ou, du moins, pas d'abord. Après la conversation du 10 avril 60, les Goncourt le déclarent « assez difficile à faire comprendre » et le « contexte prouve en effet qu'ils n'y ont rien compris du tout : ils rapportent des renseignements précieux dont ils ne voient pas l'unité. Auraient-ils, sinon, la sottise d'écrire que M. Homais leur paraît « la figure du Garçon réduite pour les besoins du roman » ? Les créateurs eux-mêmes – à commencer par Gustave – ne semblent pas à même d'*expliquer* leur créature. « Être situé à un certain point de vue, c'est, écrit Merleau-Ponty, nécessairement ne pas le voir lui-même, ne le posséder comme objet visuel que dans une signification virtuelle¹⁴. » Or c'est cela d'abord, le Garçon : un point de vue sur le monde. Impossible de s'y mettre et de le voir en même temps. Pourtant n'allons pas en conclure que c'est un ensemble mal lié de facéties hétérogènes : ceux qui l'interprètent, sans aucun doute, le *comprennent* : la preuve en est qu'ils *inventent juste* ; si, par hasard, leur invention ne colle pas, le groupe la refuse – soit qu'il proteste, soit qu'il la laisse glisser, du jour au lendemain, dans l'oubli. Il y a une Geste et un Dict du Garçon, c'est-à-dire un recueil d'improvisations heureuses et tenues pour valables qui tendent à se conserver sous forme de liturgie. Cette obscurité du *sens* – implicitement compris, jamais explicité – jointe au contrôle permanent des créateurs par leur public prouve assez que le personnage est un *bien collectif* : on le regarde du dehors dans la mesure où l'on sait pouvoir se glisser dedans dès qu'on en aura l'envie ou qu'on se sentira inspiré. Faute de savoir *à quoi* rapporter la scène dont ils sont les spectateurs (comme on fait par exemple quand on juge un acteur en fonction de son rôle, c'est-à-dire des intentions de l'auteur, des interprétations antérieures de ce même personnage, etc.), les collégiens s'en font les critiques en tant qu'ils sont eux-mêmes créateurs, cela veut dire en fonction de leurs propres trouvailles passées, des « significations virtuelles » qui servaient alors de schèmes

directeurs à leur imagination. Mieux, en vertu de ces mêmes schèmes, ils collaborent à l'improvisation présente en prenant sur elle le point de vue du Garçon : c'est dire qu'ils soutiennent, qu'ils exaltent par leur approbation l'improvisateur et qu'ils pressentent ses inventions prochaines, ce qui revient à les inventer à demi. Ainsi s'explique que l'Archétype ne se soit jamais monnayé en exemplaires multiples. Cocteau, dessinateur solitaire, découvre l'Eugène puis *les* eugènes. Au collège de Rouen, il n'y avait qu'un Garçon, dont une petite communauté d'initiés s'était faite la gardienne ; tous les membres du groupe avaient, à tour de rôle, le droit de s'identifier à lui : aucun ordre, en cela, du moins en principe, aucun privilège. Quelques-uns, sans doute, moins furieux ou plus timides, demeuraient le plus souvent des spectateurs ou jouaient les « utilités » ; pour les autres, l'inspiration décidait : quelqu'un entrait en transes, le groupe reconnaissait en lui un possédé, l'incarnation provisoire de l'Archétype ; on s'organisait pour lui donner la réplique, il se surpassait, allait au-delà de ses forces, s'effondrait enfin et tout retombait dans le silence de la sérialité à moins qu'un autre ne prît sa place à l'instant. La raison en est simple : le point de vue du Garçon, à le considérer dans sa plus abstraite nudité, c'est le rire. Non pas la notion de rire mais le rire comme *Weltanschauung*. Or le rire est une conduite collective : il est donc impossible de créer le « Maître du Rire » sans que cet être individué ne soit en chacun, successivement, l'unification d'une collectivité qui rit. Le Garçon *fait* le rire, c'est-à-dire qu'il le capte dans son éparpillement et qu'il en fait la *montre*. Nous allons y revenir.

La part qu'a prise chacun dans cette création collective, nous ne la saurons jamais. Le nom même de Garçon – encore que j'en doute fort – a pu être trouvé par un condisciple inconnu de Flaubert. Il est sûr, en tout cas, que celui-ci se tenait pour l'animateur, le meneur de jeu et l'inventeur principal de cette « patiente plaisanterie » : avec quelle insistance, parfois gênante, il rappelle leur œuvre « commune », plus tard, à ses anciens condisciples ! La famille est au courant : sa sœur Caroline tient le Garçon pour une propriété commune du

groupe et, tout à la fois, pour la propriété privée de Gustave. Rapporte-t-elle un épisode propre à réjouir l'orgueil de son frère, elle lui demande : « Ai-je assez flatté la vanité du Garçon ? » comme si ce personnage était Gustave lui-même à la troisième personne du singulier. Le processus d'identification – celui-là même qui, plus tard, fera de Saint Polycarpe l'être-pour-autrui de Flaubert – commence ici de fort bonne heure : Caroline, insidieusement sollicitée, se prête de bonne grâce aux exigences de son frère et se fait médiatrice entre le Je et le Il, reflétant à celui-là l'être-autre qu'il lui propose. Gustave, par la suite, se tient pour le conservateur et le dépositaire de la Grande Idole hilare : comme si le groupe des collégiens, avant de se disperser, lui en avait donné mandat. Voyez comme il en use avec Chevalier dont l'esprit de sérieux commence à l'agacer.

Premier temps : « Peut-être auras-tu vite assez (de la Corse, de ta charge) et regretteras-tu la vallée de Cléry où je l'ai fait rouler de rire¹⁵. » Gustave se campe comme l'homme de la « folle gaîté rabelaisienne » ; il « pantagruélisait », Ernest « se roulait de rire » ; la réciproque n'est pas vraie, notons-le, en tout cas elle n'est pas mentionnée : Ernest n'était pas drôle, il n'avait pas à l'être ; le fou rire est l'impact rituel de Gustave sur son ami.

Deuxième temps : « Te voilà donc devenu homme posé... regarde-toi dans ta glace... et dis-moi si tu n'as pas une grande envie de rire... conserve toujours l'ironie philosophique, *pour l'amour de moi*, ne te prends pas au sérieux¹⁶. » Gustave se fait pressant ; il se découvre : pour l'amour de moi ; il n'est plus ministre du culte, il est devenu le haut Seigneur du rire. Ainsi fait-on l'aumône, à l'époque, « pour l'amour de Dieu ». Allons plus loin : si le substitut obtempère, il rira de lui-même *en* Gustave comme les chrétiens s'aiment en Dieu : le miroir – c'est un thème favori du cadet Flaubert – découvre à chacun son être-pour-autrui c'est-à-dire, pour cette âme habitée, son être-en-soi. Ernest se verra dans sa psyché tel qu'en soi-même le regard de son ami le change ; la glace, c'est Gustave lui-même : un reflet dérisoire dans un œil de verre, voilà tout ce qui restera d'un procureur futur.

Troisième temps, le 13 juillet 47 : « Je voudrais... tomber un beau matin dans ton parquet pour casser et

briser tout, roter derrière la porte, renverser les encriers et chier devant le buste de Sa Majesté, faire enfin l'entrée du Garçon. » Cette fois le Seigneur du rire s'irrite pour de bon : il n'essaie même plus de tirer un sourire de l'âne pompeux qui fut son ami, il menace de se rendre en Corse lui-même pour ramener Ernest à la santé, c'est-à-dire au mépris de soi. Certes il ne dit point qu'il est ou qu'il sera le *Garçon en personne* : il en *fera l'entrée*. N'empêche : son insolente assurance ne peut lui venir que d'un vieux droit coutumier qui remonte à ses années de collègue : entre les créateurs de l'Archétype, il y a, écrit-il plus tard, à propos de Pagnerre, « une franc-maçonnerie qui ne s'oublie pas ». Franc-maçonnerie : société à demi secrète ; elle tire son origine d'une « fraternité-terreur » archaïque, autrement dit d'un groupe-en-fusion qui s'est constitué autour de Gustave puis transformé contre toute dissémination (vacances scolaires, etc.) en groupe assermenté. Du moins c'est ainsi que Gustave l'entend : il s'agit, à ses yeux, d'un engagement à vie et c'est lui qui est chargé de le faire respecter par tous les conjurés ; élu par le groupe, sa fonction, estime-t-il, lui donne une emprise *réelle* sur ses anciens condisciples : il a le pouvoir *reconnu* de secourir tout franc-maçon tenté par l'importance en se métamorphosant en Garçon sous ses yeux. Bien entendu, personne ne le prend plus au sérieux ; ces jeunes bourgeois en colère, à peine sont-ils sortis du collège, ne se préoccupent que de s'embourgeoiser. Il s'en doute mais cela n'est pas fait pour lui déplaire : le Garçon n'est qu'un rôle, ne l'oublions pas ; si Gustave allait chier sous le buste de Louis-Philippe, il risquerait des poursuites, la prudence Flaubert interdit tout acte délictueux. Cela signifie que le Personnage doit menacer sans cesse mais ne jamais franchir les limites de son irréalité. Et puis, sous le couvert de la franc-maçonnerie restituée, on peut envoyer des vanes au vitriol tout en réclamant la complicité de la victime : il sait fort bien que, chez Ernest, l'embourgeoisement est un processus inexorable et que le pauvre substitut a quitté depuis longtemps le parti des rieurs – qui sont des enfants sans pouvoir – pour se mettre du côté des puissants – ceux que l'on moque et qui n'en ont cure. Mais il plaît à Flaubert

d'utiliser leur complicité passée, de recourir à un mythe que Chevalier ne peut répudier sans renier du même coup les plus belles heures de son adolescence. L'évocation du Garçon oblige le substitut, même s'il est profondément blessé, à garder les apparences, à répondre avec humour à ce qui lui est présenté comme une manifestation de *leur* humour. À humour noir, rire jaune : voilà qui enchante le sadisme de Gustave et qui nous dévoile l'aspect négatif de la franc-maçonnerie, la méchanceté du Garçon, sur laquelle nous allons revenir incessamment.

Gustave est bientôt seul à se rappeler le Garçon ; n'importe : il en parle à qui veut l'entendre ; dès que sa nièce Caroline est en âge de comprendre, il s'empresse de l'initier ; les Goncourt, nous le savons, ne seront pas épargnés. Ni Maupassant. Une lettre à celui-ci, datée du 15 août 1878, nous révèle que, moins de deux ans avant la mort de Flaubert, le processus d'assimilation est achevé (*depuis quand*, voilà ce qu'on ignorera toujours) : « Voyons ! mon cher bonhomme, relevez le nez ! À quoi sert de recreuser sa tristesse ? Il faut se poser vis-à-vis de soi-même en homme fort : c'est le moyen de le devenir. Un peu plus d'orgueil, saprelotte ! Le “Garçon” était plus crâne. Ce qui vous manque, ce sont les “principes”¹⁷. » Impossible de s'y tromper : le Garçon remplace un *Je* que Gustave ne veut ou ne peut pas dire. Le sens est clair : « Quand j'avais votre âge, j'étais plus crâne que vous n'êtes. » C'est d'autant plus manifeste que les « principes » qu'il énumère sont les siens : l'Artiste doit tout sacrifier à l'Art, la vie n'est qu'un moyen, il faut se foutre de tous et d'abord de soi-même. Il s'est donc opéré une véritable osmose entre le Roi du rire et l'« ermite de Croisset », les qualités de l'un passant chez l'autre et *vice versa* : la séquestration volontaire de celui-ci est assimilée au ricanement dédaigneux de celui-là ; inversement le premier, sous l'influence du second, perd une partie de sa violence ordurière et de sa malignité ou plutôt il en donne une interprétation positive, éthique : j'avais envie de pleurer, comme vous, mais je me refusais cette faiblesse et je me hâtais de tourner en dérision les causes de mes souffrances et *ces souffrances elles-mêmes*.

Je me suis tué par le rire pour renaître Artiste. C'était dur : l'homme fort est *d'abord un rôle*, je me suis contraint à le jouer, j'ai *fait le Garçon* – car *l'homme qui rit* est fort parmi les forts. Et puis, après une longue ascèse, ma *persona* est devenue ma vérité. Gustave croit-il ce qu'il dit si fièrement ? Oui et non : anxieux, vieilli avant l'âge, miné par les soucis d'argent, il connaît sa folle nervosité de « vieille femme hystérique » et ne peut ignorer qu'il joue la force d'âme. Mais il sait aussi que le Garçon a été une étape sur le chemin qui l'a conduit à la névrose et, à travers celle-ci, à une relative sérénité. L'aspect collectif du personnage demeure mais, au prix de quelques distorsions et d'une certaine simplification, Flaubert se l'est entièrement approprié.

Après ces investigations rapides, une conclusion s'impose : Gustave a toujours considéré le Garçon comme sa propriété personnelle : sans doute il reconnaît l'apport de Pagnerre et des autres, il fait la part de la création collective mais il reste convaincu que les « garnements » n'eussent rien *tenté* s'il ne les avait rassemblés autour de lui et dirigés ; ils ont enrichi le personnage par quelques apports heureux mais Flaubert prétend n'avoir jamais perdu le contrôle des cérémonies et s'être fait l'instigateur de la plupart d'entre elles ; ses camarades semblent avoir reconnu son autorité en la matière : en dehors des moments où le Garçon s'incarnait en l'un d'eux tout à coup saisi par l'inspiration, Gustave en demeurait le dépositaire ; au reste il y pensait sans cesse ou, mieux, il s'exerçait sans cesse à penser *en Garçon*. Cette préoccupation constante avait pour effet de l'amener plus souvent que les autres à interpréter le rôle et à l'agrémenter d'inventions de son cru. Mais surtout il ne doute pas un instant que l'Idée du Garçon ne vienne de lui : nous allons montrer qu'il a raison.

Quand le petit Flaubert regagne le collège, en octobre 1835, bien décidé à rendre coup pour coup et à rire des rieurs, l'hilarité de ses persécuteurs est restée sérieuse, comme elle était avant les grandes vacances. Le ridicule ne peut, à lui seul, provoquer qu'un éparpillement de spasmes et de hoquets. Gustave en est si conscient qu'il a décrit le « vacarme » suscité par l'arrivée de Charles comme un

lâcher d'oiseaux¹⁸ : c'est user d'une métaphore explosive-analytique pour marquer, sous la fausse unité collective, l'*atomisation* : « Ce fut d'abord un vacarme suprême qui s'élança d'un seul bond puis s'abattit en cascades distinctes, roula en feux de file, se calma pourtant, s'éclaircit et, malgré les *pensums*... parfois reprenait subitement sur toute la ligne d'un banc... Telle une volée d'oiseaux lâchés dans un salon, qui fait d'abord un grand frou-frou, heurte aux angles le bruit sourd de ses ailes, va frapper du bec contre les carreaux, et que l'on rattrape *l'un après l'autre*¹⁹. » La contagion reste mécanique : chaque individu a son temps propre, son seuil d'hilarité, plus ou moins élevé ; il est à la fois déterminé en extériorité par le brusque éclatement qui lui casse les oreilles et en intériorité par sa relation immédiate à Charles et ses motivations personnelles : le stade de la solitude en commun n'est pas dépassé. Nul doute que Gustave, par cette description atomisante du rire « à *l'état de nature* » n'ait voulu se revancher des camarades qui le moquaient *avant* l'invention du Garçon : ce vacarme, somme toute, il nous le présente comme *non-signifiant* ; en effet tous ces spasmes contestataires ne peuvent, tant qu'ils demeurent séparés, comprendre l'intention qui les produit : il y a, en chacun, un refus de solidarité dont l'objet est Charles mais chaque refus, se mimant dans la solitude, se trouve lui-même non-solidaire des autres et, de ce fait, ne se saisit jamais dans sa dimension collective. J'ai dit plus haut toutefois qu'il se référait tacitement à une communauté exquise qui n'existe pas mais que les rieurs affirment et dont ils ont la nostalgie.

C'est cette communauté *réalisée* que Gustave va leur donner en spectacle. Peu à peu, nous l'avons vu, sa tristesse immédiate et naïve, son égarement rancuneux ont fait place à la véhémence et à l'emportement. Il exercera sa « sombre ironie » sur le « despotisme de tous ». Mais chez cet enfant grave, crédule et contemplatif, le rire n'est pas spontané. Il n'a jamais été plus douloureusement sérieux qu'à huit ans, quand il voulait *faire rire*. S'il veut être rieur, à présent, il faut qu'il vole le rire des autres. Ou plutôt qu'il l'*imite*. S'il a pu, en effet, se laisser gagner, parfois, en étude ou en classe, par une hilarité contagieuse, c'est en tant

qu'un individu sérialisé se désolidarisant d'un objet particulier. Mais il s'agit, à présent, de bien autre chose : que *tous* rient d'un seul, c'est normal ; il est impossible qu'un seul rie de tous. Voilà pourtant ce que veut Gustave : se piéter, comme il dit, en face de la petite société des enfants et balancer le rire collectif de ceux-ci par la seule force de *son* rire, enfermer en sa personne pour les lâcher au bon moment une « volée d'oiseaux » innombrables.

Un atout maître : sa puissance physique. Entre la cinquième et la quatrième, il vient de la découvrir : dès treize ans, ce garçon solide et musclé devait paraître, même aux « grands », un adversaire redoutable. Il l'a senti, il a senti le respect tout neuf que ses biceps imposent. Ce serait le moment de régler quelques dettes à coups de poing. Il n'y songe pas. S'il lui arrive de menacer un pion, c'est jactance et forfanterie. Il montrera sa force pour n'avoir pas à s'en servir ; c'est une menace, rien de plus : vous avalerez sans broncher les vanes que je vous retourne ; s'il s'en trouve un pour se fâcher, je lui casserai la gueule. Après chaque quolibet, il éclatera d'un rire gigantesque – il en a les moyens – qui couvrira les protestations. Mais, dès les premiers jours, quand il s'avance vers ses camarades, bien décidé à leur faire payer cher les dégoûts qu'il a essuyés, conscient des regards qui se tournent vers lui, il se sent tout à coup *en danger*. Non qu'il ait peur d'être battu : il lui semble obscurément qu'il ne croit point assez à son gigantisme. Certes il est le plus grand de sa classe et peut-être du collège : seul, le maudit Bouilhet est, au centimètre près, de la même taille ; mais Bouilhet n'est pas en cause et puis, après tout, c'est à lui qu'il manque, le centimètre. Le problème est ailleurs : il s'agit de la crédibilité des signaux que lui adressent ses organes.

Le corps, par ses structures propres, en tant qu'elles sont *vécues*, produit des évidences spacieuses : en particulier notre anatomie, intériorisée – et réextériorisée par nos comportements – nous révèle dans son ampleur et dans ses limites notre prise immédiate sur le monde. Les gesticulations de Flaubert, c'est *aussi* le libre développement de sa personne physique ; ses grandes enjambées, ce

sont ses longues jambes qui les lui proposent. Sa bienveillance condescendante ou son mépris pour ses interlocuteurs se présentent d'abord comme l'intériorisation d'un rapport physique de non-réciprocité : il se penche vers eux, ils rentrent le cou dans les épaules pour offrir à son regard un visage renversé, sans défense. Ses dimensions décident de son espace hodologique, de la proximité d'un mur, d'un divan, raccourcissent les distances ; ses muscles déterminent le coefficient de fragilité des ustensiles et même des hommes. S'il se plaît à encombrer de sa présence une classe, une étude, plus tard le salon de Mathilde, c'est, avant tout, qu'il se sent volumineux : sa voix de bronze, symbole sonore de sa stature, écrase toutes les voix sans effort. Quand son corps lui monte à la tête, il éprouve la « griserie » que les Goncourt lui reprocheront.

Pourtant ce puissant organisme le circonvient plus qu'il ne le persuade : une haute taille est une preuve qui prouve ce qu'on veut ; le timide y trouvera la confirmation de sa timidité : il n'osera jamais se déplier, il aura peur de sa force ; pour y puiser la certitude d'être supérieur aux autres, il faut déjà vouloir les dominer. Et l'on sait fort bien, au contraire, qu'un corps de dimensions réduites, loin d'empêcher l'orgueil, la volonté de puissance et l'agressivité, les favorise souvent, fût-ce à titre de compensation. Il faut concevoir ici toute une dialectique de l'organisme vécu et des options. Celles-ci préexistent, puisqu'elles sont enracinées dans la protohistoire, mais restent abstraites, implicites jusqu'à ce que celui-là, déchiffré *en fonction d'elles*, les découvre à elles-mêmes en se proposant comme leur confirmation concrète. Le corps de Flaubert n'est hyperbolique qu'à la lumière du projet qui conduit celui-ci à choisir l'hyperbole. Or, dans le même temps, sa passivité constituée contredit les évidences pithiatiques qu'offre l'anatomie intériorisée : hypernerveux, souvent prostré, le jeune hercule se plonge volontiers dans l'hébétude et passe des heures entières à bâiller, sans désirs ni volonté. Son magnifique squelette l'incline à l'exubérance, sa musculature est l'esquisse d'un Acte, une violence au repos ; l'atonie de sa chair est l'ébauche d'un évanouissement. Voilà le traquenard : la *kinesthésie*

persuade, la *coenesthésie* dément. Il est déjà tout proche du groupe qu'il veut interpeller et se demande encore s'il osera *provoquer* : c'est cette incertitude qu'il dépeindra bientôt chez Garcia, pauvre hère qui rêve de griffer, de mordre et finit par tomber dans les pommes. Ce qu'il comprend, en tout cas : faute d'agressivité directe, l'usage qu'il fera de sa force ne sera jamais pratique ; en d'autres termes, il n'est pas même sûr de sa méchanceté. Aussitôt il réagit par les conduites d'extrême urgence qu'il a coutume de tenir depuis la Chute : faute de pouvoir *faire rire* d'un autre que soi (dénigrer un camarade en présence de tous les autres), il va jouer devant eux le rôle du Géant riant de l'homme. Le Garçon vient de naître ; sur celui-ci, en effet, tous les témoignages concordent : les Goncourt le comparent à Pantagruel et le déclarent doté d'une « force corporelle énorme » ; Caroline Franklin Groult le nomme « un Gargantua moderne aux exploits homériques ». Gargantua, Pantagruel, ces noms frappent au passage : négligeant l'humanisme de Rabelais, Gustave se plaît à croire que celui-ci « rit à la face de l'humanité ». Cet auteur, pour *rabaïsser les hommes*, se serait avisé de placer au milieu d'eux des géants²⁰. Le premier trait du Garçon, c'est donc un gigantisme de mépris : c'est *en lui* que Gustave s'irréalise. Du coup, il retombe aux mains des autres : ce sont les autres, là-bas, qui lui donneront sa vérité à condition qu'il puisse s'imposer à leurs yeux comme ce Gargantua qu'il prétend être et ne peut qu'interpréter.

Comment susciter à soi seul le fou rire et mettre les rieurs de son côté ? Comment moquer les choses et les gens dans leur généralité sans s'attaquer à des individus réels et visés dans leur particularité ? Un seul moyen : rire de *tout* ; c'est reprendre à son compte le rire collectif : pour bien rire de tout, il faut s'y mettre à *tous*. Mais cette hilarité innombrable, si Gustave veut en faire sa vengeance d'individu, doit en conservant la puissance du multiple émaner *unifiée* de son idiosyncrasie. Telle est l'origine du gigantisme : Gustave fait du rire de tous sur tout, en l'incarnant dans un Géant dont il joue le rôle, celui du Tout sur tous, bref un vacarme cosmique. Ce géant, nous le connaissons bien, nous l'avons vu,

penché sur les collégiens de Rouen, contempler leur affairément de fourmis. Il ne riait pas alors : il représentait le mépris douloureux qu'un jeune méconnu, perché sur une cime, éprouvait pour la « petite société des hommes ». Caryatide d'un ciel aveugle et sourd à nos prières, ce médiateur était, dans sa constitution physique, le symbole de la supériorité spirituelle de Gustave ravi par un aigle et porté sur un sommet de l'Atlas. Il suffit de changer les signes et voici le Garçon, lançant son rire mécanique à la face du genre humain. Mais, à peine est-il transformé en Garçon, le voici qui rit de l'homme et par conséquent de lui-même : nous verrons bientôt comment il y est amené. Mais on ne peut décrire le Garçon et en donner les clés sans revenir à Gustave lui-même : il ne s'agit pas seulement d'un traquenard tendu par la victime à ses bourreaux ; l'acteur se laisse prendre à son rôle, le Garçon représente un stade plus élevé de son irréalisation et une spirale nouvelle du mouvement qui le personnalise ; en ces années cruciales (1835 à 1838) Gustave ne s'est pas contenté d'interpréter un nouveau personnage, il a opté pour ce qui sera jusqu'au bout sa *persona*, c'est-à-dire cet « Il » que les autres doivent lui refléter comme son être le plus intime s'il trouve les gestes les plus aptes à les convaincre ; entendons qu'il a décidé une fois pour toutes de ses rapports avec autrui : il sait ce qu'il leur donne et ce qu'il leur demande. La *Générosité* (dépendance secrète), le *rire* (ou le masochisme tourné en sadisme) : ces deux caractères fondamentaux doivent retenir notre attention.

LA GÉNÉROSITÉ.

Le premier rang que Flaubert ne peut atteindre en classe, il s'y hausse du premier coup dans la cour ou en ville quand il donne le Garçon à ses camarades. Cadeau empoisonné – nous y reviendrons. Cadeau tout de même. Il s'agit de restituer une hiérarchie féodale où il sera prince : *princeps* et non *primus inter pares* ; celle-ci, nous le savons, ne peut s'instaurer que par un Don du Seigneur provoquant l'hommage des vassaux. Or que pouvons-nous donner, nous autres les griots, sinon l'invisible ou, comme dit Éluard, l'autre monde qui est en celui-

ci ? Ce Don est imaginaire et Gustave, seigneur illusoire des illusions, n'échappe pas à la règle : il donne sa *persona* à la jeunesse rouennaise comme l'autre donnait la sienne à la France. Quand il commence ses mimodrames de camelot devant ses camarades étonnés, méfiants puis séduits, sans se soucier – en apparence – de savoir s'ils lui prêtent attention, ses rapports avec eux *dans la réalité* restent régis rigoureusement par le principe d'extériorité. Il a beau mimer la force, « mystérieux emblème de Dieu », il ne sera jamais chef de gang ni grand prêtre d'une société secrète puisqu'il n'utilise ses biceps ni pour ni contre personne. *Dans l'imaginaire*, par contre, ce même principe, *dépassé*, permet d'instaurer des rapports d'intériorité entre le petit garçon qui offre à *distance* le spectacle de l'Univers et ses camarades que cette infranchissable césure change en spectateurs en même temps qu'elle suscite en eux le besoin de nier le rôle passif où ils sont contenus et de sauter à pieds joints dans l'irréalité pour y rejoindre le bouffon qui leur fait signe. Par l'irruption du public dans sa comédie, Gustave est transformé : non point en seigneur réel, plutôt – ce qui est moins honorable mais qui lui convient mieux – en animateur d'une jeune troupe théâtrale. N'importe, il a le droit, à présent, de se *dépenser*, de se faire à la fois entraîneur, créateur, metteur en scène, de donner des ordres réels et qui sont réellement écoutés à propos de conduites imaginaires. Bref il mesure sa générosité à la violence de ses transes et à l'épuisement qui les suit. Donc il donne et *se sent* donner. Non par amour, ni vraiment par haine – encore que ses féroces rancunes n'aient pas diminué pour autant. Pour s'imposer. Il n'oublie certes pas qu'il entraîne ses suiveurs vers l'abîme, c'est-à-dire vers le mépris de soi. Mais il s'enivre, à présent, de sa haute puissance : ils marchent, ils ont marché, ils ont couru, ils reconnaissent – enfin ! – sa supériorité : il est exemple et modèle, on se dispute pour jouer *son* personnage, autant dire *pour être Flaubert*.

Et que donne-t-il ? Disons que sa *persona*, née de sa scandaleuse anomalie, commence par un transfert de scandale ; pour couvrir les insuffisances humiliantes du jeune garçon, elle se consacre à manifester aux hommes le

scandale originel et infini de la création : pourquoi y a-t-il de l'Être plutôt que Rien ? pourquoi cet Être prétendu n'est-il qu'une détermination du Rien ? Pourquoi y a-t-il du Rien plutôt que de l'Être ? Pourquoi l'Infini n'est-il qu'une pulvérulence de solitudes ? Pourquoi l'Absolu-Sujet en chaque individu fini se laisse-t-il déclasser, disqualifier par l'Infini sans détermination ? Pourquoi y a-t-il de la souffrance plutôt qu'un calme Néant silencieux ? Pourquoi chacune de nos souffrances est-elle avalée, digérée, dissoute par l'universel Néant ? Bref le Cosmos, infini ou fini, illusoire ou réel, créé ou incréé reste en tout état de cause scandaleux. La *persona* de Gustave est généreuse en ceci qu'elle dénonce publiquement le Mal radical : non pas en raisonnant et pas davantage par un torrent byronien d'éloquence blasphématoire mais en l'incarnant devant tous ; c'est l'ostentation singulière d'une blessure universelle. Elle vit en riant ce drame bouffon : la présence explosive du Tout dans la partie – symbolisée par celle du Géant dans un petit d'homme –, soit que celui-ci dénonce tumultueusement l'insuffisance de celle-là jusqu'à la faire éclater, soit que cette infime particule, affolée par la visitation du Tout, verse dans une agitation absurde, ridiculisant à la fois l'âpreté qui la bute sur sa *différence* et la folie de l'Infini qui l'a produite, accouchant d'une souris, et qui s'obstine, tout ensemble, à la déborder par son expansion sans limites et à résider en elle. En d'autres termes, la *persona* de Gustave, c'est, individualisée, la possession de l'homme par la Nature. En face de ses camarades, Gustave poursuit une entreprise déjà connue : pour compenser un orgueil négatif, il prétend faire éclater ses limites, appelant à son secours le monde pour dénoncer la mesquinerie de ses ambitions trop humaines et pulvériser son minuscule amour-propre. Ce mouvement contestataire et, de toute manière, irréalisant, il l'a mené à bien dans le milieu subjectif : par l'ascèse, il mourait à son corps. Mais s'il veut le *représenter* pour que d'autres le lui reflètent, tout change : dans le milieu de l'objectivité, il n'existe que des déterminations et des forces objectives. L'infini religieux, présent à sa finitude et qui la brise, pour négatif qu'il soit, si Gustave *le donne à voir*, ce ne sera pas sans

le dégrader : il faudra bien déterminer, en quelque manière, ce qui est le tombeau de toute détermination. Cette immensité vide et sacrée se manifestera comme essence *visible* sous forme de Nature naturée, ensemble des forces physico-chimiques explosivement présent en chacune de ses parties. Le Garçon, c'est cela d'abord : Gustave en proie au *cosmos*. Et n'appliquons surtout pas à cet acteur dominé par sa *persona* le « paradoxe du comédien ». Les Goncourt rapportent que, selon Flaubert : « cette création étrange... les possédait véritablement, les affolait ». Même si elle « affolait » un peu moins qu'il ne dit Pagnerre et les autres francs-maçons, il est sûr que Gustave en était possédé. Il croit à cet Il qu'il produit pour le *donner* ; il y croit parce qu'il en surprend le reflet dans tous les yeux, il y croit, bien que ce personnage soit imaginaire ou plutôt à cause de cela : soutenue par les rires qu'elle fait naître, la *persona* provoque en lui un envoûtement réel qui lui interdit impérativement de quitter le terrain de l'imagination. Bref son rapport immédiat avec les autres, c'est la *transe*, jouée et subie indissolublement, don fictif et captieux de soi-même, générosité-spectacle. En leur présence, l'immensité s'empare de lui ; en vain résisterait-il à cette irréalisation spontanée : le voilà Garçon, les forces telluriques et célestes le tourmentent ; les premières se glissent en lui et le distendent, gonflant ses sentiments et ses désirs jusqu'au gigantisme, les secondes, foudre, tonnerre, ouragan, foncent sur lui, prunier géant, et le secouent sans relâche. C'est un médium, une pythie : il prophétise inintelligiblement la destruction systématique du genre humain par la Nature marâtre qui l'a pourtant produit. Il représente, Adam maudit, la malédiction d'Adam. Cela s'exprimera par des rugissements, des ruades, un rire irrépressible mais codifié, à crever les tympanes. Ajoutons que ce gigantisme s'oppose rigoureusement à la *praxis* ; c'est la passion déchaînée qui s'y exprime : le Garçon *ne peut agir*. Violents mais subis, gestes et cris naissent au-dehors, sifflements du vent, éclats rocaillieux d'un assourdissant tonnerre, et s'engouffrent en lui, tempête, pour l'arracher à lui-même et ressortir, hurlements inhumains ou plutôt déshumanisants, convulsions, moulinets des

grands bras soudain déployés. Ou bien ce sont des râles hennissants, agonie et fou rire, tout ensemble : les extases et les ravissements, impossibles à « *rendre* » tels qu'ils sont, trouvent devant public un symbole objectif dans la pantomime de l'*abandon*, consentement pâmé à l'irruption du cosmique dans un microcosme. Cet abandon, si caractéristique du « style de vie » de Gustave, c'est-à-dire de sa passivité, les Goncourt n'y verront plus tard que vulgarité. Et certes l'acceptation naïve du naturel sous sa forme la plus brute s'oppose à la « distinction » de ces bourgeois titrés, vaine tentative pour *contenir* la Nature. Gustave « casse-pète » d'enthousiasme, prend des « muflées », des « ventrées ». Myopes, grincheux et crispés, les Goncourt confondent cet acteur qui feint de retourner bruyamment et par force à une encombrante matérialité avec un provincial mal élevé qui se laisse dominer en public par ses besoins naturels. Rien n'est plus faux. Flaubert, en vérité, *hait* les besoins. Mais, nous le verrons mieux plus tard, naturalisme et antiphysis, chez cet « Artiste », coexistent. Or, si l'acteur, en Garçon, a pour consigne de capter publiquement la Nature, il va de soi que « (ses) envies sont démesurées »²¹. Mais il ne s'agit que de matérialiser le Grand Désir, insatisfait par essence, en le rabaissant au niveau du besoin organique. Gustave en donnera une image naturaliste en l'assimilant aux réclamations pantagruéliques, inassouvissables d'un organisme de géant ; le Garçon – et Gustave lui-même quand il *se* joue dans sa Correspondance – ne ressent que des « rages », des « frénésies », des « prurits ». Ces appétits, par leur démesure, font éclater les mesquines barrières de l'utilitarisme : il faut manger pour vivre, disent les bourgeois économes ; du Garçon, on ne saurait dire qu'il vit pour manger mais plutôt que la démesure de ses « famines » les rapproche de la totale gratuité. Et puis leur violence détruit l'amour-propre, c'est-à-dire le choix de la particularité : elles sont envie pure de Tout à travers l'objet convoité. Ainsi, quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, ce sont les « avalanches de l'Azur », les éboulis, les éruptions volcaniques et les tremblements de terre qui se répercutent dans la voix de son personnage. Criant et gesticulant, congestionné, hors de lui,

Flaubert tente de persuader à ses camarades – pour s'en persuader lui-même à travers eux – qu'il se sent, par excès de puissance, aux limites de l'humain et déjà du côté de la surhumanité. Par cette raison la *persona* de Gustave, l'excessif, même lorsque le Garçon ne sera plus qu'un souvenir, continuera sous d'autres noms à le vampiriser. Si, par-delà le collège, nous donnons un coup d'œil aux années de sa maturité, nous comprendrons mieux la création de son adolescence et nous en saisirons d'autres significations, implicites en 35, plus tard largement explicitées.

Gustave a quarante ans ; il connaît les « gens de lettres » et, quand il réside à Paris – trois mois par an –, fréquente les salons littéraires. Le reste du temps, seul à Croisset, il mijote dans sa fade contingence ; hébétudes, paresse velléitaire, « vide », ennui : il se juge limité mais sans contours donc sans caractère. À peine a-t-il franchi le seuil d'un salon parisien, il est la proie d'une étrange surexcitation, s'énervé, se congestionne, fait les grands bras, éclate de rire ou tonne. Qu'est-ce qui lui prend ? Un vertige : il retrouve l'égalitarisme du collège, un archipel bourgeois de solitudes, des atomes *sans liens réels*. C'est l'« élite », pourtant, ce sont les « bons », les « galants hommes », les « gens d'Art ». Rien à faire : il n'est de relations réelles que pratiques et ces bonnes gens-là, le soir, à Saint-Gratien, rue de Courcelles, ne font rien. En cela, ces réunions d'Artistes ressemblent à s'y méprendre aux réceptions bourgeoises. Chacun y vient vivre son absolue séparation sous forme de *différence spécifique* ; tout le monde est spectateur de chacun ; la distance infranchissable qui sépare chaque molécule de toutes les autres, on en fait cette fosse d'orchestre qui sépare la scène de la salle. L'acteur mondain circonviert le jugement de son public par des signes, des symboles, il lui *propose* par le mime et la récitation le personnage qu'il veut faire reconnaître. *Est-il* ce personnage ? À coup sûr non. Sa réalité est ailleurs, dans son activité réelle. Mais il veut le paraître, c'est-à-dire réaliser, grâce aux spectateurs, l'impossible coïncidence de son être avec sa *persona*. En ce sens le bourgeois est un être imaginaire. La réciprocité existe pourtant : c'est celle des

comédies. On se laisse aisément persuader par celle des autres et c'est afin de les persuader plus facilement : entente tacite. Il arrive souvent qu'on persuade à l'ancienneté, parce qu'on fait toujours la même *montre*. Edmond de Goncourt était « né » ; or la noblesse *est* militaire. Ce journaliste, sans avoir jamais commandé un régiment, fût-ce en caserne, s'appliqua de si bonne heure et avec tant de persévérance à jouer le militaire en civil que ses confrères, sans rien ignorer de sa vie, finirent par respecter en lui une manière de demi-solde²².

Chacun reconnaît donc bien volontiers la différence spécifique de chacun à condition qu'on reconnaisse la sienne : c'est la règle du jeu. Mais il serait de mauvais ton de réclamer davantage. Société négative : sous ses aspects de *caste*, elle dissimule une universalité de refus, chacun se bute sur sa différence comme un propriétaire sur sa propriété réelle ; la reconnaissance mutuelle est en fait une négation : ne viens pas sur mes plates-bandes, je n'irai pas sur les tiennes ; affirmons notre supériorité commune sur tous mais n'établissons jamais de hiérarchie qualitative entre nous. Moyennant quoi, chacun peut choisir sa *persona*, la manifester sans cesse, s'y tenir jusqu'au bout, tous les autres – à charge de revanche – la prendront pour son *être réel*. Quitte à soulager leur bile dans des journaux intimes ou dans le sein de leurs femmes. Égalitarisme pesant : cette égalité fondamentale enorgueillit les écrivains quand ils en surprennent le reflet *ailleurs* dans l'œil d'un admirateur ébloui ; elle devient puissance commune de créer, d'éclairer la France. Mais ils s'en exaspèrent quand ils la *réalisent*, chez la princesse Mathilde, comme leur statut social, comme les bornes communes que leur origine impose à leur ascension. Attirés rue de Courcelles ou à Saint-Gratien par le vain espoir d'accéder à l'aristocratie, leur illusion se dissipe dès qu'ils sont introduits puisqu'ils se retrouvent entre eux, comme la veille ; déçus, ils s'en prennent à tous, même à la Princesse, chacun reproche à l'autre d'embourgeoiser ces réunions par sa présence, ce qui revient à condamner en l'autre sa propre vulgarité²³. À Saint-Gratien, aux dîners Magny, les supériorités deviennent bien secondaires : il ne s'agit, il ne peut s'agir que d'être « *primus inter pares* ». Le soir

les Goncourt, avec de vraies larmes, confient à leur Journal qu'ils l'emportent sur tous. Mais comment y croiraient-ils ? Et puis leur vanité craintive n'ose pas prononcer le mot de « génie » : ils réaffirment chaque jour, avec amertume, leur *talent*. Et après ? Le talent, tout le monde en a, dans la petite élite, c'est affaire entendue ; quant à leur génie, nul ne le *reconnaîtrait*.

Lorsque Gustave, après huit ou neuf mois de séparation, retrouve son « milieu » parisien, il suffoque : à distance il pouvait imaginer qu'il s'intégrerait à une hiérarchie d'immortels : l'Art n'est-il pas une aristocratie ? De près, il flaire une démocratie canaille, fondée sur le principe d'extériorité. En même temps, il lui paraît que tous les yeux se sont tournés vers lui : il a fait l'entrée de Charbovary, des regards chirurgicaux le fouillent, le percent ; on va le juger, découvrir son « *anomalie* », pis encore, le moquer ; il est sans défense. Rien de plus vrai : ces Messieurs ne sont pas tendres pour les nouveaux. Chaque fois qu'un « bleu » fait son apparition chez Magny – je pense à Taine ; à Renan, surtout – les Goncourt enragent et l'observent cruellement, s'attachant non sans complaisance à relever ses défauts physiques. Après quelques mois le système de reconnaissance mutuelle entre en action, le nouveau est adopté ; ils notent ce qu'il dit, ce qu'il fait, rien de plus, quitte, lors d'un accès de fureur névrotique, à l'égratigner ou à le déchirer.

Encore les nouveaux admis sont-ils des Parisiens : titre infamant de nos jours, titre de gloire sous Napoléon III ; ils se rencontrent sans cesse, au point de ne plus se voir. Flaubert, lui, ce séquestré de province, ne sera jamais un « ancien », même quand il deviendra le doyen des invités de Mathilde : il réapparaît tous les ans, chargé de neuf mois de solitude, oublié, un peu suspect, il faut qu'il réaccoutume les gens à sa volumineuse présence. Bref, chaque année, quand il fait sa rentrée, il lui semble subir un examen de passage ; cette mise en observation a tôt fait de lui ôter ses certitudes subjectives : il perd la tête et réagit, comme au collège, par la geste féodale, c'est-à-dire en pantagruélisant. Il marquera du premier jour sa générosité princière en encombrant les salons de sa

persona convoquée aussitôt ; il se donne en spectacle : dans sa violence feinte, sa turbulence crierde, ses vulgarités voulues, il prétend qu'on reconnaisse les excès bien involontaires d'un tempérament titanesque. Le voici reparti pour l'imaginaire, il en a pour trois mois. Bien en vain : comment ces petites natures reconnaîtraient-elles à Gustave la supériorité du Géant ? Une lutte sourde commence dont le *Journal* des Goncourt est le seul écho ; Gustave sent un refus tacite mais général : sans qu'il en prenne vraiment conscience, cette résistance l'exaspère ; il en remet. Moins pour convaincre que *pour déplaire*.

Voyez comme il affiche, en toute occasion, une insolente santé : si les Goncourt s'en agacent, c'est qu'il a, sournoisement, l'intention d'agacer. Il s'écrie un jour devant eux : « C'est étonnant, moi, il me semble que j'hérite en ce moment de la *vigousse* de tous mes amis malades ! » et les deux vieilles filles pincent les lèvres : quel manque de tact ! C'est tomber dans le panneau : ils ignorent donc que ce vantard est lui-même un malade, un grand névrosé ? que cet étalage de force et de santé *devant les autres* lui est dicté par le rôle qu'il interprète ? et qu'il proclame sa « *vigousse* » pour se rassurer²⁴ ? Gustave se comprend mieux, lui qui écrira un jour, à George Sand, cette phrase admirable : « Cet hiver, j'ai été très malade vaguement. » Peut-on mieux décrire le *vécu* d'une névrose ? Ce qui ne l'empêche pas de se poser partout en Alcide de foire²⁵. Il est plaisant d'imaginer la tête de Jules et d'Edmond quand ils ont reçu cette invitation (à la lecture de *Salammbô*) : « 1° Je commencerai à hurler à quatre heures juste. Donc venez vers 3. 2° À 7 heures, dîner oriental. On vous servira de la chair humaine, des cervelles de bourgeois et des clitoris de tigresses sautés au beurre de rhinocéros. 3° Après le café, reprise de la gueulade punique jusqu'à la crevaison des auditeurs. » Quelle idée a-t-il eue, le malheureux, d'adresser ce billet aux deux pisse-vinaigre ? Est-ce par ferme propos de les scandaliser ou par ignorance de leur caractère ? L'un et l'autre, je crois : il ne lui déplait pas de choquer ses Bichons mais il n'a pas même l'idée de l'écœurement qu'il va provoquer. On ne manquera pas de faire remarquer que ces bons apôtres, si

navrés de ne pouvoir accrocher leurs atomes à ceux de Flaubert, s'acharnaient à le démolir – et que Gustave n'a jamais écrit un mot malveillant sur eux. Et, certes, je ne prétends pas défendre les Goncourt. Mais c'est déjà un rapport humain que la curiosité, fût-elle malveillante : pour Edmond et pour Jules, Flaubert comptait assez pour qu'ils voulussent l'observer et le comprendre ; malgré leur aigreur et leur jalousie – ou peut-être à cause d'elles – ils ont saisi et fixé certaines significations de sa conduite. Pour eux, c'est un homme – un homme dont on veut se débarrasser au plus vite, en le détruisant, parce qu'il gêne – mais, malgré tout, un semblable : ils sont plus proches de Flaubert que Flaubert n'est proche d'eux²⁶. Car, pour lui, ce sont uniquement des *acteurs-spectateurs*. S'il n'en dit jamais de mal, c'est qu'il se moque bien de les *voir* ; il veut être *vu par eux*. Il répand sur le milieu littéraire qu'il fréquente une sorte de bienveillance vague – qui disparaît quand il est mordu par l'envie – parce qu'il ne veut pas ternir d'avance les miroirs qui le refléteront.

La vérité, c'est que sa *persona* de généreux insupportable, de bon-géant-qui-ne-peut-faire-un-pas-sans-écraser-des-gens-sous-ses-semelles-en-toute-innocence, s'empare de lui, s'impose, *se fait représenter* et qu'il n'a ni les moyens ni l'envie de lui échapper : il est condamné à la truculence comme l'excité maniaque à la gaîté. « On vous servira de la chair humaine. » C'est une *plaisanterie* (au cas où vous ne vous en seriez pas aperçus), mais, bon Dieu, qu'elle est lourdingue ! Est-ce qu'il ne le sent pas ? Il le sent : mais il faut convaincre les *Bichons* que son imagination folle et sadique n'a de goût que pour les inventions extrêmes ; il faut leur dévoiler hyperboliquement, pour « faire fort », ses fantasmes de cannibalisme ; il faut les inquiéter : le bon Géant *est un Ogre*. Quant à la « gueulade punique », elle a eu lieu, soyons-en sûrs, au jour dit, à l'heure dite : un homme en proie à la Nature est hors d'état de parler, le Cosmos gueule par sa bouche. Gustave regrette infiniment d'assourdir son public par d'inutiles éclats de voix mais comment pourrait-il s'en empêcher ? Les derniers mots révèlent son intention délibérée d'imposer à ses amis sa supériorité physique : « Jusqu'à

crevaisson des auditeurs. » Eh oui, il se fait du souci, le bon Géant, il connaît la fragilité de ses confrères, il sait qu'ils seront étourdis, terrassés par cette lecture interminable ; il pourrait, lui, la poursuivre jusqu'au matin, jusqu'à la fin de son livre ; quand ils s'en seront allés, tous, gavés de nourriture et de mots, il restera seul, tout frais, invaincu. Manque de tact ? Si l'on veut : mais intentionnel. La *persona* de Gustave se caractérise par une générosité empoisonnée, ne l'oublions pas : c'est ainsi qu'elle est née, vers 1835 ; c'est ainsi qu'elle ressuscite pendant ses séjours parisiens. Donc il *faut* que ses dons soient déplaisants ; les résistances d'autrui l'exaspèrent mais il n'y voit rien d'anormal : puisqu'il *doit* déplaire et démoraliser ! Voyez : il leur *donnera* d'abord un excellent dîner et puis il s'époumonera pour leur *donner* des joies d'art incomparables ; eh bien, ces gens-là partiront mécontents ; qu'y faire ? Les hommes seront toujours écrasés par les cadeaux des Géants : ils ne pourront éviter de se comparer aux Donateurs ni de se sentir petits.

Le dimanche, boulevard du Temple, c'est encore le Garçon qui accueille les invités. Il s'agit, une fois de plus, de se faire « hénaurme » pour incarner la Fécondité de la Terre, l'*Alma Venus* qui a produit les bêtes et les hommes, ainsi que la marâtre Nature qui les détruit : Éros et Thanatos. Gustave le possédé n'a qu'à prendre la peine d'ouvrir la bouche, c'est aussitôt une incroyable prolifération de discours, de maximes, de paradoxes, d'aperçus vertigineux, lancés par une voix de clairon, soutenus par des pantomimes : cette fois, ce qui est *représenté*, c'est le gigantisme de la pensée. Les frères Goncourt, au début, ont marché : « Ces dimanches passés au boulevard du Temple, chez Flaubert, sauvent de l'ennui du dimanche. Ce sont des causeries qui sautent de sommets en sommets, remontent aux origines du monde, fouillent les religions, passent en revue les idées et les hommes, vont des légendes orientales au lyrisme d'Hugo, de Bouddha à Goethe. » Mais on trouve plus tard, dans le *Journal* : « Ils font semblant de remuer des paradoxes... » Ces deux textes, l'un ébloui, l'autre désenchanté rendent le même son : on ne discute pas, chez Flaubert, chacun

repassa son numéro dans sa tête en attendant que le causeur « précédemment inscrit » ait fini le sien. On se sert de l'idée de l'autre comme d'un tremplin pour rebondir et sauter plus haut encore. On mime l'exaltation sacrée, la surabondance des idées. On dit des cochonneries pour faire fort : « On pourrait appeler les dimanches de Flaubert les cours d'amour du coït. » Personne n'est dupe, personne n'écoute personne ; on pantagruélise entre les potiches et les consoles : les spectateurs se sont évanouis ; *tous acteurs*. Même les Goncourt, au moins les premiers temps, car on ne peut douter – la fatuité qui perce sous l'enthousiasme nous en donne la preuve – qu'ils aient pris part à « ces causeries qui sautent de sommets en sommets » et dont ils ne nous rapportent *pas un mot*, comme si l'essentiel, boulevard du Temple, n'était jamais l'acte de la pensée mais sa *geste*, comme si, finie la comédie, les acteurs oublièrent, jusqu'au dimanche suivant, leur texte, comme si les « paradoxes » et les maximes ne devaient ni ne pouvaient être – règle du jeu tacitement admise – que des rêves d'idées, brillants mirages sans contenu²⁷. Reste que c'est le seul moment de la semaine où Gustave se retrouve animateur, entraîneur, improvisateur et metteur en scène comme au temps du Garçon. Voici d'ailleurs comment les deux frères le dépeignent quand ils sont revenus de leur premier éblouissement : « Plein de paradoxes, ses paradoxes sentent, comme sa vanité, la province. Ils sont grossiers, lourds, pénibles, forcés, sans grâce. Il a le cynisme sale. Sur l'amour dont il cause souvent, il a... des thèses de parade et de pose. Au fond de l'homme il y a beaucoup du rhéteur et du sophiste. Il est à la fois grossier et précieux dans l'obscénité... mettant du compliqué et du recherché, de la mise en scène et de l'arrangement d'homme fort dans ces choses si simples... » Nul doute : c'est le Garçon, qu'ils dépeignent sans le savoir et surtout sans comprendre que Gustave *se veut* grossier et paradoxal ; c'est dans son personnage.

Chez Mathilde, au contraire, Gustave, malgré ses efforts, n'arrivera jamais à s'imposer comme meneur de jeu. C'est qu'il y a, à Saint-Gratien, d'autres règles, un semblant d'étiquette et surtout une Altesse, violente et capricieuse, qui

représente la générosité princière et la dispense à son gré (menus cadeaux, protection – c'est elle qui fait jouer une pièce des Goncourt à la Comédie-Française –, légions d'honneur et même, pour Sainte-Beuve, le Sénat). Les dons de la Princesse, pour minables qu'ils soient, ont sur le Don mimé par Flaubert la supériorité d'être *réels*. N'importe : la *persona* s'empare de lui, il jouera le rôle tout seul, enflera la voix, couvrira celle des autres. Le *Journal* contient, le 11 mars 1868, les aigres reproches des Bichons : « Vraiment Sainte-Beuve fait défaut au salon de la Princesse. L'idée s'y abaisse, la voix y grossit et Flaubert, qui s'y épate, en fait un salon de province. À toute histoire qu'on raconte, on peut être sûr d'avance qu'il dira, l'histoire finie ou même non finie : Oh ! j'en sais une plus forte, et à toute personne qu'on nomme : Moi, je la connais mieux que vous. » La raison de cet agacement est claire : chez la Princesse, qui reçoit, donne, distingue, il n'y a pas de place pour un géant : tout le monde est servile, Saint-Victor plus que les autres mais aussi bien les Goncourt que Gustave lui-même, le plus sincère, peut-être, car il a aimé Mathilde. En conséquence, Gargantua importune et surtout il joue faux : comment être en même temps vassal réel et seigneur imaginaire ? Du coup, les Goncourt dénoncent son insincérité : « Au fond cette nature franche et loyale... manque de ces atomes crochus qui mènent une connaissance à l'amitié. » Ailleurs : « Il manque de cœur, au fond... ce garçon si ouvert d'apparence, si exubérant de surface. » De là à le taxer d'hypocrisie il n'y a qu'un pas : ils remarquent que, dans la proclamation de ses haines comme dans ses enthousiasmes, il y a toujours quelque chose qui sonne faux. A Saint-Gratien, Gustave « avec des théories farouches, des braillements d'indépendance, une grosse pose d'anarchie à l'outrance d'un famulus, d'un courtisan du Danube ». Comment en serait-il autrement ? Il faut que ce malheureux Hercule sache, aux pieds de la reine Omphale, jusqu'où il peut aller trop loin. Herculéen, soit, mais sans rien casser : il faut qu'il arrête ses paradoxes à l'instant qu'on pourrait les prendre pour des convictions ; ses discours doivent se dénoncer eux-mêmes comme *imaginaires* :

tout juste comme ceux d'un acteur qui récite avec feu quelque monologue incendiaire mais qui a déclaré la veille à la presse qu'il ne reprend à son compte aucune des opinions de son personnage. Donc Flaubert ne joue son rôle d'« Excessif » nulle part aussi mal que chez la Princesse, cette dure Bonaparte qui s'est réservé le monopole des excès.

Mais ils se trompent, ces fins observateurs, ces profonds connaisseurs du cœur humain quand ils lui reprochent d'être une « grosse nature ». Car Gustave, écorché, sinistre, rongé par l'envie, les rancœurs et d'inoubliables humiliations, hébété dans la solitude, soumis et respectueux dans ses relations publiques, rêvant, sous ses « braillements d'indépendance », de n'être qu'un vassal heureux, hanté par la peur de manquer, fasciné par l'échec, terrorisé par ses semblables au point de se séquestrer neuf mois sur douze, est précisément le contraire d'une grosse nature. Les deux nigauds ne savent pas que ses parades de foire l'épuisent et que la prostration les suit, qu'il se jette, après les improvisations du dimanche, sur un canapé et répare ses forces par un sommeil de plusieurs heures, qu'il n'a pas trop de ces longs mois de vie lente et végétative à Croisset pour compenser les dégâts provoqués dans son organisme par ses brefs séjours à Paris.

Ils ne peuvent pas l'accuser pourtant de ne pas les avoir mis en garde : le 6 mai 1866, il leur a confié : « Il y a deux hommes en moi. L'un, vous voyez, la poitrine étroite, le cul de plomb, l'homme fait pour être penché sur une table ; l'autre, un commis-voyageur, une véritable gaîté de commis-voyageur en voyage et le goût des exercices violents. » Un commis-voyageur ? N'est-ce pas ainsi que Caroline Commanville définit le Garçon : « Une sorte de Gargantua moderne aux exploits homériques dans la peau d'un commis-voyageur » ? Qu'on remarque le « vous voyez », dans la confidence de 66 ; la signification est limpide : celui que vous voyez, celui qui a pour de vrai la poitrine étroite, *comme vous pouvez le constater*. L'autre, par contre, on ne le *voit* jamais – sauf quand il se déchaîne : les deux hommes, l'un est réel et l'autre imaginaire ; le second, de

temps à autre, vampirise le premier. De temps à autre : chaque fois qu'il entre en contact avec ses semblables.

Et pourquoi, dira-t-on, s'impose-t-il un travail pénible et ingrat qui n'a d'autre effet que d'indisposer son public ? Quel besoin d'aller jouer la grosse nature parmi ces petites natures, les « Artistes » ? Pourquoi choisit-il d'encombrer, d'obséder, de ramener sans cesse l'attention sur lui non par des idées ou des actes mais par des gesticulations et des braillements ? Couper la parole à ses interlocuteurs ou couvrir leur voix, les assourdir de ses cris, les saouler de ses paradoxes, se mettre en avant sans cesse jusqu'à leur « crevaisson », c'est donc cela donner, se donner ? Eh bien, oui : pour Gustave c'est cela : par cette simple raison que sa générosité est *jouée*.

La conduite généreuse, originellement, définit le rapport *social* du supérieur à l'inférieur. Il faut la décrire en tant que superstructure du monde féodal si l'on veut la comprendre en son plein développement et dans son office objectif qui est d'*affirmer* publiquement comme libre produit d'une spontanéité la hiérarchie instituée comme relation dominante en fonction des infrastructures et maintenue, au besoin, par des forces de répression. La générosité, quand elle est *praxis*, est transdescendante ; si nous l'examinons au niveau de la relation féodale proprement dite, elle ne fait, en vérité, qu'amorcer un échange : je donne la terre, tu me donnes ta vie. Mais le moment du premier Don, bien qu'inséparable du second auquel il est d'ailleurs intentionnellement lié, s'isole et se pose pour soi dans la cérémonie, du fait que le récipiendaire devient l'*obligé* du donateur : en ce sens, bien que, malgré tout, on honore le vassal qui donne sa vie pour son seigneur, il n'est pas douteux que ce deuxième cadeau est tenu pour relatif, induit, lié à un impératif strict qui n'est autre que l'intériorisation du premier²⁸. Ou, si l'on préfère, le Don généreux est la dominante, la variable indépendante ; l'hommage est un don dépendant et dominé. La notion de générosité comme affirmation pratique d'indépendance est à ce point développée à l'époque féodale que, presque partout, la noblesse s'endette et prépare sa ruine par des

investissements délibérément improductifs ou par des destructions spectaculaires. On sait par quel ensemble de circonstances – les dépenses improductives ne sont pas la moindre – les richesses vont se concentrer dans les mains des princes. Ils seront, du même coup, les premiers dépositaires de la générosité – bien que l'aristocratie tout entière la tienne pour sa vertu fondamentale.

À l'envisager non comme un certain mode d'échange – ce qu'elle est objectivement – mais telle qu'un prince la ressent, c'est-à-dire telle qu'il croit l'exercer, elle exprime en premier lieu, chez le sujet, l'engagement tacite de *n'être jamais objet*. Rien ne le retient, rien ne doit l'attacher. Le Don l'élève au-dessus de la nécessité puisqu'il se tient pour capable, en permanence, de se dépouiller du nécessaire. Mais, par la même postulation, il se convainc qu'il échappe, quand il donne, à toute motivation. Ses dons sont *gracieux*, c'est-à-dire gratuits : conditionné par la charité, les prescriptions d'une Église, le droit des autres, son acte ne lui appartiendrait pas plus que si des calculs mesquins, la peur ou l'intérêt l'avaient déterminé. Son seul motif doit être la liberté même, en tant qu'elle s'affranchit de tous les motifs par un absolu dépouillement qui, du même coup, engage le bénéficiaire et l'asservit. Tout juste si l'on accepte que cette liberté se colore d'amour, dans la mesure où le rapport du prince à ses sujets est conçu comme celui du père à ses enfants dans une famille domestique. Encore faut-il concevoir cet amour comme étant lui-même générosité : Dieu aime librement Sa créature, Il lui a donné librement la vie, Il donne ou refuse librement Sa grâce ; l'amour qu'Il lui porte, Il sait qu'elle ne le mérite pas : ainsi Sa bonté infinie est la générosité suprême, c'est-à-dire la liberté créatrice ; faire don d'un objet qui existe déjà, fût-ce de sa propre vie, n'est qu'un pâle reflet de l'acte infiniment gratuit qui a donné l'être à cet objet ou qui a produit et maintient la vie pour pouvoir combler d'amour le cosmos constitué *ex nihilo*.

Cette liberté-là n'est point la nôtre : c'est celle du Prince qui s'affirme par l'aliénation d'autrui ; pour que le Souverain puisse se constituer en *absolu-sujet* il

est nécessaire qu'il transforme le récipiendaire en objet : « Vous me devez de la gratitude, cela veut dire que vous reconnaissez ma liberté ; je n'étais pas obligé d'être obligeant et vous, mon obligé, vos conduites envers moi seront désormais régies par un inerte impératif : je me suis, par mon bienfait, situé d'un seul coup en dehors de toute norme puisque je n'avais aucunement le devoir de faire ce que j'ai fait mais vous, je deviens votre norme, je vous maintiens par le Don dans la sphère des devoirs et, du coup, dans celle des passions trop humaines que je vous oblige à brider, des intérêts que vous devrez combattre pour me servir. Ma générosité, c'est le choix de l'angélisme, le refus de l'humaine nature donc la manifestation en moi du Surnaturel. » Bien sûr, j'ai décrit une *notion*, l'*eidos* de la conduite généreuse, telle qu'elle se constitue historiquement sous l'Ancien Régime. À ces conditions, personne n'a été généreux, jamais. Il n'empêche que toute *intention* de générosité, pour imparfaite et brouillée qu'elle puisse être, où qu'elle se manifeste, renvoie implicitement aux structures que nous avons décrites : affirmation de l'absolu-sujet, acte gratuit, transformation des autres en objets.

À la condition, bien sûr, que le don soit réel. C'est la *praxis* seule qui permet de réaliser, partiellement au moins, l'intention fondamentale. Or chez Flaubert, tout se renverse : traqué par ses pairs, il s'irréalise en seigneur, c'est un réflexe : il *représentera* dans sa personne à cette horde égalitaire ce qu'il tient pour le fait du prince, l'ardeur généreuse. Mais, s'il en fait la *montre*, elle devient objet pour les spectateurs : ceux-ci, loin d'en sentir la pesanteur contraignante et de deviner la transdescendance de l'absolu-sujet à travers leurs obligations nouvelles, observent la *donation* à distance comme une détermination objective de Gustave : les vrais sujets, ce sont eux puisque Flaubert, dominé par l'Autre, ne peut se reconnaître que dans son être-pour-autrui ; sans doute il se dépense pour les fasciner mais ils restent libres, c'est leur approbation qui donnera de la consistance à sa *persona* ; par leur réprobation, ils lui ôteront jusqu'à sa dignité d'apparence. Autant dire que la *persona* s'impose à Gustave et que le public est *libre*, aux yeux du comédien

qui s'éreinte à lui plaire, de l'accepter ou de la refuser. Une partie de son affolement vient de là : il doit se faire objet devant d'impénétrables et souveraines libertés. Voici le Prince qui s'offre au jugement de ses sujets ; et qu'est-ce qu'une générosité qui s'exhibe ? Qu'est-ce qu'une générosité-objet sinon une affection, un pathos, bref le contraire de cette farouche intention *pratique* de s'élever au sujet-absolu ? Ainsi la liberté, qui se voulait supra-naturelle, se perd en s'extériorisant, devient nature naturée : elle n'apparaît plus comme l'au-delà de toute motivation mais comme une complexion.

Subissant sa générosité – et sa liberté, ce qui est une contradiction *in adjecto* –, Gustave est contraint d'interpréter un personnage dont Guyau fera plus tard le portrait philosophique sans se douter qu'un romancier s'est épuisé pendant un demi-siècle à le représenter et à l'imposer : le généreux par excès de force vitale. Guyau a tenté, en effet, de garder à la générosité son caractère de dépense improductive et sans motivation égocentrique, tout en la *naturalisant* : chez certains êtres, selon lui, c'est une nécessité que le trop-plein de l'énergie biologique se dépense gratuitement pour rétablir l'équilibre de l'organisme ; donc ils donneront : en eux, c'est la vie qui donne, qui se donne ; une part de ses forces est toujours disponible pour des activités ludiques ou princières. Tel est le rôle que Gustave est contraint d'adopter : sa *persona* souffre sans cesse d'un *excès de vie* qu'elle doit dépenser sous peine d'éclater. Son gigantisme ne se manifeste pas seulement en extension, par la taille, mais intensivement, par les ressources trop riches d'un organisme athlétique : il souffre d'une hypertrophie de carburants, il *est* un trop-plein qui s'écoule et cette incroyable vitalité devrait – c'est le sens du rôle – se communiquer à ceux qui l'entourent, les pénétrer, les faire brûler d'un feu plus ardent, les emporter dans un immense tourbillon d'exubérance et de fécondité où chacun dépenserait en paradoxes, sautant de sommet en sommet, l'insupportable plénitude dont Gustave l'aurait gorgé.

C'est ce qu'il a réussi *une fois* avec ses condisciples : sa *persona* devenait, par leur adhésion, une création collective sans cesser d'être sienne ; les jeunes gens,

en interprétant le *Garçon*, tour à tour, faisaient mieux que de *croire* au personnage ; ils intériorisaient le *Il* de Flaubert comme leur être fictif le plus intime ; Gustave, réfracté par toutes ces consciences, existant pour chacune d'elles comme leur Alter Ego, acquérait, à la troisième personne du singulier, la consistance de l'innombrable. Il faudra revenir sur cette étrange relation, multiple et une. Notons seulement qu'elle n'a duré qu'un temps et qu'il se la rappelle avec une profonde nostalgie. C'est elle qu'il essaie de ressusciter avec ses confrères : en vain. Le dimanche, peut-être, boulevard du Temple, il y parvient quelquefois. Mais jamais longtemps : l'élan se brise, chacun ne se soucie que de se jouer soi-même. Partout ailleurs, il prend des bides : ces Artistes n'ont aucune envie d'entrer dans la danse et de l'élire meneur de jeu. Ils ne seront jamais que son public : le pire qui soit. Observateurs plus que spectateurs, ils le renvoient à sa solitude d'acteur emboîté.

Du coup la *praxis* se change définitivement en *exis* : Gustave montre de loin aux confrères ses gros seins gonflés de lait. Nul ne songeant à y boire, il ne fait rien d'autre que se *donner en spectacle*. Et comme ce don ne peut avoir aucune incidence réelle sur la vie de ses confrères, il est amené à pousser à l'extrême sa comédie comme si son hyperbolisme, par un passage à l'infini, parvenait à compenser l'inconsistance du geste, lui conférait la réalité d'un acte et finissait par emporter l'adhésion du spectateur : il représentera publiquement un sacrifice humain. Puisqu'il est établi que seule la destruction d'un ensemble organisé d'intérêts, de mobiles et de motivations par l'irruption du cosmos peut fournir une image physique d'une liberté disqualifiant tous les motifs particuliers par un acte de générosité pure, Gustave se détruira publiquement comme détermination particulière en se manifestant à ses pairs comme le martyr de l'infini. Gestes et cris lui seront arrachés. Par ses soubresauts et ses râles, le possédé mimera les déluges, il se montrera la proie douloureuse d'un macrocosme où l'homme n'a pas sa place. En sa personne, les puissances telluriques écrasent ses confrères. Ce qu'il souhaite, le bon géant, c'est faire un cadeau insupportable : il laissera les

auditeurs par abondance, les gavera jusqu'à la crevaision. Le fond de l'affaire est là : si on joue la générosité, il faut qu'elle soit excessive sinon le public n'en sentira pas le poids ; la présence de Gustave doit être une sur-présence dont ses confrères *doivent* être sursaturés : quand il boit, quand il mange, quand il respire il faut qu'on l'entende boire, manger, respirer ; pour donner, il faut qu'il encombre. Donc, las à mourir, il encombrera.

Croit-on qu'il ne sait pas qu'il se rend insupportable ? Il le *veut*. Par sadisme, par masochisme : ses beuglements enferment aussi une intention d'échec, comme le montrent bien les confidences irritées d'Edmond à son Journal – qui nous indiquent aussi les réactions de l'auditoire²⁹ : « La toquade de Flaubert d'avoir toujours fait et enduré des choses plus énormes que les autres, a été, ce soir de la dernière bouffonnerie. Il a bataillé violemment et s'est presque chamaillé avec le sculpteur Jacquemart pour prouver qu'il avait eu plus de poux en Égypte que lui, qu'il lui avait été supérieur en vermine. » Et il conclut : « Il se dégage de Flaubert tant de nervosité, tant de violence batailleuse, que les milieux où il se trouve deviennent bientôt orageux, qu'une certaine agressivité gagne chacun. Je voyais devant l'exagération fausse et la gasconnade de ses paroles le bon sens bourgeois se monter, se monter, se monter. » La scène a lieu chez la Princesse : c'est donc en Edmond, Mathilde et Popelin que « le bon sens bourgeois se monte ». N'est-ce pas justement ce que Gustave voulait ? Et le duel serré avec Jacquemart pour savoir qui des deux a eu le plus de poux en Égypte, n'est-il pas tout à fait dans le style du Garçon ? Résultat : exaspération du public. Mais Goncourt ne dit pas³⁰ que cette exaspération se dirige contre Gustave ; il insiste plutôt sur le fait qu'elle dresse aussi et surtout les spectateurs les uns contre les autres. De fait, cela se termine en coup de foudre : la Princesse tonne contre Popelin, son amant, et lance ce dernier trait *à tout le monde* : « Vous êtes de foutus cochons. » Après tout, le vœu de la deuxième division de troisième au collège de Rouen : épater le bourgeois³¹, Flaubert le réalise ; il fait, par ses cris et ses paradoxes, sortir les bourgeois que ces Altesses et ces Artistes ont sous la peau.

Simplement, ces bourgeois-là n'aiment pas qu'on leur montre leur véritable origine ; démasqués, épatés, ils veulent mordre : beaux lyncheurs en puissance. Ce qui les freine, c'est à la fois que l'emportement « batailleur » de Gustave est imaginaire et que par la commune protestation du bon sens, la comédie les sépare en faisant de chacun la « mauvaise odeur » de l'autre. Croit-on qu'il ne sent pas cela, Gustave ? Parbleu, si : son agressivité, je l'ai dit, n'est pas directe ; pour une part elle se retourne contre lui-même et pour une autre part elle s'évapore dans la *persona* ; mais, justement, ce qui en demeure dans la comédie du Don, c'est que, finalement, cette comédie *doit* déplaire, en partie parce qu'elle ne convainc pas, en partie parce qu'elle offusque : gigantisme de la trivialité. Puisqu'elle déplaît, elle doit lui déplaire : il joue son rôle avec dégoût ; il se fatigue – dès *Novembre*, il nous l'apprend – d'être toujours le même homme ; lisons : le même personnage ; c'est dans les yeux des autres, c'est dans leur attente que nous surprenons un « Il » toujours pareil à soi qui nous dicte nos gestes futurs : de Gustave, on attend, dans l'agacement et l'hostilité, une exubérance qui l'épuise d'avance, des paradoxes dont il sait qu'on les connaît par cœur et que ce qu'on guette à travers eux c'est le moment où il aura terminé son numéro. Importun, il s'importune. C'est un cercle. Quelques mois auparavant, Edmond, plus perspicace qu'à son ordinaire, notait : « ... Ment-il absolument quand il est en si complète contradiction avec son for intérieur³² ? Non... D'abord qui dit Normand dit un peu Gascon (??). En outre notre Normand est très logomachique de sa nature. Enfin, le pauvre garçon a le sang qui se porte avec violence à sa tête quand il parle. Cela fait, je crois, qu'avec un tiers de gasconnade, un tiers de logomachie, un tiers de congestion, mon ami Flaubert arrive à se griser presque sincèrement des contre-vérités qu'il débite³³. » Voilà justement ce que Gustave ressent quand il pousse l'*hybris* jusqu'à la congestion : le sang qui bat le tambour à ses tempes, la céphalée, le risque de tomber foudroyé, bref tous ces grands mouvements organiques représentent pour lui l'*analogon* d'une conviction ; c'est ce qui donne, *pour lui seul*, une consistance

hystérique à la *persona* ; mais, dans le temps qu'il lui semble consumer sa vie pour ce prince qu'il n'est pas et ne peut pas ne pas jouer jusqu'à la mort, dans le temps, si l'on veut, où son corps trop zélé lui offre par l'étouffement et les spasmes, par une congestion croissante, l'équivalent imaginaire d'une conviction, Flaubert est parfaitement conscient de l'incrédulité générale ; il sait fort bien qu'Edmond, hostile et boutonné, ne voit en lui qu'un gros homme verbeux et vultueux, menacé d'apoplexie. Ce contraste entre l'incrédulité du dehors qui réduit à néant sa comédie sans épargner pour autant, aux spectateurs, la révélation de leurs bassesses bourgeoises, et la docilité captieuse de son propre corps qui brûle ses réserves pour alimenter la *persona*, c'est cela que Gustave cherche – au moins dans les salons du second Empire – jeu grinçant, affolant, de la croyance comme fait physiologique et du scepticisme comme détermination extérieure et sociale : se crever à la tâche devant l'indifférence ennuyée du cénacle égalitaire, voilà ce qui le rebute et l'attire. Et puis il rentre chez lui ou bien ses invités s'en vont, la soirée se résume d'elle-même, telle qu'il l'a faite et telle que les autres la lui ont faite, avec le vernis d'objectivité dont ils l'ont recouverte. À l'instant même où elle devient irrémédiable, il retrouve ses amertumes et son ennui, sa vraie fatigue, son apathie, ses brumes : ce fier-à-bras si « criard », haut en couleur, obscène, ivre, comment s'y reconnaîtrait-il ? Il ne peut pas même concevoir qu'il ait pu l'incarner : c'est un Autre, un Autre, faux à crier, qui n'apparaît qu'en présence des Autres, engendré par la surexcitation de Flaubert et démasqué par leur incrédulité ; c'est *son être*, oui, car, dans la solitude, il ne trouve rien à lui opposer que l'hébétude et le marasme, ces formes de l'absence, mais c'est son être *imaginaire* : il faut qu'il cède à l'évidence ou qu'il la fuie dans le sommeil, ce qui est une manière de l'accepter.

Pourtant cette comédie, douloureuse pour lui, gênante pour les témoins, a un autre sens, à ses yeux, plus positif, dont nous avons dit un mot tout à l'heure quand il n'était encore qu'implicite dans le Garçon des années 35 et qui s'est explicité plus tard, au point qu'il n'a pas échappé aux Goncourt. C'est très

injustement que ceux-ci lui ont reproché de « (vouloir) se lancer avec des allures modestes, à une concurrence face à face avec Hugo ». Gustave a toujours admiré Hugo quoiqu'il fût agacé de bonne heure par les idées politiques du proscrit. Et surtout il a trop d'orgueil pour vouloir concurrencer personne : les comparaisons, c'est bon pour les Goncourt. Mais les deux vieilles filles ont du flair : à mesure que Gustave s'assimile à sa *persona*, son gigantisme l'enivre, l'homme s'efface devant le surhomme ; ce qu'il fait voir par les déterminations intensément ressenties de sa passivité c'est qu'on ne peut recevoir les visitations terrifiantes et grotesques du Cosmos sans être soi-même une force de la Nature. Les « petites natures » n'ont que de petits besoins. Le Garçon, au contraire, est *en proie à soi-même* ; sa soumission à la Nature, dont il manifeste, à travers braillements et gesticulations, la présence menaçante, ne peut être vécue, de l'intérieur, que sous forme d'abandon à *sa nature*³⁴. Nous retrouvons l'enfant qui se sentait « grand comme le monde » : de fait le cadeau seigneurial qu'il fait à ses camarades et à ses confrères, c'est la Nature infinie comme négation impitoyable de l'ordre humain, ce qui revient à dire que son exubérance sinistre et « railleuse » de *possédé* est l'image dégradée, matérialisée du génie destructeur et démoralisateur qu'il voudrait posséder. Quand il joue les Pantagruel devant les Goncourt, c'est bien *son génie* qu'il veut leur faire reconnaître dans l'espoir que leur conviction le convaincra. Et, d'une certaine façon, il a l'habileté de leur présenter sa supériorité princière sous la forme d'une simple différence spécifique. Les deux frères, dans les tout premiers temps, y ont mis quelque bonne grâce ; on ne lira pas sans sourire le portrait de Flaubert qu'ils ont brossé dans *Charles Demailly* : « ... grand garçon ravagé mais puissant, un tempérament de bronze à tout porter, vingt-sept heures de cheval ou sept mois de travail aux travaux forcés dans sa chambre... forte voix militaire et haute... un homme qui a eu quelque chose de tué sous lui dans sa jeunesse, une illusion, un rêve, je ne sais... son observation de sang-froid fouille l'homme jusqu'à l'ordure... poigne de chirurgien... la plus grande pente de son esprit est (cependant) à la pourpre, au

soleil, à l'or. C'est un poète avant tout... » « C'est cela ! s'écrie M. Dumesnil, ravi, c'est bien cela ! » Oui : c'est bien *cela*. Mais *cela* ne représente ni ce qu'était Flaubert en réalité ni ce qu'il prétendait être ni tout à fait ce que les Goncourt croyaient alors qu'il était. C'est un effort loyal et courtois des deux frères pour lui refléter son gigantisme réduit aux dimensions d'une simple différence spécifique ; *cela*, c'est un Gargantua de poche, *primus inter pares* comme tous les autres membres de l'élite. Ils s'apercevront très vite que cette « réduction » est impossible : un Géant ne peut tenir dans un salon. Ils eussent admis volontiers qu'il préférât les anciens aux modernes, qu'il connût le sanscrit, qu'il détestât les Anglais : ces goûts suffisent à particulariser. Mais s'il se fait Nature, prétend jouer l'*Alma Venus* ou l'Océan démonté, sa place est « là-bas dans l'Ile », avec le Père et non pas à Paris. On ne peut être Hugo, s'entretenir familièrement avec Dieu et dîner chez Magny. Si Flaubert gasconne, c'est un cabotin, un fâcheux ; mais s'il y a une chance pour qu'il soit médium pour de vrai, sauve qui peut : l'élite égalitaire est morte, reste un Prince et ses sujets. De fait Gustave souhaiterait un *consensus* qui le manifestât à *ses propres yeux* comme le Prince des Lettres. Dans cette générosité *subie* il voudrait qu'on reconnût les bouillonnements de son *sang bleu*, la marque de sa naissance Flaubert. En un sens, ce qu'il mime le dimanche, boulevard du Temple, c'est la fécondité mystérieuse qu'il refuse à Croisset et qui s'y refuse à lui – nous en reparlerons –, c'est l'*inspiration*. Revenons un instant sur le billet d'invitation aux Goncourt. Il n'est question, en apparence, que d'une supériorité physique de Gustave sur ses hôtes : Gustave terrassera l'auditoire parce qu'il peut « porter vingt-sept heures de cheval ». Dont acte : ce « grand gaillard » a plus de force, Sainte-Beuve aura plus de finesse critique, Edmond et Jules plus de sensibilité artistique, plus de pénétration psychologique ; chacun est supérieur aux autres en son domaine donc ils se valent. Mais il ne faut pas réfléchir longtemps pour lire en filigrane que Flaubert postule ici la supériorité absolue ; il va « gueuler » son œuvre, soit, et les confrères ne pourront en supporter la lecture jusqu'au bout : mais peut-on

supposer que *n'importe quel roman* s'accommoderait de passer par ce gueuloir ? une idylle naïve, une rêverie, une étude de mœurs seraient desservies par une telle dépense d'énergie : on ne gueule pas *Daphnis et Chloé* ; ni *Paul et Virginie*. Il faut donc que l'ouvrage *exige par lui-même* ce déploiement de force : autrement dit, c'est lui qui provoque la « crevaision » de ceux qui l'écoutent. Une note prise par Gustave à son retour de Carthage achève de nous éclairer : il invoque les divinités telluriques ; que la chaleur, les hautes couleurs du désert, les vents, la fécondité des terres cultivées le pénètrent et l'inspirent. À moi, Cosmos, donne-moi ta puissance. *Salammbô* est la réextériorisation des énergies chthoniennes intériorisées par Gustave en Tunisie. C'est l'insoutenable éclat de ce chef-d'œuvre qui foudroie ceux qui l'écoutent. Seul Flaubert peut en donner lecture – Ulysse seul peut tendre son arc – parce que seul, il pouvait l'écrire. Il est donc bien vrai que les qualités physiques de cet auteur, hyperbolisées, ne sont que les hypostases de son génie. Et les frères Goncourt sont justifiés, en une certaine mesure, de se rétracter pendant qu'il lit, de refuser d'entendre et de courir ensuite à leur Journal pour éreinter l'ouvrage qu'on a voulu leur imposer. Ils ont senti que Flaubert a voulu la grandeur ; ils tenteront pour le démolir de remplacer la *hauteur* de l'ambition par la *grosseur* du résultat : il a fait du « *gros Orient* », de l'Orient de pacotille, de bazar. Point de force : de la violence barbare. Ce qu'Edmond n'a pas compris toutefois quand il taxe Gustave de bouffonnerie, c'est que le grotesque-frisant-l'ignoble est un procédé sciemment utilisé pour manifester indirectement la présence du sublime et la faire accepter ; j'ai porté sous ma veste tous les poux d'Égypte, cela signifie *aussi* : je suis le voyageur le plus hardi, celui qui, pour connaître des joies d'Art incomparables, s'est approché le plus de la vie misérable des indigènes et a, grâce à son courage, pu apprécier mieux que personne Karnak et Louxor. Le commis voyageur rongé de vermine est l'envers d'un Artiste exquis. Seulement cela ? Non : c'est aussi l'Artiste ridiculisé par le réel. En ce mouvement circulaire personne – ni le farceur des tables d'hôte ni le poète – ne peut avoir le dernier mot. N'oublions

pas, en effet, que Gustave, en même temps qu'il méprisait ses condisciples au nom de ses extases poétiques, dénonçait avec eux la vanité de l'Art et l'imposture de l'Artiste, faux créateur qui ne sait produire que des simulacres. Ce qui rend le Garçon si difficile à cerner, c'est ce cercle vicieux qui fonde sa « nature » et le fait passer à tous les niveaux du moqué au moqueur et réciproquement. En anticipant sur les futurs avatars de la *persona* de Flaubert, nous avons, je l'espère, éclairé un peu plus le *personnage* des années 35. C'est un diable dans une bouteille, un Gargantua féroce, fou de rage, à l'étroit dans une outre en peau humaine, ridiculisant les Lilliputiens qui le tiennent captif ; et c'est, en même temps, un homme, immense commis voyageur intentionnellement vulgaire par la raison que la Nature, dans « sa haute et pleine majesté », quand elle se fait voir en un homme qui tousse, crache, éternue, rote, pète chie et copule, comme tous les mammifères « supérieurs », ne peut être que le triomphe de la vulgarité. Il est généreux par complexion et méchant comme une teigne par la raison que ladite Nature s'acharne sur notre espèce et qu'il la représente, en tant que médiateur de l'infini : par cette raison ses cadeaux sont comparables à ceux de Corneille dont Gustave a dit, dans l'« Éloge » qu'il rabaissait le genre humain par les dons immortels qu'il lui avait faits. Et surtout, c'est le sublime d'en bas, l'ignoble, allusion indirecte au sublime d'en haut, hors d'atteinte : quand Gustave dénonce la jeune importance et l'esprit de sérieux qu'il prête au substitut de Calvi, c'est au nom du Grand Désir, de l'insatisfaction, de l'horreur d'être homme et, finalement, d'un obscur « instinct religieux » ; il n'en souffle pas mot et charge le Garçon, farceur et rigolard, d'aller chier sous le buste de Sa Majesté ; l'ignoble est l'exécuteur des basses œuvres du sublime. Mais pour entrer plus avant dans cette création complexe, il faut quitter pour un moment le thème de la générosité et suivre cet autre fil d'Ariane, la dérision.

DU RIRE COMME STRUCTURE FONDAMENTALE DU GARÇON
(ou du sadisme d'un masochiste).

Revenons aux années 35. Quand Gustave s'avance vers ses camarades et qu'il se sent incapable de les affronter directement et un par un, que fait-il ? Il se hâte de rire publiquement de lui-même pour devancer et assumer l'hilarité qu'il craint de provoquer. Toutefois ce rire collectif ne peut être *réellement* produit par un seul et, du coup, celui dont le petit Flaubert se moque ne peut être *lui-même en vérité* : il s'irréalise dans un personnage qui n'est autre que sa caricature ; Gustave, forçant ses traits, se fait publiquement l'objet comique qu'il a horreur d'être. Quand, à seize ans, ce cri superbe « Eux, rire de moi ! » lui est arraché, dans la solitude, par des rancunes inoubliées, il y a beau temps que ce comédien de lui-même a choisi de se jouer sur le mode comique et de donner à voir aux autres une charge impitoyable de soi. Et comme on ne peut rire que d'un personnage qui se prend au sérieux, Gustave joue le Garçon comme l'homme dont le sérieux n'existe que pour être traversé à *l'instant*, en coup de faux, par les éclats d'un rire homérique qui naît *ailleurs*, au-dessus de lui et finit par s'arracher, volumineux, de sa propre bouche. D'où cette curieuse propriété de sa créature : l'homme-qui-rit-de-lui-même n'est jamais sur le terrain réflexif ; il s'absorbe à faire ce qu'il fait, le plus gravement du monde, sans jamais contester ses objectifs ni les moyens qu'il emploie pour les atteindre et cependant *on* le réfléchit puisqu'il est indissolublement sujet de ses affections et de ses actes, objet d'une réflexion qui est sienne et autre, à la fois, et qui se manifeste par une conduite permanente de désolidarisation. Comme si Gustave voulait récupérer sa visibilité.

À ce niveau, on peut voir que la fonction de ce rire est double : l'hilarité qu'il vole à ses condisciples, c'est celle du sens commun moquant son anomalie ; mais il va leur jouer ce tour de railler, à travers l'agrandissement de la particularité moquée, l'humaine nature en général et, du coup, le rire commun lui-même au nom d'une dérision plus haute et plus vaste – un peu comme Alfred riant de Lengliné qui riait de Gustave. En d'autres termes, le rire du commun est disqualifié par celui du Géant. Mais, au lieu de moquer directement ses

camarades : « Vous ne valez pas mieux que moi, même étroitesse de vues, même faiblesse physique, mentale, morale, même vanité, même prétention comique d'être le nombril du monde », il les raille indirectement en découvrant dans ses propres déterminations hyperbolisées la part d'ombre et de néant qui est en chacun de nous. Comme s'il leur disait : *Moi*, je sens le regard infini qui m'écrase et vous, fiers ou honteux de vos misérables différences, vous ne le sentez pas. Du coup, le voici qui s'enfle démesurément : le chrétien, cet être relatif et fini, devient, en dépit de ses faiblesses, un absolu par l'amour distingué que l'Être absolu lui porte ; tout de même le fils Flaubert, chrétien à l'envers, par le ricanement qu'il arrache à l'immensité devient immensément comique et méprisable. Le Garçon est « hénaurme » : l'Infini doit le regarder à la loupe et le montrer aux hommes comme l'agrandissement terrifiant de leurs misères.

À l'envisager de ce point de vue, on verra dans le Garçon un hyper-Gustave : celui-ci ne s'aime guère, nous le savons ; le narcissisme ne sera pas un frein à sa surprenante entreprise. Bien au contraire : il exalte à plaisir le dégoût qu'il s'inspire, renchérit sur ses failles, sur son horreur de vivre. Par les yeux du Géant invisible, il se fera, comme Kafka, formidable vermine pour changer l'homme en cloporte dans sa propre personne. Cet hyperbolisme haineux devient un trait permanent de sa personnalisation. Il imite, en forçant, les hébétudes du gâtisme ou les crises d'un vieil épileptique : or ces hébétudes, elles sont siennes et il sait en tirer, dans la solitude de l'intériorité, un tout autre parti ; dans l'épilepsie du « Journaliste de Nevers », c'est sa propre névrose naissante qui le fascine et qu'il veut pousser à l'extrême *pour inquiéter son père* qui finit par lui interdire ces exhibitions – ce qui prouve qu'elles étaient spécialement conçues à l'intention de la famille et que Gustave s'y livrait pour contester et renforcer, tout ensemble, la surprotection dont il faisait l'objet³⁵. Quadragénaire, il se trousse, prend l'air mort, laisse pendre sa mâchoire et danse devant ses confrères le ballet de l'Idiot – très étudié et, sans aucun doute, réglé dès son adolescence – qui fait naître, chez les Goncourt, un étrange malaise admiratif. Le Garçon est idiot, c'est l'évidence :

Gustave dit aux Goncourt qu'il avait « avec ses amis, attribué (à ce personnage) une personnalité complète... compliquée de toutes sortes de bêtises provinciales ». De la bêtise, il avait, soyons-en sûrs, la « profondeur infinie », comme la casquette de Charles. Mais de quoi donc Gustave souffre-t-il sinon d'être l'idiot de la famille, le nigaud dont les naïvetés ont provoqué les quolibets de ses camarades ? de quoi se vante-t-il sinon d'attirer les idiots, les enfants et les bêtes ? À sept ans, coi devant son alphabet, il s'est senti « frôlé par l'aile de l'imbécillité » ; à douze ans, le même anxieux frisson l'a parcouru quand, initié aux disciplines exactes, sa tête s'emplissait de brume et qu'il se persuadait que, dans sa boîte crânienne, le centre des liens logiques était atrophié. Il ne s'incarne jamais par écrit³⁶ dans des héros risibles ; en public, c'est plus fort que lui, il faut qu'il s'acharne sur lui-même et porte à son comble devant témoins cette bêtise écrasante dont il croit être affecté et qui le fait mourir de honte.

Il va plus loin encore, d'ailleurs, puisqu'il fait du Garçon un robot. « Il avait des gestes d'automate » confie-t-il aux Goncourt. Son rire même, « saccadé, strident », a je ne sais quoi de mécanique. C'est par cette raison aussi qu'il « n'est pas du tout un rire » : plutôt qu'une réaction humaine à un événement, à un spectacle il semble le produit d'une machine mise en marche par un stimulus physique. Or, nous le savons, Flaubert est hanté par l'idée scientiste : si l'homme est un système en extériorité – mû de l'extérieur, extérieur à lui-même –, la meilleure métaphore sera celle de l'automatisme. Almaroës – c'est-à-dire la moitié du couple maudit où l'auteur s'est incarné –, nous avons vu que c'est une machine électronique. Dans la pure stupidité bourgeoise, Gustave se plaît à discerner aussi les rouages d'une énorme machinerie. Quand il écrira *Le Château des cœurs*, il imaginera que « les Gnômes ne peuvent vivre sans le cœur des hommes, car c'est pour s'en nourrir qu'ils les dérobent en leur mettant à la place je ne sais quel rouage de leur invention, lequel imite parfaitement bien les mouvements de la nature... ». Les hommes se laissent faire et « s'abandonnent aux exigences de la matière ». C'est le thème général de la pièce : naturellement

ces automates sont stupides : on les règle, on les remonte ; ils débitent des lieux communs, font des gestes convenus sans jamais sortir du plus strict conformisme par la raison – évidente au temps de Flaubert mais non pas au nôtre – qu'une machine, quels que soient le nombre et l'agencement de ses éléments et de leurs combinaisons, ne peut pas être imprévisible. L'extrême intelligence – celle d'Achille-Cléophas, d'Achille et des prix d'excellence – réduit les hommes à l'état de système mécanique et c'est ce que fait aussi l'extrême bêtise : deux manières de « s'abandonner aux exigences de la matérialité ». Le Garçon les symbolisera l'une et l'autre par ses gestes d'automate, ridiculisant à la fois et contradictoirement la pesanteur obtuse et bornée de l'idiot de la famille et l'intelligence électronique de Grand Frère Achille. Mais si le Géant moque ainsi les deux postulations de l'homme, qu'est-il donc, le Garçon ? Un idiot ou un phare ? Selon moi, l'un et l'autre : dans un moment, j'avancerai mes raisons. Pour l'instant nous sommes et nous devons rester à ce stade de l'opération où Gustave, *heautontimoroumenos*, offre à ses camarades la *montre* de ses défauts hyperbolisés.

Voyez par exemple comme il dénigre son orgueil. Caroline lui écrit qu'elle ressent vivement son absence (le 11 novembre 41). Elle ajoute : « J'espère que je flatte assez la vanité du Garçon et que tu seras content de moi. » Cela veut dire que Gustave est profondément vain, fat même mais *dans le Garçon*. Or, à l'époque où il reçoit cette lettre, Gustave, après avoir tenté de présenter l'orgueil comme le mobile fondamental de nos agissements, en est venu depuis longtemps à reconnaître que cette loi générale ne vaut guère que pour lui : je suis fou d'orgueil, a-t-il noté un peu plus tôt. De fait l'orgueil négatif le ronge, c'est sa maladie. Mais quand il confie cet aveu, dans la solitude, à un cahier qui ne doit avoir d'autre lecteur que lui, il est bien loin de se condamner : je serai sans doute plus vertueux que la plupart des gens parce que j'ai plus d'orgueil, écrit-il un jour. Ailleurs, il voit dans ce sentiment la source de toutes ses souffrances et – laisse-t-il entendre – celle de sa future grandeur. Mais, dès qu'il retrouve un

public, c'est plus fort que lui : ris donc, Paillasse ! Le blanc vire au noir, le noble à l'ignoble ; l'orgueil de Gustave – qu'il a raison, nous le verrons, de tenir pour le meilleur de lui-même – est transposé, chez le Garçon, en vanité. Ce n'est pas sans quelques mutations notables : l'orgueil, fière exigence, insatisfaction de soi-même et du monde devient sottise recuite, complaisance à soi, amour narcissique de l'être fini pour sa détermination, satisfaction béate. Il s'agit, comme on voit, d'un chassé-croisé du positif et du négatif : Gustave, doloriste, fonde la grandeur (qualité positive) de son orgueil sur ce négatif, la frustration (comme s'il disait : dénué de tout, je n'ai pas les moyens d'être modeste). Le Garçon, jouisseur, montre la bassesse (qualité négative) de sa vanité quand elle est (aspect *positif*) pleinement satisfaite, c'est-à-dire tout le temps. Le Garçon n'était, sans doute, pas difficile : un rien le flattait ; si les flatteurs manquaient, il se flattait lui-même : donc il est *comique* ; quoi de plus risible que ce grand dadais, naïf par fatuité, qui dodeline de la tête aux compliments intéressés et qui renchérit sur ceux qu'on lui fait ? Pourtant Gustave est *aussi* vaniteux. Comme tout le monde, plus que tout le monde – et il le sait. La vanité chez lui, c'est une défaillance de l'orgueil : las de réclamer en vain la lune, il arrive que celui-ci, baissant un moment ses prétentions, accepte de n'en voir que le reflet dans une mare. La vanité de Gustave, toute de naïveté, est émouvante : on sent qu'il aspire à sortir un instant de sa fournaise quand, dans ses lettres, il s'empare d'un compliment banal que lui a fait un correspondant, le gonfle démesurément et s'écrie émerveillé : c'est donc vrai ? sais-tu que tu vas me rendre fou d'orgueil ? À Constantinople, en décembre 1850, il reçoit une lettre de sa mère qui le félicite du ton et du style de celles qu'il lui envoie. Éloge un peu sollicité car il s'excusait, quelques semaines auparavant, de lui écrire tout à trac ce qui lui passait par la tête. De plus il n'appréciait guère ses goûts en littérature et M^{me} Flaubert n'avait aucune prétention en ce domaine. Voici pourtant ce qu'il lui répond : « Sais-tu que tu finiras, chère vieille, par me donner une vanité démesurée, moi qui assiste à la décroissance successive de cette qualité qu'on ne me refuse généralement

point ? Tu me fais tant de compliments sur mes lettres que je crois que l'amour maternel t'aveugle tout à fait. Car il me semble à moi que je ne t'envoie que de bien fades lignes et surtout bien mal écrites... Comme je sais que ce n'est pas la qualité mais la quantité qui t'importe, je t'en expédie le plus que je peux³⁷. » Ce passage parle de soi et se passe de commentaire : je rappelle seulement que Flaubert est sous le coup d'une terrible déception littéraire qui lui gâche en partie son voyage et a commencé de le brouiller avec Maxime ; Du Camp et Bouilhet, après qu'il leur eut donné lecture du premier *Saint Antoine*, ont déclaré sans ambages l'œuvre bonne à mettre au cabinet. Imaginez, après cela, son désarroi, son angoisse : comme il faut qu'il souffre pour se réjouir d'une appréciation portée par une femme dont il récusé le jugement en cette matière, sur des lettres en effet vives et hautement colorées mais évidemment écrites à la va-vite, ce qui fait *pour nous* leur charme mais suffit, *pour lui* et selon ses conceptions esthétiques, à leur ôter toute valeur littéraire.

C'est pourtant cette vanité touchante et naïve qu'il va clouer au pilori en lui donnant à la fois, chez le Garçon, l'immensité d'un orgueil malheureux donc insatiable et les minables plaisirs d'un amour-propre satisfait. Une remarque non datée – mais qui, à vue de nez, doit remonter à ses dix-sept ans – nous montre à la fois son procédé et qu'il n'en est pas dupe : « Je suis fat, dit-on – et pourquoi, alors, ce doute que j'ai sur chacune de mes actions ?³⁸ » Il sait bien, lui, que l'orgueil est exigence infinie et s'exprime la plupart du temps par le doute – était-ce bien cela qu'il fallait faire pour m'égaler à mes austères ambitions ? – mais puisque les autres, trompés par une assurance de façade, lui reprochent d'être fat, c'est cette fatuité même, poussée à l'extrême, qu'il représentera dans sa *persona*. Comme s'il disait aux autres : vous me tenez pour vain ; qu'à cela ne tienne : je ferai ma vanité gargantuesque et le Garçon vous fera rouler de rire par sa prétention. Ajoutons que ce faux imbécile a toujours envié et redouté le contentement de soi qui accompagne, croit-il, l'imbécillité vraie. Ainsi le Garçon n'est pas seulement l'hyperbolisation de ce qu'il est pour autrui mais aussi de ce

qu'il voudrait être et craint de devenir. En jouant son personnage, féroce et toujours satisfait, il s'accorde, par moments, un répit, une plénitude imaginaire dans le temps même où sa conscience hérissée en condamne la stupide matérialité.

Il n'est pas jusqu'à son goût marqué pour la scatologie qu'on ne retrouve, amplifié, dans sa *persona*. Le Garçon rote derrière la porte, chie sous le buste de Sa Majesté, nous verrons qu'il tient un « hôtel des Farces » où ses clients viennent manger de la merde à pleins seaux. Ce furieux, possédé par la violence et la gesticulation, ne peut se plaire qu'aux farces les plus basses, les plus ordurières. *Comme Gustave lui-même*. La preuve ? « C'était, dit Caroline Commanville... un commis-voyageur. » Et Gustave, aux Goncourt : il y a en moi deux hommes, un rat de bibliothèque et « un commis-voyageur, une véritable gaité de commis-voyageur en voyage et le goût des exercices violents³⁹ ». Fort bien : mais qui déteste-t-il le plus, après les épiciers, sinon les commis-voyageurs, leur « blague » grossière, leurs lieux communs, leur ignoble vulgarité bourgeoise ? Pourtant il a voulu livrer à ses camarades non seulement la caricature de sa personne mais par-dessus le marché celle du caricaturiste. Le côté Gaudissart du Garçon, c'est l'autocritique de l'auteur à travers sa créature : je sais que je ne suis pas drôle, que je m'agite trop et vainement, que j'importune et que j'encombre, que mes braillements, à eux tous, ne valent pas un trait d'esprit bien décoché. L'esprit, du reste, ne se rencontre guère en province : Gustave en est convaincu, déteste son provincialisme et le livre en pâture aux provinciaux, ses camarades. Il l'a dit aux Goncourt qui le répètent, en y mettant bien sûr leur grain de malveillance : « Ce fut une plaisanterie lourde, obstinée, patiente, continue, héroïque, éternelle comme une plaisanterie de petite ville ou d'Allemand. » La boucle est bouclée, le mythe lui-même est jugé : non seulement le Garçon est un commis-voyageur en goguette mais ses inventeurs seraient inconcevables dans une Capitale : pour que cette « plaisanterie d'Allemand » s'étende sur plusieurs années, il fallait l'épaisseur du temps qui s'affale sur les petites villes, sa lenteur

aussi : rien n'arrive, tout se répète, tout le monde se connaît. Si l'on ajoute une bonne pincée de défauts bourgeois – le Garçon aime le confort, il semble avare, il se plaît à dîner en suisse –, tout semble dit : un bourgeois se moque de lui-même, bien bourgeoisement, pour provoquer le gros rire d'un public de bourgeois.

Rien n'est dit. Comment admettre en effet que les camarades de Gustave soient fascinés par ce personnage s'il n'est rien d'autre que le cadet Flaubert à la dixième puissance ? Comment croire que chacun d'eux veuille entrer dans sa peau et *se sentir Garçon* au moins pour quelques minutes ? Les traits que nous avons rapportés, on ne peut les tenir pour universels : il n'est pas vrai que tous ces petits acteurs soient ou se jugent idiots, méchants, vaniteux, vulgaires ni qu'ils aient tous ce goût suspect pour l'ordure et la bassesse ; on n'accordera même pas que le « bourgeois », mythe du XIX^e siècle, puisse être le modèle de ce portrait. Une phrase de Gustave laisse entendre que l'intérêt *général* du Garçon se situait ailleurs : le Garçon, dit-il aux Goncourt, « représentait la blague du matérialisme et du romantisme, la caricature de la philosophie d'Holbach ». Le texte est clair, bien que les Goncourt n'aient pas compris un mot de ce qu'ils rapportaient. Le matérialisme des philistins et du futur M. Prudhomme, qui l'avait mieux moqué que les romantiques eux-mêmes ? Et contre les romantiques, la bourgeoisie, n'osant, en ces temps bigots, appeler Helvétius et d'Holbach à la rescousse, utilisait l'ironie voltairienne et, plus discrètement, le mécanisme scientiste. Ces contre-attaques visaient secrètement à détruire l'idéalisme des jeunes seigneurs-poètes et, à travers celui-ci, l'idéologie du parti prêtre, en utilisant comme un bélier le matérialisme du XVIII^e siècle. Ainsi la blague du matérialisme, c'est le romantisme et la blague du romantisme c'est le matérialisme scientiste. Le Garçon n'est donc nullement un bourgeois se moquant de lui-même. Ou, s'il l'est, c'est à un certain niveau. Il est habité, au contraire, par un tourniquet de rires ; en lui le romantisme se moque du matérialisme et *vice versa*. Qu'est-ce qui reste, en ce cas ? Nous verrons bien. Ce

qui est sûr, c'est qu'on retrouve ici le conflit des deux idéologies contemporaines – scientisme bourgeois, religiosité aristocratique – transformé en tourniquet contestataire. On sait que cette contradiction déchire Gustave. Elle tourmente sans aucun doute la plupart de ses condisciples. Le petit Flaubert a chargé le Garçon de l'en délivrer publiquement en ridiculisant les deux thèses l'une par l'autre : voilà justement ce qui intéresse ses spectateurs. L'alerte sottise parisienne des Goncourt n'a pas saisi la profondeur de la « lourde plaisanterie » provinciale ni vu dans le rire une solution imaginaire de l'antinomie du siècle. Ils ne pourront se plaindre, pourtant, que Gustave ne leur ait pas tendu la perche. Il leur a cité au moins un exemple : la « charge consacrée chaque fois qu'on passait devant une (*sic*) cathédrale de Rouen ».

« L'un disait aussitôt : “C'est beau, cette architecture gothique, ça élève l'âme.” Aussitôt celui qui faisait le Garçon pressait son rire et ses gestes : “Oui, c'est beau... et la Saint-Barthélemy aussi ! Et l'Édit de Nantes⁴⁰ et les Dragonnades, c'est beau aussi !” Qui est moqué, ici ? Le matérialisme ou le romantisme ? Le matérialisme, pensent les Goncourt qui voient dans le Garçon une préfiguration de M. Homais⁴¹. S'agirait-il d'un Prudhomme philanthrope et rationaliste dont le ridicule serait de vouloir tirer argument de quelques massacres pour condamner la Sainte Religion et les œuvres d'art qu'elle inspire ? Nous invite-t-on vraiment à rire de son rire ? Peut-être. Mais regardons de plus près.

La phrase du compère est visiblement conçue pour provoquer la réplique du Garçon. Mais elle se suffit : telle qu'elle est rapportée, c'est *par elle-même* et sans aucun commentaire un lieu commun grotesque qui pourrait figurer dans le *Dictionnaire des Idées reçues* : « Gothique : dire qu'il élève l'âme. » À présent demandons-nous *qui* dit cela, quel est le Monsieur Loyal de cet Auguste. Un romantique, sans aucun doute ; ou, mieux, une bourgeoise pieuse que le romantisme a influencée et qui se plaît à goûter, dans les églises, ce qu'on nommerait aujourd'hui des extases de consommation. Une sottise, sans aucun

doute. Et qui se prend pour une aristocrate. Bon, nous savons qui c'est : Gustave en personne. Rappelons-nous le symbole du bénitier reflétant les hautes nervures gothiques de la nef. De toute manière, nous avons vu qu'il ressent souvent – cloches, montée en flèche des murs jusqu'à l'ogive – la Religion comme un appel d'en haut. Appel décevant puisque sur les cimes Dieu se tait, mais qui facilite les exercices spirituels et, particulièrement, les « ravissements ». Ne savons-nous pas, d'ailleurs, par Gustave lui-même, qu'il eût aimé être mystique, « mourir martyr » ? Ce n'est pas le gothique, dans son cahier de *Souvenirs*, qui le dispose à ces élévations, ce sont les « flots d'encens » et il ajoute : « C'est une belle chose que l'autel couvert de fleurs qui embaument. » Mais la phrase n'appelle-t-elle pas aussitôt la *même* réplique du Garçon : « Oh oui ! C'est une belle chose ! Et la Saint-Barthélemy aussi », etc., etc. Ainsi Gustave se moque publiquement des sentiments qui l'affectent en privé. Mais il ne fait, ici encore, que construire son personnage en s'appropriant le rire collectif pour le diriger sur ses affections immédiates : il a été cet adolescent timide qui entrait furtivement dans les églises pour y chercher la Foi sans jamais la trouver. À ces moments-là, d'ailleurs, nous l'avons noté dans un précédent chapitre, il se sentait désarmé, terriblement visible et risible : si mes camarades me voyaient, comme ils riraient de moi ! Dans cette quête sans espoir, tout est donné à la fois : la bêtise de Monsieur Loyal qui cherche un Dieu absent ou inexistant et le rire féroce du Garçon – c'est-à-dire de ses camarades. Celui-ci, d'ailleurs, n'est que virtuel donc irréel puisque la *risibilité* de Gustave ne provoque en fait aucun rire : visible, il n'est pas *vu* sinon par hypothèse et dans l'imaginaire. Il n'en demeure pas moins que les deux moments sont donnés ensemble comme le réfléchi et le réflexif qui s'en est dégagé, celui-ci, regard *réel* de Gustave sur lui-même, se donnant pour un regard imaginaire des Autres sur lui.

Du reste, pourquoi le Garçon rit-il, dans la « charge consacrée » ? À prendre sa conduite telle qu'elle est décrite, ses gestes et son rire se *pressent*, signe d'une excitation considérable et il rappelle un autre aspect du christianisme : la

Religion a produit des bâtisseurs de cathédrales mais aussi de Grands Inquisiteurs. Les élévations de l'âme ont pour contrepartie le fanatisme et les guerres saintes. Sur ce point tout le monde peut tomber d'accord avec lui, même un prêtre : celui-ci fera simplement remarquer que les fautes des hommes ne peuvent être portées au compte de ce grand corps sacré, l'Église. Mais le Garçon n'est pas de cet avis : il met sur le même plan les *auto da fe* et les chefs-d'œuvre de l'art religieux. C'est soutenable à condition d'y voir les produits d'une même culture, dans la même société, au même moment de l'histoire. De ce point de vue sa réplique est assez faible : les dragonnades du Roi-Soleil n'ont pas grand-chose à faire avec le gothique. N'importe : prenons-la en bloc ; elle revient à dire que la Foi seule peut soulever les montagnes et construire ces immenses édifices pour que le peuple s'y rassemble ; mais, à ce degré, elle ne peut être que fanatique : une même intolérance anime ceux qui bâtissent les temples de Dieu et ceux qui brûlent en Son Nom les schismatiques. « C'est beau, la Saint-Barthélemy ! » Est-ce qu'il se moque de son interlocuteur ? Ou trouve-t-il – en tant que Garçon – de la beauté aux massacres ? Il ne faut pas en décider sans se rappeler la position du « comédien de soi-même » qui s'hyperbolise dans ce personnage : Gustave a toujours déclaré que les convictions religieuses ne se concevaient pas sans fanatisme. Est-ce un blâme ? Aucunement : l'instinct – ou soif de l'infini, de l'absolu – pousse l'homme à produire ces pauvres fables qu'on nomme religions et qui ne peuvent le satisfaire car l'être fini a besoin de l'infini mais sa faiblesse est telle qu'il ne peut se le représenter. Bref, quel que soit le mythe, ce ne sera jamais qu'une représentation finie de l'infini : de ce point de vue le fétichisme n'est ni plus ni moins valable que le monothéisme chrétien. Ce qui sauve ces mythologies du ridicule, c'est que les croyants, faute de mieux, s'y attachent avec toute la violence de leur soif insatiable d'absolu. Ce n'est pas le contenu qui importe, c'est la mobilisation de toutes nos énergies par la foi. En ce sens le fanatisme et l'intolérance représentent, en l'homme, ce qu'il a de meilleur. Le martyr et l'inquisiteur sont frères : l'un et l'autre détruisent en eux-

mêmes et en l'autre l'espèce humaine pour que le règne de Dieu soit ; les inquisiteurs feraient d'excellents martyrs ; les martyrs, quand ils survivent, font les meilleurs inquisiteurs. Ils obéissent à l'impératif originel de l'instinct religieux qui est tout négatif : même si Dieu n'est pas, fais éclater en toi et en ton prochain la détermination finie pour prouver, sous Son ciel vide, le besoin que tu as de Lui. Le fanatisme de l'homme pour l'homme, c'est bien : sacrifice et hiérarchie se complètent ; celui de l'homme pour Dieu, c'est mieux : il réalise en même temps la hiérarchie de l'espèce humaine et, à la limite, du moins, l'abolition de celle-ci.

Cette abolition, il faut la regarder avec les yeux de Gustave et se rappeler qu'elle ne déplairait point à sa misanthropie et qu'il l'a souhaitée fréquemment. Quant aux massacres, nous savons qu'il rêve d'en commettre. À l'époque ses héros favoris sont Néron le pyromane, Tamerlan, Gengis Khan ; bientôt il invoquera Attila pour le supplier de détruire ensemble Rouen et Paris. Bien sûr : c'est le ressentiment, l'humiliation qui l'enragent au point de lui faire caresser l'idée du plus exhaustif des génocides, l'assassinat du genre humain dans son intégralité. Mais il faut avouer qu'il y pense sans cesse puisqu'il ne décolère jamais. Il a même établi, en imagination, une table de valeurs dont le principe, admis explicitement, est Thanatos : rien de plus voluptueux que de faire l'amour pendant que la domesticité s'affaire à occire, à supplicier ; rien de plus beau que de « faire de l'Art » au sommet d'une colline pendant que se cabre et se calcine une Capitale de la douleur sous la morsure d'un incendie qu'on a soi-même allumé.

À l'époque, il ne se contente pas de ces rêves masturbatoires : dans la rue, dans les lieux publics, partout où il rencontre des foules, il ressent des impulsions meurtrières : tantôt il veut massacrer à coups de poing son prochain et tantôt, furieusement, il ressent le besoin de faire rouler des têtes. Je sais, il ne faut pas trop s'en émouvoir : faute de déboucher sur la révolte, sa grande rage passive s'irréalise en désir de tuer. Car ce sont les premiers venus qu'il veut occire, des

passants dont la tête ne lui revient pas, ce n'est pas grave. Encore que la honte, l'impuissance, l'horreur de vivre conduisent parfois ceux qu'on nomme dans la presse des « énergumènes » à commettre l'acte surréaliste le plus simple, c'est-à-dire à descendre dans une rue populeuse et à tirer dans le tas. Gustave ne passera jamais aux actes : il est protégé contre ces gestes désespérés par sa condition de bourgeois. Mais sa passivité constituée ne l'empêcherait pas à elle seule de les commettre : ces petits massacres, suivis fréquemment par un suicide, ne peuvent justement avoir d'autre auteur qu'un agent passif. En tout cas, il se plaît à ce rôle d'homicide en puissance, d'homme qui « ne se connaît plus » : il aime à se faire peur. N'importe, l'impulsion homicide est un de ses fantasmes : cela ne peut pas durer ; je vais faire un malheur ! Comment ne s'arrangerait-il pas pour la faire passer dans sa *persona* ? La taille formidable du Géant prisonnier dans le Garçon, c'est déjà un génocide. Mais par-dessus le marché, le Garçon est méchant. Méchant comme la gale. Comme Marguerite, comme Garcia, Satan, Mazza, comme le jeune auteur lui-même : la première fois que Gustave nous parle de ce rire fameux, nous l'avons vu, c'est le 24 mars 37 ; le censeur s'est fait prendre dans un bordel ; ce qui met Gustave en joie et l'égale un instant à son hyperbolique caricature, c'est la mine déconfite du pauvre homme, autrement dit l'expression de sa souffrance. Ce fonctionnaire comprend en un éclair les conséquences : il sera la honte du collège, objet de mépris pour ses collègues et de dérision pour les collégiens, et puis il va perdre son gagne-pain. Voilà justement ce dont le Garçon se délecte : la dégradation, l'avilissement d'un homme et sa liquidation *presque* physique : on ne le tuera pas mais il va disparaître pour végéter ailleurs avec des souvenirs odieux.

S'il est méchant, le Garçon – ou plutôt le géant courroucé d'être enfermé dans la peau d'un homme –, peut-on imaginer qu'il ait une telle répugnance pour les dragonnades ? Il est vrai que les beaux fauves qu'il aimerait prendre pour modèle – Lacenaire est le plus récent – tuent, selon lui, pour le plaisir de tuer : misanthropie, sadisme poussé jusqu'à l'anthropophagie, voilà, croit-il, leurs

mobiles – qu'il déclare approuver sans réserves. Oh ! oui, dirait le Garçon tout excité, c'est beau, le sang de l'homme quand d'autres hommes le font couler : c'est beau la mort, quand elle vient par le glaive et s'enfonce avec lui jusqu'au cœur du condamné ; c'est beau la souffrance des victimes soi-disant innocentes (on n'est jamais innocent d'être homme) quand des tourmenteurs – jurés calmes et sûrs de leur droit – la leur infligent. Mais massacrer au nom de Dieu, est-ce aussi amusant ? Il y a dans la Saint-Barthélemy, par exemple, un aveuglement colossal ou une immense tartuferie : on s'entr'égorge au nom d'une Divinité sourde, muette, cachée, qui, en tout état de cause, qu'elle soit ou non, n'a rien de commun avec la grossière idole façonnée par les catholiques et pas davantage avec celle que leur opposent les protestants. Ce n'est plus le sadisme pur : un « idéal » intervient au nom duquel on « fait justice ». Eh bien justement, ces facéties, pour le Garçon, sont les meilleures. D'abord rien n'est perdu de ce qu'il aimait dans les fêtes néroniennes : est-il moins rouge, le fleuve de sang qui coule dans les rues de Paris ? Quant au sadisme, la bonne conscience, loin de l'étouffer, l'exalte : quel plaisir que d'éventrer une jeune fille pour l'amour du Bien ! Mais surtout, les guerres de religion, c'est beaucoup plus farce ! Néron ne prête pas à rire : il tue pour son plaisir. Mais quand, des deux côtés, on pille, on torture et l'on tue au nom du Dieu de Justice et d'Amour, le Garçon entre en transes ; l'homme se dévoile enfin dans la perfection de sa nature ; il est bourreau ridicule ou risible victime. Épernon qui massacrait pour jouir est moins « hénaurme » que Torquemada, cet imbécile qui brûle ses prochains par vertu, cet hypocrite qui, lorsqu'il fait souffrir, bande sous sa robe de bure et ne veut pas le savoir. Le Garçon va plus loin encore : si l'unique valeur de l'homme est dans son instinct religieux et si celui-ci ne trouve sa plénitude humaine que dans le fanatisme, qui conduit inflexiblement au génocide, ce monstre est ainsi fait que son amour pour l'Être l'achemine droit vers le Néant : je ris, au théâtre, quand un mari, par les précautions qu'il prend pour défendre la vertu de sa femme, la mène, malgré lui, malgré elle, dans le lit du voisin ; ne dois-je pas rire plus fort si je vois une

espèce animale mettre en œuvre, pour mieux s'affirmer *dans l'absolu*, les moyens les plus sûrs de se liquider elle-même ? En tombant d'accord avec son interlocuteur, le Garçon entend dévoiler, sous leur apparente contradiction, l'unité dialectique du mysticisme sentimental et du fanatisme. S'il le moque, pourtant, s'il le démoralise, c'est en barbouillant de sang les tendres ravissements quiétistes de son interlocuteur ; de la férocité des massacres qui ont rendu ses extases possibles, qu'il le veuille ou non, Monsieur Loyal est complice. Gustave en est d'autant plus convaincu que ses extases *à lui* ne sont point innocentes : nous l'avons montré plus haut, ce sont des survols rancuneux qui plaquent les hommes contre terre et finissent par les abolir. En ce sens l'histoire sanglante des guerres religieuses ne fait que dévoiler la férocité secrète des extases – celles de Gustave, et, selon lui, celles de tous les grands mystiques ; ce qui pousse à l'extrême son hilarité, c'est que les massacreurs qui se réclament de Dieu *ont raison* : en s'exterminant pieusement, notre espèce ne fait qu'exécuter la sentence portée sur elle d'en haut : pour ce Bel Indifférent, *l'absolu*, nous n'existons *absolument* pas. On notera la ressemblance entre la malédiction d'Adam, acharné *par essence* à s'anéantir avec l'espèce entière, et la malédiction de Gustave rêvant de s'abolir pour exécuter les ordres du Père. La réaction personnalisante de Gustave ébauche une nouvelle spirale : tous les thèmes de sa constitution sont repris et reployés dans un ordre nouveau qui est celui du *rire*, réaction neuve qui tente de les dépasser.

En mars 36 il écrit *Un parfum à sentir* qu'il terminera le 1^{er} avril et, dans les « Deux mots » qui servent de préface à ce « conte philosophique » il prend soin de définir le rire méchant qui est devenu sa meilleure défense : « Cette divinité sombre... qui rit dans sa férocité en voyant la philosophie et les hommes se tordre dans leurs sophismes pour nier son existence tandis qu'elle les broie tous dans sa main de fer. » Ce Dieu sombre, c'est le *Fatum*, on le sait. Il broie les hommes, tant mieux ; mais sa férocité sadique est rieuse ; pendant qu'il les entraîne au génocide, il s'enchant de leur aveuglement : un Créateur tout-

puissant qui les aime, un monde fait pour eux, la bonté de la nature humaine et, si elle ne suffit pas, la Grâce, une aide discrète de la Providence, qui respecte leur libre arbitre, que ne vont-ils pas chercher pour se cacher qu'ils s'entre-tuent, qu'ils sont mis au monde pour souffrir, s'avilir et mourir ! Il y a beau temps, à l'époque, que la création mondiale du Garçon a eu lieu dans la cour du collège : nous reconnaissons son rire dans la gorge d'Anankê ; est-ce à dire que Gustave l'assimile à cette divinité ? Non mais qu'il fait, dans *Un parfum...* un effort réflexif pour mieux comprendre son nouveau personnage. Le Destin rend nécessairement les hommes risibles aux trois conditions suivantes : que le rieur n'appartienne pas à l'espèce humaine, qu'il soit misanthrope (le rire exprime le racisme des surhommes), qu'il ait la prescience de l'horrible fin vers laquelle les individus sont acheminés. Celui qui les remplit toutes trois aura le divin plaisir de voir chacun de nous réaliser son sort par les démarches mêmes qu'il tente pour y échapper. Rappelons-nous le suicide de Marguerite : la foule lui donne la chasse, elle se frappe le front : « la mort, dit-elle *en riant* ». Le rire naît ici d'une fulgurante intuition, malheureusement rétrospective, de sa vie passée : quel entêtement risible à se faire aimer quand on l'a créée détestable ! Ses efforts étaient comiques puisqu'ils n'avaient d'autre résultat que de la faire haïr davantage. Le clairon du Garçon éclate, non sans nous surprendre un peu, dans cette pauvre gorge fanée ; encore faut-il qu'elle se tue : elle n'échappera à la dérision universelle qu'en réalisant consciemment et délibérément le Destin qui lui est ménagé. Ainsi de Gustave assumant l'hilarité qu'il croit provoquer et la réextériorisant par un rire saccadé qui manifeste publiquement son génocide suicidaire.

L'idée qui vient aussitôt, c'est que le Garçon *a raison d'être bête*. Ou plutôt que sa prétendue bêtise est le seul mode de compréhension valable quand il s'agit du rapport de la totalisation en cours avec un moment d'elle-même qui essaie de se poser pour soi. Disons que cette relation apparaît comme un double refus de comprendre : la partie en tant qu'elle affirme sa suffisance refuse de comprendre

le tout qui la produit et la nie simultanément, dans la mesure même où il est tout entier présent en elle et tout entier hors d'elle ; le tout n'a pas d'yeux pour voir la partie, même si elle constitue un moment nécessaire de la totalisation. En cette double méconnaissance dont l'envers positif est la force affirmative – celle de la totalisation ou puissance d'être infinie ; celle de la partie, qui, empruntée au tout et déviée, tente de poser pour soi sa détermination finie – se résument les rapports du cosmos et du microcosme. On pourrait dire que ceux-ci représentent le renversement grotesque de l'effusion panthéistique (que le jeune Flaubert a souvent tentée) : dans celle-ci, la partie et le tout ne sont extérieurs l'une à l'autre qu'en *apparence* ; l'extase, détruisant la détermination du mode fini, fait apparaître le lien d'*intérieurité* qui le lie à la substance infinie ; si l'on inverse, l'extériorité réciproque se pose pour soi par la négation ridicule et double de la relation d'intérieurité : par rapport à sa partie, le tout, qui est pure adhésion à soi, se pose comme le non-savoir ; par rapport au tout, la partie se bute sur un faux savoir : elle le saisit en effet *à travers sa détermination* comme un ensemble de particularités extérieures les unes aux autres, douées par elles-mêmes de force affirmative et s'agrégeant en systèmes décomposables ; cela n'est pas autre chose que la connaissance en extériorité ou connaissance parcellaire nommée aussi *raison analytique*. Cette ignorance double dont on ne peut sortir, panthéisme refusé, n'est pas risible au même degré selon qu'on l'envisage au niveau du tout ou au niveau parcellaire. Dans le premier cas, en effet, l'aveuglement naît de la plénitude : le tout, affirmation pure, n'a pas de regard pour la négation qui particularise. Il enveloppe le monde éclairé, le pénètre et le résout secrètement en lui-même comme la nuit du Non-Savoir, enveloppant et dissolvant dans l'homogénéité nocturne toutes les lumières éparses et clignotantes qu'on nomme des connaissances et que la raison analytique prétend vainement organiser en un système. La partie, elle, ignorant que son être provisoire n'est qu'une spécification du Tout et, conséquemment, qu'il se fonde sur un lien d'intérieurité avec celui-ci, affirme en même temps sa cohésion interne, sa pérennité, par la

conscience qu'elle prend de cette relation interne et s'affaire à décomposer le cosmos autour d'elle en éléments finis qu'elle est, par principe, incapable de recomposer. Il s'agirait d'un drame ou, comme on dit de la pensée hégélienne, d'un pantragicisme si le Tout avait un sens ou si, posant et détruisant les moments finis dans un ordre *orienté*, la totalisation progressait vers une fin – qui serait, par exemple, l'absolu-sujet. Mais Gustave, quand il interprète le Garçon, opte pour le pessimisme absolu : l'Univers possède au mieux l'inerte, l'immobile unité de la substance parménidienne ; au pire, l'unité profonde de l'infinie dispersion matérielle : c'est le Néant, création et destruction ne sont qu'une seule et même chose ; en d'autres termes l'homme est grotesque mais il se pourrait que l'Être soit absurde. Entendons : dépourvu de sens. Gustave hésite, à l'époque – nous y reviendrons – entre deux conceptions : « il y a un sens » (comme dit Alfred), il y a un ordre mais cet ordre ne concerne point l'homme et ne s'établit qu'en broyant l'espèce humaine ; autrement dit, celle-ci n'est qu'un moyen de moyen, jamais une fin. Il n'y a ni sens ni ordre (influence du mécanisme scientiste), rien d'autre que les jeux stériles de l'être du Non-Être et du non-être de l'Être. À ceux-ci mêmes, pourtant, il ne peut s'empêcher de donner une obscure unité (au fond, l'homme reste une fin absolue et l'Univers n'existe que pour le mystifier). De toute manière Gustave tient le rire pour la relation fondamentale de l'infini et du fini. Mais l'infini, dans son impersonnalité, ne peut moquer les particuliers sans d'abord s'incarner dans un infini-sujet, sa première hypostase. Telle est la fonction que Gustave assigne, dans *Smarh*, à Yuk, dieu du Grotesque. Celui-ci fait mille farces pernicieuses. « Et il riait, après cela, un rire de damné, mais un rire long, homérique, inextinguible, un rire indestructible comme le temps, un rire cruel comme la mort, un rire large comme l'infini, long comme l'éternité car c'était l'éternité elle-même. Et dans ce rire-là flottaient, par une nuit obscure sur un océan sans bornes, soulevés par une tempête éternelle, empires, peuples, mondes, âmes et corps, squelettes et cadavres vivants... ; tout était là, oscillant dans la vague mobile et éternelle de

l'infini. » Un peu plus loin le même Yuk, affirmant sa supériorité sur la mort même s'exclame : « Je suis le vrai, je suis l'éternel, je suis le bouffon, le grotesque, le laid... je suis ce qui est, ce qui a été, ce qui sera ; je suis toute l'éternité à moi seul. » Le rire est cosmique, c'est un spasme figé, « vague mobile et éternelle où tout oscille ». Mais il ne s'actualise pas avant qu'une conscience perçoive d'en haut, *méchamment*, que les mouches à viande butinent aussi bien les lèvres d'une charogne royale que celles d'une charogne de gueux, avant qu'un entendement – contemplatif, notons-le et nullement créateur⁴² – se divertisse à constater que les modes finis, butés sur leur détermination, sont risibles parce qu'ils se prennent au sérieux, bref, avant qu'une personne immense mais *elle-même déterminée* fasse l'inventaire du monde et transforme l'indifférence de l'infini négatif en cruauté. Notons sur-le-champ que cette première hypostase est nécessairement risible dans son essence même : puisque c'est la détermination qui est dérisoire, Yuk qui est l'infini déterminé – l'équivalent du mode infini chez Spinoza – apparaît à la fois comme le sujet du rire et comme son premier objet⁴³. Le Dieu du Grotesque est lui-même grotesque. Son projet fondamental est en même temps son être. Disons même son martyre. Nous verrons mieux tout à l'heure que la condamnation au rire a pour conséquence directe l'impossibilité de prendre au sérieux la souffrance ressentie. De là son « rire de *maudit* ».

Yuk n'est pas le Garçon : il est né au moins trois ans plus tard. Disons qu'il en est la Théodicée. Sur la *persona* de sa quatorzième année, Gustave a eu tout le temps de réfléchir et de pataphysiquer. Le Garçon est par lui-même hyperbolique et le Dieu du Grotesque est l'hyperbole de cette hyperbole. Mais tous les thèmes évoqués dans *Smarh* sont déjà présents implicitement dans la créature « collective » des collégiens rouennais. Au point qu'on peut se risquer à écrire que le Garçon est hypostase de Yuk : homme et géant, géant captif dans une peau d'homme, c'est le vrai médiateur entre l'infini et notre finitude. Il est immensément bête, comme la matière, qui ne pense ni n'est pensable. C'est ce

qu'il dit, à seize ans, dans les *Mémoires* : « On aurait tort de voir dans ce livre autre chose que les récréations d'un fou ! » Mais il avait, quelques lignes plus haut, précisé le sens qu'il donnait à ce mot : « ... un fou, c'est-à-dire le monde, ce grand idiot qui tourne depuis tant de siècles dans l'espace, sans faire un pas, et qui hurle et qui bave, et qui se déchire lui-même. » Celui qui manifeste le mieux la réalité cosmique, ce n'est ni l'astronome ni le géologue ni le physicien ni aucune des bonnes âmes qui croient entendre l'harmonie des sphères : un idiot tremblant et bavant, voilà le microcosme que le monde a choisi pour le représenter. Le Garçon est cela d'abord : un idiot gigantesque et douloureux, en qui le cosmos est descendu, dont la férocité joviale cachera toujours la souffrance et dont l'inflexible bêtise, toujours consciente d'elle-même, déborde de toute part, écrase contre terre l'alerte raison. Mais il est en même temps bête comme un homme : chichement, à la petite semaine – et parce que sa particularité humaine est la bêtise. Il ne raisonne ni ne juge : il vit la contradiction de ces deux bêtises, cela signifie qu'il les comprend de l'intérieur, étant infini et fini à la fois et son mode de compréhension *n'est autre que le rire*. Plus tard, Hugo inventera le personnage de Gwynplaine, l'Homme qui rit, héros fort sérieux de nature mais que des voleurs d'enfant, en lui tailladant les lèvres, ont condamné à exprimer en permanence une hilarité qu'il ne ressent guère. Gustave, plus cruel, c'est dans l'âme du Garçon qu'il a taillé le rire ; pour celui-ci, vivre et rire ne font qu'un. Quand il s'amuse des immondes et cruelles facéties dont il est l'auteur, c'est en tant que détermination finie de la matière ; homme parmi les hommes, il fait ses farces pour devenir objet de scandale, pour provoquer les réactions indignées du sens commun, de la moralité, de notre arrogante et minuscule intelligence, bref pour exaspérer en chacun de nous notre vaniteuse et lilliputienne *nature*. La réaction des témoins, c'est le rire – tentative immédiate de désolidarisation : c'est un sous-homme, ce Garçon ! Mais, à l'instant même où nous nous découvrons, notre hilarité est couverte par un tonnerre : c'est l'envoyé du Cosmos qui rit de notre suffisance imbécile ; *en lui la matière-sujet*

dénonce nos truquages, *par lui* le contact détonant du Tout et de la partie est enfin produit. L'homme est un sous-géant qui se prend au sérieux. Le Garçon rote et pète, ses camarades s'indignent et, pendant qu'il rit, découvrent l'absurdité risible de leur indignation : *au nom de quoi*, moi qui suis un sac de puanteurs, pourrais-je me désolidariser de cet autre sac d'immondices ? Il les montre et je les cache ? Donc c'est moi qui suis comique. Bref sa bêtise obscène et scatologique ne se manifeste que pour éclairer notre hypocrisie stupide de détermination matérielle qui se prend pour un pur esprit et dont les fins n'ont de sens que si elle tient son être éphémère, relatif et fini pour un Absolu. Ainsi le témoin qui rit du Garçon se retrouve tout à coup riant de soi. Ou plutôt, comme on ne rit pas seul, *les* témoins se prennent à rire *ensemble* de celui d'entre eux qui s'est attardé dans l'indignation ou dans le rire-lynchage : le Garçon peut se retirer ; mission accomplie : il a, par sa Passion, amené l'homme à rire de l'homme.

Il s'agit bien d'une Passion, car il est homme et Dieu comme Jésus dont il est l'image inversée. Celui-ci est venu sur terre pour nous sauver, celui-là pour nous perdre : l'un expie nos péchés, l'autre a pris la forme humaine tout exprès pour que notre espèce se désolidarise d'elle-même. Sa bêtise merveilleusement lucide n'est qu'un refus de *jouer le jeu*. Ange exterminateur, il lui a bien fallu pour descendre parmi nous se donner un caractère – comme il a bien fallu que le Christ ait des cheveux déterminés, bruns ou blonds, un nez aquilin ou camard. Et il a choisi d'emprunter les traits du cadet Flaubert qu'il a distendus et gonflés au point que son enveloppe humaine risque d'éclater. Mais s'il est descendu en cet *individu*, c'est pour se désolidariser de lui publiquement et pour rire des souffrances qu'il ressent. C'est ce qu'on comprendra mieux par un autre exemple. La *persona* ne porte plus, cette fois, le nom de Garçon mais la structure n'en est pas changée : c'est Gustave saisi en pleine garçonnade. En 1862, Flaubert retrace devant les Goncourt les débuts de sa liaison avec Louise : « Il nous conte sa baisade avec Colet, ébauchée dans une reconduite en fiacre, se

peignant comme jouant avec elle un rôle de dégoûté de la vie, de ténébreux, de nostalgique du suicide qui l'amusait tant à jouer et le déridait tant au fond qu'il mettait le nez à la portière, de temps en temps pour rire à son aise⁴⁴. » Mal reçue, la confidence atteint pourtant son but : elle épate les deux bourgeois parisiens qui la transcrivent le soir même et ne nous cachent pas leur malaise. Les deux nigauds tentent de s'en délivrer en insinuant que le récit est truqué, que Gustave a inventé après coup son personnage : il « se peint comme jouant... ». L'ambiguïté du verbe « peindre » laisse entendre que l'homme de quarante ans veut croire et faire croire, par affectation de cynisme, qu'il était capable, dans sa jeunesse, de se tenir sur deux plans à la fois : celui du romantisme noir, à la Petrus Borel – qui est à sa manière une destruction de l'humain – et celui du rire noir qui refuse à l'homme jusqu'au triste privilège de souffrir. Pour nous, au contraire, qui avons tous les textes sous les yeux, la « baisade » ébauchée ressemble étrangement à la « charge » devant la cathédrale, à ceci près que Gustave, dans le fiacre, est à la fois Monsieur Loyal et le géant qui rit.

Un fait est rigoureusement établi par la Correspondance. Le « beau ténébreux », Gustave s'y est bel et bien incarné, comme on peut voir dans *toutes* les lettres qu'il envoie à Louise, depuis la première, datée du 4 août 1846 jusqu'à son voyage en Orient⁴⁵. Ce n'est pas tout : dès le 6 août, il lui rappelle des propos tenus *avant* leur première nuit d'amour : « Je t'en avais avertie : ma misère est contagieuse. J'ai la gale ! Malheur à qui me touche !⁴⁶ » Il y revient le 11 août : « Tu me dis que je ne m'étais pas montré comme cela d'abord ; rappelle au contraire tes souvenirs. J'ai commencé par montrer mes plaies. Rappelle-toi tout ce que je t'ai dit à notre premier dîner ; tu t'es écriée même : Ainsi vous excusez tout ? il n'y a plus ni bien ni mal pour vous ? »

Gustave jouait-il ? En tout cas, il était joué et le savait. Depuis longtemps le sculpteur Pradier répétait aux amis : qu'il prenne une maîtresse, je ne connais rien de tel pour guérir les affections nerveuses. Ces propos furent recueillis par Alfred qui les transmit à Flaubert : celui-ci, lassé de sa chasteté, répondit qu'il

était tenté dans sa chair mais que, s'il s'écartait en un domaine particulier du mode de vie qu'il s'imposait depuis l'« attaque » de Pont-l'Évêque, il était perdu. Une année s'écoula sans que la proposition fût renouvelée mais « Phidias » n'avait pas abandonné son projet : son choix s'arrêta sur Louise, belle femme expérimentée qui saurait en user avec un bleu de l'amour. Il n'est guère douteux que le sculpteur l'ait mise au courant du stratagème – dès qu'il vit que le jeune homme l'intéressait⁴⁷. Elle se chargea volontiers de l'affaire : Gustave était beau. Donc il y eut siège dans les règles mais le Lovelace n'est pas celui qu'on pense : il portait jupons. Le jeune homme, avant de succomber, flaire un coup monté : il y eut un dîner chez Pradier et puis une autre invitation à laquelle il ne se rendit point, craignant de s'engager et de se retrouver, lui l'anachorète, avec un « collage » sur les bras. Trop tard : il était pris. Il fit une visite à Louise qui mena les choses tambour battant puisque nous les retrouvons dans une chambre d'hôtel où Louise est au lit : « les cheveux répandus sur l'oreiller (de Gustave), les yeux levés au ciel, blême, les mains jointes, (lui) envoyant des paroles folles ». Excellente et précieuse description du *post coitum* féminin dans les dernières années du règne de Louis-Philippe. Les yeux au ciel ? Des paroles folles ? Parbleu, s'il y eut comédie, Flaubert n'était pas seul à la jouer. Qu'il le sentît, dans le malaise et la rancune, qu'il se jugeât ridicule, c'est ce que nous montrerons tout à l'heure par l'examen d'un passage célèbre de *Madame Bovary* ; de toute manière, on comprend ses résistances : d'abord, la fille séduite, c'est lui ; Louise le prend, elle se le fait. D'une certaine façon, c'est ce qu'il souhaite : l'activité du partenaire provoque des ondes de désir dans sa passivité constituée. Mais elle réveille en lui l'antique ambivalence de ses sentiments pour sa mère, trop experte nourrice et trop chiche de tendresse. La tendresse, bien sûr, Louise la montre – son rôle l'exige – mais Gustave se méfie. C'est alors, dans un fiacre qui reconduisait Louise chez elle ou les menait à l'hôtel, qu'il y eut ébauche de baisade. La Muse était trop experte pour prendre ostensiblement les initiatives : pendant qu'il bavardait, elle menait les choses tambour battant mais sans se

découvrir et, puisqu'il tenait à faire le fanfaron de vice et le suicidaire, elle ouvrait de grands yeux scandalisés, embrumés de désir, le contredisait pour mieux lui marquer ses effarouchements et répétait, en avançant vers lui sa belle poitrine : « Quoi donc ! Il n'y aurait ni bien ni mal ? »

À cet instant, Gustave est convaincu qu'ils interprètent une mauvaise comédie sous l'impulsion de « ce brave organe génital » et que cette longue scène ennuyeuse a pour objectif de les amener à la scène suivante qui doit avoir lieu à l'hôtel et sera inévitablement suivie du monologue de Louise : paroles folles, regard au ciel, idéalisme ; il le faut : en 1846, une femme de la société bourgeoise, quand elle vient de faire la bête, doit faire l'ange. Comment réagit-il ? En faisant le mauvais diable. Plus il sent qu'elle tisse autour de lui sa toile, plus il réagit en exhibant les suies de son cœur blasé. Par prudence, d'abord : s'il n'y a plus ni bien ni mal, si sa « croyance à rien » est juste, alors l'Amour n'existe pas ; le coït est l'unique rapport *réel* entre un homme et une femme ; si elle proteste, il lui répond que, pour ce qui est de lui en tout cas, brisé par de grands malheurs, les tendres attachements lui sont interdits. Il invite la jeune femme à s'éloigner de lui pendant qu'il en est temps encore ; il n'hésite point à emprunter quelques tirades à *Hernani* : « Je porte malheur à tout ce qui m'entoure » mais en les adaptant au goût du jour : « J'ai la gale. » Bref il prend toutes les précautions possibles pour éviter que Louise, après la baisade, lui fasse un chantage au sentiment. Tout est en place pour qu'il puisse lui dire un jour : « Pauvre enfant, tu prends ton cul pour ton cœur. » Mais il ajoute à la prudence – non pas à la prudence *bourgeoise* mais à la peur névrotique de trop s'engager – un sadisme de ressentiment : elle commence à tenir à lui, cette goulue, il le sait d'autant mieux qu'il commence à tenir à elle. Quelle qu'ait été, par la suite, l'évolution de leur longue liaison, les premières lettres qu'il lui a écrites sont manifestement d'un amoureux ébloui. Derrière les truquages, il y a, chez l'un et l'autre, de la sincérité. Or, c'est précisément dans cette sincérité qu'il veut atteindre Louise pour lui faire payer sa trop grande adresse séductrice ; il ne résiste pas au plaisir

de l'épater et tente de lui faire mal : éloigne-toi, tu vas souffrir, je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé ; mon cœur est mort, tu m'aimeras peut-être mais moi, je n'ai plus la force de t'aimer. Je suis un vieillard, revenu de tout, va-t'en ! va-t'en donc ! Si les deux Goncourt avaient eu la moindre intelligence – c'est-à-dire la moindre sensibilité –, ils auraient compris que ce rôle entièrement négatif n'est pas celui du séducteur mais, au contraire, qu'il sert de défense rancuneuse à celui qui se sent séduit. À ce niveau, très superficiel encore, d'interprétation, il faut relever aussi que sa vanité entre en jeu : Louise est plus âgée, parisienne, elle connaît la vie mieux que lui ; surtout, par ses nombreuses liaisons, elle a acquis une expérience des hommes qui manque à Gustave. Que fait-il aussitôt ? Ce qu'il fera plus tard chez Mathilde : « La vie, moi, je la connais mieux que vous ! » Par la souffrance, bien sûr. Et le voilà qui s'élève à cette totalité cosmique dont ses extases lui ont donné l'envers pour condamner les agissements et les fins de notre espèce. L'infime expérience particulière de la Muse est engloutie par cette totalisation de l'expérience dont la conclusion est, à la fois, le dégoût de la vie et l'acte suprême, le suicide, auquel il n'a pas encore eu recours mais c'est tout comme.

Ceci dit, dans la mesure même où il aime Louise pour de bon, il faut bien *aussi* qu'il s'abandonne et qu'il parle de lui sincèrement. Ou presque. Disons que, dans la mesure où il joue, c'est lui-même qu'il joue. Après tout, il n'a pas tout à fait disparu, en 46, l'adolescent qui écrivait en octobre 42, dans *Novembre* : « Je suis né avec le désir de mourir. » Et n'a-t-il pas raison de se peindre comme un nostalgique du suicide, celui qui se rappelle « avoir souvent gratté le vert-de-gris de vieux sous pour s'empoisonner, essayé d'avaler des épingles, s'être approché de la lanterne d'un grenier pour se jeter dans la rue » ? et qui conclut : « L'homme aime la mort d'un amour dévorant... il ne fait qu'y songer tant qu'il vit. » Et, beaucoup plus tard, dans la *Préface aux Dernières Chansons*, quand il veut opposer sa génération à la jeunesse républicaine, il rappelle avec une fatuité naïve deux de ses anciens condisciples qui se sont donné

volontairement la mort. Or nous lisons que ces jeunes héros se sont tués par « dégoût de la vie » et ce sont les mots mêmes que Gustave a prononcés devant les Goncourt : comment pouvait-il, devant Louise, jouer « cyniquement » comme une « charge » ce dégoût si profond, ressenti dès l'enfance et qui ne le quittera jamais ? Pour « ténébreux », soit : le mot est romantique, il appartient à Nerval plus qu'à Flaubert. Mais que signifie-t-il pour celui-ci ? Qu'il y a des ténèbres au fond de son âme. Par quoi, il faut entendre à la fois les « profondeurs épouvantables » dont il parle aussi dans *Novembre* et l'obscurité d'un secret « indisable ». Or n'a-t-il pas, justement, après la lecture de cette œuvre, écrit à la Muse qu'elle avait dû pressentir tout l'« indisable » qui y était contenu ? Qu'est-ce donc que ce secret ? Un chagrin, bien entendu, une de ces douleurs immenses qui vous perchent au sommet de l'Atlas et rapetissent l'Univers. Le plus drôle, c'est qu'il leur a fait le coup, aux Goncourt : ils disent de lui, dans leur roman à clé *Charles Demailly*, que c'est « un homme qui a eu quelque chose de tué sous lui dans sa jeunesse, une illusion, un rêve, je ne sais... ». Pour que les deux frères se soient décidés à le peindre sous ces traits flatteurs il a fallu, dans les premiers temps, qu'il leur cache soigneusement le Garçon et leur laisse entrevoir, discrètement, le ténébreux qu'il souhaitait être. Est-ce donc qu'il se moquait d'eux ? Cela n'est pas vraisemblable. Nous ne le donnerons pas, cependant, pour entièrement sincère : il soignait sa publicité, esquissait à grands traits le personnage qu'il souhaitait être aux yeux des hommes de lettres parisiens ; personnage *dramatique*, l'au-delà du désespoir. Le comique de ressentiment, il faudra, pour que Flaubert le laisse voir, qu'il ait assuré sa position à Paris, dans le salon de la Princesse et parmi ses confrères. *Même alors*, d'ailleurs, discret, taciturne, le désespéré de *Novembre* réapparaît parfois et succède sans intermédiaire au commis voyageur. Lisez plutôt : *Novembre*, 1842 : « Quand la foule le coudoyait, une haine toute jeune lui montait au cœur, il lui portait, à cette foule, un cœur de loup, un cœur de bête fauve traquée dans son terrier. » *Journal* des Goncourt, 6 décembre 62, vingt ans après, le jour même où il leur a

conté sa baisade : « Il nous proteste qu'il ne se sent point de contact avec ces gens qui passent... qu'un Peau-Rouge est cent fois plus près de lui que tous ces gens-là que nous voyons sur le boulevard⁴⁸. » Un Peau-Rouge, cela va de soi : à défaut de sang bleu, Gustave s'est donné depuis longtemps du sang d'Indien ; certains de ses aïeux maternels ont vécu au Canada ; il ne lui en faut pas plus. Les deux frères jubilent : ils noteront le soir même que Flaubert est ignoble – nous verrons sous peu que c'est ce qu'il a voulu – et l'idée les enchante au point qu'ils descendent gaiement le boulevard en compagnie du dernier des Mohicans, noble barbare que la vue des foules françaises plonge dans une colère sacrée. Le noble et l'ignoble : Gustave passe de l'un à l'autre sans cesse ; ils sont, en lui, complémentaires et peuvent même coexister. La raison : c'est que Flaubert est *d'abord* et fondamentalement ce jeune garçon misérable et sinistre, « né » sans l'être, qui a intériorisé en orgueil négatif l'ambition et la réussite familiales. Dans le fiacre il disait à Louise ce qu'il *était* : et, bien sûr, on *n'est* rien, à ce niveau, l'être est une signification qu'on tente d'objectiver pour l'autre et, à travers l'autre regard, pour soi par des discours et des conduites qui visent à fasciner. N'importe : cette comédie sera sincère si elle tend à dégager et à fixer le sens toujours fuyant du vécu. Flaubert parle beaucoup, dans la voiture : c'est qu'il veut reculer, par effroi, l'instant du coït et, naturellement, c'est aussi pour préparer la *baisade* en « faisant la cour » à Louise, comme il est de règle à l'époque : il ne s'agit pas de séduire mais de montrer par des confidences calculées qu'on respecte à l'égal d'une « femme honnête » celle qu'on s'apprête à renverser. Mais, plus profondément, c'est le désir sexuel qui l'oblige à cette « prise de parole » : la communication par le verbe symbolise la pénétration ; l'*organe*, chez Gustave, c'est sa voix de bronze, qu'il saisit comme phallus érigé ; mais inversement et quoi qu'il en dise, le coït qui se prépare, il n'y voit pas seulement le contact de deux épidermes ni le plaisir aveugle qui naîtra de leur frottement : si solitaire que soit Gustave, en ce premier moment d'une aventure déjà irréversible, le sens de l'intromission crainte et souhaitée, c'est la

communication. L'absurdité de Chamfort, c'est d'employer le mot « contact » qui s'applique à des caresses – même pas à toutes – quand l'essentiel de l'amour est qu'un homme *entre tout entier* dans une femme qui le reçoit *tout entière*, ce qui suppose que, l'accueillant, elle se ferme sur lui, le contient et le pénètre à son tour de ce que Doña Prouhèze appelle « le goût que j'ai ». L'amour n'est pas muet, surtout quand il se tait : à travers la chair, son « goût », ses odeurs, son élasticité, ses couleurs et ses formes, à travers le grain d'une peau, la répartition du système pileux, le sens total mais indisable de la personne se transmet à l'autre personne ; de l'un et l'autre côté, le sens devient un condensé matériel et silencieux de tout le langage, de toutes les phrases dites et à dire, de toutes les conduites tenues et à tenir. Les deux corps nus, dans l'instant présent, sont l'équivalent d'un discours infini qu'ils promettent, dépassent et, du coup, rendent inutile. Donc en ce pré-coït par le verbe, il faut que Gustave entre en Louise par un monologue aussi sincère que seront tout à l'heure ou demain son organe et son organisme. Il joue sérieusement : il emprunte, pour mieux se peindre, les traits principaux qu'il a notés dans ses œuvres autobiographiques. *Agonies*, *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, tout y passe : une raison de plus pour penser qu'il est comédien de soi-même, poussant aussi loin qu'il peut la sincérité. Mentait-il quand il écrivait ses livres ? Moquait-il Alfred quand il les lui dédiait ? Moquait-il Maxime et, vingt ans plus tard, les Goncourt quand il leur prêtait le manuscrit de *Novembre* dont il était si fier ? Alors ? Quelqu'un rit dans le fiacre. Qui ? Et de qui ? Et que représente ce rire ? Quelle est sa fin ?

Les réponses sont fournies par un autre fiacre, celui qui, « stores tendus », brinquebale dans les rues de Rouen, protégeant les premiers ébats d'Emma et de Léon. Le jeune clerc n'a rien d'un Hernani : il est timide encore mais son vernis parisien lui donne une certaine assurance. Emma n'est pas cynique mais déjà fort avertie. C'est son snobisme provincial qui l'a décidée à faire le dernier pas : Léon en lui ouvrant la portière de la voiture lui a assuré que « cela se faisait à Paris ». Et « ... (cet) argument irrésistible l'a déterminée. » N'importe : elle avait écrit la

veille « une interminable lettre » où elle se dégageait du rendez-vous : « Tout maintenant était fini et ils ne devaient plus, pour leur bonheur, se rencontrer. » Ignorant l'adresse du clerc, elle avait décidé de la lui remettre elle-même, dans la cathédrale. Elle s'y est rendue, a tendu la lettre à Léon puis retiré sa main comme il allait la prendre et s'est mise en prière dans la chapelle de la Vierge. Tout cela signifie clairement que cette vertu est prête à succomber mais non sans quelque joute oratoire : il faudra que Léon y mette du sien pour prêcher cette convaincue ; ce qu'ils se diront, nous le savons d'avance : Flaubert nous a rapporté leur conversation de la veille ; Léon a dit qu'Emma avait été pour lui, trois ans plus tôt, « une force incompréhensible qui captivait ma vie ». Elle s'est écriée, ravie : « D'où vient que personne... ne m'a jamais exprimé des sentiments pareils ? » Il lui a répondu que « les natures idéales étaient difficiles à comprendre » ; il s'est souvent désespéré en pensant au bonheur qu'ils auraient eu si le hasard avait permis qu'ils fussent unis par des liens indissolubles. Elle a confessé qu'elle y avait rêvé, elle aussi puis, tout aussitôt : « Je suis trop vieille... » Il en aimerait d'autres. Et Léon s'est indigné : « Pas comme vous ! » Tout y est : l'amour de Léon restera unique par la raison qu'il n'y a ni n'y aura jamais d'autre Emma. Celle-ci, d'ailleurs, est un ange, une nature idéale dont la pureté même est un mystère pour les pauvres humains. Pour achever de la rassurer sur la pureté de ses intentions, le jeune clerc transforme son désir de la rendre adultère en un inconsolable regret de n'avoir pu l'épouser. Deux âmes sœurs, faites pour convoler, frustrées par la mauvaise chance : somme toute, ils sont *déjà* mariés. On ne voit pas que leur discours puisse aller beaucoup plus loin ; dans le fiacre, ils ne pourront que le ressasser en s'attardant sur des considérations de détail, sur des arguments qu'ils n'avaient pas eu, la veille, le temps de développer, pendant que les mains se serreront, oubliées, clandestines ou qu'un baiser furtif et tout à fait imprévu, coupant un instant la conversation, unira leurs lèvres étonnées. Cela durera le temps qu'il faudra, jusqu'à ce que le travail du rut soit chez l'un et chez l'autre achevé. Mais, en dépit de la muflerie naissante de Léon, de

l'assurance d'Emma, certaine de mener le jeu, reste qu'ils sont sinon sincères du moins crédules. Ils essaient tous deux, par leurs pauvres mots, par des élans d'âme qui débouchent sur des lieux communs, par un effort d'imagination qui vient se briser contre le mur du langage, par un angélisme qui bêtifie malgré eux, de dépasser la matérialité du désir charnel et de la copulation qu'ils savent inévitable ; chaque phrase est une vaine tentative pour transcender vers la beauté, vers la pureté, le « brave organe génital » qui l'inspire. Dépassement, transcendance : voilà ce qu'ils prétendent manifester une fois encore par une éloquence dont ils connaissent trop bien la source. Emma, sans illusion, mais dupe une fois encore de l'éternel mirage, tente de « prendre son cul pour son cœur ». Cela signifie qu'elle se veut femme et libre contre la chiennerie⁴⁹ qu'elle sent que son corps lui imposera : soit qu'elle prétende anoblir celle-ci en la présentant comme un Don généreux et seigneurial de sa personne à son féal Léon, soit pour en distraire son attention et succomber par un coup de surprise qui la mettra à la merci de son amoureux sans quelle ait pu s'y préparer, ce qui la déchargera de toute responsabilité. En d'autres termes, ce qu'ils veulent conserver l'un et l'autre, c'est l'*imago* que chacun se fait de soi et leur dignité humaine conçue comme liberté intérieure, non comme système extérieur à lui-même et mû par des impulsions extérieures. Ce qui facilite leur entreprise, c'est qu'ils sont seuls et déjà liés l'un à l'autre par des rapports d'intériorité. Pas un regard, quatre cloisons, aucun des deux n'est objet pour des tiers ni tout à fait objet pour l'autre ; cette intersubjectivité de séquestrés, ils la tiennent pour leur être absolu : tu me désires donc je suis ; je te désire donc tu es ; rien d'étonnant si chacun est convaincu de sa transcendance par la foi que son partenaire lui manifeste. M^{me} Bovary est très réellement un ange.

Que fait Flaubert ? Il obéit à ses créatures : elles ont tiré les stores pour n'être vues par personne ? Qu'à cela ne tienne : personne ne les verra, pas même l'auteur. Celui-ci prend du champ, son regard embrasse Rouen, le port, la campagne et repère sur la chaussée, sur une grand-route des environs, la « lourde

machine » qui contient les deux amants : il ne la quittera plus durant six heures d'affilée et nous retracera, au fur et à mesure, son itinéraire. Il n'en faut pas davantage : les amours de Léon et d'Emma ne prêtaient, jusque-là, qu'à sourire ; ils deviennent tout à coup obscènes et grotesques. Quel tour leur a-t-il joué, le misérable ? Eh bien il a pris un homme et une femme tout chauds de désir, tout vivants, convaincus de se donner librement l'un à l'autre et il a métamorphosé ce couple enlacé en un seul fiacre. La transition s'opère au moyen d'un lieu commun adroitement choisi : « La lourde machine se mit en route. » Cette phrase – comme « minuit sonnait au clocher de l'église » – est si familière qu'on la lit à peine, elle offre pourtant un sens ambigu : au paragraphe suivant, nous pourrions tout aussi bien nous retrouver *dans* la voiture, en face des amants ; mais le sujet de la proposition suppose que nous sommes restés dehors, que nous avons vu les portières se fermer, les stores se tirer. Il suffira donc de garder ce même sujet dans les phrases qui suivent : « Elle descendit, traversa... s'arrêta. La voiture repartit... Elle alla... elle s'élança d'un bond », etc., pour opérer insensiblement la transsubstantiation : les verbes indiquent discrètement, sans forcer sur l'anthropomorphisme, des actions humaines (elle s'élança) ou, en tout cas, d'animaux de trait (la voiture trotta). De sorte que, finalement, l'objet devient sujet de l'histoire sans perdre ses caractères d'objet ; et les anciens sujets deviennent eux-mêmes des objets purs puisque leurs comportements nous sont dévoilés comme les conduites de l'objet. Encore l'auteur prend-il grand soin de mettre hors du coup la partie vivante de l'attelage, le cocher « démoralisé et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse » et les deux rosses « tout en sueur ». Les amants, leur éloquence, leurs caresses, leur baisade, on les a changés en cet objet ensorcelé, une boîte noire, hermétiquement close, sur quatre roues, parfaitement inerte et, en même temps, possédée par ce que le cocher appelle, sans comprendre, une « fureur de locomotion ». De fait, cet ustensile a une voix :

« La (machine) s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

« – Continuez, fit une voix qui sortait de l'intérieur.

« Elle repartit... entra au galop dans la gare du chemin de fer.

« – Non, tout droit ! cria la même voix.

« ... Elle fit sa troisième halte devant le jardin des Plantes :

« – Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement. »

Le cocher, au cours de l'après-midi, essaie plusieurs fois de s'arrêter, « et aussitôt il entendait derrière lui... des exclamations de colère ».

Procédé simple mais efficace : le cocher nous est présenté *comme un homme* : il a des envies simples mais fortes et que nous avons tous ressenties, il voudrait se reposer, il a faim, il aimerait boire un coup au cabaret ; en même temps, nous le voyons dans l'exercice de son métier, acceptant sans protester une épreuve qu'il supporte difficilement, parce qu'il lui faut gagner son pain. Personnage banal, anonyme mais qui nous offre une image raisonnable et sensée de notre espèce : la transcendance et le dépassement, c'est lui, humblement mais totalement, qui les représente. La boîte, par contre, c'est un robot : chaque fois que le fiacre s'arrête, une voix enregistrée en sort, vitupérante, qui lui enjoint de reprendre sa marche. La répétition de l'effet, en gag roulant, a pour but de nous en persuader. Nous savons bien, naturellement, ce qui se passe à l'intérieur de la voiture et que ces injonctions réitérées ne sont pas sans raison. Il n'en est pas moins vrai que la « baisade », vue du dehors, n'est autre que la « fureur de la locomotion » qui s'est emparée d'un objet inerte. Nous connaissons la chanson : Gustave aime se représenter la vie comme une brève folie de l'inorganique. Il s'est inspiré de ce fantasme pour changer deux organismes en sueur, dont la sexualité n'est autre que la vie pure, en un fragment de matière inanimée dont l'inertie est soudain possédée par la rage de la motricité sans recevoir pour autant les moyens de se mouvoir spontanément : d'où cette voix qui réclame mécaniquement une impulsion de l'extérieur, c'est-à-dire en extériorité ; d'où la « démoralisation » du cocher qui devient l'esclave de son propre matériau.

Le propos de Gustave est clair : s'il montrait l'intérieur de la boîte et deux amants qui font l'amour, Emma et Léon auraient gardé figure humaine au

même titre que le cocher. Et si la prudence seule l'avait poussé à passer sous silence des ébats que le lecteur imagine sans peine, il suffisait qu'il arrêât le chapitre à l'instant où Léon fait entrer Emma dans le fiacre. Mais, dans ce cas, nous serions restés en liaison d'intériorité avec le jeune clerc et sa maîtresse : aussi proches d'eux que nous l'étions dans la cathédrale et que nous le sommes au chapitre suivant. Gustave a décrit tout au long la randonnée du fiacre – *qui n'apporte aucune information nouvelle* et, par conséquent, ne répond à aucune exigence interne du récit – pour donner à voir la « baisade » comme l'emportement grotesque et terrifiant d'un objet matériel : il nous oblige délibérément à prendre un point de vue *extérieur* sur des relations humaines. Il tranche nos liens avec le couple et nous amène à nous désolidariser de leurs fins, à n'avoir avec elles qu'un rapport d'œil. Et, certes, leur mauvaise foi est éclatante ; dans la scène de la cathédrale, qui est intentionnellement « chargée », Flaubert a voulu « blaguer » les travers de l'amour. Mais, justement, il n'a pas eu besoin pour rendre les amoureux dérisoires de se percher sur une cime et de les contempler d'en haut. Et nous, pour apprécier le comique de la situation, il n'a pas été nécessaire que nous grimptions sur les épaules d'un géant ; l'impatience de Léon est comique : il a peur, après cette longue attente, de rester coi quand Emma, enfin, s'abandonnera⁵⁰ ; comiques aussi l'air d'intérêt qu'affiche la Bovary et le lorgnon qu'elle tire de son sac pour regarder les dalles funéraires. Nous rions d'eux, de leurs manigances et non de l'espèce humaine tout entière. Et, si nous les avons suivis dans le fiacre, nous aurions continué à nous réjouir *au plus près* de leurs menues hypocrisies. Tel n'est pas le propos de Gustave : leur insincérité, bien sûr, a pour résultat d'anéantir le discours, réduit à un chapelet d' inanités sonores. Mais, en dépit de tout, la mauvaise foi révèle leur transcendance, leurs intentions, leurs fins dans la mesure même où elle dévie l'une et masque les autres. Or c'est la *transcendance humaine* que l'auteur veut écraser contre terre, c'est le projet humain qu'il veut abolir, ce sont les fins humaines qu'il veut réduire à un ensorcellement de corps inanimés. Pour cela, il

faut qu'il prenne du champ, qu'il s'enfle et qu'il s'élève : d'en haut Léon et Emma sont plongés dans l'anonymat de la matière, leurs noms ne sont même plus énoncés ; le fiacre et son roulis représentent la copulation en général et l'espèce humaine sans intermédiaire contemplée *du plus loin* par un être ainsi fait qu'il ne peut plus comprendre ses agissements et qui, du coup, se tient hors de l'humanité. Déshumanisé, le lecteur n'a plus avec ce couple – devenu *tous les couples* – qu'un « rapport d'œil » : il le résume en cette boîte dont les cahots figurent les tressautements de la bête à deux dos. Comme si nous prétendions réduire toutes les baisades du monde aux mouvements de tous les sommiers enregistrés simultanément par un sismographe ultra-sensible : ce serait donner à la fornication l'aveugle et stupide non-signifiante d'une force naturelle.

Ou plutôt non : Gustave va plus loin. Une force naturelle, c'est encore trop beau : le coït n'est ni orage ni séisme ni raz de marée. Flaubert se plaît à le faire voir sous forme d'un ustensile affolé. Le fiacre est un produit du travail et l'instrument d'un autre travail : des hommes s'y sont *objectivés*. Gustave va faire de l'amour une contre-finalité. Non point l'absence de toute fin mais la destruction d'une fin humaine par une fin diabolique et anonyme qui ne se manifeste que par son acharnement à fausser l'outil incompréhensiblement. Le fiacre est moyen de transport : les gens l'utilisent pour se rendre d'un lieu bien défini en un autre qui ne l'est pas moins. À partir du moment où Léon, au cocher qui lui demande : « Où Monsieur va-t-il ? », répond : « Où vous voudrez », l'ustensilité du fiacre, c'est-à-dire son sens rationnel, est abolie. Les premiers déplacements, toutefois, conservent une trace de rationalité parce que le cocher, livré à lui-même, refait certains parcours habituels, à tout hasard : peut-être les clients veulent visiter la ville ? peut-être ont-ils un train à prendre ? ou l'envie de se promener sous les arbres du jardin des Plantes ? Il essaie : arrêt devant la statue de Corneille, à la gare, devant la porte principale du jardin. Mais comme, à chaque tentative, la boîte entre en fureur, derrière son dos, il renonce à comprendre et la voiture, abandonnée à elle-même, « vagabonde » sans parti

pris ni direction, au « hasard », passant et repassant par les mêmes rues, sortant de la ville pour y rentrer. Cet outil était fait pour prendre *au plus court*, pour conduire le client *aux moindres frais* à l'adresse indiquée : voici qu'il ne va nulle part, ou, ce qui revient au même, qu'il s'use, qu'il use son cocher et ses chevaux à se faire traîner n'importe où, exigeant d'aller toujours d'un point à l'autre par le chemin le plus long. Il s'agit d'un travail pourtant : les chevaux sont en nage, le cocher n'en peut plus mais sait qu'il sera payé. Payé pour gâcher systématiquement son métier, pour obéir à son fiacre au lieu de le commander, pour faire en tout le contraire de ce que sa conscience professionnelle lui ordonne : c'est cela, surtout, qui le *démoralise*. Au point « qu'il accroche par-ci, par-là, et ne s'en soucie pas ». Cette énorme niaiserie vague, cette longue tribulation d'un véhicule, ce trajet cahotant, cette révolte de l'outil contre son ouvrier, cette abolition de l'ordre pratique au profit d'un non-sens, d'un égarement désordonné, cette voiture funèbre, « plus close qu'un tombeau », brinquebalant au cul de deux rosses épuisées, tout cela n'a qu'un sens : c'est l'amour saisi dans sa matérialité *pratico-inerte* comme une révolte absurde de la matière inanimée contre le sceau que le travail humain lui impose. Et aussi comme un contre-travail, au sens où l'on dit, par exemple, d'une boiserie qu'elle « travaille ».

Ainsi les deux amants, transformés en véhicule furieux, sont plus nus que dans un lit puisqu'ils n'ont plus rien pour les protéger. Leur « baisade » est publique : ils sont les gisants d'un tombeau en folie, leurs transports se réduisent à l'unicité d'*un* transport dont l'essence est d'aller de nulle part à nulle part, l'énergie qu'ils dépensent dans l'acte sexuel équivaut à celle que fournissent deux rosses blasées pour exécuter un travail idiot. Comme le cocher, déboussolé, repasse sans cesse par les mêmes lieux, la copulation, qu'ils voulaient cacher, se transforme en une obscène exhibition : « Sur le port... dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province... et qui apparaissait ainsi continuellement... ballottée comme un

navire. » Donc tout est *vu* : les bourgeois voient le couple qui baise, ils le voient dans son plus obscène dénuement ; toute la ville peut le regarder passer : cette solitude qui leur était si chère, elle s'évanouit ; ils étaient l'un pour l'autre *presque sujets*, leur lien d'intériorité leur donnait à chacun l'*être absolu* ; métamorphosés en cette chose étrange et sinistre, un char funèbre et « ballotté comme un navire », ils deviennent un objet pur. Non pas tout à fait un objet de scandale : « Cela se fait à Paris » mais pas encore en province ; ces bourgeois voient passer dans sa hideuse nudité l'amour charnel mais ne le reconnaissent point. Reste qu'ils sont objet de malveillance et de rire. Et que leur aventure, qui leur semble un commencement tout neuf, aux suites irréversibles, imprévisibles, s'objective par la réapparition harassante, obstinée, de la guimbarde aux mêmes lieux sous forme d'un cycle absurde de répétitions.

Tout est dit : Gustave peut être content, il a irréalisé, déshumanisé deux êtres humains. Pourquoi ceux-là plus que d'autres ? Rodolphe après tout, n'est qu'un assez répugnant personnage et Emma, lorsqu'elle se donne à lui, bien que plus innocente, n'est pas exempte de mauvaise foi : pourtant la « baisade » au bois, loin d'être ridicule, est consacrée par je ne sais quelle effusion panthéistique : « ... elle s'abandonna. Les ombres du soir descendaient, le soleil horizontal... lui éblouissait les yeux... des taches lumineuses tremblaient... Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres... Alors elle entendit au loin... un cri vague et prolongé, une voix qui se tramait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus⁵¹... »

Bien que Gustave ait toujours marqué une certaine répugnance et presque de la peur quand il parle de « coucheries », il est tout à fait clair que celle-ci ne lui semble ni misérable ni ridicule. C'est que, d'abord, le coït est ici débarrassé de toutes les mystifications idéalistes qui le préparent ou le justifient. Rodolphe est un séducteur professionnel ; il prend sur lui, jusqu'à l'ignominie, toutes les responsabilités. Mais du coup, il en décharge Emma. Elle est conquise selon les

règles de l'art et, quand elle se rend, le lecteur comprend qu'elle a été manœuvrée. Du coup, elle baise dans l'innocence – cette innocence qu'elle s'acharnera en vain à retrouver dans les bras de Léon –, *il n'y a pas de mots dans sa tête* ; mais, à la place de la niaise et vague sentimentalité qui, présente, l'obligerait à lancer des « paroles folles » sur la pureté, la poésie, les charmes de la Nature, la Nature est là, muette, qui l'enveloppe et la pénètre. On dirait que Rodolphe est le moyen choisi par le *cosmos* pour entrer en cette femme comme le Tout se manifeste dans la partie au risque de la faire éclater. Le sexe érigé du beau cavalier, le plaisir émoussé (on nous le précise un peu plus tard) qu'il se ménage, c'est l'inessentiel : ce trompeur est la dupe du monde, l'instrument choisi par celui-ci pour, à l'occasion d'une très maculée conception, prendre en cette femme conscience de soi. Voyez d'ailleurs comment Emma, le soir, seule dans sa chambre, se rappelle cette première étreinte : « D'abord ce fut comme un étourdissement ; elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, et elle sentait encore l'étreinte de ses bras, tandis que le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient. » Elle s'aperçoit dans la glace et s'étonne. « Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. » L'usage très habile du style indirect et l'introduction brusque du plus-que-parfait ont cet effet, soigneusement calculé, que nous resterons pour toujours incertains : a-t-elle *vraiment* les yeux agrandis et approfondis par cette expérience ? ou l'imaginelle ? Il me paraît toutefois que l'inauthenticité commence pour elle avec le retour du langage, c'est-à-dire au paragraphe suivant : « Elle se répétait : “J'ai un amant.” » Tant qu'elle en reste aux réminiscences sans paroles et aux perceptions nues, elle conserve en elle quelque chose de ce monde qui l'a emplie et s'est retiré. Ce qui est sûr, c'est que, dans son souvenir, l'étreinte de Rodolphe n'est séparable ni de la forêt qui les entourait (« elle voyait les arbres, les chemins, les fossés ») ni du frémissement du feuillage ou du sifflement des joncs. Ainsi le *cosmos* est là, qui l'environne ; si, pourtant, cette énorme présence n'écrase pas la jeune femme, c'est que l'auteur a pris le point de vue cosmique *au plus près* :

l'environnement de la « baisade » renvoie à tout, mais implicitement ; le regard de l'Infini se fait « tendre douceur » ; les liens du dehors et du dedans sont des relations d'intériorité : elle ne peut voir les « taches lumineuses qui tremblent autour d'elle », mais elle est intimement liée à ces miroitements puisque « le soleil horizontal lui éblouit les yeux » et que son visage est lui-même une tache de lumière. Soleil horizontal, azur, espaces interstellaires, cette terre qui tourne et que les ombres du soir enveloppent : le Tout est là mais discret, retenu, doucement intériorisé dans cette femme pâmée et, tout à la fois, ramassé autour d'elle, totalisant et totalisé en cet instant privilégié où le langage est mort, où le silence infini de l'Être est partout, jusqu'en elle – délivrée des lieux communs qui la hantent –, où la conscience muette d'un éblouissement et l'éblouissant soleil couchant ne font qu'une seule et même chose. Emma, à la renverse, le corps fouillé par un sexe d'homme, les yeux brûlés par le feu d'un astre, est bien près de réaliser le vœu du dernier *Saint Antoine* : « être la matière ». Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'elle ne jouit pas ; Mazza non plus, lorsqu'elle s'abandonne à Ernest pour la première fois. Mais la froideur de celle-ci, au début, provoquait en elle une déception que rien ne compensait. Emma ne s'aperçoit même pas qu'elle n'a pas eu de plaisir : elle est devenue le monde.

Le deuxième adultère, c'est une autre affaire. Gustave n'aime pas Léon, qui ressemble trop à Ernest Chevalier : il plaisait, comme celui-ci, aux grisettes qui « lui trouvaient *l'air distingué* » et c'était, à Paris, « le plus convenable des étudiants ». Mais, avant tout, la vie apparaît à Flaubert comme un cycle de répétitions involutives : tout recommence toujours mais en se dégradant sans cesse. Ainsi appliquerait-il volontiers aux événements d'une vie individuelle la remarque que fera Marx, un peu plus tard, touchant les grandes circonstances de l'Histoire : les faits se reproduisent ; la première fois ils sont vrais et tragiques, la seconde burlesques : plus d'agents, des acteurs en qui la praxis se caricature. Ainsi, en se donnant au jeune clerc, Emma se parodie ; c'est une charge, cette coucherie, l'imitation hystérique de l'instant unique, à jamais perdu, où un

mouvement, qui faisait sauter sa détermination finie, la réintégrait à l'infini, tandis que, par un mouvement inverse, le macrocosme pénétrait en elle et s'y résumait tout entier. Cette fois, tout est joué d'avance : dans cette nouvelle coucherie ni la femme mûrissante ni le jeune clerc ne renient leur détermination ; chacun, buté sur la sienne, ne songe qu'à l'exalter ; un insupportable caquetage s'est substitué au silence éternel des espaces infinis. Comment l'auteur rendra-t-il l'absurdité de ce recommencement sans laisser voir sa main ? Comment marquera-t-il qu'il se désolidarise de ses personnages sans quitter l'impersonnalisme et sans accompagner le récit de commentaires subjectifs ? Il croit en avoir trouvé le moyen : puisque le rire est refus de comprendre et de participer, il les rendra *objectivement risibles*.

Ces observations ne répondent pas à la question de principe ; elles permettent seulement de la formuler avec plus de précision : Gustave, je l'ai dit, a raconté la scène de la cathédrale *sur le mode comique*. Avait-il *besoin* de retracer l'itinéraire du fiacre et de remplacer un couple *particularisé* par le couple humain dans sa généralité ? Ou bien quelque souvenir cuisant l'a-t-il déterminé à introduire dans son roman un épisode cosmique qui n'avait rien à y faire ? On ne décidera pas sans répondre d'abord à cette autre question : a-t-il atteint son but ? est-il parvenu, invisible, à faire courir d'une page à l'autre un rire anonyme et sans rieurs qui s'impose aux lecteurs sans que l'auteur soit sorti de son « impersonnalisme » et sans qu'il ait rien fait sinon leur livrer l'itinéraire d'un certain fiacre pendant l'après-midi d'un certain jour d'une certaine année ?

La réponse ne fait pas de doute : relisons, nous verrons qu'il a échoué. Certes *Madame Bovary* est un roman cosmique – nous le montrerons plus tard et Baudelaire, comme on sait, ne s'y est pas trompé – mais la force et la profondeur de cet ouvrage viennent de ce que le macrocosme apparaît presque toujours à l'horizon des microcosmes qui eux, sont saisis au plus près. *Presque* toujours : sauf en quelques cas dont le plus important est précisément la randonnée du fiacre et où la perspective se renverse. Nous étions, dans la pénombre de la

cathédrale, si proches d'Emma que nous la voyions « prendre son lorgnon », que nous entendions, quand elle marchait, « un frou-frou de soie sur les dalles ». Tout à coup, la boîte : changement de plan, vue plongeante. À la fin du chapitre, la lourde machine, qui a englouti deux personnes singulières, nous rendra Emma généralisée sous cette forme : « une femme voilée qui marche le voile baissé sans détourner la tête » ; Léon, lui, ne nous sera pas rendu. Il y a eu, comme on voit, un mouvement de caméra *gratuit*. Rien ne l'exigeant, il nous renvoie à la volonté maligne de l'auteur. C'est ce qui arrive quand l'écriture d'un metteur en scène est esthétisante. On cadre sur les protagonistes, au plus près : le spectateur est au milieu d'eux ; et puis, tout d'un coup, la caméra s'envole, nous sommes, sans raison valable, au plus loin, nous les regardons de haut. Sans raison valable, non : il en est une, c'est que l'image est belle. Mais c'est la mort de l'illusion : il n'y a plus de personnages, juste des figurants manipulés par un cinéaste.

Il en est ainsi pour l'épisode du fiacre. Quelqu'un apparaît, tout à coup, qui reprend le récit de Flaubert en pantagruélisant. Voyez plutôt ce qui est exigé du nouveau récitant : avant tout, qu'il ait un champ de vision assez ample pour contenir la ville et ses environs ; une mémoire assez précise, assez critique pour qu'il puisse évoquer, dans leur sottise, les mœurs de Paris, une imagination assez satirique pour inventer les conséquences de leur implantation à Rouen par un jeune crétin et par le snobisme d'une provinciale⁵² ; une compréhension assez profonde des mœurs rouennaises pour qu'il puisse localiser les déambulations de la boîte funèbre non seulement dans l'espace mais dans le temps de la vie quotidienne⁵³. Plus que tous les autres traits, ce qui frappe chez ce rieur c'est la formidable ubiquité de son regard qui repère la voiture, où qu'elle soit, fond dessus en coup de foudre et, tout en l'écrasant contre terre entre des milliers de voitures et d'immeubles, possède, tombant de si haut, l'incroyable acuité qui lui permet de la détailler. À bien y regarder, Gustave pour faire rire des deux amants a pris sur eux un point de vue cosmique – ou, si l'on préfère, le monde s'est

choisi un intermédiaire, géant possédé par l'infini négatif qui ne veut garder avec les hommes qu'un « rapport d'œil ». Le lecteur déconcerté entend tout à coup le rire d'un Titan misanthrope et sadique moquant l'humanité : ce rire, on l'invite à le partager ; il n'a qu'à se hausser au-dessus de lui-même, qu'à prendre la peine de jouer à son tour le *Garçon*. Mais, à peine s'est-il glissé dans la peau du personnage, il se retrouve en train de moquer sa propre sexualité. Comme les collégiens de Rouen en 1836.

Nous le verrons plus tard, Gustave, auteur, interprète souvent, en écrivant, le rôle d'un auteur en train d'écrire. Dans *Madame Bovary*, à plusieurs reprises, c'est le Garçon qui tient la plume, brisant chaque fois l'illusion. Jamais si ouvertement que dans cet épisode. On doit donc se demander pourquoi Flaubert, si soucieux de *l'unité*, s'est permis cette rupture brusque, pourquoi il n'a pu se tenir de redevenir le Géant penché sur les Myrmidons. Force nous est de conclure qu'il y a été contraint mais non par l'Art. Loin de choisir pour sa nécessité le point de vue de l'infini négatif – entendons : pour nous faire progresser dans la connaissance des personnages et pour avancer l'action –, s'il s'attarde à décrire la déambulation sinistre de ce char obscène et funèbre, c'est qu'il a eu besoin de rendre le sentiment qu'il a éprouvé un jour, lors de la « reconduite en fiacre » de Colet. La « baisade » d'Emma reproduit celle de Louise. L'Art y perd puisque l'auteur se préfère et se montre ; l'homme y gagne : il assouvit enfin son ressentiment. Il faut bien que la « reconduite » lui soit restée sur le cœur pour qu'il ait eu l'inexcusable muflerie de peindre aux Bichons sous les traits d'une caillette en rut une femme qu'il avait aimée et estimée pendant plus de huit ans⁵⁴. Cette rancune d'éléphant achève de nous convaincre : c'est le fiacre de Louise qui est entré dans *Madame Bovary*.

1. *Ébauches et fragments inédits*, recueillis par Mlle Gabrielle Leleu, Édit. Conard, p. 9.

2. À Ernest, 13 septembre 38, *Correspondance*, t. I, p. 30.

3. Il va de soi que l'ironie d'un pamphlétaire a rarement sa source dans le détachement seul : il s'y joint de la haine ou de la colère contre une collectivité ou contre un individu ; les meilleurs traits de Voltaire sont nés d'un amour-propre piqué. N'empêche : l'ironie suppose chez l'« homme d'esprit » un mode d'insertion dans le monde qui lui permet, en cas de danger, un certain type de *distanciation vraie* : il ne s'agit pas de voir ses adversaires comme le géant voit les Myrmidons ; ce serait s'ôter le pouvoir de *collectiviser* son rire, c'est-à-dire de le communiquer à d'autres – qui seraient, au contraire, blessés par l'universalité de cette pantagruélisation. Mais, tout au contraire, de montrer au nom de certaines fins communes – que les lecteurs reconnaîtront, même passées sous silence – la vanité, la légèreté des entreprises de l'ennemi. L'ironiste provoque chez l'individu ou dans la chose considérée une *déperdition d'être* et cela ne peut se produire que si, prenant ses distances, il exprime du coup ses connivences avec une certaine communauté dont il sait qu'elle reprendra le rire à son compte. L'esprit de Voltaire, c'est la raison analytique démembrant les privilèges de l'aristocratie. Il fait rire en tant qu'*individu de classe*.

4. *Correspondance*, t. I, 30 novembre 38, p. 35. Les incorrections (la croyance de...), les changements brusques (la croyance de... se transforme sans prévenir en croyance à..., etc.) marquent assez que la colère lui tourne la tête.

5. *Souvenirs*, p. 72.

6. *Souvenirs*, pp. 72-73.

7. 13 septembre 38. *Correspondance*, t. I, p. 29.

8. Cf. le 26 août 34. À Ernest, *Correspondance*, t. I, p. 13. On y lira le récit d'une noyade et les commentaires qu'elle lui inspire.

9. Une exception toutefois : la lettre du 31 mars 32 : « Un élève au père Langlois a manqué... de tomber dans les lieux... s'il ne s'était pas retenu, il serait tombé dans les excréments du père Langlois. » On retrouve ici la veine scatologique de l'« Explication de la fameuse constipation ».

10. 2 juillet 1835, *Correspondance*, t. I, pp. 16-17.

11. Éditions de Monaco, t. III, p. 247.

12. Comme le prouvent les dédicaces *d'Agonies* et des *Mémoires*.

13. Certes l'auteur de *L'Avare* dépasse le concept, l'enrichit de son expérience ou de ses inventions : reste que l'*avarice* fait chez lui, chez Plaute, son modèle et chez les spectateurs l'objet d'un savoir conceptuel.

14. *Structure du comportement*, p. 234.

15. 13 mai 45, *Correspondance*, t. I, p. 175. C'est moi qui souligne.

16. 15 juin 45, *Correspondance*, t. I, pp. 182-183. C'est moi qui souligne.

17. *Correspondance*, t. VIII, p. 136.

18. Dans un passage inédit de *Madame Bovary* : Cf. *Ébauches et fragments* (Leleu), p. 8.

19. *Ébauches et fragments* : p. 8. C'est moi qui souligne.

20. Gustave semble ignorer la littérature populaire qui a fourni à Rabelais ses personnages.

21. À Louis Bouilhet, décembre 53 – entre le 15 et le 27. Naturellement c'est de lui-même qu'il parle.

22. La noblesse des Goncourt est elle-même sujette à caution. En 1786, leur arrière-grand-père Antoine Huot avait acquis par voie d'échange une maisonnette, « La Papoterie », et le titre, qui s'y rattachait, de « Seigneur de Goncourt et de Noncourt ». Cf. André Billy : Préface au *Journal*, Éditions de Monaco.

23. Les Goncourt donnent le ton : ces bourgeois-gentilshommes sont fous de joie quand la Princesse demande à les connaître. Ils notent : « Nous voici avec les meilleures relations littéraires du monde... Il n'y a plus que... notre talent qui nous retarde. » Mais, dès le deuxième dîner qu'ils font rue de Courcelles, les voilà désenchantés : « Il n'arrive jamais qu'une Princesse comme cela fasse quelque chose de plus extraordinaire que de vous donner à dîner... Même quand elles sont putains, elles sont rangées. *Vous croyez bêtement à un roman, c'est un salon.* » Mais leur déception ne les empêche pas, plus tard, de reprocher aux nouveaux venus de dégrader ces réunions : « Le salon de la Princesse, écrit Edmond en 1873, ce salon de lettres et d'art, ce salon sonore de la fine parole de Sainte-Beuve, de l'éloquence rabelaisienne de Gautier, des coups de boutoir de Flaubert..., ce salon qui... retentissait de paradoxes profonds, d'idées hautaines, d'aperçus ingénieux... s'éteint comme un feu d'artifice sous la pluie. »

24. Nous avons vu plus haut que, dès seize ans, dans les *Mémoires*, il n'ose avouer sa folle nervosité qu'après avoir proclamé son « excellente santé ».

25. Dans les dernières années de sa vie il est *à ta fois* « une vieille femme hystérique » – un « Elle » qui vient à lui comme le sens du vécu à partir des déclarations de son médecin – et le Géant de Laporte, réincarnation facétieuse du Garçon.

26. Et puis, bien qu'Edmond soit profondément ulcéré par les succès de Gustave et ne manque pas une occasion d'éreinter les œuvres de son confrère, il le considère comme un pair, un Artiste, un ouvrier d'art. Quand il s'agit d'opposer le respect de la Beauté et même la sensibilité qui caractérise, selon lui, sa génération, face à la barbarie de la génération suivante, il ne manque jamais d'écrire : « Flaubert et nous... » La solitude et l'orgueil de Gustave sont tels qu'il n'écrit jamais : « Les Goncourt et moi... »

27. Les dîners Magny, par contre, les frères essaient consciencieusement, sans trop de bonheur, il est vrai, de noter après coup ce qui s'y est dit. Nous verrons bientôt que Gustave lui-même sait pertinemment que personne ne *pense* à ses « dimanches », qu'une compagnie se réunit à son instigation pour *jouer la comédie de la pensée*.

28. Cet impératif, en tant qu'il est *autre* (toute obligation intérieure manifeste la présence en moi de l'Autre) et *inerte* (un « devoir » est l'inerte prolongation d'une maxime, son refus tout matériel de *s'adapter* aux conditions changeantes : « Je ne veux pas le savoir »), représente chez le vassal la *terre elle-même en tant que fief*, c'est-à-dire la présence du seigneur dans la possession même du bien en tant que celui-ci est *tenu* de lui.

29. *Journal*, 17 décembre 73.

30. C'est sous-entendu.

31. Nous y reviendrons.

32. La raison de cette contradiction, d'après Goncourt : « Il veut dissimuler par des “paradoxes truculents” son manque fondamental d'originalité. Je parle... d'une originalité particulière qui est toujours le cachet de l'homme supérieur. » C'est-à-dire d'Edmond, amateur raffiné de japonaiseries. On se rappellera que Gustave, méprisait, au collège, ses camarades à l'esprit *si commun*. Mais il ajoutait, *lui*, « si étroit ». L'originalité de Goncourt, c'est sa différence spécifique. Le génie de Flaubert, c'est d'être cosmique et commun, tout ensemble, et de le savoir. Cela donnera *Madame Bovary*.

33. 3 mai 73. *Journal*, Editions de Monaco, t. X, pp. 128-129.

34. Quand Louise l'appelle sa « force de la nature », elle sait ce qu'elle fait : il exulte. Et, comme on sait, il signe ses lettres à Laporte – pourtant aussi grand que lui ou presque – « Votre Géant », se plaisant à l'équivoque (géant par la taille, géant par l'esprit) que Laporte, d'ailleurs, se plaît à entretenir.

35. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

36. Si pourtant : *une fois*, son goût du Grotesque triomphe ; ce sera dans les dernières années, *Bouvard et Pécuchet* – c'est le dédoublement de l'Idiot terrible. Le titre de cet ouvrage devait être « Les Deux Cloportes » : les deux cloportes ensemble plus l'immense dérision du monde ridiculisant leurs efforts, c'est le dernier avatar du Garçon. Mais ce n'est pas un hasard si ce livre de vengeance n'a pas été entrepris avant la fin de sa vie.

37. *Correspondance*, t. II, pp. 263-264, 4 décembre 1850.

38. *Souvenirs*, p. 59.

39. *Journal*, 6 mai 66.

40. La révocation de l'Édit, cela va de soi.

41. Cette conjecture me paraît proprement imbécile. En Homais tout est net, précis, intelligent mais petit. Gustave a voulu, par ce pharmacien futé, montrer la *bêtise de l'intelligence*. Et, précisément par cette raison, il le présente comme un alerte petit arriviste efficace et prudent, qui sait se garder des excès et poursuivre son entreprise inflexiblement. Où est Pantagruel ? Où est le rire du Garçon ? Et surtout où est le *désespoir refusé* qui se cache sous ce rire ? La « blague du romantisme », où est-elle ? La bêtise d'Homais n'est rien d'autre que sa satisfaction. Tout ce qu'on peut dire, c'est que Bournisien et Homais représentent la contradiction réextériorisée des deux idéologies. Avec ce dépassement : elles sont aussi bêtes l'une que l'autre. Le Garçon, c'est *entre autres choses* Bournisien *et* Homais – deux matérialismes – mais radicalisés, hyperbolisés jusqu'à devenir cosmiques, ce qui – la qualité dépend de la quantité – suffit à les rendre méconnaissables.

42. Yuk, délégué par l'Infini pour tourner l'Être en dérision, est postérieur à l'Être et se borne à dresser des constats de carence. Cela montre assez qu'il a pris naissance dans le cerveau d'un « homme de ressentiment » qui contemple passivement le monde et se réjouit quand les circonstances s'organisent, sans qu'il y mette la main, pour en dévoiler l'absurdité.

43. Notons que le Dieu Yuk, à la différence de Satan, n'est maudit par *personne* puisqu'il n'y a *personne* au-dessus de lui. La malédiction, en lui, marque simplement sa détermination.

44. Éditions de Monaco, t. V, 6 décembre 62, p. 219.

45. Au retour, il se rapprochera d'elle et le ton changera : nous verrons pourquoi dans un autre chapitre.

46. *Correspondance*, t. I, p. 215.

47. N'eût-il que déclaré comme on le rapporte : « Ce jeune homme aura besoin de vos conseils littéraires », la Muse aura tout de suite compris. Gustave aussi, peut-être.

48. *Journal*, 6 décembre 62, t. V, p. 219, Éditions de Monaco.

49. Je dis ce que pense Flaubert et ce qu'il fait penser à Emma ; non ce que je pense.

50. Pléiade, *Œuvres*, t. I p. 547. On notera que l'auteur se borne à dire : « il lui semblait que son amour... allait s'évaporer ». Mais la métaphore qui soutient cette proposition est si crûment et délibérément phallique que nul ne peut s'y tromper. (Son amour « qui, depuis deux heures bientôt, s'était immobilisé dans l'église, comme les pierres... » [C'est l'érection : voilà deux heures qu'il bande.] « ... allait... s'évaporer... par cette espèce de tuyau tronqué, de cage oblongue, de cheminée à jour, qui se hasarde si grotesquement sur la cathédrale. ») Ce tuyau grotesque, je dirais qu'il se passe de commentaires si l'adverbe « grotesquement » n'était là – comme souvent chez Flaubert – pour introduire l'idée que la scène est grotesque... grotesque la peur de débander, par sa simple présence, et si, tout en désignant un objet matériel – la

cheminée à jour – qui n'a, avec les événements rapportés, qu'un rapport de contiguïté, en même temps, au niveau de la métaphore, l'adverbe – qui se rapporte à l'« *espèce de tuyau tronqué* » – n'avait d'autre office que de révéler les ridicules de l'organe dont les mâles de notre espèce ont été affublés : Gustave porte à son pénis – et par suite à ceux des autres – la même haine rageuse que le sexe féminin inspire à beaucoup de femmes.

51. *Madame Bovary*, édition Pléiade, t. I, p. 472.

52. Imaginons que la « *baisade* » ait eu lieu à Paris ; bien des choses auraient été changées : 1° « Cela se fait », donc le cocher eût été au courant. Loin de se laisser « démoraliser », il se fût réjoui : longue course, bon pourboire. 2° Par la même raison les piétons seraient au parfum : tout au plus jetteraient-ils un coup d'œil complice au cocher. 3° D'ailleurs la ville est si grande que l'attelage n'aurait pas eu besoin de repasser par les mêmes rues : un ridicule eût été épargné à cette boîte dérisoire et funèbre. Mais l'essentiel ne serait pas touché : le fiacre resterait cette inerte exigence, l'objet-sujet, portant en ses flancs l'homme-objet ; ses cahots demeureraient la projection dans le pratico-inerte des mouvements spasmodiques de la copulation.

53. C'est un trait de génie que de la faire passer : « derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par les lierres ». Le trait de feu d'une *furia* grotesque et finalement désespérée traverse le calme mortuaire de la vieillesse, de la répétition sans espoir, de la nature antique et taciturne. Mais, inversement, la poignante poésie de cette terrasse disqualifie les deux amants parce que ceux-ci, tout occupés à mélanger leurs sueurs, *ne la voient pas*. Stores tirés : communication refusée. C'est le contraire de la « *baisade* » avec Rodolphe.

54. Il convient de rappeler que la Muse fréquente les cénacles littéraires et que les Goncourt l'y rencontrent parfois ; Gustave, à l'ordinaire bienveillant par prudence, sait donc fort bien ce qu'il fait et compte que les deux frères, quand ils la reverront, devront lutter contre le fou rire.

Pourtant, dira-t-on, la différence n'est pas mince entre la boîte du roman, hermétiquement close, plombée comme un cercueil, vue de l'extérieur, et celle de 46 à l'intérieur de laquelle Gustave et Louise Colet se trouvaient enfermés. Justement ! Ce Géant qui pantagruélise pendant qu'Emma fait l'amour, c'est celui que Flaubert *aurait voulu être* pour échapper au tête-à-tête qui l'effrayait. Faute de pouvoir s'identifier à lui tout à fait, du moins tente-t-il d'en jouer le rôle ou, plus exactement, il joue celui de l'homme regardé par le Géant qui est à la fois dehors et en lui, prisonnier de son enveloppe humaine. De quoi donc a-t-il peur ? De l'inévitable baisade qu'il désire, du collage qui s'ensuivra et dont il ne sait encore s'il le souhaite ou s'il y répugne, de la femme sans aucun doute mais principalement de lui-même : après tout, ce rôle de grand funeste, il le joue pour se défendre mais aussi pour séduire ; quoi de plus fascinant pour Éloa que l'incurable tristesse de Satan ; et puis c'est *son rôle* ; d'une certaine manière, il a vécu ce dont il parle, il le vit encore. S'il prend au sérieux ce qu'il dit, il est fait : il s'attache, il se livre, la Muse n'en fera qu'une bouchée. Aussitôt, voici le Géant convoqué : séducteur ou séduit, si le jeune homme rit de lui-même et de Louise, il ne sera pas dupe. Peut-il rire ? Non, mais le Garçon rira pour lui. Gustave se fait voir du dehors ; son visage, son corps se chargent d'une visibilité fictive qui n'est point celle qu'il a dans le regard de Louise ; c'est une visibilité contestataire ou, mieux, une contre-visibilité. En un sens, c'est appeler les secours d'une réflexion fictive dont l'intention première est de se désolidariser du réfléchi. Gustave avance masqué et son regard, d'en haut, le démasque. Au niveau primaire de la spontanéité, le beau ténébreux, comédien de lui-même, invite la jeune femme à ce suicide en commun, la copulation. Au niveau réflexif, il se tient les côtes, le Géant, il se marre, il prend du bon temps. Qu'est-ce donc qu'il moque *d'abord* ? Je dirai que c'est, *fondamentalement*, le dolorisme du jeune homme. Dans la mesure où Gustave est sincère, le voilà *déjà risible* : il se prend au sérieux, son beau désespoir prétend donner à cette molécule une importance que le médiateur de l'infini négatif frappe d'inanité bouffonne. Quoi donc ?

L'homme serait un naufrage ? Et après ? Voilà justement ce dont il faut rire : les grands airs de ce ciron prétentieux font partie de la mystification. Souffrir, si Dieu existe, c'est montrer ses plaies aux cieux et blasphémer : blasphème ! dit le Géant, si tu savais comme Dieu s'en fout ! Et, si le Ciel est vide, c'est jouer au loup solitaire : « Souffre et meurs sans parler ! » Le stoïcisme, justement, le Géant ne connaît rien de plus désopilant : ces pygmées qui se tordent sur une plaque chauffée à blanc prétendent mériter le droit de dire *Je* : « Je souffre donc je suis ! » « Je meurs donc je suis ! » « Je méprise le monde donc je suis plus grand que lui ! » Sophismes dérisoires que Gustave dénonçait déjà dans *Un parfum...* : « Ils se tordent dans leurs sophismes pour nier l'existence (de la Fatalité) tandis qu'elle les broie tous dans sa main. » Donc souffrir est notre lot. Mais quelle que soit notre attitude envers notre souffrance, elle est forcément *comique*. Hurler, demander grâce, se rouler par terre en gémissant, c'est déjà drôle aux yeux de l'Infini personnifié : ce moucheron douloureux a le grand tort de croire qu'il existe ; ne le croirait-il pas, d'ailleurs, il n'en serait pas moins risible de par sa détermination. Mais il provoque le fou rire quand il prétend *faire bon usage* de ses maladies ou de ses déconvenues. Il faut *subir* le malheur – c'est-à-dire le comique originel – mais il n'est aucun *moyen de le vivre* : la protestation est aussi sottise que le consentement (protester contre *qui*, au nom de *quoi* ? et quelle farce que de consentir à ce qu'on ne peut refuser !). Il y a plus drôle encore : pendant l'hiver 41, Gustave note dans ses carnets : « Je crois que l'humanité n'a qu'un but, c'est de souffrir. » Il est fort sérieux, à cet instant. Mais, à d'autres moments, quand il incarne le Garçon, il trouve cet aphorisme – qui vaut certainement *pour lui* (« Je ne veux pas être consolé ») – d'une incroyable bouffonnerie : il ne suffit donc pas aux gens d'être suppliciés dès la naissance, il faut *qu'ils en remettent*, qu'ils s'acharnent contre soi ? Tel est bien le sens, pourtant, des propos que Gustave le Ténébreux tient à Louise ; je souffre, j'ai souffert et fait souffrir, je suis par-delà la souffrance car je l'ai dégustée jusqu'à la lie, je la veux tout entière, c'est mon lot, mon but et ma suprême dignité, j'aime la mort, je déteste la vie.

Aussi *dans le même temps*, un rire réflexif les dénonce : il y a un confort du désespoir qui conduit à la satisfaction narcissiste de l'insatisfaction.

Mais le comique est à son comble quand sournement, hypocritement le *Desdichado* passe à l'exploitation systématique de son naufrage. On commence par s'apitoyer sur soi et l'on s'octroie de petits plaisirs : on en a bien le droit puisqu'on est *si* malheureux ; et puis, insensiblement, on en vient à user de son malheur pour obtenir des satisfactions terrestres. Quoi de plus drôle, en ce moment même, que Gustave faisant parade de son « amour dévorant pour la mort » devant de belles cuisses littéraires un peu trop lentes à s'ouvrir ? La partenaire est comique si elle accepte tout pour argent comptant ; plus comique encore si, décidée à se donner *en* temps voulu, après une résistance chronométrée, elle s'efforce de croire, par noblesse d'âme, aux sottises qu'on lui débite. Ce dégoût suicidaire de la vie, qu'il proclame pendant que son sexe s'érige superbement, n'est-il pas exaspéré par un « prurit » qui le pousse justement à la reproduire ? Aux oreilles du Géant le discours qui se tient dans le fiacre révèle sa parfaite inanité : sous cette réciprocité de rhétorique, il entend des bruits confus, émis par un « brave organe génital », qui n'ont d'autre réponse que les borborygmes sourds d'un « bijou indiscret ». Certes Léon et Emma tiennent d'autres discours : ils ont choisi de couvrir leur rut par le manteau de l'angélisme que Louise seule revêtait, en 46, pendant que son partenaire jouait au désabusé, au fanfaron de vices ; nul doute, cependant, qu'il s'agisse, pour Flaubert, dans l'un et l'autre cas, de *la même mauvaise foi*¹. Ainsi les deux scènes se correspondent parfaitement et la seconde s'inspire de la première.

Reste à savoir quelle est cette réflexion fictive et non complice que Gustave appelle à son secours. La réponse est claire : originellement c'est le regard du Père, qui ne cesse de percer à jour ses illusions et ses mensonges. Toutefois, en août 46, la place est vide, le Géniteur vient de mourir. Aussitôt il installe des remplaçants au Belvédère : penché sur Louise, il entend le rire collectif de ses camarades exactement comme, au temps de son adolescence, poussé par

l'humble besoin de croire à franchir le seuil d'une église, il se *voyait vu* par eux et, à travers cette vision imaginaire, découvrait sa *risibilité*. La réflexion, en ce temps-là, c'était un effort pour se découvrir en fonction de leur rire et disqualifier son élan spontané : nul doute, en ce cas, qu'il ne les appelât à son secours pour s'interdire cette foi qu'il désirait mais qui le terrifiait. De même, le rire du Garçon, qui le poursuit dans le fiacre, lui gâchant le plaisir de se faire admirer, d'étonner la poétesse par des confidences terribles et, qui sait ? le secret désir d'aimer, c'est le rire des copains. Nous avons déjà parlé de la vie sexuelle des jeunes bourgeois aux environs de 1840 : ils se maquent avec des grisettes idéalistes qui les ennuiant, ou baisent des putains. Résultat : mépris sadique de la femme, besoin d'humilier les filles que la misère a rendues vénales, volonté de sacrifier l'autre sexe à leurs camaraderies viriles et, sur les bords, homosexuelles comme toutes les virilités affichées. Dépucelé par une chambrière de sa mère, Gustave, à part la brève rencontre de Marseille, n'a jamais eu de relations qu'avec des prostituées. Nous savons par les lettres d'Alfred qu'il entrait dans le jeu et tenait, comme tous ses camarades, les choses du sexe pour éminemment risibles : il racontera plus tard à Louise – forfanterie pure mais significative – qu'il entrait au bordel les soirs de Noël un cigare à la bouche, choisissait la putain la plus laide et faisait l'amour sans cesser de fumer pour marquer à sa partenaire l'étendue de son mépris. Pour lui comme pour ses amis, la copulation est éminemment *publique* ; les filles sont propriété collective, on partouse, on se raconte grossièrement les parties de jambes en l'air, on se communique les bonnes adresses. Quand il rencontre Colet, il n'y a pas de milieu pour lui : les femmes sont des intouchables (amies de sa mère, de sa sœur) ou des « créatures » – qui sont la vérité sordide de l'amour. Or Louise n'appartient à aucune de ces catégories : elle est facile – comme Eulalie Foucaud – et, somme toute, entretenue mais elle *choisit* ses amants et, en particulier, elle s'offre à Gustave parce qu'il lui plaît, sans rien lui demander en retour. Et puis ses mauvais vers (qu'il ne trouve pas si mauvais) lui ont valu quelque prestige ;

surtout, elle connaît familièrement des écrivains que Gustave admire : il ne peut ni tout à fait la respecter ni la mépriser tout à fait ; bref il ne sait comment la prendre ni comment la classer. D'une certaine manière elle l'intimide ; il enrage et craint de la manquer. L'inquiétude de Léon, dans la cathédrale, traduit un souci majeur de Gustave. De fait la baisade ne fut qu'*ébauchée* dans le fiacre du mois d'août 46 et, la première fois qu'il dut s'exécuter, nous avons la preuve formelle que son aiguillette resta nouée². D'autant qu'elle lui propose une autre image de l'amour, plus captieuse, et qu'il a peur de se laisser tenter. (« ... Où m'arrêteraient-je ? Je n'aurais qu'à prendre cela au sérieux et jouir tout de bon ; j'en serais humilié !... Un amour normal, régulier, nourri et solide me sortirait trop hors de moi, me troublerait, je rentrerais... dans le sens commun... et c'est ce qui m'a été nuisible toutes les fois que j'ai voulu le tenter³. » Du coup, ses camarades convoqués d'urgence planent au-dessus du fiacre comme ils surgissaient autrefois dans les églises et, au nom de leur « amour philosophique des putains », se foutent carrément du couple, de ses propos et de ses étreintes. Au nom de leur franc-maçonnerie de putassiers, ils déclarent que Gustave est traître à leur cause, grotesque et navrant tout juste comme Monsieur Loyal quand celui-ci s'enthousiasme pour le gothique. C'est justement ce qu'il leur demande : loin d'opposer le sérieux de son désir à leur rire insultant, il s'enchant de participer à leur hilarité, de la reprendre à son compte, pour alléger son corps appesanti, désarmer l'exhibition trop complaisante de son désespoir et surtout pour n'être plus seul en face de Louise, la mante religieuse qui le terrorise d'autant plus que, nous le savons, il souhaite moins la soumettre que défaillir entre ses mains. Du coup, le Garçon paraît, collectivité bordelière, Amicale des Anciens du collège de Rouen qui viennent tirer leur coup dans la Capitale. Qu'il est *rassurant*, ce furieux imbécile, homme et Géant tout ensemble, qui se pâme pour une dame de qualité et ricane en même temps : tous les culs se valent ; pourquoi faire tant de manières quand on peut avoir celui d'une gueuse pour cent sous ?

Le Garçon naît d'un dédoublement : parfois il y a réellement deux acteurs – comme dans la « charge consacrée » – mais l'un joue la spontanéité irréfléchie et l'autre la réflexion sur cette spontanéité. D'autres fois – comme dans le fiacre de 46 – c'est Gustave lui-même qui interprète les deux rôles à la fois ; il est tout ensemble le fini et la réflexion infinie qui le disqualifie. Ici l'avantage est double : 1^o Riant de soi pantagruéliquement, Gustave se prémunit contre les mirages du sexe et le vertige du désespoir ; il ne croit plus un mot de ce qu'il dit : il joue un bon tour à une femme de lettres. Et s'il y croit un peu, la farce est meilleure encore : jouant de son *spleen*, de son insatisfaction, de son nihilisme, des malheurs éprouvés pour inviter cette dame à la fornication, il a le plaisir grinçant de devenir tout à fait ignoble, puisqu'il utilise ce qu'il tient pour la plus noble part de son âme pour se procurer le plaisir le plus commun, le plus basement matériel. La misanthropie et la misogynie de l'*héautontimoroumenos* y trouvent leur compte. 2^o Inversement, l'alibi du géant permet à notre jeune homme de se mettre dans la peau du rôle, de se laisser aller, de ressentir le charme de beaux yeux effarouchés : cette spontanéité naïve est l'aliment nécessaire du cynisme réflexif. Cela signifie qu'il peut se permettre une certaine sincérité, à titre de *matière première* ; il ne craint rien : s'il s'abandonnait trop, le rire d'en haut, glacial, le dégriserait. Grâce à ce dédoublement, Gustave fait ce qu'il veut, éprouve ce qu'il lui plaît d'éprouver : il suffit de changer l'accentuation. On voit par quelles raisons le Garçon apparaît comme la Passion de Gustave : il n'en a créé la figure que pour se désolidariser de soi en permanence. Né d'un orgueil vitriolé, ce personnage en gardera pour toujours la marque : quoi de plus insupportable que rire et faire rire de ses malheurs ; allons plus loin : ce rire est celui d'un immense imbécile et cet imbécile *a raison* ; humilié, crucifié, l'homme dont il rit a tort jusqu'aux moelles : il a l'extrême ridicule de postuler par toutes ses conduites un ordre humain alors qu'il n'y a rien d'autre qu'un ordre diabolique ou un désordre naturel. Flaubert, en 62, quand il a raconté sa « baisade », a déplacé le ridicule : dans son récit, le rieur n'est pas le Géant, c'est

le commis voyageur Gustave, la moquée, c'est Louise, l'éternel féminin et son abjecte crédulité. En 46, le Géant, rire unifié des collégiens rouennais et médiateur de l'infini, était au rendez-vous : c'est de Flaubert qu'il riait *d'abord* ; l'amoureux entreprenant se sentait transformé en fiacre sous son regard, il sentait dans le « vagabondage » brinquebalant de la voiture l'expression du non-sens prétentieux qu'elle recelait dans ses flancs.

L'épisode du fiacre va nous permettre de déterminer plus précisément le lien qui unit *de l'intérieur* Monsieur Loyal au Géant. N'oublions pas, en effet, que le Garçon est *improvisé* : les « charges consacrées » ont été d'abord des trouvailles heureuses que le groupe a, par la suite, conservées sous forme de cérémonies ; on ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que ce personnage, selon les rencontres et, sans doute aussi, ses interprètes (ou l'humeur de Gustave), puisse se présenter sous trois formes différentes. Parfois le dédoublement est rigoureux : Monsieur Loyal et le Garçon sont des individus *distincts* ; en ce cas, celui-ci ne joue qu'un rôle : il s'identifie au Géant lui-même et devient un monument de bêtise « railleuse » et triomphante. En d'autres cas les deux rôles s'interpénètrent dans une sorte de syncrétisme : l'enveloppe humaine du Géant est elle-même gigantesque ; ou, si l'on préfère, Pantagruel est descendu dans la peau d'un commis voyageur : celui-ci reste un homme mais, sans atteindre aux dimensions de son occupant, il les symbolise par des qualités physiques qui l'élèvent au-dessus du commun. Il n'a plus rien de romantique : farceur et vulgaire, il manifeste la toute-puissance et l'ubiquité de la matière par la bassesse de son matérialisme et la violence de ses besoins « matériels » ; rieur et risible, ce Grotesque ressemble au dieu Yuk lui-même. Ses lourdes plaisanteries doivent déchaîner le rire mais ce rire ignoble est convoqué tout exprès pour en susciter un autre, à la seconde instance : les rieurs se surprennent riant et, scandalisés par leur hilarité, s'en désolidarisent par la dérision. Mais la dichotomie radicale et le syncrétisme ne sont que les formes extrêmes de l'improvisation. La structure fondamentale du personnage, c'est un dédoublement *actualisé* mais qui reste

interne et prétend s'effectuer sur le mode de la scissiparité réflexive. « Il y a deux hommes en moi », dit Flaubert aux Goncourt ; *deux en un* : voilà qui est clair. Un rat de bibliothèque, un voyageur de commerce. Disons que le Garçon, c'est, originellement, le commis raillant le rat ; celui-ci figure la conscience réfléchie, celui-là représente la réflexion. En ce cas, il est permis de s'interroger sur le lien synthétique des deux rôles puisqu'ils sont joués *tous les deux à la fois* : ce qui introduit une problématique nouvelle que j'appellerai l'Égologie du Garçon. Car, enfin, la *persona* étant sujet, il faut bien lui prêter un Ego ; *au moins* : étant double, il se pourrait qu'elle en ait deux. Si pourtant nous établissons que ce quasi-objet est unique, qui désigne-t-il ? à quelle instance dira-t-on *Je* et *Moi* ? En principe, je l'ai montré ailleurs, l'Ego apparaît à la conscience réflexive comme le pôle X du réfléchi ou, si l'on préfère, comme l'unité transcendante des sentiments, des états et des actes. Le *Je* ne s'oppose pas à l'Ego, il en fait partie, au contraire, et se rapporte plus particulièrement à l'ipséité proprement dite ainsi qu'aux divers secteurs de la praxis. Le *Je* et le *Moi* ont le même contenu puisqu'il s'agit de désignations différentes du même Ego. De fait, nous sommes *projet*, c'est-à-dire *dépassement du subi* ; en conséquence, selon les circonstances et nos intentions particulières, il nous est loisible de nous considérer *dans notre passivité* (et dans ce cas, le projet lui-même révèle *son passif* : il est fuite conditionnée par un certain donné) ou dans notre *activité* (en ce cas, même la *passion* est libre négation du donné, dépassement vers..., pro-jet)⁴. Dans la première attitude l'Ego se révèle comme *Moi*, dans la seconde comme *Je*. Qui dit *Moi*, qui dit *Je*, quand le Garçon pense et parle ? Nous allons voir que cette question n'est pas purement *formelle* mais qu'elle permet d'entrer plus avant dans la *persona* de Gustave et de préciser le sens de son pessimisme. On pourrait, en effet – puisqu'il est quasi-objet de la réflexion et puisque le commis est, par rapport au bibliomane, en position réflexive – , croire que l'Ego ne se manifeste sous l'une et l'autre de ses formes qu'au premier des « deux hommes », comme le pôle X de la *psyché* du second. Nous allons voir qu'il n'en est rien. De fait l'Ego du Géant

ne peut avoir pour *psyché* celle du bibliomane, homme triste, à la « poitrine étroite ». Inversement, celui-ci n'a que faire d'un Ego gigantesque : comment y trouverait-il l'unité de ses mélancolies, de ses minables passions ? En d'autres mots, entre l'immense Ego qui devrait correspondre aux appétits de Pantagruel et les consciences réfléchies à travers lesquelles il est visé, il y a une incroyable disproportion. Comment l'exprimer ?

Vers le milieu de notre siècle, cent ans après la création mondiale du Garçon, Jean Sarment devait appeler une de ses pièces : *Je suis trop grand pour moi*. Voilà un auteur optimiste ! Certes, cette constatation n'a rien de gai : le héros ne peut être qu'un raté. Mais qui rirait de lui ? C'est l'Homme, bouleversé par des postulats qui le dépassent et dont il finit par mourir : l'important, c'est qu'il puisse, fût-ce seulement par ses vœux, s'élever au-dessus de lui-même. On a compris l'ignominieuse consolation qui nous est proposée : *vous valez mieux que votre vie*, nous dit-on. Le *Je*, assimilé à un principe actif, constitue l'essentiel de la personne, sa force ascensionnelle est freinée par notre pesanteur terrestre qui est appelée ici le *Moi*, voilà tout. Ce qui compte, nous dit l'auteur, c'est le mouvement de la trans-ascendance, l'ouverture permanente à l'Être des sommets. On retrouve, laïcisée par Sarment, la benoîte entreprise chrétienne qui tente de sauver le croyant par ses intentions : tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé. D'une certaine façon, le titre de la pièce donne au *Je* la priorité *réflexive* ; le *Moi* apparaît comme la masse inerte du réfléchi totalisée par la réflexion. Il va de soi que cette ruse bienveillante est sans portée ; entre le *Je* et le *Moi* qui, comme je viens de le dire, ne sont que deux désignations différentes du même Ego, il ne saurait donc y avoir de disproportion.

Gustave commet la même erreur mais, dans une intention pessimiste, renverse les termes : à la trans-ascendance, qui *honore*, il substitue la trans-descendance, qui avilit. Il pourrait écrire, lui, s'il fallait définir l'essence du Garçon : je suis trop petit pour *moi*. Du reste *il l'a écrit*⁵. L'Ego de la réflexion apparaît comme un *Alter Ego* : l'usage du mot « *Moi* » pour le désigner ne prétend pas l'affecter

de passivité mais bien plutôt d'*altérité* ; dans cette phrase, en effet, le Je marque, certes, l'activité proprement dite mais aussi l'ipséité, c'est-à-dire le vécu comme perpétuel *renvoi-à-soi*, à travers le temps et l'espace ; par le *Je*, Gustave indique qu'à ce niveau, il se *reconnaît* ; à ses yeux l'être qui habite la réflexion est objectivé par son caractère d'étranger et le terme « Moi » ne désigne pas l'inertie mais le caractère constitué du « *Je qui est un autre* », qui se manifeste à la fois par son impénétrabilité, sa densité et par son absence : impalpable, hors d'atteinte et pourtant indiqué comme une pesanteur, il est *un Flaubert qui ne se reconnaît pas* ou plutôt un pygmée qui ne peut se reconnaître dans le géant qu'il *est* et, tout à la fois, qui l'occupe. Ce malheureux peut dire de son occupant : « C'est moi » dans la mesure où il se saisit comme le réfléchi minuscule de cette réflexion titanesque. Mais il faut comprendre que cette intuition tératologique est purement imaginaire : la conscience réflexive n'est pas donnée, elle est simplement visée par une intention rétorsive qui la constitue *en image* en utilisant comme *analogon* la réflexion réelle de Gustave sur soi. Le voici donc réfléchissant sur le vécu en feignant que sa réflexion soit traversée par un regard de seconde instance qui tombe de haut sur son Ego. On comprend dès lors que cet Ego lui apparaisse comme un *Je* : il le saisit sous son aspect pratique de transcendance projective pour que ses humbles activités soient écrasées, niées, passivisées par une transcendance supérieure, convoquée tout exprès pour faire de ce Je une transcendance transcendée ; le regard géant est *médusant*, cet absent métamorphose l'agent en patient, le sujet en objet, comme nous l'avons vu, disqualifiant d'avance leurs actes et leurs paroles, changer Emma-Léon en un brinquebatement de sapin. Quand il fait le Garçon, Gustave prend l'attitude réflexive et feint que sa propre réflexion soit un milieu conducteur pour le regard de son moi pantagruélique. Cela veut dire qu'il invente, au niveau réflexif du premier degré, ce que son Moi du second degré est censé apercevoir de la conscience immédiate et réfléchie : le jeu consiste à prendre ses inventions pour des fulgurations d'en haut qui le traversent et dont le contenu s'impose à lui

comme si c'étaient des intuitions de l'Alter Ego qui, des sommets, le regarde par le gros bout d'un télescope ; il s'affecte, somme toute, d'une croyance pithiatique : il faut qu'il se sente vu, qu'il sente en lui la puissance astringente de « son » regard imaginaire. Quand il y parvient, cette transcendance fictive transforme à son tour l'Ego réfléchi en objet irréel : il se trouve en effet que le Géant n'a de rapport qu'avec Monsieur Loyal ou le rat de bibliothèque – et que ni l'un ni l'autre de ces personnages n'est *réellement* Gustave. C'est lui caricaturé, transformé en charge, sélectionnant certains traits de sa personne et les poussant à l'extrême pour se donner horreur de soi. Ainsi, entre le Moi des sommets et le Je, ver de terre, il y a homogénéité puisque l'un et l'autre sont des imaginaires. Toute la cuisine se fait au niveau de la réflexion de première instance – la seule qui soit réelle *au départ* mais que Gustave n'hésite pas à truquer pour en faire l'*analogon* de l'autre. Le voici donc qui réfléchit sur le vécu et feint que sa réflexion soit elle-même déchiffrée à un niveau de conscience supérieur, en même temps qu'il donne à ses conduites réfléchies le sournois coup de pouce qui en fera les réactions bêtifiantes d'un romantique attardé ou les réflexes piteux d'une petite nature visant à la grandeur.

La méchanceté sadique et masochiste du « Je suis trop petit pour moi » ne peut manquer de frapper ; cela veut dire : « Abandonnez toute espérance. » Sarment laisse la question ouverte : l'ascension est *possible en principe*, la preuve en est que je sens le besoin de la tenter ; au Point Sublime, quelqu'un m'attend, peut-être, et, voyant mes efforts, un jour, me tendra la main. Gustave, lui, commence par rendre l'ascension *impossible*. Par la raison qu'elle *est déjà faite*. L'*Alter Ego* s'est installé d'emblée au Point Sublime. En tant qu'autre. Et ce Géant, médiateur de l'infini négatif, nous remontre que nul ne peut l'y rejoindre à moins d'être Géant lui-même. Mais, en outre, que trouve-t-on là-haut sinon la « disparition vibratoire » du monde, englouti par le Néant. L'infini positif est de sortie. Voler, c'est survoler : le regard, tourné vers le bas, n'aperçoit que la petitesse de Tout. Bref, l'homme est clos, bouclé ; le regard malveillant du Sur-

moi, tombant sur lui, l'affecte d'une risibilité double. Risible d'abord par son Grand Désir, son insatisfaction, son « instinct » religieux, par tout ce qui le pousse vers la trans-ascendance puisqu'il est prouvé que, pour atteindre aux cimes, il faut commencer par avoir les dimensions d'une montagne ; ses aspirations sublimes font « rouler de rire » le Pantagruel qui l'observe sans bienveillance ; pourquoi recommencer sans cesse ses efforts microscopiques puisqu'il retombera toujours et *qu'il le sait* ? Sarment voyait dans notre vaine postulation le signe de notre grandeur. Flaubert, interprétant le Garçon, y voit la marque de notre bêtise. En outre la risibilité vient à l'homme de son propos fondamental : il se martyrise, s'ensanglante et se crève pour rejoindre le Point Sublime ; et qu'espère-t-il y trouver ? L'Être. Eh bien, à supposer l'impossible, s'il y atteignait, il n'y découvrirait que l'universel non-être et que son propre néant. Il le sait, Pantagruel, il a payé pour le savoir et voilà la raison profonde de sa rigolade cosmique : l'homme est une grossière erreur qui, cherchant le Bien, court au pire. Il ressemble *par nature* à ces personnages que je décrivais plus haut et qu'on voit, dans les comédies bouffes, se jeter dans la gueule du loup par les précautions mêmes qu'ils prennent pour l'éviter. Le sadisme de Gustave s'est donné carrière ; il a déshonoré la douleur : plus elle est grande, plus elle est drôle, c'est à *mourir* de rire.

Son masochisme y trouve, lui aussi, son compte : c'est son propre dolorisme qu'il tourne en dérision, féroce. Et puis, finalement, ce qui lui permet d'interpréter simultanément les deux rôles, c'est d'abord – nous le verrons mieux quand nous lirons *Novembre* – que ses échecs scolaires et, depuis peu, littéraires l'ont convaincu qu'il y a disproportion entre ses folles exigences et ses capacités. « Je suis trop petit pour moi », devise du Garçon, c'est aussi la devise de Flaubert à partir de quinze ans, quand son imagination s'est tarie, jusqu'à l'attaque de Pont-l'Évêque. À l'origine du Garçon, il y a un enfant malheureux qui se croit un raté et que son orgueil pousse à se désolidariser de son ratage par le rire, donc en se faisant autre que soi. Rire imaginaire, rire « qui n'est pas un rire » mais qui

reçoit une certaine consistance du fait que le rieur est déjà *risible* à ses propres yeux pour avoir été *constitué tel* par le terrible regard du chirurgien-chef, son super-Ego originel, et pour avoir, par la suite, fait l'objet du rire collectif de ses camarades (ou pour avoir cru qu'il en faisait l'objet). La réflexion de seconde instance n'existe pas mais il n'éprouve aucune peine à l'imaginer et à faire d'elle la matrice de ses inventions mortifiantes puisqu'elle serait le rire du sur-moi collectivisé⁶. Rien ne montre mieux que le Garçon, né d'un orgueil vitriolé, est la Passion de Flaubert : quoi de plus insupportable que de *donner à rire* de ses propres douleurs ? Pour finir, le rire fondamental à ses yeux, c'est le point de vue du Néant sur l'Être. Dans *Smarh* le rire et le Mal radical ne font qu'un : du coup, Yuk prend de l'envergure ; il s'enfle démesurément ; le voici plus fort que Satan ; la Mort n'est que sa femme ; il ne le leur envoie pas dire : « Je suis le vrai, je suis l'éternel. » C'est surtout à sa vieille épouse qu'il s'en prend, il crève les illusions de cette vorace : « Tu crois semer le néant ?... comme si, après le cadavre, il n'y avait pas la pourriture ? » La pourriture, les mouches à viande : voilà qui nous garantit que cette métaphysique douteuse procède d'une inspiration sincère. Elles sortaient par les fenêtres de l'amphithéâtre, les mouches, et bourdonnaient dans le jardinet autour de deux enfants. Vieux souvenirs virulents encore qui sont à l'origine de ces discours, le cadavre prête à rire, la mort n'est pas le terme de nos malheurs : quelque chose subsiste, caricature de la vie ; ce défunt est tout nu, plus que nu, il s'abandonne aux regards, aux mouches, aux vers et son obscénité contraste comiquement avec le sérieux de son visage. Yuk, c'est cela, originellement, c'est l'unité synthétique, par le grotesque, de la mort et de la vie, chacune étant, dans l'autre, présence caricaturale et reflet d'un état passé ou futur. Nous comprenons mieux, à présent, l'horreur du petit garçon pour sa future dépouille puisque nous savons que, loin de se mettre au centre du monde par un impérieux *cogito*⁷, fol orgueil positif qui permet toutes les modesties, il ne reçoit son être que par les yeux des autres : c'est se condamner à exister tant qu'il sera *vu*⁸. Charogne il sera pour les

médecins, pour sa famille, aussi présent que pendant sa vie : de fait, il a fait de la conscience une mystification et mis son être dans le *paraître*, dans ce cas son apparence *post mortem* compte autant que son *paraître* de vivant, c'en est, en effet, l'aboutissement, la résolution et peut-être le sens. Que faire contre cela ? Il est frappant que Gustave le mal-aimé, pensant à son lit de mort, n'envisage jamais le chagrin de ses ultimes spectateurs mais leur rire. « Un macchabée, c'est farce ! » Ce coefficient de risibilité qu'il attribue aux cadavres, ce n'est certes pas Achille-Cléophas qui lui en a donné l'idée – bien que l'ironie du praticien-philosophe soit à l'origine du « rire pantagruélique » de Gustave. Le docteur Flaubert était beaucoup trop passionné par son travail pour rire de son matériau. Mais il est fréquent que les étudiants en médecine, au moins pendant leurs premières dissections, se défendent de l'horreur par le rire – qui n'est en ce cas qu'un refus total mais provisoire de sympathie ou de solidarité : nous ne serons jamais ce corps que nous étripons, les médecins ne sont pas mortels. Gustave a connu de très bonne heure les élèves de son père et il n'est pas impossible qu'il ait surpris ce cynisme rieur chez certains d'entre eux : en ce cas, bien sûr, il n'aurait vu que la dérision et pas même compris ce qu'elle cachait d'angoisse. Qu'il le leur ait emprunté ou non, le rire aura chez lui la fonction qu'il a chez eux : c'est une conjuration. Un peu plus complexe, toutefois, que chez un carabin qui lutte contre l'évanouissement. Pour désamorcer le rire futur des autres devant sa future dépouille, il le leur vole pour en rire *d'avance* : c'est lui qui se fera, Garçon, l'organisateur de la grande parade funèbre et grotesque, lui qui fascinera ses camarades et les contraindra à se divertir de sa purulence prochaine pour les amener du même coup à rire de la leur. Comme s'il disait aux inconnus qui, dans l'avenir, seraient tentés de lever le suaire qui le recouvrira : « Ne prenez pas la peine de moquer mon cadavre, *c'est déjà fait*. » Et comme s'il prévenait doucement ses camarades : « Prenez du bon temps : imaginez tout à votre aise la gueule que je ferai sur mon lit de mort ; c'est de la vôtre que vous rigolez. »

On objectera sans doute que c'est *Yuk*, création tardive, qui s'amuse de notre survie cadavérique. Qui prouve que le Garçon, dans les années 35, en faisait autant ? Je réponds que la dérision de la vie par la mort et de la mort par la vie fait partie au départ de sa « programmation ». Il y a d'abord eu cette mascarade prégarçonnière, la procession des squelettes dont l'objectif était double : railler les processions religieuses qui, sous la Restauration, exaspéraient la bourgeoisie voltairienne mais qui, probablement – et c'est par cette raison qu'il s'acharne contre elles – ne lui déplaisaient pas dans sa petite enfance ; démasquer à ces morts en sursis, ses camarades et les passants, leur vérité comique de squelettes en marche. Mais ce qui convaincra surtout, c'est ce qu'il confie aux Goncourt : le Garçon « prononçait... des oraisons funèbres de personnes vivantes ». À l'époque dont il parle, le Garçon était devenu un imaginaire collectif : chacun pouvait le jouer. Il y eut des concours d'éloquence – les Goncourt déclarent que ces joutes oratoires avaient lieu à l'Hôtel-Dieu, dans la salle de billard ; ce n'est guère probable ; ce qui paraît évident, par contre, c'est qu'elles nécessitaient un local vaste et relativement isolé : on supposera donc que les jeunes gens se réunissaient, les jours de fête, hors du collège dans quelque salle prêtée par le père de l'un d'eux. Les deux frères n'ont vu là que bouffonnerie : ils insistent surtout sur l'effort de ces adolescents pour ridiculiser *le* discours par *des* discours. Interprétation recevable : pour beaucoup d'entre eux et, particulièrement, pour Gustave, *le langage est en question* ; peut-on parler ? et de quoi ? La réponse que donne cette éloquence dérisoire, c'est que la parole est compromission ; dès qu'on abandonne le silence, on est perdu. Mais il y a beaucoup plus dans ces oraisons funèbres² : montrer le vivant du point de vue de la mort, rapporter ses actes, ses sentiments, ses « bienfaits », toute son activité présente comme le feront un jour des orateurs devant sa tombe, c'est montrer que la vie est *déjà morte* quand elle se dépense, quand, convaincue d'être éternelle, elle se lance dans des entreprises qui n'aboutiront pas et se propose des fins qu'elle n'atteindra pas. Inversement, c'est faire voir l'impuissance grotesque du cadavre : on lui inflige

des discours stupides, on l'assomme de compliments qui l'eussent fait crier de rage *de son vivant*, qui le *feraient* crier de rage s'il les entendait puisqu'il est encore en ordre de marche, c'est-à-dire en état de vie. Mais, si la mort et la vie, ces deux faces de notre condition, se ridiculisent mutuellement, c'est que l'une et l'autre sont des avatars de l'Être : mourir n'est pas sortir du monde mais y demeurer sous une autre forme ; l'Être est partout : nul ne peut s'en évader. Du coup, la Nature est mise en cause *en tant qu'être* : il fallait créer autre chose ou plutôt, comme Satan le suggère à Dieu dans *Rêve d'enfer*, *ne rien créer du tout*. Cela veut dire, en l'espèce : il ne fallait pas donner le jour à Gustave. Et quand tous ces jeunes « drôles » s'y mettent ensemble, les uns rivalisant d'effets de manches, les autres « roulant de rire », les fils de bourgeois rouennais crient à leurs parents : il ne fallait pas nous mettre au monde. Si j'ai longuement insisté sur cette hilarité funèbre, c'est parce qu'elle nous livre le sens de Yuk et de son rire : ce Dieu se rit de l'Être parce que l'Être est comique quand on l'envisage sous l'angle de vue du Néant. Il faut comprendre ici que Gustave souscrirait sans réserve à ces paroles de Satan dans *Ébauche d'un serpent* :

*Soleil, soleil !... Faute éclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil...
Toi le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,
Tu gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Être...
... Comme las de son pur spectacle,
Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité ;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe,*

En étoiles, son Unité.

Cieux, son erreur ! Temps, sa ruine !

Et l'abîme animal, béant !...

Quelle chute dans l'origine

Étincelle au lieu de néant¹⁰...

Mais Yuk n'est pas Satan : il n'a pas l'ironie sifflante du Serpent ; il rit franchement de l'Être – dont le serpent de Valéry reste prisonnier et complice tout en le détestant¹¹ ; l'Être, monstrueuse incongruité, c'est le Garçon en tant que tel, aveugle substance riant bêtement, féroce de ses déterminations finies. Yuk, hypostase du Néant, enveloppe de son infini et pénètre de toute part cette grasse *réalité* qui a commis la faute impardonnable de s'extraire par ses propres forces de l'infini Non-Être et de se ramasser en l'absurde plénitude d'un *cosmos, par vanité*, pour « qu'il y ait quelque chose plutôt que rien » et qui en est bien punie, cette lourde baleine, puisqu'elle n'est qu'un défaut presque imperceptible dans la pureté du Non-Être. Nous le verrons plus tard, l'Artiste, pour Flaubert, est celui qui prend sur l'Être le point de vue du Néant, sur la vie le point de vue de la mort. Cette conception – qui est à l'origine de tous ses grands romans – nous la voyons se former ici par l'approfondissement *pratique* de sa *persona*.

Reste qu'il y a deux rires : celui du Géant, du commis voyageur qui manifeste l'énorme fatuité de l'Être, ce qu'on pourrait appeler l'*idéologie ontique* : Vive la force, emblème de Dieu ! rien n'est beau que ce qui est gros, gras et grand ! Vive la matière, qui est l'être pur ! au nom de l'Être, je méprise, moque et détruis tout ce qui est petit – et, tout particulièrement, l'espèce humaine. Il s'agit d'une négation du négatif au nom de la positivité absolue : de ce point de vue, ce qui compte dans l'exubérance hyperbolique du Garçon, c'est moins la satisfaction vaniteuse d'être gigantesque que l'ivresse de rapetisser, de rabaisser, d'abolir.

Mais ce rire cosmique est traversé par une hilarité glacée, hypercosmique : celle du Néant moquant l'Être, ce gros balèze qui se moque des êtres et ne se rend pas compte qu'il n'est grand que *par comparaison* et que, simple défaut dans la pureté du Non-Être, la négation l'enveloppe et le transit. Il faut reconnaître que ces deux rires sont difficilement compatibles : certes ils portent l'un et l'autre sur le fini qui se croit infini, sur la détermination qui se prend au sérieux ; n'empêche que le colosse rit au nom de l'Être et que Yuk moque le colosse au nom du Néant. Peut-être pourrait-on dire que le premier ne se rend pas compte qu'il rit *au nom du second* – dont il est l'hypostase. En effet la dérision, à la première comme à la seconde instance, vise à dénoncer le non-être de l'Être. Mais cette observation, pour satisfaisante qu'elle soit dans l'abstrait, ne permet pas de comprendre comment les trois rôles (Monsieur Loyal, Pantagruel, Yuk) peuvent être interprétés simultanément par la même personne. Nous serrerons le problème de plus près si nous rappelons que la générosité de Flaubert est empoisonnée et que le Garçon – ce don qu'il fait à ses condisciples – est piégé. Il est temps d'examiner cet aspect du personnage. Peut-être nous apercevrons-nous qu'il est, en vérité, tout différent de ce qu'il paraît.

Le piège.

Quel est le rapport du rire et du vrai ? Gustave tient-il pour de bon que le grotesque est la vérité de l'Être, que le rire nous découvre les arcanes de toute réalité ? Il s'est posé la question dans *Smarh* et, à quelques pages de distance, a fourni deux réponses contradictoires.

La première, c'est *oui*. Dialoguant avec la Mort, Yuk déclare : « Je suis le vrai, je suis l'éternel, je suis le bouffon, le grotesque, le laid. » Affirmation peu soutenable : même si le Cosmos est un défaut du Néant, on peut difficilement en rire à moins d'incarner le Néant lui-même ; le personnage ainsi forgé ne sera rien d'autre qu'un homme-qui-rit donc un rôle tenu par un acteur *qui fait*

semblant de rire. Si nous revenons à notre point de départ, nous nous rappellerons que Gustave a fait (ou cru faire) l'objet du rire des autres ; quand il se décide à leur voler l'hilarité collective et à la retourner contre eux, c'est dans la colère et pour se défendre : le rire pantagruélique et douloureux qu'il leur fait entendre dans l'intention de les attirer dans un traquenard ne peut être autre chose qu'une mimique visant à représenter une émotion qu'il n'éprouve pas. Ce formidable rieur n'a jamais ri et les objets de son rire n'ont jamais été risibles que dans son imagination. Gustave en est si conscient qu'il donne une seconde réponse, plus développée et, pour en souligner l'importance, lui réserve la place d'honneur : ce sera la conclusion de *Smarh*. Dans le résumé qu'il écrit pour Ernest, le 18 mars 39, il raconte : « (À la fin de l'ouvrage) se présente une femme. Smarh l'aime. Il est redevenu beau mais Satan en devient amoureux aussi. Alors ils la séduisent, chacun de leur côté. À qui sera la victoire ? À Satan, comme tu penses ? Non, à Yuk, le grotesque. Cette femme, c'est la Vérité ; et le tout finit par un accouplement monstrueux. » Ces quelques lignes semblent d'abord confirmer que le rire est l'Être lui-même en tant qu'il est rongé par le Non-Être. Mais, à les relire, rien ne paraît tout à fait satisfaisant. D'abord pourquoi vient-elle si tard, la Vérité ? Pendant deux cents pages, Yuk et le Diable ont promené Smarh partout : il a fait l'expérience de la condition humaine ; dans les palais, dans les chaumières, il a sondé, grâce à ses deux Virgile, les reins de ces damnés, les hommes ; après quoi, baptême de l'air et visite des régions célestes puis redescende, atterrissage et série d'expériences complémentaires. Qu'est-ce donc qu'on lui a montré, si la Vérité brillait par son absence ? Des mirages ? Les deux compères qui l'ont plongé dans le désespoir, faut-il croire que c'étaient des prestidigitateurs ? En ce cas pessimisme et misanthropie ne seraient que des *tentations*. On *tente* Smarh et la Vérité se cache : pourquoi se montre-t-elle quand tout est consommé ? Et puis il y a cet adjectif suspect : « *monstrueux* ». Sans doute Yuk est grotesque au lieu que la femme qu'il possède est assez belle pour provoquer l'amour d'un poète et du Prince des Ténèbres. Mais quoi ? La

vérité serait belle ? Alors Yuk n'est pas « le vrai ». Et puis, ne l'oublions pas, il s'agit d'une allégorie¹², les personnages sont des symboles ; en ce cas, de deux choses l'une : *ou bien* la beauté est *authentique*, alors l'accouplement n'est pas monstrueux, il est simplement impossible au niveau des Idées ; l'*eidos* du Beau et celle du Laid sont antithétiques ; certes, elles se conditionnent en s'opposant et l'on peut imaginer une *Aufhebung* hégélienne qui les dépassera en les conservant mais ce dépassement ne peut être symbolisé par la copulation – ou bien, comme dans *Le Diable amoureux*, ce n'est qu'une apparence masquant quelque démon bien hideux, alors l'union de la Laideur et du Grotesque, si repoussante qu'elle puisse nous paraître, ne peut passer pour *monstrueuse* : il ne s'agit pas d'unir sans médiation des termes contradictoires mais, tout au contraire, de rapprocher des semblables.

Si nous nous reportons à l'œuvre elle-même, telle qu'elle fut achevée en avril 39, un mois après le résumé qu'il en a fait à Ernest, nos soupçons se trouveront confirmés. La Vérité, c'est un Ange. Mais non point une oie blanche : les hommes « l'ont chassée, bannie » ; elle a des ailes qui ne lui servent guère puisque ses pieds sont en sang. Entendons par là qu'elle n'est point bonne à dire. Pourtant c'est elle qui vient à Smarh et l'appelle « Mon bien-aimé », par la raison qu'elle conduit ses amants au désespoir et que Smarh est *déjà* désespéré ; celui-ci, du coup, redevient non point beau mais poète ; comme si la poésie commençait au delà de la désespérance, il entrevoit les arcanes de l'Être : « Quelque chose de resplendissant et d'éternel. » Satan, brusquement apparu, s'interpose : « Cette femme est à moi ! » La Poésie sera-t-elle la mesure du monde ? Ou le principe du Mal utilisera-t-il seul le principe du Vrai pour désoler sans recours les âmes de ses damnés ? L'enjeu semble d'importance puisque la Terre, proie du Maudit, supplie la jeune femme de se donner au poète. Faut-il ne voir en cette fable qu'un tissu de balivernes et de lieux communs, comme fera Gustave lui-même, un an plus tard, en relisant son œuvre ? J'incline plutôt à y trouver l'ébauche maladroite d'un catharisme : la

Terre demeure à Satan, c'est la *première vérité*, celle qui doit désespérer ; mais celui qui s'en est persuadé, s'il parvient à briser le cercle maudit des passions humaines, peut-être accédera-t-il, par l'intuition poétique, à la resplendissante éternité. De toute manière, la solution manichéiste et romantique est brusquement écartée : à l'instant que Smarh va devenir le poète, le ténébreux, l'inconsolé, Yuk apparaît et gagne tout : « Yuk se mit à rire et sauta sur elle et l'étreignit d'un baiser si fort, si terrible qu'elle étouffa dans les bras du monstre éternel. »

Gustave avait raison : l'accouplement était en effet bien monstrueux puisque la pauvre femme en est morte. Cette nouvelle métaphore est obscure. Nous y reviendrons. Ce qu'il faut noter tout de suite, c'est que le monde a *perdu sa vérité*. Rien n'est faux, rien n'est vrai : Smarh tournoie dans le vide, dans sa croyance à rien. Le Grotesque n'est pas vrai : il a droit de cuissage sur la Vérité mais ne peut en user *sans la tuer*. Rappelons-nous que Gustave, un an auparavant, se déclarait « anti-vérité ». À l'époque, il opposait la poésie à la science, à la prose, comme l'irréel à la réalité. *Smarh* montre quelques traces d'une tentative pour réconcilier poésie et vérité, celle-là naissant du désespoir où nous plonge la découverte de celle-ci. Mais finalement la Vérité le gêne : *puisque c'est la Science*, elle est du côté de son père et de son frère aîné. Il s'arrange donc pour la supprimer ; seulement ce ne sera plus par un beau mensonge, par un vers de Lamartine ou de Hugo : l'arme du crime c'est le rire¹³. Le rire du Garçon ne jaillit pas d'une brusque intuition spasmodique de la Vérité : tout au contraire son office est de nous en détourner. Étrange *cosmos* inconnaissable – puisqu'on l'a dépouillé des catégories cardinales qui permettent la connaissance. Entendons bien : il n'est pas dit que le vrai se cache mais que le rire l'a étouffé. Restent deux catégories : le réel et l'irréel. Celui-ci, on l'invente, on déploie, on reploie sa splendeur inconsistante ; celui-là, on le touche, on le voit, il pèse, il obsède, il assiège. Mais il n'a pas plus de vérité que l'autre. On retrouvera à l'origine de cette conception la constitution passive de Gustave qui lui ôte le pouvoir de nier

et d'affirmer, lui interdit toute certitude et ne lui laisse que la croyance : dans la conclusion de *Smarh* il ne fait que dire *ce* qu'il éprouve. Mais il y a plus : cette fable contient une intention pratique. Dans la lutte sans merci que Flaubert, au nom de l'irréel, mène contre la réalité, il s'agit de dépouiller celle-ci de son arme principale : on lui concède une obtuse présence matérielle, de l'opacité, l'effrayant pouvoir de nous écraser, rien de plus ; sans vérité, l'être du réel n'est qu'une apparence d'être et sa cohésion dissimule un éparpillement infini ; les atomes eux-mêmes perdent leur insécabilité. Cette pulvérulence n'est pas sans rappeler les jeux étonnants de l'être et du néant dans la huitième hypothèse du *Parménide* : « Si l'Un n'est pas, qu'advient-il des autres choses ?¹⁴ » et nous aurons à y revenir longuement.

Au reste, bien avant qu'il ait étouffé la Vérité, les intentions de Yuk sont fort explicites : « Quand il ouvrait la bouche, c'étaient des calomnies, des mensonges, des poésies, des chimères..., des parodies qui... s'enchevêtraient... finissant toujours par entrer dans quelque oreille, par se planter sur quelque terrain..., par bâtir quelque chose, par en détruire une autre, enfouir ou déterrer... S'il allongeait le pied, il faisait rouler une couronne, une croyance, une âme candide..., une conviction. »

« Je suis le Vrai », a-t-il dit à la Mort. Or, d'après le long passage que nous venons de citer et la conclusion de l'ouvrage, il aurait dû, au contraire, lui déclarer : « Je suis le Faux. » Il mentait donc ? Cela n'est pas dit mais où le Dieu des trompe-l'œil et des attrape-nigauds trouverait-il le moyen d'énoncer une vérité ? Peut-être s'abuse-t-il sur lui-même ? Enregistrons en tout cas l'aveu implicite de Gustave : le monde n'est pas réellement grotesque ; c'est la plus belle calomnie de Yuk et la plus totale. Du coup le Garçon ne peut être assimilé au Cosmos. Qu'est-il donc, alors, sinon cette calomnie même, cet enchevêtrement « de mensonges, de poésies, de chimères, de parodies » dont la consistance vient justement de ce que l'auditeur s'y perd, incapable de quitter ce labyrinthe de sophismes et de contre-vérités ? Il y a une unité complexe et aberrante de l'irréel,

c'est un monde complet avec ses chemins, ses mouvements tourbillonnaires, sa courbure : il ne lui manque que l'être. Ou plutôt il possède un certain être, celui de l'apparence en tant que telle, c'est-à-dire l'être du Non-Être. Yuk le Grotesque, dieu de l'Apparence, est donc aussi celui des ouvriers de l'Imaginaire, des Artistes. Le Garçon procède de lui : il est, ce grand idiot cosmique, une caricature de la création. De fait, ce qui sort de la bouche de Yuk, c'est précisément le discours du Garçon. Le Garçon « faisait des poésies », rapportent les Goncourt. Ses parodies, nous les connaissons déjà : fausses oraisons funèbres, caricatures de plaidoiries, de réquisitoires, imitations bouffonnes des procès. Quant à ses calomnies, rappelons-nous la jubilation de Gustave démoralisant le pensionnaire du père Eudes par des accusations sans fondement. Si le Garçon est la calomnie du Monde, s'il donne à l'enchevêtrement des bouffonneries de Yuk l'unité organique de son « histoire » personnelle, on peut concevoir que le Dieu du Non-Être et son hypostase aient deux hilarités simultanées qui, si elles existaient *en réalité*, seraient contradictoires.

Le rire gras et idiot du commis voyageur, c'est celui d'un Cosmos imaginaire qui pousserait l'absurdité jusqu'à moquer en lui-même des déterminations grotesques qu'il produit pour les abolir. L'office de ce personnage est la fascination : « aposté » en face du genre humain, il glousse, bave, se frappe les cuisses, ce trompeur, pour l'hypnotiser. Si l'opération réussissait le *cosmos* verrait en ce mirage sa propre image onirique ; l'univers, bouleversé, vivrait dans un cauchemar.

Yuk, le Père, n'ignore pas que son Fils est ridicule : la preuve en est qu'il l'a voulu tel. Pourtant ce n'est pas celui-ci qu'il moque, c'est la réalité, dans la mesure où il pressent qu'elle va donner dans le piège : ainsi peut-on comprendre que l'énorme fou rire de la Matière soit traversé par le rire silencieux, glacial, infini du Néant : cette matière, ces rires, ce Néant ne sont pas réels. J'ai montré tout à l'heure que le Non-Être est la dérision de l'Être : c'est bien le sens profond de cette comédie. À condition d'ajouter que le Néant doit s'affecter d'une

certaine façon d'être pour devenir l'apparence d'un rieur. Le Garçon, roi des apparences, est seul qualifié pour railler le non-être de l'Être. Encore venons-nous de voir que cette moquerie n'a pas de réalité : elle ne « prendra » que si l'Être s'y laisse prendre et lui donne par ses réactions *réelles* une efficacité. Quand Gustave scandalise le pensionnaire du père Eudes, ce qui compte à ses yeux, c'est l'action de l'irréel sur la réalité ; la rougeur du pauvre dévot, ses gouttes de sueur, le sycophante s'en délecte parce qu'elles sont les *vrais produits* de mensonges notoires. Voici la subversion la plus radicale : l'Être mystifié par le Non-Être, ce qui *est* affecté par ce qui n'est pas. Yuk peut être content : il a « bâti » et « détruit ». L'idéal serait que le jeune Éliacin perdît la foi ; alors il aurait, le Dieu grotesque et méchant, « allongé le pied et (fait rouler) une croyance, une âme candide, une conviction ». Son but fondamental est la « démoralisation » mais ce qui lui importe plus encore que les ravages provoqués dans les âmes, c'est la manière dont il les produit. Détruire une conviction par des arguments valables, c'est détromper, peut-être, mais sûrement pas démoraliser. Mais si quelqu'un sape nos croyances par des calomnies, par des raisonnements dont il sait pertinemment qu'ils sont faux, si nous perdons notre foi dolosivement et si, par après, sans pour autant la retrouver, nous découvrons les sophismes et les mensonges qui nous ont égarés, alors nous pouvons dire qu'on nous a démoralisés. Pour comprendre le sens de ce terme, fions-nous aux militaires, ils en savent long : la démoralisation, à leurs yeux, n'est pas l'immoralité proprement dite mais la perte du moral, c'est-à-dire de la tension qu'exigent les vertus guerrières et, à les en croire, la vie éthique en général. Le *moral* consisterait en une forte intégration du psychique, en une mobilisation permanente de toutes nos énergies, en une confiance en soi et dans la cause défendue, fondée sur un sain manichéisme et sur le principe d'autorité. Si le moral est élevé, c'est que le soldat est bien commandé ; si, après des revers, il est en baisse, c'est que les civils tentent de démoraliser l'armée. *Par des sophismes*, cela va de soi. Si le petit cagot perdait la foi à cause des curiosités, des convoitises informulées, des

étranges chaleurs que des images *tenues pour telles* faisaient naître en lui, il n'aurait pas même le recours d'assumer l'agnosticisme ou l'athéisme : démobilisée par la concupiscence et la honte, cette âme resterait assurée que Dieu existe mais n'aurait plus la force de croire en Son existence.

Démoraliser, c'est donc ruiner une existence en la manœuvrant par des fantasmes, c'est obtenir par la représentation de l'irréel des effondrements, des pertes sèches, des lézardes, un déficit dans la réalité ; mais, pour que l'opération soit parfaite, il ne suffit pas d'user de trompe-l'œil et de faux-semblants : il est indispensable que la victime prenne conscience de leur non-être – sinon au début du processus, du moins le plus rapidement possible – car c'est à l'instant de cette prise de conscience qu'elle découvrira l'un par l'autre l'être du Non-Être et le non-être de l'Être et qu'elle s'apercevra dans la stupeur que tout cela n'était *rien* et que ce rien lui a rongé la vie inexplicablement. C'est alors que le rire s'installera en elle, le rire d'un Autre, un rire autre, pur imaginaire et pourtant fascinant ; cette détermination du vécu nous est familière : c'est celle du pigeon – qui ne l'est pas ? – qui s'écrie, trop tard : « Comme ils m'ont pigeonné ! Comme ils doivent rire de moi ! » hanté par le rire énorme et fantôme de ses arnaqueurs. Ceux-ci, en effet, se frappent les cuisses en se disant non pas : il s'est pris au sérieux (rire primaire), mais : il *nous* a pris au sérieux (rire secondaire). Le procédé est parfaitement décrit dans un épisode de *Smarh*. Il est vrai que Satan, en ce cas précis, collabore avec Yuk mais cette complicité ne change rien à l'affaire¹⁵. Les deux compères se présentent à un pauvre, vêtus en ouvriers. Le pauvre n'a rien dans le cœur sinon l'envie et la haine des riches¹⁶. Il n'est pas démoralisé pourtant : sa fureur possède une puissance d'intégration incomparable : « J'ai des trésors de haine pour eux... et, quand il fait froid, que j'ai faim, que je suis malheureux et misérable, je me nourris de cette haine et cela me fait du bien. » Faire preuve de cette force d'âme, c'est tenter le Diable. La démoralisation, aussitôt entreprise, va bon train. Satan se loge dans l'oreille du mendiant et commence par exalter sa haine puis il lui désigne Yuk : « Tue-le.

C'est un riche au cœur dur. » En même temps Yuk ouvre son manteau, exhibant une bourse garnie de diamants. Le pauvre hésite un peu : « Tuer un homme ! », Satan donne sa dernière chiquenaude et le malheureux « *fasciné* » se jette sur le Dieu grotesque avec un poignard que le Diable a glissé dans sa main. Yuk tombe, « percé de coups ». Au même instant, convoquée par le Malin, la police apparaît et s'empare du gueux. Bien entendu, Yuk se relève indemne mais, puisqu'il faut une victime, « le corps de l'ouvrier reste à terre, percé de coups ». Quel ouvrier ? Celui dont Yuk tenait le rôle et qui n'était qu'un simulacre. Le voici, faussement mort, puisqu'il n'a jamais vécu mais avec du vrai sang sortant de fausses artères. Mission terminée : ce qui intéresse Gustave, ce n'est pas tant la *tentation* du gueux par Satan que le tour de passe-passe qui l'accompagne : s'agit-il d'un faux ouvrier ou d'un faux riche ? Difficile à dire : si l'ouvrier se découvre comme un riche déguisé, celui-ci n'en est pas moins un mirage puisque c'est l'ouvrier qui reste sur le carreau, révélant, cadavre, sa véritable identité. Véritable, non : c'est Yuk qui a joué tous les rôles. Du coup, le meurtrier, pris en flagrant délit, n'a assassiné personne : tout est demeuré imaginaire, même sa volonté de tuer, suscitée et gouvernée en lui par Satan. Ce qui est réel, par contre, ce sont les conséquences du faux crime ; la démoralisation d'abord : le mendiant, ayant joué sa vie sur une illusion, se demandera jusque sous la potence par quelle aberration sa haine des riches l'a poussé à meurtrir un frère de misère dont il *savait* qu'il travaillait de ses mains ; la pendaison, ensuite, si parfaitement inéluctable que Satan – qui s'ennuie – donne au pseudo-criminel l'occasion de s'échapper. Celui-ci, en effet, n'ayant *rien fait*, n'est pas encore damné. Mais la conviction (erronée) d'avoir commis un premier crime et la certitude d'être traqué par la police (qui le tient *à tort* pour un gibier de potence) le transformeront sous peu, par un enchaînement de motivations qui n'ont plus rien à voir avec la fantasmagorie, en un véritable bandit de grands chemins : assumer son forfait imaginaire, c'est décider d'en commettre d'autres – réels – et courir à l'Enfer. On voit la technique : il s'agit de prendre un sentiment puissant

dans une âme forte et, par la fascination d'un « opéra fabuleux », d'en faire le mobile irrésistible de conduites qui le contredisent radicalement. Je hais les riches *donc* j'égorge un pauvre. C'est au niveau de ce *donc* que se glisse la mystification : l'homme ne se reconnaît plus dans ses actes, il est pris d'un grand rire démoralisant (cette conduite est elle-même provoquée de l'extérieur : c'est son objectivation pratique qui se désolidarise de sa certitude intime et *se fait risible* sous ses yeux).

Le plaisir du « Monstre éternel » est plus immédiat, plus brutal mais en définitive plus cyniquement subtil que celui de Satan. Celui-ci veut damner les créatures de Dieu : peu lui importent les moyens. Yuk ne refusera jamais de livrer ses dupes à son confrère mais la damnation n'est pour lui qu'un objectif secondaire. Ce qui compte à ses yeux : la *plaisanterie* ; ceux qu'il mystifie seront damnés *pour rien* ; égarés dans un labyrinthe miraculeux qu'ils tiennent pour la réalité, ils y prennent des décisions oniriques qui ont des conséquences réelles dans le monde réel qu'un rideau d'images leur masquait. Mais les victimes du Monstre ne sont pas des somnambules, encore moins des songe-creux ; il veut qu'elles aient les yeux en face des trous et grands ouverts. À la différence de la Reine Mab, puissance nocturne dont Gustave s'est peut-être inspiré, il règne sur le monde solaire et diurne. C'est en plein jour qu'il commence son travail ; il n'agit pas directement sur les esprits mais en truquant l'environnement juste assez pour que l'apparence se substitue un moment à la réalité : alors les hommes, irréalisés à leur insu, se prennent pour ce qu'ils ne sont pas, agissent en conséquence et se retrouvent les quatre fers en l'air, le dos rompu, dans un trop réel fossé, sans comprendre ce qui leur est arrivé.

Ces truquages ont un nom, on les pratique au petit pied dans les familles, en société ; tout le monde rit et la victime, fût-elle ulcérée, doit être la première à s'en égayer : ce sont les *farces-attrapes*, on les vend dans des boutiques spécialisées. Le principe en est simple : une petite collectivité, en choisissant une dupe qu'elle mystifie « pour rire », veut conjurer l'angoisse d'être-dans-le-monde.

Celle-ci, spécification d'une angoisse fondamentale qui n'est autre que la liberté, naît d'une contradiction indépassable de notre praxis. Nul n'ignore, en effet, que « les apparences sont trompeuses » et que « l'habit ne fait pas le moine » mais, quelle que soit notre vigilance, les nécessités de l'action – par exemple la rareté du temps – nous obligent à considérer les « apparitions » comme des manifestations de l'Être. Il est commode en effet – et conforme à un rapport originel d'adhésion au monde – de tenir cet homme qui passe en robe de bure, tête nue, tonsuré, pour un franciscain ou un carme déchaussé. Surtout si, absorbé par mon entreprise, je « n'ai pas de temps à perdre ». Mais cette adhésion, toujours contestable et sourdement contestée, ne se vit pas sans angoisse sinon en chaque cas particulier du moins comme sentiment global de notre insertion dans le monde. Il ne s'agit pas là d'un doute – le doute explicite et méthodique est rassurant au moins dans une certaine mesure – mais d'un « *estrangement* » plus ou moins actualisé. La plupart du temps nous nous masquons cette angoisse en restant à la surface de nous-mêmes et en nous attachant aux constantes « sécurisantes » qui se manifestent dans les séquences extérieures ; l'*estrangement* est occulté par les accoutumances ou purement et simplement *refoulé*. Reste que je viens à moi « des horizons », le monde est ce qui me sépare de moi et m'annonce à moi-même, en sorte qu'il y a dans toute apparition « mondaine » une inquiétante menace et une promesse plus suspecte encore qui s'adresse à moi dans les profondeurs de mon existence¹⁷. En outre le travail quotidien, à travers le matériau utilisé et son outil, nous révèle le « coefficient d'adversité » des choses. Celui-ci est variable et défini par le mode de production et, conséquemment, par la société, dont le type d'intégration est extrapolé et projeté à titre d'unification objective sur l'ensemble des faits mondains (la « Nature » se définit, à toute époque, comme le matériau et la limite des techniques en usage). Ainsi l'environnement m'annonce comme venant *aussi* à moi-même à travers les autres, c'est-à-dire comme aliénation et destin. En particulier le rapport-au-monde est vécu dès la naissance à partir de

notre relation à notre entourage : le texte du monde est le sens du contexte familial, lui-même conditionné par les institutions ; aussi ne sommes-nous à *l'aise* dans le monde que dans la mesure où nous sommes à *l'aise* dans notre propre famille – et cette « aise », en vérité, n'est qu'un moindre malaise. Par cette raison, tout être qui se révèle apparence et toute apparence qui confesse son non-être risquent de nous dénoncer comme *pur paraître* ou de dévoiler notre « être abyssal » comme ignominieux ou terrifiant. Ainsi, quand un objet mondain nous paraît louche, c'est le monde tout entier, nous-mêmes et notre rapport au monde qui devenons suspects : ce qui allait sans dire ne va plus de soi ; compromis jusqu'aux arcanes de l'existence, nous entrevoyons une monstrueuse *altérité de l'Être* qui serait la vérité du cosmos et de notre personne.

On me tend un sucrier, j'y prends *en confiance*, distraitement, un morceau de sucre apparemment semblable à tous les autres ; voici qu'il pèse dans ma main comme un morceau de marbre ou bien tout au contraire qu'il flotte sans fondre dans ma tasse de café. Dans l'un et l'autre cas, je n'ai rien fait d'autre que tenir la conduite que tiennent au même instant des millions de personnes : comportement habituel, prescrit, garanti. La révolte locale de la matière n'en a que plus beau jeu pour me prendre au dépourvu : tout devient possible, ce salon est le lieu de l'imprévisibilité la plus radicale ; *je n'en crois pas mes yeux*, je m'apparais étranger à moi-même, mes coutumes sont disqualifiées, mon passé aboli, je suis nu dans un présent neuf qui se perd dans un avenir inconnu. À vrai dire, je m'en doutais, je m'en suis douté toute ma vie : mon rapport avec l'Être, avec *mon* être n'était qu'une apparence ; la *vraie* relation se découvre, elle est horrible, je viens à moi, monstre terrifiant, à travers un monde monstrueux. Le joyeux plaisant qui m'a offert du sucre n'ignore rien de ce que je ressens : il a voulu provoquer *pour en rire* ce malaise qui, s'il se prolongeait, me conduirait tout droit à l'imbécillité ; pour en rire, pour en faire rire : par la bonne raison qu'il l'a souvent éprouvé. Ce qu'il ne sait pas, c'est que son intention profonde est de le provoquer chez un autre pour pouvoir s'en désolidariser par une hilarité

collective. De fait, pendant que je m'ébahis de l'objet protestataire qui met en vacances la légalité de la matière, il se *prouve* en riant que tout est dans l'ordre, que les constantes cosmiques n'ont pas changé et, par extrapolation, qu'elles ne changeront jamais, que ce qui paraît mutation brusque aux imbéciles – c'est-à-dire à moi, le mystifié – n'a que l'*apparence* d'une exception : la farce est aux yeux des rieurs une démonstration par l'absurde de la rationalité du monde et de la pérennité des lois de nature. Ce sucre *n'était pas du sucre* sauf pour le jobard que le rire exclut : il pesait comme du marbre ? rien d'étonnant : *c'était* du marbre ; il flottait comme du celluloïd ? Bien sûr : *c'était* du celluloïd. Ces deux matières se sont comportées bravement comme elles font toujours. Ce mini-scandale instantané apparaît donc comme un vaccin contre l'angoisse d'exister : en l'actualisant chez le mystifié, on fait voir qu'elle n'a d'autre cause que la bêtise humaine. Et, du coup, les rieurs – surhommes de la rationalité – croient moquer au nom de la raison les « terreurs ancestrales » de l'humanité. Le vaccin prend toujours. Malheureusement l'effet ne dure pas, il faut recommencer sans cesse : le farceur est un anxieux.

C'est un méchant : il se réjouit de m'infecter de son angoisse. Il avait des complices : l'un m'offre du thé, l'autre détourne mon attention quand je me sers, etc. ; tous savent qu'ils *jouent un rôle* ; sauf moi qui suis pourtant l'acteur principal – puisque je me donne en spectacle et que mon étonnement, bien que sincère, touche à l'irréalité. De fait, ils ont obtenu la complicité de ma liberté : en acceptant librement leurs offres, en tenant librement mes conduites habituelles, je suis tombé dans leur traquenard ; ma liberté, manipulée de loin au nom d'elle-même, s'est retournée contre moi comme un destin. Nouvelle antinomie : ma liberté n'est que le moyen de mon asservissement ; par elle, on m'a téléguidé ; ces mauvais drôles affirment la leur en riant de mon serf arbitre : liberté, angoisse, illusions trop humaines ; c'est bien l'homme qu'ils visent : je ne puis retrouver la *réalité* du sucre de marbre qu'en dénonçant le fondamental humain comme un mirage. Ma stupeur même, provoquée par *rien*, n'était rien.

Ou plutôt, puisqu'on m'a *fait tenir un rôle*, je dois, reniant mon passé immédiat, affirmer avec eux que j'ai vécu sous leur contrôle *cinq minutes imaginaires*¹⁸.

Une farce, ce n'est pas grave. Dix, vingt, cent farces faites par les mêmes rieurs à la même victime finissent par l'affecter d'une psychose artificielle en l'obligeant à vivre son adaptation – normale – au réel comme une désadaptation permanente. Yuk, farceur par définition, ne cesse de jouer des tours à son souffre-douleur hagard, l'espèce humaine, ni le Garçon, son hypostase, de mystifier les collégiens de Rouen. Ou plutôt l'un et l'autre ne font qu'une farce, hyperbolique, qui renferme en elle toutes les autres, « plaisanterie lourde, patiente, continue », dit Gustave aux Goncourt, « ... une plaisanterie de petite ville ». C'est, dirai-je, la *farce du monde*. À vrai dire toute farce est cosmique dans la mesure où l'objet truqué paraît suspendre les lois naturelles : c'est toujours un miracle à rebours. Mais le miracle a lieu au milieu du monde et n'engage celui-ci que dans la mesure où il produit et totalise la partie récalcitrante, dont le mystifié ne peut décider si elle échappe au tout ou si elle en révèle l'être profond. Sous cette forme, l'attrape correspond, chez Gustave, à ce que j'appellerai dans un chapitre ultérieur la totalisation en intériorité. Mais, pour celui qui croit survoler l'Être, la totalisation en extériorité semble elle aussi toujours possible : il croit pouvoir totaliser le *cosmos* du dehors par une intuition synthétique. Tel est Yuk, tel est le Garçon : au lieu de compromettre le monde par un faux morceau de sucre, ils vont tout de suite à l'essentiel et mystifient leurs victimes en leur présentant un faux monde qu'elles confondent avec le vrai. L'objet truqué, en ce cas, c'est le Garçon lui-même : certes il fait cent blagues et charges particulières, mais c'est au nom de principes universels et *a priori* : l'Être est risible par essence, la Création est un « loup » de Dieu, le pire y est toujours sûr ; quoi qu'on fasse, dès lors qu'on est embarqué sur cette galère, le résultat sera grotesque : le romantisme est bête, le matérialisme est stupide, etc., etc. Celui des collégiens qui, fasciné par les convulsions de l'idiot gigantesque ou par le cynisme du commis voyageur, se glisse dans la peau du personnage, il est coïncé : il adopte la

vision du monde qu'on lui propose sournoisement, il troque ses convictions modérées, éclectiques, pour un pessimisme absolu qui n'épargne même pas sa personne, le voici condamné à exprimer son désespoir par un « rire de maudit » qui le conteste ou, s'il prétend le manifester directement par des sanglots, à déchaîner le fou rire de l'assistance. Fait comme un rat : s'il fait l'ange, la bête en lui rira de sa belle âme et de la méchanceté qui produit hypocritement ses extases ; s'il fait la bête, rotant, pissant, chiant partout, il provoque par son ignominie un rire de désolidarité dont il se moque à son tour en demandant de *quel point de vue* ces rieurs peuvent le contester sinon de celui du néant. L'hilarité, en ce cas, exprimant la condamnation radicale de l'Être, est l'ébauche d'une abolition et devrait être suivie d'un suicide collectif.

Or le Garçon est un mirage : Gustave veut faire croire à tout le monde qu'il a tenté en le créant d'atteindre au réel par l'imaginaire ou, comme on dit aujourd'hui des écrivains et des artistes, qu'il a menti pour dire vrai. L'hypocrite ! Il a menti pour mentir, il ne peut l'ignorer et *le monde est faux*, que nous voyons par ses yeux. Empoisonner ses camarades par un mensonge cosmique qu'il les oblige à reprendre à leur compte, telle est l'intention profonde de Flaubert : il a donné aux Goncourt un renseignement qui permettra de la mieux comprendre : « Le Garçon, dit-il, avait toute une histoire à laquelle chacun apportait sa page. Il faisait des poésies et finissait par tenir un *Hôtel des Farces*, où il y avait une fête de la Merde, lors de la vidange et où l'on entendait résonner dans les couloirs les commandes suivantes : “Trois seaux de merde au 14. Douze godemichets au 8 !” La création par là aboutissait à de Sade... Il affirme qu'alors il ne l'avait pas lu. »

On aura remarqué que l'invention de cette fête, quelle qu'ait été par ailleurs l'importance des autres contributions, est revendiquée par Gustave ; les Goncourt le disent clairement ; ils se sont récriés : « C'est du Sade » et se sont étonnés de l'influence exercée par le Marquis sur leur confrère : ils prenaient donc pour accordé, *d'après son récit même*, qu'il était l'auteur de l'épisode final.

Et lui, au lieu de protester qu'il n'y est pas pour grand-chose, que le mérite revient surtout à Pagnerre ou à quelques autres, il confirme implicitement leur hypothèse en leur répondant tout simplement : « Je ne l'avais pas encore lu. » Du reste le processus de la création se reconstitue sans peine et nous y reconnaissons la manière du jeune Flaubert. La scatologie d'abord : elle remonte à son enfance et l'on ne peut oublier qu'il a écrit, à neuf ans : « La belle explication de la constipation ». Et puis le calembour – il en a raffolé toute sa vie. L'origine de cette festività est *verbale* : vidange, vendanges. Quand vient l'époque de vendanger, on fête le raisin, produit et matériau du travail ; pourquoi, lorsqu'on fait la vidange, ne pas célébrer la merde, produit de l'homme et matériau d'horribles travailleurs ? À partir de cet à-peu-près, Gustave se jette dans l'hyperbole et pantagruélise, la merde coule à flots, on la commande par seaux, on s'en bourre. Après l'anthropophagie, la coprophagie.

En fait, c'est la même chose aux yeux de Gustave. Manger de l'homme pour le chier ou manger pompeusement la merde des autres, c'est faire de ses excréments la réalité de l'espèce humaine. Le goût de Gustave pour la plaisanterie scatologique manifeste son horreur pour les fonctions naturelles : du moment que les animaux et les plantes se transforment en nous et par nous en cette matière putride, nous sommes des merdiers ; peu importe ce que nous ferons ensuite de nos excréments : le plus loyal serait de les remanger ; l'homme deviendrait ce qu'il est, un cycle fécal : le premier bol alimentaire est intégré, digéré, on en excrète l'inassimilable qui, soigneusement rassemblé, constitue le deuxième bol ; sûrement il y demeure des substances nutritives qu'une seconde digestion permettra d'intégrer. Une troisième, peut-être...? Cela n'est point dit : l'essentiel est de ne rien laisser perdre. Cette maxime indique bien que nous sommes, en tout cas, des mange-merde *au figuré*, lorsque, dans notre avarice et dans notre égoïsme, nous nous obstinons à récupérer et à réemployer tous les déchets de notre activité. La coprophagie, c'est donc *aussi* l'utilitarisme bourgeois : l'homme pratique retourne sans cesse à soi sous forme

excrémentielle. La dérision porte plus loin : à l'Hôtel des Farces, le jour de la Merde est férié¹⁹ ; Gustave, par cette cérémonie, veut montrer l'absurde bêtise des fêtes carillonnées. L'organisateur de cette fête solennelle, c'est le même qui écrivait, tout enfant, à Ernest : « Tu avais raison de dire que le jour de l'An est bête. »

Avant d'examiner le contenu de cette charge, signalons qu'elle ne semble pas avoir été *jouée*. En tout cas, cela n'est point dit et la façon dont les Goncourt nous rapportent l'« histoire » du Garçon indique que sa Geste comportait des épisodes contés. On sait d'ailleurs qu'il y eut ou qu'il dut y avoir un « drame » du Garçon et l'on peut supposer à bon droit qu'il s'agissait d'une pièce écrite. L'être du Garçon, toujours irréel, pouvait se manifester de différentes manières : l'improvisation, la liturgie, la littérature écrite et la littérature orale. L'épisode de l'Hôtel des Farces relève selon moi de cette dernière. Cela n'importe guère : on se contait ses aventures, on inventait à tour de rôle un événement, un détail, la création passait du mode dramatique au mode romanesque, on parlait du Garçon à la troisième personne mais cela ne changeait rien puisque celui-ci étant originellement *persona* restait, même pour ses interprètes, un « Il » qui disait « Je » par leur bouche. Le but restait le même : il fallait inventer l'épopée de l'ignoble. En sorte que l'Hôtel des Farces, qu'il ait été planté comme un décor imaginaire autour des petits comédiens – rappelons-nous Ubu et ses convives : ceux-là aussi mangent de la merde, il ne s'agit pas d'une fête mais d'un dîner prié – ou qu'il ait été décrit au cours d'une fabulation collective, reste le contenant irréel de toute la compagnie : c'est dire qu'il la compromet.

Notons sur-le-champ une première attrape. Gustave sait fort bien et feint d'ignorer qu'une fête paysanne et païenne, en célébrant le travail humain, a pour objectif essentiel d'assurer le renouveau de la terre épuisée et le retour des saisons *par la dépense*. On boit du vin des cuvées précédentes et cela signifie que l'on consacre le travail de l'année en gaspillant un peu de celui des années précédentes. Sacrifice et don, renversement provisoire des normes, la Fête, quelle

qu'elle soit, est impropre à figurer la ladrerie qui économise et récupère. Nul doute que le Garçon, maître des cérémonies, ne se soit divertie à créer cette contradiction : une dépense qui conserve.

Autre attrape : les godemichets, que viennent-ils faire ici ? Le Garçon est volontiers scatologique mais curieusement la pornographie ne le tente guère – au moins d'après les renseignements que nous avons sur lui. Admettons cependant que la fête de la Merde s'accompagne – comme les Lupercales – d'un déchaînement de la sexualité. Ces adolescents ne sont pas tourmentés – sauf Alfred peut-être – par la crainte d'être impuissants. Que la galante compagnie se livre à des ébats pédérastiques ou qu'elle ait dragué quelques prostituées, ces outils de remplacement lui seront inutiles ; ils pourraient à la rigueur servir à des « femmes maudites » mais Gustave ne s'est jamais soucié des amours saphiques ; au reste ce ne sont point des tribades qui fréquentent l'Hôtel des Farces mais les professeurs et les condisciples de Flaubert²⁰. Donc une seule solution : ces instruments ne peuvent être utiles qu'aux putains ramassées sur les trottoirs de Rouen par les collégiens et quelques enseignants, peut-être, pour le cas où ceux-ci voudraient se faire sodomiser par celles-là. À l'origine, comme on voit, il y a le fantasme – très répandu mais particulièrement prononcé chez Gustave – de la virilité maternelle. La matrice de ses joyeuses inventions est le fétichisme et celui-ci exprime son désir de se faire prendre, homme féminin, par une femme virilisée, déesse-mère, qui le soumettrait à la rigidité de son phallus imaginaire. Douze godemichets : douze hommes pénétrés tour à tour par la même matrone ou par douze différentes. Rien ne démontre mieux le fétichisme de Flaubert, rien n'exprime plus clairement les rêves de sa passivité ni que son homosexualité est indirecte et secondaire. Mais, puisque c'est le Garçon qui est en cause, l'important n'est pas là : après avoir repéré la matrice de ses fantasmagories, il faut envisager celles-ci *en elles-mêmes*, telles qu'on nous les donne, à l'intérieur de la Geste garçonnière. Sous cet éclairage, les godemichets, brusquement et, d'une certaine manière, gratuitement évoqués, ont je ne sais quoi de suspect. C'est que

Gustave, à l'époque, sait pertinemment que le phallus de M^{me} Flaubert est un imaginaire – « Je sais bien mais tout de même... ». Et s'il le commande ici par douzaine, ce n'est point *en dépit* de son irréalité mais *à cause d'elle*. Farce sublime ! Ces faux-semblants n'ont du sexe masculin que l'apparence : ils représentent la domination de l'homme par la femme, la fétichisation du pénis et, tout à la fois, sa métamorphose mystifiante en objet inanimé. Des attrapes, en somme : si quelque convive non prévenu venait à en toucher un sous une robe, il se troublerait, comme l'homme au sucre flottant, comme le pensionnaire du père Eudes. Et tout le monde de s'esclaffer : « Il est en bois ! Il est en bois ! » Mais les rieurs sont eux-mêmes victimes : on les dupe, on les châtre : le godemichet caricature la vie, les pulsions sexuelles, l'érection ; Gustave opère ici la réification de l'homme qu'il achèvera plus tard dans la scène du fiacre ; notre virilité dont nous sommes si vains, qu'est-ce sinon le pouvoir d'accrocher entre nos cuisses une verge de bois qui ne fleurira pas ? Et, si ce n'est que cela, pourquoi la femme n'aurait-elle pas le droit de s'en servir comme nous ? Le résultat : Gustave et ses camarades font l'objet d'une mystification qui a lieu à l'instant même de l'intromission ; à ceci près que Flaubert est parfaitement conscient de l'irréalité où il entraîne ses condisciples ; tout est faux, en ces orgies : possédés par des femmes, au moyen de faux organes virils, les convives jouissent peut-être mais se trompent en jouissant : ce n'est pas la Déesse-mère qui les pénètre, c'est un bout de bois ; quant aux prostituées qui les enfilent, elles s'irréalisent peut-être en dompteuses de mâles mais ne jouissent point. Ce qui reste : une farce subversive de la sexualité rêveuse de Gustave, une figuration dolosive et mystifiante de l'accouplement ; l'animateur persuade aux hommes de sa troupe que le rêve du mâle est de se faire chevaucher par sa femelle. Et que ce renversement des rôles coutumiers a lieu, au moins une fois l'an, dans les cabinets particuliers de l'Hôtel des Farces²¹.

Mais si les godemichets, comme le sucre de marbre, sont des attrapes, s'ils sont évoqués, ici, comme les signes inquiétants d'une érosion généralisée de

l'Être par l'irréalité, ne serait-ce pas que la fête tout entière n'est elle-même qu'une farce ? Il est difficile d'en douter quand on pense qu'elle a lieu à l'*Hôtel des Farces*. Et que le Garçon, taulier, y est maître des cérémonies. Donc elle n'a pas lieu, la grande Coprophagie sacrée sauf dans l'onirisme provoqué, dirigé de certains collégiens. Du reste, où est le patron ? D'où vient qu'il ne se montre point et que nous ne savons même pas s'il participe au festin ? Peut-être s'est-il enfermé dans son bureau pour y manger une entrecôte arrosée d'un bon bordeaux en riant tout son saoul de la blague qu'il fait à ses clients. Ceux-ci, d'ailleurs, restent invisibles : pas une âme qui vive, des couloirs où des voix tonitruent d'ignobles commandes ; quant au personnel, il n'en est pas même question : pas un garçon d'étage, dans ces couloirs, ne s'empresse, portant des seaux pleins de la précieuse nourriture. Couloirs vides, voix mécaniques : cette évocation veut être grotesque, elle a je ne sais quoi de sinistre, la fuite de ces longues galeries désertes inquiète. On aurait tort d'objecter que cette présentation peut n'engager que les Goncourt, que Gustave a pu décrire une scène de coprophagie, omise ensuite par les deux frères soit par oubli soit pour abrégé. La chose est *possible*, bien entendu, mais hautement improbable : si Flaubert l'avait fait, ce récit, ils se seraient hâtés de le transcrire pour le plaisir de se récrier ; par la même raison, quand ils auraient presque tout oublié de leur journée, les confidences de leur « ami » seraient les dernières à s'effacer : elles témoignent – irréfutablement à leur yeux – de la vulgarité de cette « grosse nature » et de son provincialisme. Et puis ils ont écrit le soir même, quand leur mémoire était fraîche ; mémoire *double* : ils pouvaient confronter leurs souvenirs. Mais surtout, pour peu qu'on ait fréquenté Gustave, on reconnaîtra sa manière. Rappelons-nous le fiacre et la voix robotisée de Léon invisible : une boîte qui parle. Inversement il sait montrer l'absence angoissante des hommes dans les bâtiments qu'ils ont construits pour y vivre et cette absence devient le sens même de l'édifice ; parmi cent exemples, je ne retiens que celui de Baptisto, au début de *Bibliomanie* : « Comme il était fier et puissant lorsqu'il plongeait sa vue dans

les immenses galeries où son œil se perdait dans les livres ! il levait la tête ? des livres ! il l'abaissait ? des livres ! à droite, à gauche, encore ! » Des galeries, des livres : rien d'autre que des produits humains. L'homme est là, pourtant, il *est* ce désert, inerte produit de ses propres produits. L'Hôtel des Farces ressemble à cette bibliothèque : il représente la collectivisation d'une pensée solitaire qui garde l'austérité et le dépouillement de l'autisme. En vérité, Gustave pourrait dire : je *suis* l'Hôtel des Farces – ou plutôt : l'Hôtel des Farces et le Garçon ne font qu'un. Ce qui explique l'absence du taulier : il ne peut se résumer en aucune taule particulière puisqu'il s'identifie à l'immeuble qui les contient toutes. Le jeune homme se change en puits de merde sous les yeux de ses condisciples qui se penchent sur la margelle, fascinés, tombent dans le trou et se noient dans l'ordure.

Il y a traquenard : un ostensible sacrifice humain suivi d'un génocide secret. Si nous voulons en saisir le mécanisme, relisons le texte une fois encore : « Le Garçon avait toute une histoire à laquelle chacun apportait sa page. Il faisait des poésies et finissait par tenir un Hôtel des Farces », etc. Flaubert, devant ses deux confrères, insiste sur deux points particuliers : le Garçon a un *caractère*, il a une *histoire* ; en d'autres termes, c'est – quoi qu'il représente – un être concret et singulier. L'histoire, c'est la temporalisation : pour Gustave, nous savons qu'elle est involutive ; évoquant la vie de son personnage, il n'hésite pas à la montrer comme un processus de dégradation. Malgré l'ambiguïté de la construction, l'usage du *verbe finir* ne trompe pas : le Garçon a *commencé* par les poèmes et *fini* par la fête de la Merde.

Or, à l'époque, Gustave traverse une crise violente et longue qui le conduira de la prénévrose à l'attaque de Pont-l'Évêque et à la névrose proprement dite : le Poète s'efface au profit de l'Artiste au cours d'une douloureuse mutation dont nous retracerons les étapes dans un prochain chapitre. Pour l'instant, il doute à la fois de lui-même (« Le feu brûle mon âme mais ma tête est de glace ; autrefois j'avais des pensées, plus une seule... Et cependant tout n'a pas été dit !... Rien

dire, rester là, muet en présence de ce monde idiot qui vous regarde...), du langage qu'il juge incapable de rendre ses extases (« Plus je pense, moins je parle »), de la Poésie elle-même (« Que dire ? est-ce que c'est là, la limite de l'art ? Est-ce que la poésie est un autre monde *tout aussi mensonger que l'autre* ? »). Les trois citations entre parenthèses sont empruntées à *Smarh* : ce malheureux ermite voudrait être poète mais se découvre trop petit pour soi ; en même temps il se demande si la poésie n'est pas une farce-attrape et la conclusion de l'ouvrage semble une réponse affirmative : dès lors, elle ressortit elle aussi de Yuk ; la Muse qui chuchote à Musset : « Poète prends ton luth », c'est Yuk, déguisé en femme nue. Rappelons en effet que ce Dieu, à peine a-t-il ouvert la bouche, laisse échapper « un enchevêtrement de calomnies, de mensonges, de chimères *et de poésies* ». Gustave se tient – il le répète souvent dans ses *Souvenirs* – pour un « grand homme manqué » ; pour lui, la farce-attrape est double : la Poésie n'est qu'apparence et puis elle s'est offerte à lui et soudain évanouie en fumée, il a pris son orgueil pour du génie (« Orgueil ! Orgueil ! Sang d'un poète ! »). C'est le moment qu'il commence à craindre de *finir* notaire en Bretagne ou substitut à Yvetot.

Un beau jour, rêvant à l'aventure de vivre, un dimanche sans doute ou pendant les vacances, dans la solitude de sa chambre, à l'Hôtel-Dieu, il découvre le dernier avatar du Garçon ; il sera taulier comme Gustave notaire : pour faire une fin. Il a suffi pour inventer l'Hôtel des Farces que l'adolescent morose et anxieux dirige le rire collectif de ses camarades sur sa mélancolie : sa propre fin lui apparaît, transposée du tragique au bouffon, telle qu'il la racontera bientôt avec férocité en l'attribuant à son personnage. Yuk soufflait au Garçon ses poèmes. Quels poèmes ? Des quatrains orduriers ou des élégies ? Nous ne le savons pas mais les deux se valent. Dans le premier cas, la Poésie est ridiculisée d'emblée puisqu'on assujettit le vers lamartinien à des fins scatologiques²² ; dans le second, elle peut faire illusion quelque temps mais son comique ressemble à celui des extases gothiques : une ordure abusée prend sa puanteur pour un

parfum. Elle ne perd rien pour attendre et son essence sera dévoilée à l'Hôtel des Farces par la fête annuelle qui résume une expérience et toute une vie : la vérité de la Poésie, c'est la coprophagie. L'ambivalence de Gustave se révèle pourtant en ceci que le passage de la Poésie au commerce nous est présenté comme une déchéance. Quand le Garçon devient taulier, il *est fini*. Tel est le premier moment de l'opération qu'il tente à la rentrée sur ses camarades : c'est la Passion de Gustave le raté, le sacrifice humain dont ils sont friands et qu'il ne se lasse pas de leur représenter. Mais le génocide n'est pas loin : « C'est du Sade ! » s'écrient les Goncourt effarés. Et il est vrai que le masochisme devient le moyen du sadisme : les collégiens rient, les uns font le Garçon, les autres donnent la réplique, tous sont démoralisés.

On s'en étonnera : une calomnie, un mensonge peuvent nuire à la condition que l'interlocuteur les tienne, fût-ce un instant, pour des vérités ou, tout au moins, demeure incertain et ne puisse décider du faux et du vrai. Mais le Garçon ? Tous les membres de la troupe savent que c'est une fiction et qu'ils en sont les auteurs ; rien de ce qu'il dit n'est cru ni croyable, c'est un jeu, la fête de la Merde est un scénario de *Commedia d'ell'Arte*. Comment pourraient-ils souffrir de cette « plaisanterie éternelle » ? Eh bien justement : s'ils en souffrent, c'est par la raison qu'elle n'est qu'une plaisanterie et qu'elle est éternelle, ce qui veut dire qu'elle les possède et les contraint de la perpétuer. La démoralisation, unique office et seule passion du « Monstre éternel », atteint à la perfection quand une fable connue pour telle et, mieux encore, inventée en commun, a pour effet de tourmenter ses auteurs et de les dégrader à leurs propres yeux. Cela ne se peut que dans certains groupes où l'ensemble se fait gardien d'une fiction particulière et oblige chaque membre individuellement à la perpétuer par une irréalisation perpétuelle de sa personne. C'est le cas du Garçon, sorte de totem, unique symbole de l'intégration des « drôles » à ce que Gustave appelle leur « franc-maçonnerie ». De fait, cette petite société à demi secrète n'a d'autre raison d'être que les cérémonies garçonnières ; en sorte que les garnements qui

sont tous « Garçon »²³ – comme les membres d'un même clan sont tous Lézard ou tous Tortue – ne peuvent cesser d'actualiser ce personnage et son univers par des inventions quotidiennes même s'ils ont peur de ce qu'ils inventent : leur appartenance à un petit groupe assermenté (le serment est implicite) fait que chacun est irréalisé par tous les autres et les irréalise en s'irréalisant ; par là, l'imaginaire du groupe acquiert une consistance sociale, il est, *pour cette société particulière*, la dimension collective de chacun ; irréel en tant qu'objet, il est réel en tant que lien. C'est par là qu'il gouverne et vampirise les individus qui perpétuent son être : d'une certaine manière il est toujours *ailleurs* et de ce fait, chacun ne peut s'intégrer à la communauté qu'en intériorisant la fiction générale, c'est-à-dire en s'en faisant le coauteur. Du coup les gestes et les répliques qu'il invente doivent s'adapter à la situation d'ensemble – qui est à la fois fictive et contraignante – et se déterminer en fonction des inventions antérieures : celles-ci, sans cesser d'être de pures apparences, acquièrent, en raison de leur irréversibilité, cet être particulier qui est propre aux événements passés et qui pourrait se définir comme l'impossibilité de n'avoir pas été ; elles ont eu lieu, ces facéties, on n'y peut rien changer et leur « *ne varietur* » devient leur exigence : c'est à chacun, aujourd'hui, de se changer pour y demeurer fidèle. Et, bien sûr, *du dehors*, ceux qui regardent le spectacle sans y participer diront plus justement : on ne peut rien changer *à ce que Pagnerre* a prêté au Garçon l'autre jour. Mais, *à l'intérieur*, il n'y a plus de Pagnerre : il y a le Garçon et ses ministres ; c'est aux anciens dictés, aux anciens gestes du Garçon que l'acteur d'aujourd'hui doit se référer. Son inquiétude grandit : sortira-t-il jamais de sa gangue d'irréalité ? retrouvera-t-il jamais le réel ? ne va-t-il pas finir par croire à cet « enchevêtrement de chimères » et se prendre tout de bon pour le personnage qu'il interprète ? D'ailleurs, il joue son rôle avec une étrange certitude fascinée : comment faire autrement puisqu'il sent qu'il est cru ; et de fait chacun, pour mieux s'irréaliser, croit, en tant qu'être irréel, à la réalité de l'irréalité des autres. À partir de là, Yuk a gagné : l'imaginaire socialisé se fait prison et angoisse légère.

Même s'il est produit *pour rire*, ce rire lui-même s'irréalise et s'impose aux rieurs comme l'unique réaction admise en des circonstances qui ont été définies en commun. Il suffit alors que Gustave, le bon meneur de jeu, propose, mine de rien, les thèmes les plus déplaisants : un malaise s'installe et se perpétue, inavoué.

C'est ce qu'il a fait, le traître, avec son Hôtel des Farces. La fête de la Merde est par elle-même une attrape : il donne à croire que par cette immonde cérémonie l'homme s'atteint au plus profond de la nature humaine et, rentrant en lui-même sous forme d'excrément, *consacre* son ignominie. Certes, ses camarades n'ignorent pas qu'il s'agit d'une image, d'un symbole : aucun d'eux ne goûtera pour de vrai à l'aliment sacré ; la coprophagie, ils le savent aussi, a d'ardents défenseurs mais en nombre trop limité pour qu'on puisse y voir une pratique générale de l'humanité. Mais Gustave met son art à les persuader que, participant fictivement à cette fiction de cérémonie, ils donneront une représentation épique mais juste, dans le fond, de la condition humaine. Tout se passe comme s'il leur disait : « Si les hommes ne sont pas tels que nous les montrons, c'est par insuffisance d'être et pauvreté de sang ; s'ils osaient aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, ils mangeraient leur merde avec jubilation. Le Garçon, homme et géant tout ensemble, c'est *l'homme tel qu'il devrait être*. En hyperbolisant sa bêtise – qui n'est autre que sa matérialité – nous le haussons jusqu'à son *eidos* sans sortir pour autant du domaine de l'imaginaire car l'Idée, vérité virtuelle et non réalisée, ne peut s'actualiser que si elle est jouée. » Peindre l'homme « tel qu'il devrait être » : c'était le propos, deux siècles plus tôt, d'un illustre concitoyen ; on peut donc le prendre pour modèle ; à ceci près que l'ancêtre, pour « rabaisser le genre humain », utilisait le sublime d'en haut et que ses arrière-petits-neveux se servent plus volontiers de celui d'en bas. Don Quichotte, ajoute Yuk incarné par Gustave, c'est l'Homme, nul n'en disconviendra ; or, au XVII^e siècle, les chevaliers errants étaient beaucoup moins nombreux que ne sont les coprophages au XIX^e. Donc, à l'ouvrage ! Travaillez,

prenez de la peine et soyez assurés que le Garçon sera pour notre époque ce que fut le noble *hidalgo* pour celle de Cervantès.

Le tour est joué, il les tient : il les a lancés, ils marchent, ils courent ; soit qu'ils interprètent, soit qu'ils racontent, les malheureux sont en plein cauchemar ; ils se jettent voracement sur des platées d'excréments, s'affectant de coprophagie avec une truculence gaillarde, ou bien détaillent, font les difficiles, les gourmets : à Bordeaux, *elle* est bien meilleure qu'à Rouen. Chacun d'eux, saisi par le sombre enthousiasme collectif, est parfaitement conscient de faire un cauchemar dirigé mais, en dépit de l'horreur qu'ils ressentent, l'unité du groupe est si forte qu'ils se plongent dans les latrines, saisis par un jusqu'au-boutisme affolé ; c'est à qui sera le plus ignoble, le but étant de dénoncer ce qu'ils croient être l'Idée d'homme. Pensant faire plus vrai que le vrai, ils réinventent une espèce humaine – *leur* espèce – qui leur répugne et sont contraints, ces petits d'homme, d'en rire au plus vite pour se désolidariser de l'homme qu'ils ont forgé, tous agités, riant d'horreur, tous criant, courant, passant d'une « charge » à l'autre pour éviter de se reconnaître dans le monstre qu'ils interprètent ; en vain. C'est le moment de la démoralisation : seul, chacun referait surface, se retrouverait, *réel*, sous le soleil de la réalité ; ensemble, ils sont, tout à la fois, surexcités et écrasés par la terrible consistance de l'immonde – qui n'est rien d'autre que le serment, fait par chacun d'eux, d'être le *plus immonde* de la bande : une concurrence infernale s'institue, noir reflet de la compétition scolaire ; ils n'en sortiront pas : l'irréel leur colle à la peau.

Gustave laisse faire : tout ira de soi-même. C'est à peine s'il intervient, de temps à autre, pour forcer la « charge » ou, quand le propos se perd, pour le remettre dans le bon chemin. Quelle vengeance ! On se rappelle avec quelle rancune mêlée d'envie et d'un obscur respect, il avait constaté la *réalité* de ses condisciples : ceux-ci, futurs médecins, avocats, ingénieurs, se montraient rapides, positifs, efficaces, n'avaient d'yeux que pour l'être et la vérité ; ces Achille au petit pied méprisaient le cadet Flaubert, moquaient ses extases et son

grand œil béant, ne voulaient voir en lui qu'un futur montreur d'ombres, qu'un faiseur de livres, bref ce qu'ils condamnaient sans recours, chez l'Idiot de la famille, c'était l'imagination, une « exaltation du cerveau voisine de la folie ». Qu'à cela ne tienne : il a décidé de les prendre tous, et de les perdre *par l'imagination* ; en ces esprits bornés, pratiques, raisonnables, cette faculté, fruste et rudimentaire, n'est pas entièrement atrophiée. Il n'en demande pas davantage : il s'est mis à l'œuvre aussitôt, l'a patiemment réveillée, développée, exaltée puis exaspérée par le rire qu'il leur avait volé ; dès qu'ils ont voulu faire partie du spectacle, ils sont devenus à leur tour des images. Sentez-vous, dirait Alfred, la beauté de cette attrape : le docteur Achille Flaubert *saisi par l'imagination* ? Achille, non : hélas, il échappe. Mais ses futurs émules sont tombés dans le panneau : fascinés par le rire gigantesque du Garçon, chacun a voulu incarner le Personnage pour rire à lui tout seul comme une foule. Or, à peine entré dans la peau du Monstre, il a découvert – trop tard – que son rire « n'était pas un rire » mais une hilarité imaginaire. Quant à l'objet de cette dérision forcée, il a cru s'apercevoir que c'était l'homme et que, par conséquent, il riait de lui-même : soit ; il y a mis de la rage ; guidé par un mauvais ange, il a inventé un monstre grotesque, il a ri comme un galeux se gratte : jusqu'au sang. Gustave leur a damné leur rire. Et le plus drôle, pense le petit vengeur, c'est qu'ils moquent un être qui n'existe pas. Le Garçon n'est pas l'homme, pas même l'Idée d'homme. C'est une construction à trois étages qui comprend un faux homme moqué par un Géant fictif qui figure l'Être et que moque à son tour Yuk, image du Néant. Flaubert le sait mais ne le dit pas. En sorte que le Garçon, joué par Pagnerre, n'a rien de commun avec celui qu'interprète Gustave. Quand celui-ci tient le rôle, c'est une totalisation parfaite : trois rires en un ; ou, si l'on veut, le rire se moque de lui-même, se connaît comme imposture et se réjouit d'être tel sans réhabiliter pour autant le faux-semblant du premier étage qui a la sottise de se prendre pour un homme. Quand un des collégiens se hasarde à pantagruéliser, les deux étages supérieurs s'envolent, reste un monstre imbécile

qui s'époumone à feindre l'hilarité, convaincu que l'espèce humaine, en sa personne comme en celle de n'importe qui, est fondamentalement ignoble et grotesque. Gustave-Yuk regarde malicieusement ce possédé qui se démène en tonitruant pour échapper à l'horreur d'un personnage imaginaire qu'il croit être et qu'il se borne en fait à inventer : je les ai rendus fous, ces réalistes, pense-t-il, tout égayé.

Que conclure, en ce premier volet ? Si Gustave mystifie ses camarades, si le Mal radical n'est qu'une fable, quelle est donc pour lui la vérité de l'homme et de l'Univers ? Croit-il que nous vivons dans le meilleur des mondes possibles ? Ou, en tout cas, qu'il pourrait y en avoir de pires ? Admettrons-nous que ce mauvais plaisant est un optimiste ? Ce serait mal le connaître. Il faut pourtant poser, dans ces circonstances particulières, la question de ses rapports avec la Vérité.

La réponse est simple et nous l'avons déjà donnée en d'autres chapitres à propos d'autres problèmes : la passivité constituée de Flaubert lui interdit toute relation pratique avec la Vérité ; pour être clair, il n'est pas à même de concevoir ce qu'est une idée vraie. Quand le mot de *Vérité* apparaît dans son discours, ou bien il renvoie aux jugements des autres – principalement à ceux des savants et des praticiens qu'il sait fondés sur des recherches méthodiques – ou bien à un certain état subjectif, c'est-à-dire à une croyance vive et passagère. Dans le premier cas, les vérités scientifiques s'imposent à lui en vertu du principe d'autorité sans jamais le convaincre tout à fait ; dans le second, son adhésion subjective, dans le moment même où elle lui présente l'idée comme vraie, se dénonce elle-même comme simple croyance sans pour autant lui révéler ce que pourrait être la certitude : « Il n'y a ni idée vraie ni idée fausse. On adopte d'abord les choses très vivement puis on réfléchit, puis on doute et on reste là²⁴. » Que demeure-t-il ? Rien. Yuk en violant la vérité lui a tordu le cou. Le réel n'est pas *vrai*, l'irréel n'est pas *faux*. Alors, dira-t-on, le Garçon n'est pas une *fausse* image de l'homme ? Il n'entend pas duper ses camarades ? Disons que *pour*

Gustave ce personnage n'est ni vrai ni faux : il est irréel, c'est tout. Le piège vient de ce que ses camarades qui, eux, croient à la Vérité et à l'Erreur, tiennent leur création pour un mythe – métaphore hyperbolique ou épopée – qui restitue l'homme *dans sa vérité*. Ce sont eux qui se piègent par la raison que *dans leur système de pensée*, l'imaginaire est au service de la praxis et, par conséquent, du vrai. Ils ne daignent, quand ils sont dans leur bon sens, recourir aux images que pour déterminer au cours d'une expérience mentale les conséquences d'une action possible. L'enfant imaginaire, qui tient l'image pour une fin en soi, quelque relation qu'elle entretienne avec le réel, se réjouit du tourniquet monstrueux qu'il a installé en ses camarades en les obligeant à interpréter à travers leurs catégories réalistes (vérité, utilité, etc.) leur irréalisation totale et véritablement folle. Ces malheureux soumis à une monstrueuse idole sont assez insensés pour croire que l'« enchevêtrement de calomnies » qui les démoralise peut *servir*, que le rire est un moyen de connaissance et l'ignoble la meilleure approche de l'homme. De l'homme *tel qu'il devrait être*, en tout cas. *Gustave* se marre : c'est lui qui, parlant leur langage, leur a mis cette folie en tête ; le *devoir-être* de l'Homme, qu'est-ce que cela veut dire si Dieu n'existe pas ? si le *cosmos* n'est qu'un gros tas de matière affalée, incréée ? Ces collégiens trop excités devraient plutôt parler du devoir-être de Dieu. Dans l'univers du mécanisme, le fait est roi ; nominalisme absolu : pas d'*eidos* ; l'homme est ce qu'il est, rien de plus, rien de moins puisque personne, au ciel, n'exige qu'il se rapproche d'une essence qui d'ailleurs n'existe pas.

Telle est ce que j'appellerai une *attitude* de *Gustave* envers sa propre créature. Mais il y en a d'autres, qu'il adopte tour à tour, selon l'humeur et les circonstances. Car, nous le savons, il est matérialiste par dépit et deux idéologies, en lui, ne cessent de se contester l'une l'autre. Après tout, lui aussi, il a reproché, il reproche encore à Dieu Son absence ; lui aussi, dans son agnosticisme rancuneux, condamne l'espèce humaine – fort injustement – parce qu'elle est sans Dieu. Lui aussi, dans ses exaltations solitaires, il a, le plus gravement du

monde, fait le médiateur entre l'infini négatif et notre Lilliput. La différence entre ces ascensions – qui ont la rage et la honte pour origine – et le Garçon, stratagème à trois étages, tient en un seul mot : le rire. Pendant qu'il bouffonne en public, moquant jusqu'à son dolorisme, il pleure en secret et, dans les fables qu'il se conte, puise des consolations : il sera plus grand qu'eux tous – comme le Garçon –, il fera rouler des têtes, il sera cruel, impitoyable – comme Yuk –, il démoralisera l'espèce humaine – comme la triade garçonnière. Sanglots, cris de triomphe forcés, ruminations de haine, rêves de vengeance : voilà ce que nous retrouvons dans les contes noirs et sinistres qu'il ne montre à personne sauf à deux amis d'enfance. C'est le même adolescent qui écrit, à quelques mois d'intervalle, ces deux « formules », comme il les appelle : « Je crois que l'humanité n'a qu'un but, c'est de souffrir », et : « J'aime à voir l'humanité abaissée, ce spectacle me fait plaisir quand je suis las²⁵. » En ces deux maximes, quand on les rapproche, réside l'explication de la farce garçonnière : puisqu'elle aime souffrir, cette garce abhorrée, puisqu'elle puise – comme moi – sa dignité dans la souffrance, abaissons-la en l'infectant d'un rire colossal qui ridiculisera sa douleur, faisons que l'homme le plus malheureux et le plus orgueilleux ne puisse se regarder dans une glace sans y voir un singe obscène et grotesque dont il sera contraint de rire. Obligeons par des fantasmes l'espèce tout entière à se pénétrer d'une ignominie irréelle mais tenace et amenons-la par des stratagèmes à devenir réellement ignoble pour se conformer à son image. Dans ces moments-là, comme on peut voir, Gustave ne vise pas tant à nous *découvrir* notre bassesse qu'à nous *affecter* d'une bassesse *artificielle* qui finira par devenir coutumière. Les hommes ne sont pas communément attirés par leurs excréments mais il suffira de mirages très ordinaires pour qu'ils se prennent pour des étrons. En cette seconde attitude, Gustave ne méprise pas d'emblée ses congénères, il reconnaît même que le dolorisme – dont il est fier – est une pratique commune à tous : simplement il les hait et tente de les changer en pourceaux précisément par la raison qu'il n'arrive pas à les trouver assez répugnants.

Il arrive souvent qu'il se prenne au jeu. Alors il s'affole comme ses camarades, fasciné par son personnage, il s'affaire, gesticule, s'enivre de ses paradoxes, jouit de sa force gigantesque autant que de son avilissement. Si les autres acteurs répondent à son attente, si les spectateurs rient, il sent qu'il s'impose et qu'il enferme, gigantesque mère Gigogne, tous ses camarades en ses flancs. Dans ces moments-là, auteur, acteur et metteur en scène, il jubile, il retourne à sa vieille passion, le théâtre, il joue le Garçon comme il a joué Pourceaugnac : l'intention maligne passe au second plan ; l'essentiel, c'est d'avoir du génie. Conscient de sa générosité, il fait le don de sa personne, puisqu'il s'irréalise pour donner à ses camarades l'unité d'un groupe en fusion. L'intention de nuire est presque oubliée : il est celui par qui des réalistes sont conduits jusqu'aux sphères supérieures de l'irréalité et il éprouve une sympathie véritable pour les garnements qu'il a comblés et qui, en retour, acceptent de jouer les utilités pour lui permettre de jouer le grand premier rôle. Bref il tourne, tantôt diabolique et tantôt possédé, tantôt mystificateur et tantôt simple comédien ; tantôt sadique, tantôt *héautontimoroumenos* : et ce qui compte à ses yeux, en tout cas, c'est que ses camarades satellisés tournent avec lui.

C'est ainsi, du moins, que Gustave présente la chose. Il ne nous convainc pas tout à fait. Ce qui nous manque, c'est le *point de vue des autres*. Pagnerre et ses copains, d'où vient que le Garçon les ait si longtemps fascinés ? Se sont-ils laissés prendre au piège tout bêtement, comme des alouettes par un miroir ? Étaient-ils donc si étourdis ? Je n'y crois guère : s'ils ont poursuivi durant cinq années *au moins* cette lourde plaisanterie, qui aurait dû leur faire horreur, il fallait bien qu'ils y trouvent quelque avantage. En ce cas, l'anomalie dont Gustave s'enorgueillit et se désole d'être seul frappé ne serait-elle pas, au contraire de ce qu'il pense, la chose du monde la mieux partagée ? Si cela devait être vrai, si les condisciples de Gustave lui ressemblent, alors il les a partiellement méconnus et, du coup, ne s'est pas *situé* par rapport à eux. Et cela signifie nécessairement qu'il

s'est échappé à lui-même. Nous ne comprendrons tout à fait ce qu'était le Garçon comme entreprise collective et, du coup, ce qu'était, à ce stade, le mouvement personnalisant de son créateur principal que si nous tentons de reconstituer la temporalisation totalisante qui entraîne tous ces adolescents vers la révolution de 48 et le coup d'État du 2 décembre, bref vers le destin qui les attend. Qu'était-ce donc qu'un collégien de Rouen entre 1830 et 1840 ? Il ne s'agit pas de peindre un à un les condisciples de Flaubert mais de leur rendre, par un récit fondé sur les archives du collège, une dimension que leur camarade n'a pas su ou pas voulu voir : l'historicité.

Quand Gustave entre au collège, quelque chose vient d'arriver : au printemps 31, les élèves ont produit un événement et celui-ci, en retour, les a jetés dans une longue entreprise qui s'est soldée par un échec : ils ont découvert leur *Fatum* propre, leur être-en-danger-dans-l'histoire ; ils ne cesseront plus de livrer ensemble des combats d'arrière-garde contre l'Administration qui représente les « forces de l'ordre » et contre un ennemi invisible – nous reparlerons bientôt de lui – qui veut les atomiser. Mars 1831 : renvoi de l'élève Clouet ; décembre 39 : renvoi de l'élève Flaubert ; entre les deux, huit ans de lutte, une impitoyable involution du groupe qui intériorise et singularise l'histoire de la société française²⁶. S'il en est ainsi, Gustave n'a pas vu qu'il entrait dans une communauté instituée par la haine et la détermination de résister jusqu'au bout à l'ennemi vainqueur. N'ayant d'yeux que pour les retours cycliques, il n'a pas voulu remarquer l'aventure qui, passant à travers les cercles de répétition, les tord et les transforme en *une seule spirale*, symbole de la temporalisation historique. Par là même, il ne rend pas justice à ses camarades qui font et subissent leur histoire ; ce qu'il décrit comme des traits de nature chez les individus, ce sont les moments d'une retraite collective. S'il en est ainsi, il faudra *temporaliser* le Garçon, en tant qu'il est création collective. Qui nous dit qu'il n'est pas apparu au moment même où les collégiens de Rouen avaient besoin de lui ? Peut-être ces jeunes gens, conditionnés par l'ensemble de leur

histoire, se sont-ils incarnés, vers la fin, dans un personnage imaginaire pour opérer par la médiation de l'irréel une prise de conscience impossible et nécessaire. Voyons les faits.

B. – L'HISTOIRE (LE PSYCHODRAME)

Jusqu'en 1830, le collège n'a pas d'histoire interne. Remanié à chaque changement de régime mais toujours *du dehors*, il est resté le pur objet de l'histoire nationale, un contenant inerte, mauvais conducteur, incapable de transmettre aux élèves les grands mouvements qui brassent la société française. Non que rien ne passe : ce qui passe est déformé, les enfants reçoivent de temps à autre des secousses violentes et raides, inexplicablement. L'histoire qui se fait, ils l'apprennent dans leur famille ou, parfois, dans la rue. L'établissement, d'ailleurs, ne connaît point le temps historique et l'on y vit dans la saine monotonie cyclique, en recevant une instruction que l'*Almanach royal* définit ainsi : « Le régime, le mode et les objets de l'enseignement reçu par les élèves sont les mêmes dans tous les collèges. On y enseigne la religion, les langues anciennes et modernes, les belles-lettres, la philosophie, les mathématiques, la physique, la chimie, l'histoire naturelle, la géographie... etc. » La religion vient d'abord – entendons : la catholique. On *l'enseigne* : n'est-ce pas celle de l'immense majorité des Français ? Et comment l'enseigner sans obliger l'élève à la pratiquer ? Personne ne comprendra le don divin que le Christ nous a fait sans recevoir son corps et son sang : puisque la communion fait partie des travaux pratiques, on envoie toutes les semaines à confesse les *alumni*. L'Église règne donc au collège, elle impose ses dogmes et ses rites aux fils des libéraux, elle tente de suborner leurs cœurs et les pères de famille, anciens jacobins, ne se gênent pas, dans le privé, pour l'appeler « voleuse d'enfants ». Les fils accomplissent leurs devoirs religieux mais beaucoup, fermant leurs esprits aux discours

insidieux de la « prêtraille », ont conscience de rester fidèles à leur origine bourgeoise.

La révolution de Juillet leur parut d'abord une éclatante confirmation de leurs vues : le libéralisme au pouvoir, c'était la fin de la religion d'État ; le roi-citoyen sacré par La Fayette, plébiscité par la foule, ne pouvait être le fils aîné de l'Église. Cela signifiait que l'on ne reverrait plus jamais, par les rues, l'arrogant défilé des curés et des cagots porteurs d'idoles et, conjointement, que les pratiques religieuses, au collège, sans être interdites, deviendraient facultatives. La première partie du programme se réalisa sans difficulté : on nettoya les rues et les carrefours ; la Congrégation, stupéfaite, rentra sous terre. Mais les collégiens, dès la rentrée d'octobre 1830, déchantèrent : c'était la théocratie à l'école, comme devant, et l'aumônier gardait sa toute-puissance sur les âmes. Les jeunes garçons n'y comprenaient goutte : l'équipe des libéraux avait pris le pouvoir, les pères triomphaient ; pourquoi laissait-on les fils croupir dans l'obscurantisme ? était-ce oublié ? trahison ? Ces enfants vécurent le premier trimestre dans le malaise : ils interrogeaient leurs familles, on se dérobait, on leur conseillait la patience ; ils furent à deux doigts de soupçonner leurs parents, ce qui leur eût crevé le cœur. Heureusement, après un trimestre maussade, en décembre, la foudre tombe, La Fayette est chassé. Le dernier jour de l'année, un enfant qui n'a pas encore quitté la maison familiale écrit à un camarade, de dix-huit mois son aîné, qui est déjà collégien : « Mon ami, on vient de renvoyer le brave des braves, La Fayette aux cheveux blancs, la liberté des deux mondes ; ami, je t'enverrai de mes discours politiques et constitutionnels libéraux. » Si cet événement trouble à ce point le petit Gustave, ordinairement mobilisé par ses problèmes personnels, qu'on juge de l'effet produit sur les collégiens. Pour la plupart de ces adolescents déjà politisés, La Fayette, le « faiseur de rois », apparaît comme le champion du libéralisme et le représentant qualifié de leurs pères. Tout s'éclaire – ou du moins ils le croient : les pères n'ont pas trahi, le seul traître est le roi-citoyen. En chassant son bienfaiteur, ce monarque s'attaque à leurs familles ; il a feint

d'adopter la doctrine libérale mais, à présent qu'il est sur le trône, il va supprimer une à une les libertés conquises par le peuple. C'est aux fils, à présent, de descendre dans l'arène pour voler au secours de la Révolution.

Sur ces bases erronées, l'élève Clouet, un petit génie politique, dresse un plan d'action. Puisque les libéraux s'endorment, il faut les réveiller par un scandale. Les libertés sont indivisibles : on ne peut en étouffer une sans que toutes les autres s'asphyxient. Pour mettre en lumière les dangers qui menacent la presse et les droits politiques, il suffira de dénoncer l'opération frauduleuse qui, en certains secteurs, a privé de futurs citoyens de leur liberté de penser ; l'Église ne tient plus la rue mais on n'a pas levé sa mainmise sur l'Instruction publique. Les collégiens vont attacher le grelot en se déchaînant contre elle puisque ce sont eux qui en souffrent les premiers. Clouet s'entend avec quatre ou cinq camarades : ils refuseront publiquement de se confesser. Que peut un aumônier quand des collégiens lui disent non ? Les faire chasser du collège ? A la bonne heure : il tombera dans le piège que lui tendent les conjurés. Obtenir le renvoi de quatre enfants qui refusent les rites du catholicisme, c'est proclamer que la liberté religieuse n'existe pas dans les établissements d'État. Une provocation, somme toute. Et la plus maligne : l'aumônier et le proviseur, si les garçons s'obstinent, *doivent* les exclure ou perdre la face. Clouet et ses amis comptent sur cette gaffe et sur l'agitation qui s'ensuivra pour réveiller dans les deux Chambres et jusque dans le sein du gouvernement les libéraux somnolents : interpellations, campagne de presse, chute du ministère... À partir de là les enfants se retirent en disant à leurs pères : « À vous de jouer ! Prenez le pouvoir de nos faibles mains. »

La première partie du programme s'exécute sans difficulté. Au début de mars, les conspirateurs refusent la confession. L'aumônier avise le proviseur qui convoque les rebelles ; ceux-ci maintiennent leur refus. Voici le proviseur dans l'embarras. Il se résigne à exclure les coupables mais ce qui montre bien que le calcul de Clouet n'était pas si sot, ce sont les raisons qu'il invoque dans son rapport au recteur pour justifier sa décision : ils se sont rendus coupables, écrit-il,

d'un « acte d'insubordination », d'un « complot tendant à compromettre l'ordre ». L'aspect *religieux* de leur forfait, mentionné rapidement, ne figure point parmi les attendus : eh bien oui ! semble dire le pauvre homme, ces tristes individus ont bafoué l'aumônier et contesté son autorité sacrée. Mais moi, le sacré, ce n'est pas mon affaire, je ne sais rien, je ne prends pas parti, je constate seulement que l'ordre *laïc* a été troublé dans la mesure où ce prêtre fait partie du personnel et possède en tant que tel des pouvoirs qui doivent être respectés : ce n'est pas moi qui ai truffé cet établissement de soutanes mais, puisqu'elles y sont, je dois veiller à ce qu'elles y restent à moins que le gouvernement ne les en retire et me donne consigne de les empêcher d'y rentrer. À si peu de temps des Trois Glorieuses, il eût été téméraire de tenir un autre langage : le gouvernement, depuis quelques mois, semblait s'orienter vers un sage conservatisme mais les libéraux restaient au pouvoir.

La deuxième phase de l'opération passe les plus folles espérances : le collègue s'insurge par solidarité avec Clouet. Représailles : la rhétorique conspu l'aumônier, la quatrième chahute le professeur d'anglais ; celui de philosophie, l'abbé Denize, est durement malmené plusieurs jours de suite par la raison qu'il est d'Église et complice du parti prêtre. Peu après, les internes de quatrième reviennent à la charge et bombardent le censeur avec des œufs ; celui-ci, dans son égarement, s'oublie jusqu'à frapper deux élèves : le tumulte redouble ; les deux victimes accusent publiquement leur adversaire : coups et blessures ! On établit hâtivement que ce sont elles les coupables : les œufs, elles les avaient lancés tous de leurs seules mains. Exclusion immédiate. La tension croît. Le matin du 6 mars, les externes de quatrième se réunissent et se déclarent solidaires des internes : ils s'engagent sur l'honneur à faire réintégrer leurs deux camarades ou à se faire tous exclure avec eux. Le 7, aux premières heures, ils passent à l'action avec une détermination qui prend les administrateurs au dépourvu ; grève sur le tas, occupation des locaux ; ils rejoignent les internes au dortoir, refusent de se rendre en classe et se barricadent. Le proviseur pare au plus pressé : il « vole

parmi les grands », selon ses propres dires, parlemente trois heures, obtient de justesse leur neutralité ; pendant ce temps, les grévistes se livrent froidement aux déprédations les plus criminelles : tous les carreaux sautent ; à travers les fenêtres sans vitres, on bombarde le bâtiment où l'auguste Conseil académique – les « valeurs » rouennaises en faisaient partie, notamment le docteur Flaubert –, convoqué d'urgence, délibère. Appuyée par ce corps constitué, l'administration réclame le concours des forces de l'ordre. La police, non : les flics ne doivent pas entrer au collège ni cogner sur les rejetons de la classe montante. On appela les pompiers et la Garde nationale. Les gardes nationaux, c'étaient les pères, les frères aînés des mutins. Voilà donc les pères contre les fils – et fort embarrassés : s'ils donnaient l'assaut, ils se mettaient dans le cas d'assommer leurs propres enfants, ce que l'on eût trouvé barbare, à l'époque. Mais que faire sans matraquer ? On investit la place, les troupes se massent dans les couloirs, bloquant les issues – et puis l'on tente de négocier. En vain. Les insurgés se bornent à faire connaître leurs conditions : les deux exclus seront réintégrés, aucune sanction ne sera prise contre ceux qui les soutiennent. L'administration ayant déclaré qu'elle ne céderait pas au chantage, l'occupation des locaux se poursuit.

Quelle kermesse ! De la huitième à la philosophie pas un élève qui ne soit aux aguets, retenant son souffle : ils ont osé ! ils se dressent contre les grandes personnes et les tiennent en respect, démasquant la faiblesse de l'autorité. La réversibilité des mérites, ce jour-là, on y croit dur au collège : les grévistes, là-haut, sont en train de changer la vie ; s'ils gagnent la partie, tous les élèves seront sujets, les administrateurs et les enseignants deviendront leurs objets favoris. Les Enfants au pouvoir !

Ils ne gagneront pas la partie : en ce troisième moment de l'entreprise, les difficultés commencent. On se demande si les Grands en éprouvent du remords, eux qui, le matin même, ont admiré les Petits mais ne les ont pas suivis. Rêvent-ils, les rhétoriciens et les philosophes, à ce qui se serait produit si le collège avait

été occupé par tous ses collégiens ensemble ? S'ils l'ont fait, ce n'a pas été sans malaise : il s'en était fallu d'un rien, le matin, qu'ils ne rejoignissent les rebelles et le proviseur les a eus au baratin, ils savent à présent qu'on ne visait pas tant à les convaincre qu'à donner aux gardes nationaux le temps d'arriver sur les lieux.

La nuit tombe. Les grévistes font le point et constatent leur isolement : enfermés dans le ghetto qu'ils ont eux-mêmes choisi, ils ne peuvent rien attendre du dehors. Se rendre : jamais ! Donc on négocie : ils réclament la réintégration des deux internes expulsés et, pour eux-mêmes, l'immunité. De leurs deux exigences, les autorités n'acceptent que la seconde : contre les grévistes, aucune sanction ne sera prise. Il faut bien se contenter de ce compromis boiteux. D'une certaine façon, ils ont échoué : leurs camarades restent en exil, la quatrième tout entière n'a pas été les y rejoindre. Mais à prendre les choses *politiquement*, leur action a, sans les viser, atteint des objectifs beaucoup plus importants : ils ont montré à leurs camarades qu'une insurrection générale était possible au collège. La classe de quatrième a ridiculisé ses tyrans : pour tenir tête à cette poignée d'adolescents, ils n'ont trouvé d'autre moyen que de faire entrer la Garde nationale dans un temple de la culture ; le proviseur – qui se tient en communication constante avec le rectorat – n'aboutit finalement, en dépit du soutien massif des boutiquiers en uniforme, qu'à conclure un méchant armistice, et c'est comme s'il criait à la ronde : « Je ne suis qu'un tigre en papier. » Quand l'administration renvoyait Clouet pour « avoir été l'âme d'une espèce de complot tendant à compromettre gravement l'ordre » et les deux internes de quatrième pour avoir lancé une couple d'œufs sur la redingote de M. le Censeur, elle traçait les frontières de ce qui est tolérable et de ce qui ne l'est pas. Les grévistes, en conséquence de leur serment, les ont délibérément franchies et se sont installés dès la première minute du côté de l'intolérable : complot tendant non pas à « compromettre gravement » l'ordre établi mais à le détruire radicalement au profit d'un désordre spectaculaire, prélude à un ordre inconnu et redoutable, mutinerie préméditée, refus éclatant d'obéissance, déprédations, vandalisme et

bombardement non plus du censeur mais du Conseil académique tout entier ; de quoi justifier vingt fois le renvoi du moins coupable. Or ils se retirent avec les honneurs de la guerre, impunis, invaincus. Donc l'administration est fautive : « Ou elle a eu tort de punir nos camarades ou elle a eu tort de ne pas nous punir. » Révolte exemplaire : elle montrait que le pouvoir est faible quand il est injuste. Cela n'est pas vrai, bien sûr, et le pouvoir, quel qu'il soit, est injuste dans la mesure même où c'est lui qui définit sa justice ; mais cela frappe ces jeunes bourgeois en mal d'idéalisme : la cause des collégiens est juste ; qu'ils s'unissent, elle triomphera. Il n'est pas un seul parmi les grévistes qui veuille s'arrêter en si bon chemin : ce n'est qu'un début, continuons le combat. Et pourquoi, en effet, ne le continueraient-ils pas ? Le lendemain, quand ils reviennent au collège, leurs camarades, survoltés, leur ménagent un triomphe. L'agitation persiste et s'étend. Elle gagne les modérés ; les Grands veulent prendre les choses en main et rétablir leur autorité par des prouesses. Et qu'il s'avise encore, le proviseur, de les baratiner ! Il connaîtrait sa douleur.

Il la connaissait déjà ; dès les premières heures, c'était visible : sa magnanimité, loin d'apaiser les rebelles, les avait encouragés ; il parcourut les classes, vit partout des yeux brillants, rentra dans son bureau pour rédiger d'urgence son rapport au recteur : à moins d'une action rapide et décisive, tout allait sauter, c'était une question d'heures. Le Conseil académique, lui non plus, n'avait pas mis longtemps à comprendre. On informa les parents. Ils découvrirent avec fureur que leur progéniture les mettait en danger. Pas et démarches, plis confidentiels, réunions clandestines : ce sont les adultes, à présent, qui conspirent contre les enfants. Le résultat de ces menées contre-révolutionnaires, les collégiens l'apprendront de bon matin, le 10 mars, par des affiches collées sur les portes closes du collège : cet établissement est « temporairement licencié ».

Il fallait y penser ! Renvoyer « temporairement » tout le monde, c'est ne renvoyer personne, la promesse est tenue ; en même temps, par une décompression brusque, on atomise et l'on remet chaque petit atome à sa famille

qui se charge du lavage de cerveau. Pour la réouverture on prend date mais sans la communiquer : Pâques approche, les vacances démobilisent, les classes pourront reprendre à partir d'avril sans danger. Et si, après consultation des dossiers, conciliabules, interventions discrètes de notabilités auprès de leurs pères, certains élèves ne sont pas au rendez-vous, on ne pourra pas dire que c'est la faute de l'administration.

Après Pâques, les collégiens rentrent, ébaubis. Ils n'ont rien perdu de leur colère mais, égarés par des embrouilles, ils ne savent même plus où est l'ennemi. Ils lutteront sans comprendre, sans bien démêler contre qui ; pour le groupe qu'ils ont un moment constitué, c'est la fin de l'Apocalypse et le commencement du reflux. Ils passeront par diverses phases *défensives* que je vais tenter de décrire et puis, après 35, quand ils auront compris et qu'il sera trop tard, ils éclateront de rire et le Garçon, convoqué par un désespoir nouveau dans l'histoire, viendra combler leurs derniers vœux.

La Contre-Révolution : ce qui a frappé de stupeur les mutins de mars, c'est l'accueil qu'ils ont reçu dans leurs familles : ils croyaient se battre pour elles, ils apprennent qu'ils les trahissaient. Les pères indignés se vantent d'être à l'origine du licenciement ; sermons, courroux, larmes de mère, sanctions, rien n'est épargné aux enfants durant ces sombres vacances ; ils ont tenté d'expliquer leur problème : peut-on tolérer une religion d'État au collège ? et les géniteurs ont fait la sourde oreille : discipline d'abord, pas de liberté sans un ordre rigoureux et consenti. C'étaient les mêmes pourtant qui, deux ans plus tôt, lisaient du Voltaire à leurs fils et leur chuchotaient en souriant : écrasez l'infâme. Les mêmes qui professaient que la vertu majeure du libéral doit être la tolérance religieuse. Les jeunes garçons n'en croient pas leurs oreilles : les pères ont-ils changé ? ou sont-ce les fils qui ont mal compris leur enseignement ? Ils apprendront bien vite, en tout cas, que leurs parents, en cette affaire, sont leurs véritables ennemis. Pendant quatre ans, ceux-ci se déchaînent : ils veulent un homme fort au collège pour mettre au pas leur progéniture. Et comme cela ne se peut faire sans liquider

d'abord les administrateurs en place, ils mènent la vie dure au proviseur et au censeur. Pendant quatre ans, plaintes et pétitions affluent au rectorat, au ministère : on ne se lasse pas de signaler que l'administration a perdu la confiance des bons bourgeois de Rouen ; on fait tant qu'un inspecteur vient tout exprès de Paris pour enquêter auprès des parents d'élèves. Il rapporte qu'on reproche au proviseur, « homme bon mais faible », d'avoir « ruiné la discipline, laissé s'affaiblir les études... et (de) n'avoir pas empêché la corruption des mœurs. » Ils y vont fort, ces sycophantes : leur progéniture a mauvais esprit ? ils n'hésitent pas à lui attribuer de mauvaises mœurs. Tous voleurs ? Tous homosexuels ? On ne sait trop : le fait est que ces adolescents sont corrompus. Il est vrai qu'on chahute au collège ; mais nous verrons qu'il s'agit de combats d'arrière-garde, désespérés. L'agresseur, c'est le père, indubitablement. Au Conseil académique, Achille-Cléophas se charge en personne de faire muter le censeur : il réclame sa tête au recteur, le jugeant responsable – ce sont ses propres termes – « du dépérissement du collège ». Lui non plus, comme on voit, il ne ménage pas les mots ; discipline ruinée, mœurs corrompues, dépérissement d'un temple de la culture : les humanités bourgeoises sont en danger. Pauvre Clouet : il voulait un scandale, il l'a. Mais ce n'est pas celui qu'il souhaitait : les journaux se taisent, les Assemblées sont muettes et si les libéraux de Rouen pressent le gouvernement, c'est pour obtenir de lui des sanctions administratives. Paris ne s'émeut guère, semble-t-il, de ces désordres provinciaux ; il attendra quatre ans avant d'intervenir.

Comment comprendre les Ogres rouennais, si cupides de manger leurs progénitures ? C'est pourtant vrai qu'ils détestent l'Église et c'est vrai qu'ils sont libéraux. L'explication est donnée par quelques dates : 1830, la révolution est une victoire du peuple que la bourgeoisie lui a soufflée de justesse ; celle-ci ne l'ignore pas, l'agitation persiste dans la rue : la solution orléaniste lui paraît fragile ; elle a peur. La Fayette, elle s'en moque : en Juillet il a servi ; à présent, qu'il s'en aille ; Louis-Philippe est l'homme qu'il lui faut. 1831 : révolte des

Canuts, ils seront pratiquement les maîtres de Lyon pendant 48 heures, Saint-Marc Girardin découvre avec stupeur les « nouveaux Barbares » et traduit ingénument l'affolement des nantis dans le *Journal des Débats* du 8 décembre 1831 : « La sédition de Lyon a révélé un grave secret, celui de la lutte intestine qui a lieu, dans la société, entre la classe qui possède et celle qui ne possède pas... Point de fabrique sans ouvriers, et avec une population d'ouvriers toujours croissante et toujours nécessiteuse, point de repos pour la société. Otez le commerce, la société languit, s'arrête et meurt... Multipliez le commerce vous multipliez en même temps une population prolétaire qui vit au jour le jour et à qui le moindre incident peut ôter ses moyens de subsister... Chaque fabricant vit dans sa fabrique comme les planteurs des colonies au milieu des esclaves, un contre cent et la sédition de Lyon est une espèce d'insurrection de Saint-Domingue... Il faut que la classe moyenne connaisse bien sa position : elle a au-dessous d'elle une population de prolétaires qui s'agite et qui frémit sans savoir ce qu'elle veut, sans savoir où elle ira ; que lui importe ? Elle est mal. Elle veut changer. C'est de là que peuvent sortir les Barbares qui la (la classe moyenne) détruiront. » L'article se termine par un appel à l'union sacrée : monarchistes, républicains, tous amis ! Oubliez vos dissensions politiques : classe contre classe !

Ce texte, naïf et cynique, représente l'équivalent d'une prise de conscience. Saint-Marc Girardin admet volontiers que « le commerce » (autrement dit : le profit) exige la multiplication des prolétaires et qu'il engendre *par lui-même* leur misère. Il reconnaît en outre que les ouvriers sont le secret de la classe bourgeoise et ne craint pas d'appeler la lutte des classes par son nom. Mieux : la comparaison des travailleurs manuels et des Barbares est significative : ceux-ci ont dû leur triomphe à la décadence de l'Empire romain ; et puis, quelle qu'ait été la tragique agonie du monde antique, ils sont à l'origine des nations modernes. Girardin sait fort bien que le mot de « barbare » suggère *à la fois* la décomposition, le chaos d'une société et la pénible gestation d'une société nouvelle. Dix-huit ans plus tard, presque dans les mêmes termes, Tocqueville

prédira calmement la fin de la domination bourgeoise. Et c'est bien ce qui est suggéré, dès 31, dans l'article du *Journal des Débats*. La conclusion de Girardin est claire : puisque la bourgeoisie doit être un jour renversée, serrons-nous les coudes, allions-nous à tous les nantis, *maintenons-nous par la force* le plus longtemps possible et après nous le déluge. Ses lecteurs sont d'accord ; d'accord avec Metternich, aussi, qui écrit à la même date²⁷ : « En Allemagne nous avons encore une vive attaque de la classe moyenne contre le trône et les classes supérieures ; en France où ces deux éléments ont presque disparu, la population se révolte maintenant contre la classe moyenne. Cela n'est que logique... » La « classe moyenne » a compris : elle risquait de perdre, comme dit Marx, sa « couverture » ; elle la tire sur elle et se cache dessous. Restaurons les classes supérieures !

1832 : reprise des troubles sociaux, funérailles du général Lamarque, « affaire » du cloître Saint-Merri. 1833 : grève des tailleurs. 1834, recrudescence de l'agitation sociale et politique, à Paris et à Lyon. Entre-temps, le roi s'est défait de ses ministres libéraux : le gouvernement attend la première occasion pour user de la manière forte. À Lyon, la répression est dure ; à Paris, la capitale, on ne peut faire moins qu'un massacre : il aura lieu, rue Transnonain. 1835 : les forces de l'ordre ont gagné la partie ; poursuivant son avantage, l'exécutif désorganise les républicains par les procès d'avril 45 et fait voter les lois scélérates, qui rétablissent la censure. Cette même année, comme nous verrons, les pères de famille rouennais auront la peau du proviseur et du censeur.

Ces braves gens ne craignent point tant le socialisme que la République. Certes en 1830, la grande majorité des Français n'a pas pris part à la première Révolution ; les moins de trente ans sont nés sous le Consulat ou l'Empire ; les quadragénaires n'avaient, sous la Terreur, guère plus de cinq ans. Pourtant les mémoires sont surchargées de souvenirs, vrais ou faux. Et puis les témoins sont encore nombreux : un sexagénaire de 1830 avait, en 1789, atteint sa majorité. Les adultes n'ignorent rien des erreurs de leurs pères d'autant que ceux-ci, s'ils

survivent, ne se font pas prier pour raconter leur vie. Les bourgeois détestent 93, autrement dit la Révolution tout entière. Napoléon, ils l'adorent ; un seul défaut : il coûtait trop cher. Ils tirent les leçons de l'expérience paternelle et les mettent à profit pour s'éviter de la recommencer. Ils tiennent le pouvoir, c'est vrai, mais ne seront pas si sots que de le partager avec les classes défavorisées ; pour cela le meilleur moyen c'est de cacher qu'ils le possèdent. À quoi bon chasser l'aristocratie si c'est pour la remplacer par une ploutocratie ostensible qui, tôt ou tard, engendrera, dans les troubles, l'aberration démocratique ? La bourgeoisie censitaire sait qu'elle risque, à moins d'une extrême cautèle, d'accoucher de la République. Elle le sait puisque cela s'est déjà produit. Mieux vaut associer les nobles à l'exercice du pouvoir. Après Juillet 1830, la nécessité d'un compromis crève les yeux. Aussi, avant même de se donner une Constitution, la bourgeoisie victorieuse va se cacher derrière la noblesse vaincue : « Rien n'est changé, dit-elle. Le principe monarchique est conservé ; les aristocrates auront une Chambre pour eux tout seuls – si l'on excepte une poignée de roturiers qui ont fait honneur à la France et que le roi choisira. » Ces banquiers, ces fabricants qui tiennent à bout de bras le pantin royal, fils d'un régicide qui signait Égalité, veulent faire croire que les deux sources de la souveraineté résident en lui, harmonieusement mariées puisqu'il est l'*hoir*, voué à régner par le sang, par la volonté de Dieu, et l'*élu*, le souverain que la nation s'est librement donné. Ce roi défend la bourgeoisie contre elle-même ou, si l'on préfère, le libéral contre la tentation républicaine, c'est aussi la poudre d'or que la Banque et la Fabrique jettent aux yeux des citoyens passifs et qui conserve je ne sais quel fauve éclat sacré.

Nobles et nantis ont un privilège en commun : ils sont seuls à voter, donc complices. Mais cette solidarité de fait ne suffit pas. Si la bourgeoisie veut gagner la noblesse, elle doit se garder de l'effaroucher, d'attenter à ses respectables croyances, à sa Foi ; d'ailleurs, puisqu'elle feint de reconnaître la primauté de l'aristocratie, il convient que celle-ci soit aussi reconnue dans l'idéologie, ce qui

signifie, *en tout premier lieu* : dans l'enseignement. Les vainqueurs de Juillet jugent politique de ne pas toucher au programme. Les professeurs enseigneront, comme devant, les vérités acquises et les aumôniers les révélées ; les enfants iront à confesse et communieront comme devant. On continuera d'appeler « humanités » les études secondaires et l'on se bornera à apporter quelques retouches à leur objet, à l'Homme. Ces ménagements légers qui s'amorçaient déjà vers 1825, quand les deux classes dominantes semblaient s'équilibrer, entreront dans l'Histoire sous le nom bien mérité d'éclectisme. Dans ce curieux pot-pourri qu'est l'idéologie louis-philipparde à ses débuts, la vieille pensée monarchiste et le libéralisme s'interpénètrent mollement sans qu'aucune synthèse soit tentée : on passe sans transition du pouvoir charismatique à la souveraineté populaire, de la générosité féodale à l'utilitarisme, de la qualité à la quantité, des droits du sang aux droits du citoyen. Les philanthropes du compromis concilient sans effort deux optimismes : le naturalisme supranaturel de l'aristocratie, particularisme du sang, et l'universalisme bourgeois du siècle précédent. De toute manière l'Homme est bon : par nature ou par droit divin, c'est tout un puisque la Nature est un autre nom pour la Création.

La bourgeoisie accepte d'autant plus volontiers cet humanisme fourre-tout qu'elle a perdu en cours de route une illusion considérable : elle se prenait en 1789 pour la classe universelle, elle commence à comprendre qu'elle est une classe particulière avec des intérêts qui lui sont propres. Elle a grand besoin d'une couvrante pour cacher sa nudité, prend avec gratitude celle que lui tend l'orléanisme et s'y drape. Qu'on imagine la stupeur et l'indignation des familles quand elles s'aperçoivent que la supercherie n'a convaincu personne. Ni l'aristocratie légitimiste ni les républicains ni le peuple *ni leurs propres enfants*. Quand les fils déclarent, en mars 31 : « Nous ne marchons pas dans la combine », les pères comprennent que ces garnements voient le roi tout nu²⁸ et le vertige les saisit à l'idée que la hideuse République peut devenir d'un jour à l'autre l'exigence première de la chair de leur chair.

Ont-ils raison d'avoir peur, les bourgeois de Rouen ? Oui et non. Flaubert signale – mais sans préciser autrement – qu'il y avait des républicains parmi ses condisciples. Mais les héros de mars 31, eux, ne songeaient qu'à voler au secours de leurs pères en pulvérisant le compromis éclectique dont ils ne pouvaient se douter qu'il était l'œuvre de la bourgeoisie elle-même. Reste qu'ils s'étaient rangés sous la bannière de l'Homme universel et bon des « philosophes » – par la raison que les parents, quand ils étaient dans l'opposition, avaient eu l'imprudence d'évoquer en famille, contre l'arrogance des nobles, le vieux mythe égalitaire de 89. La faiblesse du libéralisme, c'est son instabilité : si rien ne le freine il va de soi-même à réclamer le suffrage universel. Donc, en se battant pour l'avènement de l'Homme (bourgeois), les enfants seraient amenés tôt ou tard à réclamer l'égalité des droits pour tous les citoyens. Ils ne le savaient guère ; leurs géniteurs le savaient et détestaient en leurs fils les fourriers d'une nouvelle Terreur. Durant les rudes journées de mars, les adolescents avaient fait l'expérience de la démocratie directe ; au cours des chahuts qui suivirent l'expulsion de Clouet, quelque chose naquit, qui parut au grand jour lors du serment du 6 mars : une pratique insurrectionnelle visant à remplacer l'autorité hiérarchique par la souveraineté du groupe assermenté sur chacun de ses membres. Ces jeunes bourgeois s'étaient, bien entendu, inspirés du serment bourgeois du Jeu de Paume. Mais par la brusque explosion de cette fraternité-terreur qui est la dictature de la liberté, ils avaient tout bonnement démontré qu'un ordre révolutionnaire est possible et légitime, quelle que soit l'unité sociale envisagée tant qu'il demeure le produit vivant et intime du groupe, autrement dit : tant qu'il n'est rien d'autre que la totalisation des relations humaines qui se produisent en cette communauté et sont vécues – toutes en chacune, chacune en toutes – *intérieurement*. Les collégiens ne surent pas déchiffrer leur expérience : ils ne surent pas qu'ils avaient pendant 36 heures – depuis le Serment jusqu'à l'armistice – produit, exercé, maintenu contre tous un inaliénable pouvoir qui ne s'était aboli qu'avec leur dispersion. Plus que l'abolition du cens, les pères

redoutaient le pouvoir populaire ; dès qu'ils le virent ressusciter entre les quatre murs d'un dortoir, ils prirent la résolution de l'écraser. C'est un des aspects les plus plaisants du malentendu : les parents reprochaient aux enfants de s'être constitués sans mandants, les enfants, stupéfaits, répondaient qu'ils avaient été mandatés par leurs parents. Dialogue de sourds qui se termina par une double accusation : les pères accusaient leurs fils de trahir leur famille et leur classe ; les fils reprochaient aux pères de se renier et, par voie de conséquence directe, de trahir leurs enfants. Les fils avaient raison : ils n'avaient trahi personne et leurs géniteurs les ont en quelques mois démoralisés pour toujours.

C'est le moment d'abandonner les Moïses canailles de la bourgeoisie pour revenir à leurs petites victimes : ces garçons pensent devenir fous entre 31 et 35 et ceci par deux raisons qui se commandent l'une l'autre.

1. *Le reflux.* – Pendant le dernier trimestre scolaire, ils se consultent. Ces orgueilleux lutteurs s'appliquent à conserver – volontarisme, fidélité ? – la conviction qu'ils sont les élus de l'Histoire, qu'ils servent la plus juste des causes. Ils n'ont perdu qu'une bataille, pas la guerre : ils sont jeunes, l'avenir est à eux, ce n'est qu'un début... Peut-être tirent-ils des plans pour le rendez-vous d'octobre. Les grandes vacances les dispersent : seuls, le doute les pénètre ou plutôt ils intériorisent sous forme de doute les certitudes triomphales qu'affiche un entourage hostile : et si nous avons perdu la guerre ? Ou plutôt non : rien n'est perdu ; ils continueront à se battre. Ce qui se passe en eux est plus profond, plus obscur, indisable. Je ne puis évoquer leur défaite sans penser au drame originel tel que le retrace Mallarmé : « Il jette les dés, le coup s'accomplit... – qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés²⁹. » Les collégiens ont vécu, chacun pour son compte, entre juillet et octobre, l'instant mallarméen, caillot d'éternité, *paradoxe* ; ces enfants se sont crus des agents historiques, ils ont jeté les dés, fait leur coup et – qui créa se retrouve la matière – les voilà redevenus, ces sujets, par l'échec nécessaire de leur entreprise, les objets de l'Histoire, inertes tonneaux ballottés par ses vagues. Ils ont cru que les justes causes finissaient toujours par

trionpher (on ne peut être révolutionnaire sans optimisme : l'avènement de l'Homme est proche, ce sera la fin de l'Histoire, la vertu, le bonheur ; il se fera par leurs mains). Pourtant, ils découvrent leur défaite : l'Histoire continue *sans eux*, ce qu'ils prenaient pour *sa* fin, ce n'était que la leur en tant que sujets historiques, ils sont tombés dans un bas-fossé, soit que leurs erreurs aient ruiné leur entreprise, soit que l'objectif visé fût hors d'atteinte. En ce dernier cas, l'Homme, but suprême des hommes, a choisi ces garnements pour manifester son impossibilité de principe : il n'a paru au collègue que pour s'effondrer sous les coups d'un ennemi tout-puissant. Cruelle alternative : ou l'Homme se fera plus tard, ailleurs, *sans eux*, ou c'est une chimère et son règne n'aura pas lieu. De toute manière, il saigne, il agonise sur le pavé des cours, réel et irréel, crépusculaire épouvantail, mort et vivant ; éperdus les enfants entrevoient, au-delà de l'écrasement de leur insurrection, le triomphe d'un ordre inhumain. Le pis, c'est qu'ils commencent à ne plus tout à fait se reconnaître. Pour se rappeler ce qu'ils étaient en mars, il faudrait garder l'intelligence de ce qu'ils ont fait. Or l'inertie des vaincus réduits à l'impuissance brouille en eux la pensée pratique progressivement. Il faut bien qu'ils intériorisent la passivité qu'on leur impose. D'autant qu'on ne se prive pas, dans les familles, de leur présenter l'Action souveraine qui fait leur fierté comme le produit déraisonnable de leurs passions : la jeunesse est impatiente, elle ne sait pas attendre, ils ont été victimes de leur turbulence et de leur étourderie, etc., etc. Ce discours pernicieux se termine toujours par cette promesse : tu feras de la politique *quand tu seras grand*. Mais comme on a, d'un bout à l'autre de la mercuriale, pris soin de parler de *l'agir* en termes de *pâtir*, ils ont perdu les moyens de concevoir même une *praxis* future : l'avenir et le passé leur échappent ensemble ; on a déclenché en eux, délibérément, ce que les psychiatres appellent parfois crise d'identité. Quand ils se retrouvent, au rendez-vous d'octobre, c'est un pandémonium entre quatre murs. La violence s'est accrue mais elle a perdu son sens.

À cette époque même – ou, peut-être, trois mois plus tard, pas davantage – Gustave entre au collège. Qu'y voit-il ? Des mutins désespérés ? Pas du tout : on ne trouve nulle part – ni dans son œuvre ni dans sa correspondance – la moindre allusion aux événements de mars. Or il est *parfaitement impossible* qu'il les ignore : son père a pris part à la contre-révolution ; Ernest, témoin oculaire, n'a pas manqué de lui en parler ; enfin les glorieuses quatrièmes étaient devenues troisièmes, le collège était truffé d'anciens combattants qui contaient leurs exploits. N'importe : à ces enfants traqués, il refuse l'histoire, *leur* histoire. « (J'y ai trouvé) le raccourci du monde, ses vices en miniature, ses germes de ridicules, ses petites passions, ses petites coteries, sa petite cruauté... des défauts qui devaient être plus tard des vices, des vices qui seraient des crimes et des enfants qui seraient des hommes. » C'est présenter les réactions de ses condisciples comme des traits éternels de la nature humaine, encore peu développés mais qu'une maturation inévitable poussera jusqu'à leur plénitude : petit poisson deviendra grand, voilà tout ; l'agitation des collégiens, loin de puiser son origine dans leur aventure commune, s'explique par les caractères universels et immuables de l'espèce, ce n'est que l'esquisse en miniature des cataclysmes absurdes qui détruisent les cités et renversent les trônes ; ces petits d'hommes sont des hommes en puissance, malheureux, sots et méchants. Gustave prend sur ses camarades le point de vue des grandes personnes : « plus tard... quand tu seras grand... quand tu seras fini de faire... ». Une seule différence : pour l'humanisme éclectique, l'adulte – s'il est propriétaire – réalise en lui-même l'harmonieux équilibre des passions et de la Raison ; pour le cadet Flaubert, c'est un monstre achevé. Reste que son parti pris fixiste l'empêche de comprendre qu'il vient de quitter le temps cruel et doux de la répétition pour entrer dans l'aventure des autres : il se trouve dans une maison de fous, ses condisciples sont des animaux malades de l'histoire, égarés, dépersonnalisés, hors de leurs gonds. Ils ne savent ni ce qu'ils veulent ni ce qu'ils sont, ils ne reconnaissent plus leurs camarades : ceux qui sont de leur bord, ils les voient venir à eux comme leurs

reflets indéchiffrables ; avec les autres, les bons sujets, c'est la bagarre : ceux-ci reprochent aux baroudeurs de leur avoir fait perdre un trimestre, à quoi les héros de mars répliquent qu'ils auraient gagné la partie sans la trahison du Marais qui ne les a pas suivis ; parmi les rebelles, quelques jusqu'au-boutistes par défi, par angoisse, fuient en avant et jurent de « remettre ça » dès qu'ils en auront l'occasion. Un conflit permanent les oppose à une majorité déjà découragée, fière encore de son rôle, qui refuse de désavouer la révolution mais ne la recommencerait à aucun prix *au moins sous cette forme* : reflux, temps de la discorde, des coteries. Les forts tourmentent les faibles et les grands les petits ? Cela va de soi : la fraternité-terreur, quand elle se casse, certaines de ses miettes se transforment en tyranneaux qui font régner la terreur sans fraternité : en écrasant leur prochain, en le réduisant en esclavage, ils ressuscitent un moment la joie perdue, se donnent l'illusion d'agir et d'exercer encore la souveraineté dont ils ont la nostalgie : ceux-là, la rage les étouffe, ils crèveront s'ils ne trouvent des souffre-douleur. Rien d'étonnant si ces enfants, victimes des adultes, font payer la note à d'autres enfants ; il ne s'agit pas d'un trait de la nature humaine mais d'un moment de la révolte : quand l'opresseur est ou paraît invincible, les opprimés s'entre-tuent.

Il a pourtant fallu qu'il la *vive*, Gustave, cette interminable défaite collective, qu'il passe en même temps que les autres par les mêmes phases du même processus de dégradation et qu'il subisse la pression exercée sur chacun de ses membres par une communauté révolutionnaire qui, tout espoir perdu, s'acharnait à ne pas mourir, il a fallu qu'il participât à la résistance aberrante et courageuse de cette génération perdue contre un ennemi victorieux. Pourtant, s'il rend un compte exact des moments de la lutte, il les décrit sans les replacer dans le mouvement d'ensemble et sans même tenter de les relier entre eux, bref comme une succession de tableaux vivants. Sa misanthropie déjà invétérée lui fait voir, à la place de la haine historique que les collégiens éprouvent contre un

adversaire encore insaisissable, l'animosité intemporelle, universelle de tous contre tous qui est, il en est convaincu, à la racine des relations humaines.

Mais la raison principale de cette méconnaissance, c'est qu'il entre au collège en aristocrate pour y occuper la place qui lui revient de droit. Fils d'un grand de ce monde, il ne voit dans l'égalité, comme Auguste Comte, qu'un « ignoble mensonge », d'où son indifférence à l'entreprise malheureuse de mars 31 : qu'a-t-il de commun avec les petits Brutus du libéralisme et comment ne détesterait-il pas que tous les hommes soient égaux, lui qui porte en son cœur l'âpre désir frustré d'une société féodale où son père serait roi ? Il aime encore mieux souffrir l'enfer *injustement* que se défaire de son mal, confesser qu'il a vécu dans l'erreur et qu'il n'y a parmi les hommes ni premiers ni derniers. Comment ne se défierait-il pas de ces trublions de collège, champions d'un universalisme abstrait, qui lui ôteront, s'ils gagnent, jusqu'à ses nobles malheurs, signes irréfutables de sa qualité ? Il se trouve justement que le cadet Flaubert, en classe, ne fait pas trop bonne figure : ces fils de bourgeois le traitent comme un des leurs, c'est-à-dire comme un fils de bourgeois. S'il se laisse apprécier selon leurs règles, il est perdu : Achille-Cléophas a eu raison de le chasser du Paradis. Ainsi, paradoxalement, ce qui l'empêche de comprendre leur vrai problème, c'est que c'est aussi le sien mais autrement vécu ; pour lui comme pour eux, le fondamental est en cause : le *rapport au père*. Mais le malheur du cadet Flaubert est de se tenir pour fils de noble ; celui des anciens insurgés est d'avoir découvert qu'ils sont fils de bourgeois.

2. *La prise de conscience impossible.* – En écoutant les sermons sans grandeur qu'on leur a dispensés, l'été précédent, en famille, ils ont eu un terrible soupçon : et si la bourgeoisie *n'était pas* cette classe universelle qu'elle se targuait d'être ? si c'était une caste particulière, ambitieuse, mesquine et féroce ? Que devraient-ils faire, en ce cas, ceux qui sont nés en elle, pour cesser de lui appartenir ? À la lumière de la défaite, ils ont entrevu que l'ennemi de l'Homme, cet ennemi qu'ils ont juré de haïr, pourrait bien être leur père. Du coup la haine dérape et

patine ; comment, sous le règne de Louis-Philippe, les *juniors* de la classe dominante pourraient-ils condamner les *seniors* sans, du même coup, porter sentence sur eux-mêmes ? Ils *pensent* que la bourgeoisie est haïssable ; mieux encore, ils le *disent* mais il ne le *sentent* pas car ils sont incapables de la voir. On ne peut être contestataire ou simplement observateur sans se *situer* par rapport à l'objet considéré. Or c'est justement ce qui est interdit à ces adolescents produits et reproduits sans cesse par un milieu infini de non-savoir et de non-contestation qui n'est autre que l'objet même de leur vaine recherche, la bourgeoisie qui les a nourris par les seins de leurs mères, pétris par leurs mains, qui a pénétré en eux avec leurs premières conduites, leurs premiers montages, les premiers mots qu'ils ont appris. Les choses qui se dressent devant nous, géantes, visibles, offertes, elles sont aussi derrière nous et en nous, qui nous manœuvrent et conditionnent jusqu'aux jugements que nous portons sur la face éclairée qu'elles nous donnent à voir. Ainsi des institutions bourgeoises pour les collégiens de Rouen : elles leur semblent d'abord des déterminations objectives du monde extérieur ; ils peuvent les regarder, on leur en montre le fonctionnement mais dès qu'ils veulent les *apprécier* en les replaçant dans le contexte social, leur vue se brouille, elles leur paraissent tout à coup si naturelles, si évidentes, si familières, si étranges pourtant de ne pas leur être étrangères qu'ils ne savent plus qu'en dire : c'est que, lorsqu'ils s'avisent de les interroger à titre de réalités extérieures, il y a beau temps qu'ils les ont ingérées et digérées sous une forme plus assimilable ; l'intériorisation de l'extérieur, lorsqu'elle a lieu dans la petite enfance, transforme celui-ci, quand il se manifeste dans son extériorité objective, en quasi-objet. Pourquoi s'étonneraient-ils de la propriété réelle, ces jeunes légataires à qui leur père a dit, dès qu'ils ont pu comprendre : tu es mon héritier, je t'ai donné la vie pour que tu reprennes le patrimoine et le transmettes à tes enfants ? Nous l'avons déjà remarqué, à propos de Gustave : ces hoirs ont intériorisé la propriété comme leur lien fondamental à leur créateur ; de haut en bas, c'est le *don*, la générosité, l'amour ; de bas en haut, l'amour, la reconnaissance. Avant de rien

posséder, avant même de naître, un collégien de Rouen est propriétaire constitué, *avoir* définit son être et son devoir-être ; il vit pour hériter, par soumission, par gratitude autant que par intérêt : c'est l'attente amoureuse du destin que son géniteur lui a ménagé. Comment pourrait-il se dresser en face du système et le juger, lui qui est le système *en personne*, le système-sujet ?

Pour l'utilitarisme, on dirait qu'ils ont la vue plus nette : ils *discernent* la ladrerie des pères. C'est que le travail des classes « défavorisées » et les économies de leur famille ont modifié l'environnement. La tâche dominante restera longtemps l'accumulation mais les services improductifs augmentent en nombre. Les parents ne s'aperçoivent même pas du changement léger qui affecte leurs options budgétaires ; les fils entrevoient des possibilités nouvelles : ils géreront plus rationnellement le patrimoine, par des méthodes modernes et du coup la défense improductive croîtra, ils vivront mieux. Cette annonce obscure leur est faite par les choses elles-mêmes dont ils ont intériorisé l'inerte prophétie : l'idée de confort, spécifiquement bourgeoise mais encore inconnue des bourgeois, se profile à l'horizon. Les *juniors* s'emportent contre l'avarice paternelle – sans voir qu'elle n'est pas un trait de caractère mais un produit d'époque – et contre l'éthique utilitariste qui la justifie³⁰. Pourtant leur indignation n'ira jamais bien loin. D'abord, loin de mettre en question l'objectif que les *seniors* se prescrivent, le profit, ils n'envisagent même pas que la production puisse avoir d'autre but. Le désaccord est donc limité puisqu'il porte sur les moyens, non sur la fin. Mais surtout cette contradiction, bien plus que le fils au père, oppose le fils à lui-même, par la raison qu'on l'a fait utilitariste dès le berceau : nulle part, pour un enfant, l'« art de vivre » utilitaire ne se manifeste mieux que dans l'économie domestique, c'est-à-dire à travers la praxis maternelle ; aimer les restrictions, l'austérité, les privations, les comptes, le souci permanent de conserver et de restaurer aux moindres frais, c'est aimer la mère ; c'est aimer son père que de considérer le principe de l'utile comme une norme absolue. Tout cela n'est pas dit ni pensé mais enregistré, c'est la matrice qui produit les sentiments et les

idées. Quand l'adolescent, un peu plus tard, lit le texte du monde à sa manière, sous l'influence de pulsions dépensières liées à la jeune virulence d'une sexualité inassouvie, il ne cesse pas, pour autant, de « penser utile » puisque c'est ainsi qu'il est fait. L'avenir et le passé s'entendent à berner ce jeune homme en colère : il voudrait condamner l'avarice affichée de sa famille mais l'infection qui s'est glissée dans son sang, cette disposition à comprimer les coûts pour conserver des prix concurrentiels, comment pourrait-il en prendre conscience et s'en délivrer ? Ce n'est encore qu'une recette de famille, qu'une vision normative du monde et de la société : « *Prends la vie au sérieux* », triste conseil qui, perdant quelquefois, en apparence, son aspect normatif, se donne pour un résumé de l'expérience universelle, pour le goût même du vécu : « la vie n'est pas un roman ». Mais, en vérité, c'est la maxime de l'aliénation bourgeoise et cela signifie : agis toujours de telle sorte que tu sacrifies en toi l'homme au propriétaire, c'est-à-dire à la chose possédée. Infectés, ces adolescents ne peuvent même vouloir introduire la dépense et la gratuité dans un monde qu'ils n'ont pas un instant cessé de prendre au sérieux : la générosité n'est qu'une vaine folie puisque les lois naturelles sont d'airain. Du coup, tout sombre dans une brume incertaine : ils voudraient dénoncer, au nom d'impulsions prodigues, l'avare puritanisme calculateur des parents et les voilà qui portent sentence, au nom de ce puritanisme qui les possède eux aussi, sur leurs rêves irresponsables et frénétiques de prodigalité ; la lésinerie des pères s'efface, ce n'est qu'une réponse d'adulte au sérieux de la vie, les fils y adhèrent dans la mesure même où ils adhèrent à soi, quitte à se condamner avec elle, un peu plus tard, dans un éclair de fureur quand ils réclament de l'argent de poche et se le voient refuser : ils ne s'en tireront pas avant d'avoir ajusté leurs goûts dépensiers à leur office d'économes, ce qui se fera beaucoup plus tard, sous le second Empire. Donc, c'est clair : quand même ils le voudraient, ils ne haïront jamais assez leurs pères ; il n'est pas exclu que certains d'entre eux puissent détester le couple d'individus qui leur a donné le jour : cette aversion, quand elle existe, a des racines plus lointaines et plus profondes que la

révolte de mars ; il faut les chercher dans les enfances, à l'origine de l'aventure idiosyncrasique. Mais quant à vouer aux chefs de famille une détestation *commune* et *socialisée* qui s'adresserait à leur être-de-classe, ils en sont incapables. Pourtant le concept de « bourgeoisie » existe depuis longtemps : il a pris sous la Restauration un sens péjoratif, ils le savent mais il reste pour eux dépourvu de tout contenu. Pour le remplir, il faudrait qu'ils fussent d'une autre classe ou qu'ils regardassent leurs parents avec les yeux des *autres* – nobles ou déshérités. Or loin de pouvoir leur emprunter leur regard, ils n'ont aucun contact avec ceux-ci : le collège et la famille sont deux vases communicants, on va de l'un à l'autre et *vice versa* mais on n'en sort point³¹.

On aurait tort de croire, cependant, qu'il ne s'est rien passé de mars à octobre et qu'il ne se passera rien dans les années suivantes : entre les deux générations, la rupture a eu lieu, parfois larvée, toujours masquée, irréparable. Les pères l'aggravent : ce sont eux qui ont déchaîné la répression ; l'inquisition mesquine et les vexations dont les collégiens vont être les objets jusqu'à la catastrophe de 1835 ne font que les exaspérer. La rancune amoureuse s'en mêle, ils reprochent aux grandes personnes, qu'ils ont tant aimées, d'avoir pris l'initiative de rompre. Ils ont le sentiment – difficilement supportable – que le cercle de famille les tient pour des brebis galeuses ; à ceux qui leur témoignent cette méfiance et, parfois, ce mépris irrité, il n'y a pas si longtemps qu'ils reconnaissaient une autorité plénière, le droit de décider sans appel du Bien et du Mal pour le groupe familial tout entier : on ne change pas si vite de si vieilles coutumes d'autant que, reconnu ou contesté, le pouvoir paternel demeure inébranlé. Du coup le fils ne peut s'empêcher d'intérioriser le blâme et de devenir suspect à ses propres yeux ; s'il n'était qu'un fils de famille dévoyé ? Cette interrogation permanente n'est pas pour lui faciliter la tâche qu'il se donne : comment un accusé pourrait-il juger son juge quand celui-ci siège au tribunal dans toute sa majesté ? L'adolescent est hanté par la crainte d'être sacrilège. Mais cette crainte même l'irrite contre ceux qui la suscitent. Surtout elle provoque en

profondeur des bouleversements que les géniteurs n'avaient pas prévus : quand l'adolescent, incertain, se demande s'il a trahi, il ne peut éviter de se poser du même coup la question préjudicielle : *à qui, à quoi* suis-je traître ? Les adultes ont une réponse toute prête : tu as trahi ta classe d'origine, félon ! tu as préféré l'Homme, abstraction funeste, aux parents qui se sont sacrifiés pour faire de toi un parfait bourgeois ; honte sur toi ! De fait l'enfant prodigue meurt de honte ; mais, en méditant sur l'anathème paternel, il finit par en renverser les termes : il ne rougit pas d'être infidèle à sa classe mais d'en être issu et d'y appartenir encore. Sous les reproches dont on l'accable et qui le touchent en dépit de lui-même, cet humaniste rentre en soi : si je suis affecté par leurs blâmes, si je leur donne secrètement raison, c'est que je suis de leur mouture, un bourgeois ennemi de l'Homme tout comme eux. Le voici donc au bord d'une prise de conscience : qu'est-ce qu'un bourgeois ? ou plutôt : moi, bourgeois, qui suis-je ? Malheureusement il n'ira pas plus loin, par la même raison qui l'empêche de saisir l'« individu de classe » en son père. Pour *se voir* bourgeois aussi bien que pour démasquer le bourgeois qui se cache sous la peau des grandes personnes, il faudrait emprunter des yeux : c'est que les parents ont structuré jusqu'à sa vision réflexive ; ce que la réflexion veut saisir dans le réfléchi est déjà en elle, décidant de ce qu'elle peut voir et de la manière dont elle voit³². Une obscure mais constante adhésion à soi l'empêche de découvrir en lui-même son ancrage. En l'absence d'une médiation étrangère, son être-de-classe restera pour lui un « irréalisable »³³.

Le voici donc *en question*. Traître à sa classe ou ennemi de l'Homme ? Il faut choisir. Mais non ! Pourquoi ne serait-il pas l'un *et* l'autre ? Si la trahison a tourné court, c'est peut-être qu'il ne la voulait *pas assez* ? Comment répondre sans se *rencontrer* et se *reconnaître* ? Comment se rencontrer sans sortir de soi ? Il demeurera dans cette inquiétude dubitative ; la honte ne le quittera pas : ce sentiment révolutionnaire est à l'origine de ce qu'on appelle souvent le « second Mal du siècle ». Le premier – nous y reviendrons – commence par un déluge de

larmes : de jeunes monarchistes stipendiés pleurent sur les épreuves des Bourbons. Le second s'achèvera sur un éclat de rire inquiétant : c'est la bourgeoisie elle-même se découvrant par les yeux de ses plus jeunes enfants comme une maladie honteuse et insaisissable. Une honte sans raison, l'abstraite conviction qu'ils ne peuvent condamner l'ennemi sans s'accabler eux-mêmes et que, d'ailleurs, sa culpabilité – comme la leur – bien qu'évidente reste indémontrable, une haine sans merci mais sans objet défini, le désir permanent de s'arracher à soi, de se fuir dans les tintamarres et les charivaris, ce serait assez pour affoler des cœurs plus endurcis. À toutes les rentrées, pendant quatre ans, le collège s'emplit de furieux qui ne sont même plus dans le secret de leur folie et qui n'auront de cesse qu'ils n'aient tout cassé. Voilà ce que sont pour de vrai les condisciples de Gustave : des convulsionnaires ; c'est dans cet état qu'il les a trouvés.

Son témoignage nous sera précieux – en particulier certains souvenirs personnels qu'on trouve dans les « Ébauches et fragments » de *Madame Bovary*³⁴ – à la condition de leur rendre la dimension historique³⁵. Flaubert a fait, dans le premier chapitre, une tentative curieuse, vite abandonnée, pour broser de Charles Bovary ce qu'il faut appeler un « portrait négatif » : il essaie de le peindre, en effet, pendant ses années scolaires non par ce qu'il est ou par ce qu'il fait mais par ce qu'il n'est pas et ne fait pas. L'auteur, qui parle encore à la première personne du pluriel, veut montrer l'isolement de ce rural au milieu de petits citadins qui, sans l'exclure tout à fait, ne cherchent pas à l'assimiler : le voici donc amené à nous exposer le détail des mœurs collégiennes pour montrer à quel point elles demeurent étrangères à Charles. Ce qui nous vaut un très remarquable tableau de la vie des internes, après 1830, à Rouen. « Combien peu il nous ressemblait à tous³⁶ : il ne souhaitait point l'incendie du collège... Il ne rêvait pas Paris, il ne voyait (pas)... comme nous..., ainsi qu'au fond d'une avenue funèbre dont chaque classe serait un cyprès, resplendir avec des magnificences inexplicables je ne sais quel grand soleil de liberté à rayonnement

d'amour. » Voilà qui est clair : pour ces garçons « aux cervelles comprimées par le milieu provincial » l'unique espoir, c'est – Rouen ne possédant pas de facultés – d'aller terminer leurs études dans la Capitale. Alors ils seront des hommes à part entière. N'empêche, les deux textes sont inquiétants : le feu, la mort, la mort par le feu. Le second, métaphorique, s'éclaire par le premier qui nous révèle que les enfants sont unis par le désir très réel et d'ailleurs permanent de foutre le feu à la boîte : Flaubert utilise, en effet, pour exprimer le vœu de ces pyromanes, l'imparfait de l'indicatif qui prend sous sa plume la valeur d'un fréquentatif. C'est son « temps » favori, celui qui rend le mieux la durée cyclique de la répétition. Encore a-t-il soin, d'ordinaire, de préciser par un adverbe (souvent, parfois) la fréquence des retours. Ici, rien de tel, ce qui équivaut à écrire : nous le souhaitons *tout le temps*. Flaubert a compris que les collégiens – dont il est – vouent au collège une haine suicidaire dont la vigilance n'est jamais en défaut : qu'il brûle, fussent-ils brûler avec lui. On retrouve leur désir, masqué mais reconnaissable, dans la métaphore qui suit, un peu plus loin : le rêve explosif et sombre de l'interne parcourant en somnambule cette allée funéraire et guettant à l'horizon la montée d'un soleil, c'est un songe de la haine. L'astre, c'est Paris, soit ; mais c'est aussi l'*empyrosis*, langue de feu léchant les cyprès et les tombes avant de dévorer le monde entier. Ces rêveries incendiaires dissimulent sous leurs ambitions somme toute modestes – brûler *un* collège, qu'est-ce ? – un orgueilleux nihilisme qui exige l'abolition de l'Être dans une conflagration universelle. L'image, à y regarder de près, apparaît comme sursignifiante ou, si l'on préfère, comme *saturée* de significations. Que Gustave compare implicitement ses années scolaires à un chemin de croix dont les stations seraient marquées par des cyprès, on ne s'en étonnera pas ; la phrase est évidemment gouvernée, à distance, par une expression toute faite : « Ce fut un calvaire ! », ancienne métaphore, usée pour avoir trop servi, qui tente ici de se faire paraphraser dans l'espoir de rajeunir. Pour les proverbes vieilliss, pour les images mortes, Gustave, nous le verrons, est une véritable fontaine de jouvence : il aime

à les prendre pour sujets de vastes compositions colorées. Il n'y a donc, au premier regard, rien de « senti » dans le « grand machin » qu'il vient de peindre et qui demeure aussi abstrait que la locution proverbiale dont il n'est en fin de compte que l'explicitation. Mais, à regarder de près ce tableau appliqué, quelques mots frappent, qui ne peuvent s'expliquer par la rhétorique et, sans aucun doute, se sont imposés à l'auteur : ce chemin de croix, pourquoi donc est-il bordé de cyprès et, comme l'adjectif « funèbre » le suggère, de tombes ? Le « grand soleil de liberté » brille au loin, pour lui seul, et n'éclaire pas : c'est la « ville-lumière » qui pille la province et la laisse croupir dans l'ombre. Le collège est un cimetière provincial à la tombée de la nuit ; des enfants égarés y consomment leurs meilleures années sous un jour crépusculaire. L'image finit par s'imposer, dans sa mystérieuse absurdité : qui sont ces trépassés ? Est-ce que tous les collégiens du monde tiennent leurs années scolaires pour une promenade sépulcrale entre des tombeaux ? Sûrement pas : quelques internes ne supportent pas la réclusion, d'autres ne s'y habituent pas sans peine mais la vie conventuelle ne va pas sans charme, au moins pour certains qui s'y adaptent du premier jour ; la majorité passe plus ou moins rapidement de la résignation à l'accoutumance. Par la métaphore du cimetière, Gustave s'est fait, malgré lui, l'interprète fidèle de ses condisciples : ce sont eux, les morts-vivants qui, partagés entre la rancœur, le dégoût de vivre, l'égarement furibond et l'ennui, cheminent dans la pénombre, interminablement, vers les deux seules issues qui leur restent, Paris, flambée d'amour et de liberté³⁷, ou le suicide. C'est le groupe assermenté de 1831 qui, terrassé par une poigne de fer, est entré dans une agonie douloureuse avec délire, râles et soubresauts. Ce qui est mort, pour eux, c'est la Révolution, c'est l'espoir, c'est l'optimisme : dans la répression qui s'installe ils voient l'assassinat concerté de leur jeunesse. Faute de pouvoir condamner les vrais coupables, leurs pères, ils ont transféré leur haine sur deux objets : le collège et la province.

Le premier, avec ses institutions autoritaires, son ordre moral, son savoir octroyé, son humanisme menteur, ses structures compétitives, le destin qu'il

assigne aux futures élites bourgeoises, qu'est-il sinon la réification de leurs parents transformés en une inerte prison ? Ils pourront d'autant mieux les détester sous cette forme pétrifiée *qu'ils comprennent* mais ne *connaissent pas* l'intention qui préside au transfert : rien d'étonnant si leur première défense est de vouer à la mort *en tant que choses* (feu, déprédations, dégâts de toute sorte) ces cruels géniteurs qu'ils ne parvenaient pas à haïr en tant qu'hommes et moins encore en tant que bourgeois. La seconde les définit à un niveau d'objectivité qui leur est accessible : il y a médiation du fait de la centralisation et de la proximité de la Capitale ; les tiers médiateurs sont les cousins de Paris – qui les *voient*, quand, aux vacances, les Rouennais débarquent de la diligence pour rendre visite à la branche parisienne de la famille – et les administrateurs qui les constituent en Français de deuxième classe par le drainage des meilleurs hommes et des meilleurs produits de Normandie. Ainsi, tandis que les organes centraux de la « ville tentaculaire » les dépouillent et les abêtissent, bref les *provincialisent*, les bénéficiaires parisiens de l'opération constatent le résultat en se gaussant des Normands. Les collégiens de Rouen saisissent l'occasion ; nouveau déplacement de la haine : à la place de la bourgeoisie décidément insaisissable, ce qu'ils haïront en leurs pères et en eux-mêmes, c'est le provincialisme, tare *trop* manifeste³⁸ (l'amour qu'ils porteront, en contrepartie, à la Capitale, ne sera jamais exempt de rancœur : ils savent qu'elle les dépouille et les moque cyniquement)³⁹. La transposition de l'être-de-classe en être-de-province est un coup de génie qui rend l'espoir : bourgeois, ils sont damnés, on ne sort pas de sa classe ; provinciaux, ils ont une chance de sortir de province. Ainsi peuvent-ils haïr complaisamment la vulgarité de leurs pères sans la condamner tout à fait en eux-mêmes : chez l'adulte, elle est encroûtement ; chez l'enfant, une simple disposition qu'il a le moyen d'effacer. On dira peut-être que ces jeunes provinciaux auraient tort, dans ces conditions, de haïr le collège puisque celui-ci leur apparaît comme l'unique voie d'accès à la Capitale. En fait ils s'en arrangent fort bien : cette boîte infecte est elle-même un établissement de seconde classe,

l'enseignement y est médiocre ; à peine un jeune professeur a-t-il fait preuve de talent, Paris l'appelle, on le retrouve à Versailles, comme Gourgaud, à la Sorbonne, comme Chéruel. Restent les vieux pédants et les imbéciles. Leur prison offre aux collégiens l'image de tout ce qu'ils détestent dans la province : suspicion, espionnage, scandales, violence répressive, savoir insane sans rapport avec leurs aspirations véritables. Ainsi le collège, province exaspérée, dans la mesure même où il achemine les élèves vers la vie parisienne, s'ingénie, en les provincialisant, à les rendre pour toujours incapables de la mener. Ils y sont en danger ; c'est doublement l'ennemi : il incarne leurs parents comme bourgeois et comme provinciaux. C'est à lui qu'ils s'attaqueront d'abord. Ils s'arrangent pour entretenir un perpétuel tintamarre qui ne peut manquer de venir aux oreilles des parents ; faute de liquider l'établissement royal par un incendie qu'ils n'osent allumer, ils tentent de le ruiner à la petite semaine, en déconsidérant les professeurs et l'administration. Sur cela aussi Flaubert porte témoignage : « Il disait Monsieur en parlant du pion et ne se plaignait pas continuellement de la nourriture... S'il ne se mêlait pas à nos espiègleries de chaque jour et qu'il refusât même de nous aider dans les grandes circonstances où il fallait de l'audace, il est vrai que jamais il ne dénonça personne, prêtait même son devoir au besoin et n'abusait pas de la force qu'il avait pour tyranniser les petits⁴⁰. » Le caractère intentionnellement destructif de ces « espiègleries » n'est pas à démontrer ; on contestait tout par la violence : l'ordre établi, le pouvoir et le savoir. Entre les baroudeurs et l'administration la lutte était sans merci : ceux-là se complaisaient aux déprédations, mini-abolitions symboliques, celle-ci truffait leurs gangs de mouchards – Gustave en convient, qui prend la peine de féliciter Charles parce que celui-ci n'a « donné » personne. Quelquefois l'agitation tend à devenir insurrectionnelle : elle réclame « de l'audace ». C'est un vrai coup de main. Pour avoir participé à un acte collectif de cette espèce nous verrons que Flaubert *Junior* se fera chasser en 1839. Cette turbulence sans frein ni répit ne restera pas vaine puisque les collégiens, en 1835, finiront par avoir la peau du proviseur et

du censeur. Victoire à la Pyrrhus suivie d'une contre-révolution qui instaure la Terreur blanche. Mais, bien qu'ils se soient juré d'aller au bout de leur action, bien qu'ils aient assumé comme aux temps héroïques le risque d'être renvoyés, ces enfants ne savent plus ce qu'ils font : faute d'avoir un but, comme Clouet, ou des revendications précises, ils s'épuisent à maintenir le désordre et le sens de leur entreprise leur échappe, ils ne sont plus capables de mener tous ensemble une action concertée. Dès qu'une émeute prend fin, une autre commence ailleurs, aucun plan ne les relie ; deux mobiles subsistent : la fureur aveugle et l'émulation. Au réfectoire, nous dit Flaubert, l'apparition, trois fois la semaine, d'« un morceau de morue nageant dans une sauce jaunâtre » déclenche un charivari. Mais souhaitent-ils vraiment l'amélioration de l'ordinaire ? Nullement : ils perdraient une occasion de pester. Le résultat, c'est que leurs chahuts finissent par les dégoûter : *avant*, ils en attendent l'infini – suicide, homicide, conflagration de l'Univers –, ils seront Samson, feront crouler les colonnes du temple sur leurs propres têtes pour écraser les Philistins ; *après*, ils s'aperçoivent, désenchantés, que rien n'a eu lieu sinon la répétition d'un petit scandale quotidien : un mur est maculé d'encre, une chaise renversée, un carreau cassé, les pensums pleuvent et après ? Il n'y a plus qu'à recommencer. De toute manière leur action n'a plus aucun sens *politique* : la politique, l'échec de 1831 les en a dégoûtés. C'est la jungle. Ce pessimisme ne les quittera plus et les nouvelles qui leur viennent de Paris ne sont pas faites pour les reconforter. Ces forcenés ont deux objectifs : maintenir par une guérilla perpétuelle l'unité du groupe historique contre les forces qui tentent de l'atomiser, perpétrer symboliquement le meurtre du père par le démantèlement du collège. Par malheur, celui-ci est lui-même symbolisé : il faut répéter chaque jour, par des coups de main, la *geste* de la destruction radicale.

Pour souffre-douleur, ils ont élu, nous dit-on, le prof d'histoire naturelle : le chahut est dirigé, en principe, contre le système à travers la personne d'un de ses représentants. Est-ce un bon choix ? N'y a-t-il pas des dompteurs plus

redoutables, bien notés des inspecteurs, bien vus par les familles ? Il y en a mais ces tyranneaux intimident, les mutins les admirent, approuvent secrètement leur sévérité ; et puis, malgré tout, la compétition entre en jeu : il est rare qu'on trouble la classe des professeurs principaux. Il saute aux yeux, dès lors, qu'ils n'ont pas décidé de tourmenter le porte-parole qualifié du régime mais que leur victime est au contraire un homme seul, méprisé par ses collègues et par l'administration, un inadapté comme eux, un déchet auquel ils reprochent de manquer d'autorité. Pourquoi prendre la peine de lui briser le cœur ? Parce que c'est facile. Le malaise de ces petits pestiférés, mis en lazaret par leurs propres géniteurs, trouve un exutoire dans les tourments qu'ils infligent à des maîtres déconsidérés, ou à des pions nécessaires qui les surveillent contre un salaire de famine. Du coup leur agitation devient suspecte, même à leurs propres yeux : *qui* sont-ils ? *qui* méprisent-ils ? et pourquoi ? Faut-il voir en eux des naufragés du libéralisme marquant par un carnaval permanent leur dédain profond pour l'humanisme perruqué de Voltaire mis à la sauce éclectique ? ou sont-ils des gosses de riches, des hoirs, fiers rejetons de la classe dominante et manifestent-ils leur mécontentement non contre le savoir bourgeois mais contre les traînemisère insuffisamment qualifiés qu'on paye pour le leur dispenser ? À vrai dire – nous le verrons mieux –, c'est l'un et l'autre ensemble et, pour leur malheur, *ils s'en doutent*.

Du reste, s'il est difficile de considérer ces pauvres hères comme les représentants du corps enseignant ou de l'administration, il est encore plus malaisé de voir en celle-ci, depuis 1831, le mandataire des parents : les géniteurs ne cessent de se déchaîner contre elle, de la dénoncer au recteur, de la vilipender devant leurs enfants, de lui reprocher ses coupables faiblesses. Avec ce résultat que les « garnements », au collège, tiennent proviseur et censeur pour des ennemis mais se croient obligés de les soutenir, en famille, dès qu'on les attaque. Une curieuse anecdote en fait foi dont Gustave et Achille-Cléophas sont les protagonistes⁴¹. Nous avons vu que le docteur Flaubert s'était joint à la

campagne souvent calomnieuse que les parents d'élèves menaient tambour battant contre les administrateurs. Il accueillit sans prudence un bruit dont on ignore l'origine : le censeur manquait à ses devoirs, omettant de surveiller les travaux écrits des élèves et de contrôler leurs connaissances par des interrogations quotidiennes. Le praticien-philosophe ne craignit pas de rapporter la chose au recteur. Le censeur risquait gros : le reproche avait d'autant plus de poids qu'une gloire rouennaise le reprenait à son compte. Gustave le sauva : il protesta auprès du *pater familias* que tout allait à merveille et que M. le Censeur avait à cœur de remplir toutes ses obligations. Le médecin-chef, convaincu, écrivit au recteur une lettre de repentir qui sent la gêne : sa bonne foi avait été surprise, son fils, interrogé, lui avait prouvé que ses accusations étaient dépourvues de fondement. A-t-il, comme il le prétend, questionné Gustave ? Je n'en crois rien. S'il avait dû procéder à l'audition de ce témoin, cet homme emporté mais honnête ne l'aurait-il pas fait *avant* de transmettre aux autorités une calomnie ramassée dans le ruisseau ? Il écrivit dans un aveuglement de colère et sans consulter ; son fils intervint de son propre chef et parla si net qu'il le persuada. Pourquoi ? Par bonté d'âme ? Il n'est pas bon. Par amour de la vérité ? Il la déteste. Par sympathie pour le censeur ? Il n'en a pas la moindre : c'est à l'époque qu'il rédige, avec Ernest, un « journal littéraire » où il malmène fort, à ce qu'on dit, certains professeurs et leurs familles ; on s'est même demandé s'il n'avait pas, après saisie de la gazette, évité le renvoi de justesse. Passif et rancuneux, il se garde, la plupart du temps, d'entrer dans les affaires des autres et ne déteste pas qu'on punisse les innocents. La seule raison concevable de son intervention, c'est que le censeur, dès lors qu'Achille-Cléophas le persécute, cesse d'apparaître comme le fondé de pouvoir du *pater familias* pour passer au rang de ses victimes – dont la plus illustre et la plus pitoyable est Gustave lui-même. Soit qu'ils fussent débordés, soit qu'ils se voulussent humains, le proviseur et le censeur ne réprimaient pas les troubles avec la férocité que les familles réclamaient d'eux ; et l'anecdote que je viens de rapporter montre qu'en 1835,

quand tout le monde pressentait que le drame approchait de sa péripétie, les collégiens en étaient venus – sans cesser pour autant leurs charivaris – à défendre *leur* proviseur et *leur* censeur contre les ennemis de l'Homme. Preuve qu'ils ne savaient plus ce qu'ils faisaient.

Ces enfants livraient bataille sur un mauvais terrain. Ou plutôt ils ne se battaient plus, ils se débattaient et leurs sursauts désordonnés légitimaient la répression. 1835 : les forces de l'ordre, partout, en France, passent à l'attaque ; le gouvernement, qui est en train de liquider les républicains, cède enfin aux instances des familles rouennaises : le proviseur et le censeur sont mutés ; leurs remplaçants, des hommes forts, imposent une discipline de fer, écrasent les rebelles par surprise. Quelques semaines plus tard, un inspecteur général se cache dans un dortoir pour assister au lever des internes ; dans son rapport il se déclare ébloui par « cette métamorphose du collège en moins d'un mois... ». Il les a vus sauter du lit, faire leurs ablutions, s'habiller, se mettre en rang ; c'était merveille : « Je ne puis comparer l'ampleur et la précision du mouvement qu'à la manœuvre d'un régiment sous les armes. » Voilà donc ce qu'ils voulaient pour leurs enfants, les bons bourgeois de Rouen : la caserne. Ils exultent. D'après ce même inspecteur, les collégiens ne sont pas mécontents non plus : « L'esprit de cette jeunesse est bon, elle ne demande qu'à être bien gouvernée. » Les chahuts s'espacèrent : le cœur n'y était plus. Vaincue mais indomptée, brûlée de rage et de haine, « cette jeunesse » va transporter la lutte sur un autre terrain : son esprit est bon mais elle fait de mauvaises lectures.

Passage à l'imaginaire. Dans la *Préface aux Dernières Chansons*, Gustave est allé jusqu'à reconnaître que ses condisciples étaient en permanence soumis aux plus hautes pressions. Il ne se borne point, comme il fait d'ordinaire, à constater le fait ; il tente d'en donner l'explication. « Les expansions dernières du romantisme arrivant jusqu'à nous... (et) comprimées par le milieu provincial faisaient dans nos cervelles d'étranges bouillonnements. » C'est donner à entendre que le romantisme, élaboré dans la Capitale, n'a été vécu nulle part

avec tant de violence que dans les provinces⁴². Certains mots, cependant, nous mettent en garde : d'abord le mouvement, à Paris, est à l'agonie quand il parvient à Rouen ; ce décalage implique nécessairement une altération du « message » : touchés par ses « *dernières* expansions », les collégiens rouennais commencent par la fin ; ils réagissent d'abord au bas-romantisme. Et puis l'« étrangeté » de leurs réactions vient de ce que celles-ci ne sont pas les purs effets des conceptions nouvelles sur des esprits non prévenus : les bouillonnements sont étranges *par rapport au romantisme même* ; celui-ci, pénétrant dans un milieu fortement structuré, est aussitôt dévié, réfracté, polarisé. Les « expansions » se reploient, se concentrent dès qu'elles entrent dans ces esprits étroits, serrés, écrasés, affligés d'une contraction permanente, d'un tétanos provoqué par le venin provincial. Les collégiens, dit Flaubert, ont absorbé un concentré de romantisme qui les a rendus tout à fait fous. D'accord. À ceci près, toutefois, qu'il refuse, une fois de plus, l'interprétation historique. Ou plutôt non : l'histoire existe, au moins comme succession irréversible mais elle se fait *ailleurs*, à Paris. À Paris, le mouvement a pris naissance, a évolué, vieilli, va mourir. À Rouen, il vient frapper d'inertes matrices, sous-produits passifs de l'environnement social, qui le déformeront en fonction de leur constitution *reçue*. Nous ne pouvons accepter cette conception purement structurale du phénomène : certes les collégiens sont bien loin d'être sujets de l'histoire et nous avons vu qu'ils luttent vainement pour n'en pas devenir les objets ; n'importe : ils font ce qu'ils subissent dans la mesure où ils subissent ce qu'ils font. Leur provincialisme, nous l'avons vu, ils l'ont construit et affirmé comme succédané de leur insaisissable être-de-classe, dans la mesure même où des tiers médiateurs – agents et témoins – les en avaient affectés. D'ailleurs, en admettant l'interprétation de Flaubert, on serait en droit de lui demander pourquoi l'événement capital qui bouleverse les collégiens doit être le bas-romantisme plutôt que la révolution de Juillet. Sur la mutinerie de 31, nous le savons, Gustave est muet. Or elle est indispensable à la compréhension des

événements qui l'ont suivie. Pourquoi les œuvres d'une École sont-elles accueillies avec ces transports si ce n'est parce qu'elles sont comprises sur la base des circonstances antérieures ? Ce sont les anciens combattants de mars qui adoptent le discours romantique et croient trouver en lui la solution de leurs problèmes.

« Jamais à la lueur jaune du quinquet qui file... (Charles) n'a passé les heures des nuits d'hiver à dévorer, immobile, quelque gras roman d'un cabinet de lecture, qui vous ravageait le cœur. Mélancolie des dortoirs de mon collège, il ne t'a pas connue⁴³. » Ces lignes inédites confirment le passage célèbre de la *Préface aux Dernières Chansons* : « Les pensums finis, la littérature commençait et on se crevait les yeux à lire, au dortoir, des romans. » Cet « on » ne désigne plus, d'ailleurs, l'ensemble des collégiens mais, Flaubert le précise au début du paragraphe suivant : « un petit groupe d'exaltés ». Le « nous » du portrait négatif de Charles semble plus large : le cercle des amateurs de lecture paraît s'être étréci, dans la mémoire de Gustave, avec les années ; à moins que son sujet – l'apologie de Bouilhet – l'ait amené à présenter comme le « vice impuni » d'une élite ce qui fut en fait une pratique beaucoup plus répandue. De quelque manière qu'il faille l'entendre, le texte indique nettement que la nouvelle défensive n'avait pas l'ampleur des contre-attaques précédentes. Le coup de force de 1835 avait brisé les courages : beaucoup firent leur soumission ; de ceux-là nous n'aurons plus l'occasion de reparler. D'autres, plus endurcis ou plus atteints, continuèrent l'histoire collégiale : lire, la nuit, en cachette, des auteurs défendus et contestataires, c'était accumuler les viols d'interdits, poursuivre leur guerre quand les vainqueurs pensaient leur en avoir ôté les moyens. « Finis les pensums, la littérature commençait. » Les pensums, c'était *tout* : c'était le jour, c'était le soleil, la veille, les besoins naturels qu'on n'en finissait pas de satisfaire, c'était l'enseignement classique, Tite-Live, Ovide, La Fontaine, Fénelon, Bossuet, Massillon, c'était la compétition, le morne ennui bourgeois. La littérature, c'était la nuit, c'était la solitude et l'hypnose, c'était l'imaginaire. Ils vont construire un

formidable stratagème qui mettra, se disent-ils, leurs ennemis en déroute. Mais, pour mieux pénétrer leurs intentions, il convient de leur poser la question préalable : que lisez-vous ? À vrai dire, ils ne répondront pas. Mais Gustave, une fois de plus, répondra pour eux : nous ferons avec lui l'inventaire de sa bibliothèque. Il nous faudra reconnaître que le romantisme n'a pas fait irruption au collège quand il agonisait déjà à Paris, mais, tout au contraire, qu'il s'y est insinué peu à peu, à partir de 1832 et probablement *avant* cette date.

Le texte de la *Préface* ne contient qu'un seul nom : Hugo. La Correspondance confirme que c'est, en effet, le premier « romantique » que Gustave et Ernest aient découvert. Encore Flaubert, homme de théâtre, l'a-t-il d'abord connu par ses drames. Pendant les grandes vacances de 1833, il écrit à son ami : « À Nangis nous vîmes l'ancien château... c'est le château qui appartenait au marquis de Nangis dont il est parlé dans *Marion Delorme*⁴⁴. » Il n'a pas douze ans que, déjà, il parle de Hugo comme un *fan*. Il n'est d'ailleurs pas le seul : Ernest est au parfum, c'est clair ; il se réjouira comme il convient en apprenant que Gustave a vu un château que le barde magnifique a daigné nommer. D'autres, soyons-en sûrs, beaucoup d'autres partageaient leur admiration. Sûrement Ernest et Gustave se montraient les plus précoces mais le romantisme s'était installé en même temps chez les « grands ». *Marion Delorme* leur offrait un assortiment choisi de personnages hugoliens : la courtisane au cœur d'or, le fou débonnaire et sage, le roi sombre qui s'ennuie et « l'homme rouge qui passe » – Richelieu, futur Torquemada. Ce qui les frappa d'abord, ce fut la grandeur d'âme dont ces héros témoignaient – y compris les méchants – et la force de leurs passions. Ils assistèrent stupéfaits au mariage des genres, le comique s'accoupla sous leurs yeux avec le dramatique et le grotesque avec le sublime : les enfants n'en revenaient pas. Ni d'avoir vu passer sur la scène, portée par vingt-quatre gardes à pied qu'entouraient « vingt autres gardes avec des haliebardes et des torches », « écarlate » et « gigantesque », la litière du Cardinal. Mais surtout, pour la première fois, ces enfants sentaient qu'on *leur* parlait : écartant les parents

indignes, un frère aîné avançait sur la scène et se penchait vers ses cadets, s'adressait à eux directement : « Ce serait l'heure, dit la préface de *Marion Delorme*, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion. Poètes dramatiques, à l'œuvre ! » Les adolescents apprenaient que la pièce, écrite en juin 1829, avait été interdite par la censure, sur l'intervention personnelle de Charles X. L'auteur parlait sans fard de son libéralisme et il ajoutait : « ... la censure faisait partie intégrante de la Restauration. L'une ne pouvait disparaître sans l'autre. Il fallait donc que la révolution sociale se complétât pour que la révolution de l'art pût s'achever. Un jour, Juillet 1830 ne sera pas moins une date littéraire qu'une date politique. » Voilà tout justement le langage qu'il fallait tenir à ces adolescents furieux et en voie de dépolitisation : si l'on voulait rendre son éclat au souvenir qu'ils gardaient des Trois Glorieuses tant aimées, il fallait les sauver par leurs conséquences et faire de la révolution politique un moyen de la révolution littéraire. Hugo ne dit pas tout à fait cela et l'on peut aussi comprendre que le bouleversement politique et social de 1830 est, selon lui, un immense événement qui va transformer simultanément tous les secteurs de l'activité nationale. Mais on sait comment les petits Rouennais ont reçu cette phrase ambiguë : « Il *fallait* que la révolution sociale se complétât *pour que* la révolution de l'art pût s'achever », et le parti qu'ils en ont tiré. « On était avant tout artiste ; les pensums finis, la littérature commençait. » Nous comprenons mieux à présent ces « *pensums* » : c'est la *vie active*, qui commence avec le jour et finit avec lui. Ce que les « exaltés » font dire à Victor Hugo, c'est que l'action n'est pas tolérable sauf lorsqu'on peut prouver qu'elle s'est mise au service du rêve. Les soldats de mars 31 retrouvèrent quelque fierté : leur entreprise, si généralement honnie qu'ils avaient préféré l'oublier, refaisait surface, éblouissante sous le soleil, *légitimée par l'Art*.

On trouvera difficile de tenir *Marion Delorme*, cette pièce, écrite peu avant, représentée peu après *Hernani*, pour une des « dernières expansions » du romantisme. Du reste, Rouen n'était pas si provincial qu'un enfant, à onze ans, n'y puisse parler familièrement – comme d'une vieille connaissance – d'un drame de la nouvelle école moins de deux ans après qu'on l'eut donné pour la première fois devant le public parisien. *Hernani*, curieusement, il faut attendre jusqu'en 1845 pour qu'il en fasse mention dans sa Correspondance. Mais cette année-là, le 2 avril, il rappelle à Alfred qu'il lisait « *Hernani* ou *René* » aux sœurs Collier : il s'agissait alors pour lui de faire participer les jeunes Anglaises à ses très anciens enthousiasmes. N'importe : *Hernani*, grand d'Espagne et bandit d'honneur, conspirateur qui rate toujours son coup et ne doit la vie, chaque fois, qu'à l'extrême obligeance de ses ennemis, héros passif et passionné, puisant dans ses échecs une éloquence intarissable, sublime et sans effet, proscrit qui vagabonde et qui, montagnes d'Aragon, Galice, Estramadoure, oh ! je porte malheur à tout ce qui l'entoure, *Hernani* fut, sans aucun doute, pour l'inerte Flaubert et pour la jeunesse garrottée qui l'entoure, un prestigieux modèle comme en témoignent ces mots, dans la deuxième lettre à Louise : « J'ai la gale ! Malheur à qui me touche ! » Dès 1833, d'ailleurs, Gustave connaît le terme « romantisme » et l'utilise quand il écrit à Ernest, sûr d'être entendu par le destinataire. Au cours d'un voyage, les chevaux s'emballent, voilà la voiture des Flaubert emportée ; heureusement le postillon rattrape les brides... « c'est ainsi que finit l'aventure grotesque et romantique ». Un peu plus tard, il cite une pièce de Delamier intitulée : *Le romantisme empêche tout*, ce qui montre qu'il était au courant des disputes soulevées par la Doctrine. En juillet 35, deux ans plus tard, il écrit à Chevalier : « Mon incognito poétique et productif est... Gustave Antuoskothi (*sic*) Koclott.... Voilà du romantisme un peu chouette. » Certes une certaine gaucherie perce sous l'assurance et le mot n'est jamais pris tout à fait au sérieux : mais l'ironie, toujours superficielle, n'est rien de plus qu'un mouvement de pudeur ; Flaubert prend ses distances ; même à Ernest, il ne veut pas se livrer

sans réserve. Quant à la gaucherie, elle ne l'empêche pas de *sentir juste* : un puriste pourrait trouver à redire, par exemple, à l'accouplement « grotesque et romantique » puisque le romantisme, justement, contient à la fois le grotesque et le dramatique. Mais elle est vraie, elle est profonde, l'intuition qui montre à Gustave le côté bouffon de l'aventure (bêtes affolées, craquements du pratico-inerte ballotté, toutes choses qu'il décrira plus tard dans la scène du fiacre rouennais) et son aspect proprement romantique (les animaux stupides devenant le *Fatum* pour des personnes humaines et les entraînant, *passives*, vers leur mort) un instant entrevu à travers sa peur et son impuissance malgré le refus qu'oppose son orgueil.

Bref, il n'y a pas eu *invasion* mais *infiltration* et celle-ci a commencé dès 1830. Ce qui s'est produit en 1835, après la militarisation du collège et en raison de celle-ci, c'est que le discours romantique – dont le vieil établissement est déjà imprégné – a été définitivement choisi par ses collégiens comme *leur* discours ; cela signifie qu'il cesse d'être un commentaire discret de leur lutte contre les bourgeois pour devenir la *lutte elle-même*, la contre-attaque des vaincus *en tant que tels*, qui croient puiser en lui les moyens de penser leur défaite et que, du coup, il vire au noir. À Paris, il est noir et blanc et n'a jamais cessé de l'être : s'il est, à Rouen, exclusivement *nocturne*, c'est par suite d'une sélection délibérée : les enfants, victimes d'un coup de force qu'ils n'accepteront jamais, choisissent leurs lectures en fonction de leur colère et de leurs rancunes : ils réclament qu'on leur montre le monde inhumain qui les écrase et qu'on le dénonce à la calotte des cieux. De fait, à partir de l'année fatale, les lectures de Gustave se multiplient et s'assombrissent : il achète *Antony* le 2 juillet, *Catherine Howard* le 23 ; le 14 août il annonce à Ernest qu'il vient de lire *La Tour de Nesle*, sombre mélodrame où tout le monde est méchant. Dans la même lettre, il signale qu'il est « tout occupé du vieux Shakespeare » et qu'il a entrepris la lecture d'*Othello*. Mais, à côté des œuvres dramatiques, on voit apparaître à présent des études historiques. De Walter Scott, il « emporte en voyage » les trois tomes de l'*Histoire d'Écosse*. Il faut

attendre le 24 mars 37 pour qu'il mentionne Byron dont il dira, en septembre de la même année : « Je n'estime vraiment que deux hommes au monde, Byron et Rabelais. » Mais il est clair que ce poète lui est depuis longtemps familier : « Je ne connais guère de gars qui ait un Byron. Il est vrai que je pourrais prendre celui d'Alfred... » Il est tout à fait vraisemblable que Flaubert soit venu à *Childe Harold* sous l'influence de Le Poittevin, en 1835, au plus tard : Alfred, qui est fêré de celui que Gustave appelle en 1835-1836 « le fils du siècle »⁴⁵ vient, à cette date, d'écrire *Satan*, dont l'inspiration byronienne ne fait pas de doute et qui paraît dans la *Revue de Rouen et de Normandie* au cours du premier semestre de 1836. Avec Byron, Gustave découvre un autre aspect du romantisme – le plus important, peut-être, pour lui et pour ses camarades – disons : le thème du refus hautain et de la révolte contre la Création, le défi à Dieu. On saisira plus clairement le renversement des motifs et des signes si l'on se reporte aux *Mémoires d'un fou*, qu'il écrit à seize ans. Le jeune garçon nous y présente un échantillonnage de ses lectures. Cette sélection est du plus haut intérêt puisqu'il l'a faite lui-même et n'a retenu que les ouvrages qui ont alimenté ses « aigres passions » : trois hommes, cinq œuvres. Byron, Goethe, Shakespeare ; *Childe Harold* et *Le Giaour*, *Werther*, *Hamlet* et *Roméo*. Pourquoi ce choix ? C'est, dit-il, qu'« un caractère de passion si brûlante, joint à une si profonde ironie, devait agir fortement sur une nature ardente et vierge... cette poésie géante... vous donne le vertige et vous fait tomber dans le gouffre sans fond de l'infini ». Sans doute. Et nous y reviendrons. Mais a-t-on remarqué que Victor Hugo, son premier amour, n'est pas même mentionné ? C'est que l'infini majestueux de ce poète n'est point un gouffre⁴⁶ : il faut y voir Dieu lui-même dans sa *présence*. Or, depuis 1835, ce que Flaubert demande au romantisme, c'est de consacrer somptueusement sa défaite en assouvissant sa rancune. *Childe Harold* : la révolte contre l'Être. *Werther* : le suicide par ennui de vivre. *Hamlet* : un bon jeune homme rendu fou par de sordides affaires de famille, mal doué pour agir, incapable de révolte, se venge par le monologue, rumine indéfiniment le meurtre

impossible et nécessaire d'un usurpateur, qui lui a volé l'amour de sa putain de mère, et, finalement, le tue par hasard. *Roméo et Juliette* : encore une histoire de familles ; elles sont deux, cette fois, qui ne songent qu'à s'entre-tuer et la haine stupide que les pères se sont vouée l'un à l'autre n'aura d'autre résultat que de faire mourir les plus beaux de leurs enfants. Impuissance mortelle et sublime de la beauté, de l'amour, des nobles désirs : les fils sont des anges maudits parce qu'ils vivent dans le monde de leurs parents.

Théâtre et poésie, c'est le cheminement propre à Gustave, mais pour accéder à l'Art nouveau, il est d'autres chemins. Et, tout particulièrement, la prose. Quand Flaubert parle au nom des « exaltés », il dit : « *Nous* lisions des romans. » Rien de plus : ni dans les *Mémoires* ni dans la *Préface*. Mais il n'est pas impossible de citer quelques noms. Ces œuvres sont en général très sombres ; parfois, il y fait tout à fait nuit. Au reste, dans le fragment inédit de *Madame Bovary*, Gustave ne nous cache pas qu'elles « ravageaient les cœurs ». Nous verrons plus loin le sens exact de cette phrase : il est clair, en tout cas, que les jeunes lecteurs recherchaient ces ravages. Beaucoup plus tard, Flaubert, irrité contre Hennique, qui a prétendu « blaguer le romantisme », prend la défense des hommes de 1830. « Notez que je vous parle de choses que je connais personnellement. » Le mot de « personnellement » ne peut avoir ici qu'un sens : je vous parle de ma jeunesse, des œuvres que j'y ai découvertes et qui m'ont découvert à moi-même, quand elles gardaient encore leur virulente nouveauté. Et voici ce qu'il ajoute : « Lisez donc Petrus Borel, les premiers drames d'Alexandre Dumas et d'Anicet Bourgeois, les romans de Lassailly et d'Eugène Sue, *Trialph* et *La Salamandre*. Comme parodie de ce genre-là, voir *Les Jeune-France* de Théo, un roman de Charles de Bernard, *Gerfaut* et dans les *Mémoires du Diable* de Soulié, l'artiste⁴⁷. » Petrus Borel, Charles Lassailly : le romantisme noir, têtes de mort « jaunes encore d'une espèce de rouille humaine »⁴⁸. Soulié : le romantisme cynique, un Diable qui révèle à une âme damnée toutes les turpitudes de la société contemporaine. Enfer et damnation, rires de damnés, déluge de larmes,

solitude, mépris de fer. Son ressentiment s'assouvit par ces lectures : elles dénudent les puissants et les riches, arrachent à la bourgeoisie sa couverture : les pères iront nus sous l'œil rigolard des fils. Les fils ne cesseront pas, pour autant, d'être leurs victimes : il y a les salauds et les damnés ; Gustave retrouve avec délices, clairement formulés enfin, son pessimisme, son scepticisme et sa misanthropie. M. Bruneau établit ingénieusement qu'il devait être en juillet 35 sous l'influence d'une lecture toute récente de *Notre-Dame de Paris* et je ne peux concevoir qu'il n'ait pas connu, ce rat de bibliothèque, les romans antérieurs de Hugo, *Han d'Islande* et *Bug-Jargal* : dans ces univers sinistres et baroques, il ne fait pas bon vivre. Pas plus que dans celui de Balzac dont il dira plus tard que « ses héros pervers (Rastignac et Rubempré) ont tourné la tête à bien des gens ». Eugène Sue, dans *Les Mystères de Paris*, reprenant le mythe de la Grande Ville, esquissé par Restif de La Bretonne, confirme ses lecteurs dans l'admiration de la Capitale et, du même coup, dans leur dégoût rageur de la province. Même Musset, même Vigny, sont accommodés au goût du jour. Du premier, Flaubert a aimé *La Confession d'un enfant du siècle*, comme le montrent ses œuvres autobiographiques et particulièrement les *Mémoires d'un fou* : il y a surtout voulu voir la détresse de l'homme sans Dieu et les longs reproches adressés par son jeune aîné à la bourgeoisie jacobine qui l'a déchristianisé. C'est, dira-t-on, l'antidote de Byron. Mais non : en vérité, le désespoir de l'agnostique est le complément nécessaire de la révolte des anges : nous le savons déjà. Du second, il retient *Chatterton* : le naufrage total de ce poète assassiné par la société bourgeoise ne peut que le flatter dans son masochisme sadique.

Je sais ce qu'on m'objectera : de quel droit tenez-vous les lectures de Gustave pour *représentatives* ? Vous faites l'inventaire de sa bibliothèque : ses condisciples n'avaient ni l'envie ni la capacité de digérer tant d'ouvrages et si divers. En outre les choix du cadet Flaubert lui sont dictés par un mouvement personnalisant qui assume et dépasse une constitution dont les origines sont antérieures – et de loin – à l'insurrection de mars 31, à laquelle d'ailleurs il n'a pas pris part,

puisqu'il entre au collège en octobre. Si, comme vous le prétendez, les options de ses camarades sont conditionnées par leur défaite, comment pourraient-elles coïncider avec les siennes et, surtout, provenir des mêmes intentions ? En 1835, Gustave se considère si peu comme membre du groupe vaincu qu'il ne souffle mot *nulle part* de la répression exercée par le nouveau proviseur.

J'en conviens. La liste des œuvres qu'il a « dévorées », je ne prétends pas qu'elle représente autre chose que le *maximum des lectures possibles* pour un collégien rouennais en 1835. N'empêche : les ouvrages essentiels, l'*exalté moyen* les a tous lus ; les livres circulent, on se les prête ; Gustave ne connaît personne qui possède un Byron mais Ernest trouve tout naturel que son ami emprunte les poésies de cet auteur et les lui fasse tenir. Et comment croire que les internes d'un même dortoir n'échangeaient pas entre eux les « gras romans » des cabinets de lecture ? Gustave a découvert par lui-même ou grâce à Le Poittevin certains romanciers, certains poètes mais d'autres lui ont été révélés, sans aucun doute, par des camarades brûlant comme lui de la fièvre romantique.

Il est vrai : l'aventure individuelle de Gustave et l'histoire de la communauté collégiale sont profondément dissemblables. Mais, bien qu'il soit aveugle à son historicité, le cadet Flaubert n'en est pas moins entraîné par le reflux général. D'autres qui, en raison de leur jeune âge n'ont pu participer à la mutinerie, n'en sont pas moins littéralement affolés par l'hypertension dont souffrent leurs aînés et deviennent à leur tour, sans savoir pourquoi, des convulsionnaires. Et surtout, bien que Gustave et les anciens combattants de mars aient suivi des chemins différents, leurs options, à l'époque, se trouvent identiques.

La passivité du jeune Flaubert, constituée dès la petite enfance, structure sa vision du monde et sa conscience de lui-même, lui interdit d'affirmer, de nier, plus généralement d'agir et de comprendre l'action des autres. Aucun de ses camarades, peut-être, ne ressent dans ses muscles cette soudaine paralysie qui terrasse Gustave dès qu'il s'agit de tenir une conduite pratique (bien que, vraisemblablement, le collège contienne une proportion définie d'actifs et de

passifs). Mais, en tant que membres d'un groupe assermenté qui, au terme de sa dégradation, va s'émietter en particules, ils sont ligotés, réduits à l'impuissance. De même que, dans le groupe en fusion, chaque individu sérialisé se voit venir à lui comme activité sociale – dans la mesure où chaque membre vient à chaque membre comme le même et non comme un Autre – et s'arrache à la sérialité *partout* ; de même, dans le groupe démantelé qui retombe à l'état de série, chacun redevient progressivement pour chacun l'*Autre* – pour l'instant, *soi-même en tant qu'autre* ; l'individu ressent en son voisin leur impuissance commune à lutter contre la sérialisation et la perte de leur souveraineté ; après la contre-révolution de 1835, les collégiens se sentent les *patients de l'histoire*. Ils ont voulu nier l'agonie du groupe en organisant des chahuts mais ce refus, loin de leur apparaître comme une contestation limitée et pratique d'un état de fait qui *pourrait être changé*, ils l'ont senti se muer, en dépit de leurs efforts, en refus de la réalité. Leurs violences n'ont d'autre but, à présent, que de retarder l'instant de l'abdication : ce ne sont pas encore des rêves mais, déjà, ce ne sont plus des actes. Les voilà dépouillés de leur transcendance : non qu'elle soit atteinte dans son principe ; on a simplement escamoté leurs fins communes et rasé le champ de leurs possibles collectifs. Passifs, ils ne reconnaissent plus leurs objectifs antérieurs mais ils en conservent ce que M. Delay appelle une mémoire autistique, entendons que ceux-ci, méconnus, méconnaissables, les hantent comme ce qui n'a pas été ni ne sera jamais atteint, déterminant en eux une conscience permanente de leur impuissance et un refus permanent de toutes les fins qu'on leur propose. Est-ce bien un refus ? Ne serait-ce pas plutôt qu'elles leur semblent étrangères : apprendre le grec et le latin, se marier, succéder à leurs pères, ce sont des possibilités, sans doute, mais non point *leurs* possibilités ; comment pourraient-ils se pro-jeter vers ce qui ne les concerne point : ce sont des *événements* extérieurs qui leur arriveront peut-être, comme une maladie, comme un accident, comme la mort, mais qu'ils ne feront point advenir. Donc, pas de projets, pas de dépassement sauf dans l'immédiat ; leur révolte demeure

en eux, étouffante, incompréhensible déchaînement, qui tourne en rond et ne peut même être nommée faute de s'extérioriser en acte.

La pensée rationnelle se forge dans l'action ou plutôt c'est l'action elle-même produisant ses propres lumières. Si donc il existe une pensée de l'inaction, de l'impuissance, ce ne peut être que le rêve. Dans l'autisme, forme extrême de la passivité, le désir, faute de se dépasser vers le réel, revient sur soi comme image de lui-même c'est-à-dire comme assouvissement imaginaire ou, si l'on préfère, comme transcendance reployée dans l'immanence, à la façon dont les droites, dans un espace courbe, se tordent sur elles-mêmes et se bouclent. Gustave, nous l'avons vu, est, depuis longtemps, un enfant imaginaire ; le rêve, chez lui, c'est l'emplacement vide et béant de l'impossible praxis. On comprend que la lecture, pour cette âme pithiatique, soit un véritable envoûtement : il se laisse posséder par le rêve d'un autre, où il figure sous les traits et le nom d'un héros sinistre et princier qui le vengera de ses humiliations en abaissant le genre humain. Mais ses camarades, bien que leur passivité soit provisoire et circonstancielle, n'en sont pas moins eux aussi des rêveurs en puissance. Entendons que leur amertume, leur ressentiment, leur « idéal » ne peuvent ni sortir de soi ni même s'exprimer, tournent en rond et, conséquemment, s'achèvent en images brouillées dont ils n'ont pas la clé ; ainsi ne savent-ils même pas de quoi ils rêvent ni à quoi rêver ; traversés de bouffées oniriques qui s'effilochent à l'instant et dont l'obscur intention est de pallier l'absence de la médiation pratique en présentant le désir à travers son assouvissement imaginaire, ces enfants sont frappés par l'incohérence apparente et la pauvreté de leurs fantasmes qui pourtant, dissipés, les laissent dans un étrange malaise. Ils seront la proie du premier *rêve autre*, de l'onirisme dirigé qui leur fera connaître leurs exigences profondes par le fait même de les combler. Gustave a eu, depuis la Chute, tout le temps de remâcher sa honte, il connaît un peu ses besoins, il sait, en gros, ce qu'il demande à la littérature. Les autres, pris par surprise, ne se sont avisés de rien : comment n'ignoreraient-ils pas qu'ils attendent un rêve où ils puissent reconnaître cette partie d'eux-mêmes

que leur revers ont rendue méconnaissable et qui fut un temps leur fierté ? Nous allons, pour mieux reconnaître le sens de leur « *lecture* », tenter ici de décrire la postulation onirique qu'ils portent en eux et qui n'attend, pour cristalliser en un songe, que d'être mise en contact avec des cristaux extérieurs.

Leur « idéal », comme on dit à l'époque, ce fut – c'est encore, dans la pénombre – l'Homme. Clouet et ses amis voulaient hâter son avènement par une action politique qui obligerait les adultes à tenir les promesses de Juillet. Ils ne se prenaient point pour des exemplaires achevés de l'Humanité, puisque la Cité des fins n'était pas encore édifiée, mais pour des bâtisseurs ; si la dignité d'Homme devait un jour leur être conférée, elle ne viendrait pas récompenser leurs mérites mais ils la recevraient, comme tout le monde, à titre de membre à part entière de la société qu'ils auraient contribué à construire. Rien de plus réaliste, comme on voit : ces jeunes politiques voulaient *réaliser* l'idéal de la Révolution française. Leur tentative eut le succès que l'on sait : l'Homme n'étant apparu aux portes du collège que pour s'effondrer en révélant son impossibilité, les collégiens, privés de Clouet et de leurs meneurs les plus conscients, s'étaient convaincus qu'il n'était ni fait ni à faire. Bref ils renoncèrent à le *réaliser*. Il demeurait en eux, pourtant, cet irréalisable, comme une exigence fixe, comme un remords, comme un amer regret. Que faire sinon s'irréaliser en lui ? L'impuissance conduit à l'autisme dont un des caractères essentiels réside en ceci que la pensée autistique, ayant perdu les catégories pratiques, confond la fin avec le moyen, l'agent avec la fin ou avec les instruments qui permettent de l'atteindre. Un malade qui *rêve* de s'échapper n'a pas les moyens de mettre sur pied un plan rationnel. Le but est d'ouvrir la porte et de fuir dans la campagne ? Fort bien : le moyen et la fin s'agglutinent, forment une masse pâteuse et sans contours. Une locution proverbiale facilite cette interpénétration : il « prendra la clé des champs ». Faute d'une structuration par la praxis, la clé et les champs constituent, dans l'indistinction, un seul et même objectif : la clé donne les champs, elle *est* les champs, il suffit de la tenir à la main pour posséder

éminemment toute la campagne enfermée dans un seul poing. La campagne qui *est* la liberté. En d'autres termes l'opération s'est simplifiée : la clé n'est plus un moyen, elle est la fin absolue ; le malade n'a qu'à prendre la peine de voler la clé de l'hôpital psychiatrique mais s'il y parvient, pourquoi s'en servirait-il ? Qu'il la cache sous son matelas et qu'il reprenne son rêve. Encore faut-il la dérober ; cela signifie : réorganiser le champ pratique, calculer les chances et les risques ; or le rêveur est bien incapable non seulement de réussir ces entreprises mais même de les concevoir. Le désir est là, pourtant, qui n'a pas diminué pour autant. Par bonheur la pensée autistique, dans la mesure même où elle empêche son assouvissement *réel*, lui procure une satisfaction symbolique : en remplaçant le « faire » et l'« avoir » par l'inerte catégorie de l'« être », si bien adaptée à son impuissance, elle lui permet, par une fusion gélatineuse des fins et des moyens, de devenir irrésolument la clé elle-même : « Je *suis* la clé », dit le malade, Il *est* la clé qui *est* la porte ouverte qui *est* la campagne qui *est* la liberté.

Les collégiens sont moins atteints : ils travaillent – plus ou moins – et s'affairent, absorbés par mille agissements quotidiens. Leur autisme est *social* ; né de la crise d'identité, il y a, au fond d'eux-mêmes, un rapport à l'Homme qui n'a cessé de se modifier : c'était originellement une exigence pratique et commune, ils devaient le *faire*. L'unité du groupe s'étant brisée, les catégories de la praxis collective sont liquidées ; ils ne peuvent même plus concevoir le sens de l'inerte postulation qui demeure en eux ; le sens de leur rêve autistique, incompréhensible et vague, toujours déchiré, illusion qui ne « prend » jamais – les tâches pratiques la bousculent –, c'est qu'ils *sont* irrésolument l'Homme qu'ils ne peuvent *réaliser* dans l'objectivité. Il ne s'agit plus de bâtir en commun une société humaine mais, tout au contraire, chacun pour soi, la nuit, pendant le sommeil de la plus inhumaine des sociétés, de s'identifier magiquement à la grande image solitaire et creuse qu'ils conservent en eux. Ces enfants sont tout disposés à transporter leur résistance *sur le terrain de l'imaginaire*. Mais, puisqu'ils n'ont pas la chance d'être fous, ils n'opéreront pas *seuls* la mutation des

catégories : à peine l'auraient-ils tenté, ils retomberaient dans la fade inconsistance de leur intimité subjective. Il leur faut la médiation d'un tiers qui provoque par hypnose un autisme artificiel ; autrement dit, la démarche autistique doit leur être présentée simultanément comme le mouvement subjectif de leur imagination et comme une détermination temporelle de l'objectivité – ce qui n'est possible que si *quelqu'un d'autre* se met à rêver l'Homme en eux et pour eux. C'est donc bien la *fiction* – romanesque, dramatique ou poétique – qu'ils attendent à leur insu. Elle vient, passe en contrebande au collège. Ils prennent dans leurs mains cet objet matériel, un livre, l'ouvrent et découvrent sur la matérialité de la page blanche des vergetures bien réelles, impénétrables, qui la strient. Convaincus que l'œuvre est une réalité, puisqu'elle se donne à travers l'opacité des choses, ils *lisent* : c'est ressusciter une intention disparue, c'est récrire, rassembler, vivifier ce ramas d'inerties, donner un avenir à cette présence en se projetant d'avance à la fin du livre, à la fin du chapitre, aux derniers instants du malade, au dernier jour du condamné ; c'est prêter son propre avenir à l'aventure fictive pour éclairer le présent par des lumières futures, c'est attendre. Attente à double face : l'avenir et l'attente du lecteur, captés par les mots, sont aussi la fatalité qui s'acharne sur les personnages, leur angoisse ou leur impatience, l'inattendu, l'événement qui déçoit leur attente et la nôtre. Bref le lecteur romantique se temporalise en prêtant sa temporalité aux protagonistes ; ceux-ci, inversement, imposent à son onirisme des règles singulières mais inflexibles : le rythme de la durée, son orientation, la rapidité de l'écoulement, les ralentis, les changements de vitesse, il les subit dans la mesure même où c'est lui qui les a réveillés dans un objet inanimé ; le voilà pris. Est-ce le rêve d'un autre qu'il est contraint d'intérioriser et qui se substitue à sa subjectivité ? Ou ne serait-ce pas son propre rêve s'extériorisant et se donnant des lois rigoureuses pour les imposer au monde ? Cette fois, l'illusion tient le coup ; le collégien est vampirisé par ce monstre : une image qui serait la réalité.

Voici le moment de l'*incarnation*. Il est des œuvres romanesques qui ne l'exigent pas : elles envoûtent mais ne font que *donner à voir*, le lecteur, prisonnier d'un monde fictif, reste un pur témoin de ce qui s'y passe. Les romantiques, eux, réclament sa complicité : il est compromis ; bousculé par les événements imaginaires que sa lecture constitue, c'est sur lui qu'ils sautent à l'improviste, lui qu'ils renversent, qu'ils écrasent, lui qui sauve une belle dame en chaise de poste, lui qui souffre, qui se fait tuer ou qui tue. Les collégiens rouennais, ravis et stupéfaits, n'ont pas même fini de planter le décor, une route espagnole à la tombée de la nuit, qu'un personnage se présente sur cette route, qu'ils n'ont jamais vu, dont on ne leur a jamais parlé et dont ils se trouvent savoir tout d'un coup le nom, l'âge, d'où il vient, où il va, quelle suite de circonstances l'ont mené en ce lieu. À première vue, il ne leur ressemble guère : il vit au XVI^e siècle, c'est un Castillan aux yeux durs, qui cherche un autre Castillan pour lui plonger son épée dans la poitrine et venger une sœur déshonorée. Du reste on leur parle de lui à la troisième personne comme pour bien leur marquer que c'est un étranger qui mène sa vie comme il l'entend, un être consistant et opaque, absorbé dans sa méditation, qui ne s'est pas même aperçu de leur présence et qui n'a nul besoin d'eux. N'importe : cet individu finit par s'imposer, ils entrent dans sa tête, découvrent ses sentiments, ses pensées ; on les oblige à voir ce qu'il voit et comme il le voit, à ne connaître du monde que ce qu'il en connaît, à partager ses soucis, ses désirs ; tout à coup, ils comprennent, éblouis, que cet étranger n'est autre qu'eux-mêmes et qu'il est aussi l'Homme dans sa plénitude et que l'unique moyen d'*être* pleinement un homme, c'est de projeter leur Ego en lui. Déjà, lorsqu'ils lisent « il » ou « lui », ces mots prennent un sens neuf et complexe puisque sans perdre leur pouvoir de distanciation, ils apparaissent comme des « Je » ou des « Moi » qui n'osent dire leur nom : le vengeur castillan est tout à la fois, pour ces lecteurs, l'objet d'une perception imaginaire et l'Ego, quasi-objet de la réflexion. Ou plutôt la lecture apparaît comme une réflexion imaginaire dont le réfléchi serait le *vécu* du Castillan et qui,

poussant à l'extrême la dichotomie réflexive, ferait de l'Ego *son objet* sans que la conscience réfléchie soit privée pour autant de sa transparence. Pour le collégien qui se crève les yeux à lire, le Castillan, c'est lui-même s'apparaissant enfin comme l'objet qu'il est dans le monde et, en même temps, c'est sa propre subjectivité telle qu'elle apparaîtrait *en soi* à un observateur impartial et tout connaissant. Bref, c'est l'en-soi-pour-soi enfin réussi⁴⁹.

Incarnés ! Ils se sentent délicieusement libres puisque ce sont eux qui recomposent ce monde imaginaire en accolant les lettres et les mots, en réveillant les significations, en se perdant pour qu'un sens advienne à cette matière ; mais cette pleine liberté a pour effet de leur constituer un destin rigoureux : ils suivront le Castillan à la trace, iront où il va, jamais ailleurs, ils souffriront ses souffrances, saigneront de ses plaies, subiront les conséquences de ses actes et seront inflexiblement entraînés à travers cent épisodes, vers le 16 juin 1567, jour de sa mort et de leur morne réveil. Le plein emploi de l'imagination absorbe tout pouvoir d'imaginer : la vie réelle est visqueuse mais molle, on peut s'y arracher, le temps d'une image ; de la fiction romanesque nul ne peut s'évader sinon en jetant le livre pour retrouver la réalité qui guette ; le lecteur n'est plus disponible pour former par lui seul une seule image : il s'est mobilisé à produire celles qu'on lui propose et celles-là seulement ; bref l'imaginaire *écrit*, torride, impitoyable, est une image totale d'un bout à l'autre virulente, qui exclut toute liberté de concevoir autre chose qu'elle, tout en réclamant une liberté plénière qui décroche du réel et la maintienne hors du non-être par une création continue. Tout se passe comme si le rêve abolissait la rêverie : comme on voit dans les songes nocturnes où toute délibération sur les possibles est interdite puisque la possibilité n'y existe pas – ce qui signifie que toute conjecture se change aussitôt en croyance. En ce sens l'onirisme pourrait se définir comme le triomphe de l'engagement imaginaire sur le libre jeu de l'imagination. Telle est aussi la lecture et c'est ce qui abuse nos collégiens : frappés par l'abîme qui sépare la pauvreté, l'évanescence des images mentales et l'organisation, la richesse, l'imprévisibilité,

l'indestructibilité de l'imaginaire écrit – le duel à la page 112, c'est un *fait* puisqu'on le retrouvera, irrécusablement le même, chaque fois qu'on rouvrira le livre à cette page-là –, ils se convainquent qu'ils ont perdu leur imagination et que lire est *apercevoir éminemment*. Se figurent-ils donc qu'ils perçoivent les duellistes ? Ce n'est pas si simple : mais la mort de l'un d'eux, inopinée, inévitable leur *saute aux yeux*, comme un événement du monde réel ; s'ils ne prétendent pas la voir, cette mort, du moins jureraient-ils qu'ils y assistent et qu'ils en ont une intuition. D'où cette certitude – indisable puisque le langage est, lui aussi, totalement mobilisé – que, si l'image mentale est un irréel, l'image romanesque est *du côté* de la réalité. En vérité, cette erreur est inévitable : qui ne la commet pas ne peut se prendre à sa lecture. Pourtant c'est confondre le réel avec le nécessaire. Or, le lien de nécessité unit des propositions abstraites ; plus on s'approche du concret, plus cette liaison tend à disparaître : au niveau du vécu – qui est aussi celui de la fiction romantique – elle se dissout. Il s'agit, en fait, moins de ce que sont en vérité les événements de notre vie mais de la façon dont ils se donnent et dont nous les accueillons. Or il se trouve qu'ils apparaissent dans l'immédiat comme des conséquences sans prémisses et cela va de soi puisque la contingence du visible nous renvoie à notre contingence de voyants. En outre la pensée qui veille est pratique, elle naît de l'action et s'explicite quand l'action est déjà là, qui l'entraîne et la suscite comme son autorégulation ; elle participe donc au pari de la praxis qui, dépassant toute situation vers les transformations *possibles*, tient que toute situation est dépassable par principe : le pari est souvent perdu mais il ne faut point le tenir pour une erreur, pour une « illusion transcendantale » ; c'est, en fait, la structure même du projet existentiel. Ainsi facticité et transcendance – qui sont, d'ailleurs, liées dialectiquement – ont pour effet de dévoiler l'événement qui fond sur nous comme ce qui aurait pu se produire autrement ou pas du tout et, surtout, comme ce que nous aurions pu éviter si nous avions été plus vigilants ou plus

adroits. Bref, c'est la contingence du fait qui est la meilleure marque de sa réalité⁵⁰.

La pensée autistique, au contraire, est inflexible puisque le rêveur s'est affecté d'impuissance : pas de possibles, je l'ai dit, pas de liberté, ni moyen ni fin, l'écrasement du rêveur par le rêve, les images lui adviennent et s'affirment à travers lui. C'est lui qui les fait, bien sûr, mais faute de distinguer ce qui est de ce qui peut être, il les subit telles qu'elles jaillissent, brouillées, d'un désir, d'une angoisse lovés sur eux-mêmes. De même, quand l'autisme est provoqué par la lecture, ce qui marque indéniablement l'irréalité de l'objet romanesque, c'est la nécessité de fer qui s'impose à notre liberté et l'oblige à produire le rêve d'un autre dans un ordre préétabli dont le plus petit détail ne peut être changé. Or cette nécessité-là, justement, apparaît aux adolescents de 1835 comme un critère de vérité. L'erreur était inévitable : avant tout par la raison qu'ils avaient besoin de la commettre.

Les voici donc rigoureusement conditionnés par les mots qu'ils réveillent. En même temps qu'ils en subissent la domination, ils ont conscience – je le mentionnais plus haut – que leur liberté s'y prête ; celle-ci, au lieu d'être, comme dans l'autisme pathologique, un serf arbitre conscient de sa servitude et terrorisé par elle, ne perd pas le sentiment qu'elle peut révoquer ses engagements : il leur est toujours possible – au moins en principe – de rejeter le livre, de se réveiller – même si l'aventure les passionne. Cette relation double – soumission, débordement – du lecteur romantique au roman ne fait que le captiver davantage : elle le rassure et l'enorgueillit ; surtout il a l'inégalable jouissance d'être inséparablement le demiurge cruel et la créature dont il organise le destin, qui le vivra jusqu'à en mourir. Par cette inflexibilité démiurgique, il échappe à son vrai Géniteur, à la contingence qui lui vient de ce qu'on lui a donné son être sans lui demander son avis ; il se fait le fondement de sa propre existence et de son être-dans-le-monde. Au reste, le récit fictif ne supprime point les possibles : le héros se demande souvent s'il fera telle ou telle démarche, quelle est celle qui

servira le mieux ses desseins. Ainsi – sauf en certains contes fantastiques où tout est possible, ce qui disqualifie et supprime toute possibilité – le monde romanesque est moins effrayant que celui du rêve : le lecteur sait qu'il ne sera point envahi par d'horribles fantasmes qui naîtraient de ses propres ténèbres⁵¹. Quand les collégiens lisent, envoûtés, ils échappent aux grandes personnes, aux parents, à l'univers mou et inexorable où on les a cantonnés : ils se recréent *dans l'objectivité*, en s'engendrant Manfred ou Rolla. Pensent-ils le faire pour de vrai ? Oui : dans ces messes noires et blasphématoires qu'ils célèbrent contre tous et contre tout, ils sont convaincus, soir après soir, que quelque chose, enfin, leur est arrivé.

Il faut donc distinguer trois niveaux de conscience dans la lecture romantique – liés dialectiquement entre eux et conditionnés par la forme et le contenu du graphème. En surface le lecteur prend une conscience quasi réflexive d'un Ego imaginaire qui, sous forme d'Alter Ego, se présente comme son *Fatum* et sa nécessité. Entre chair et cuir, il est conscient de s'abandonner intentionnellement à la passivité pour produire le rêve d'autrui comme *son* rêve, autrement dit de se maintenir sans cesse en un certain état pithiatique qui est la condition nécessaire de tout onirisme dirigé ; à ce niveau, toutefois, ce qui se donne à l'intuition, ce n'est pas tant le consentement à l'impuissance que l'impuissance elle-même, reconnue par le collégien comme *son* impuissance (celle qui l'affecte sans cesse sourdement). En profondeur (au niveau de la conscience non-thétique) il s'atteint comme liberté *qui se prête* et se fait démiurgique en se laissant démiurgiser. Cette triplicité a des conséquences que nous devons souligner : c'est par elle, en effet, que l'Homme, pour la première fois ressuscité après l'effondrement de 1831, est constitué comme *romantique* et devient l'être imaginaire des petits lecteurs rouennais. On aurait peine à reconnaître, en effet, en Hernani, Didier, Antony, Manfred et autres furieux le libre citoyen que Clouet voulait dégager de sa chrysalide. C'est l'Homme pourtant qu'ils incarnent dans la mesure où les enfants ligotés, dépolitisés, réduits à l'autisme,

réclament qu'on valorise à la fois leur liberté fondamentale et l'impuissance où la contre-attaque des pères les a réduits ; en d'autres termes le héros romantique est l'Homme en tant que le lecteur, se projetant sur lui, y retrouve sa facticité sous forme de nécessité, et son être sous forme de devoir-être. Il ne s'agit ni d'un être futur qui se donnerait pour la fin d'une entreprise concertée ni d'un simple *spécimen* de l'espèce humaine mais bel et bien d'un existant dont les conduites spontanées sont par elles-mêmes des normes, produisent des valeurs, chez qui le *vécu* est immédiatement éthique.

Peut-on valoriser l'impuissance, état permanent des collégiens vaincus ? Oui. D'abord au niveau même de l'écriture : le poète inspiré s'affecte d'inertie pour produire le poème qui fera pleurer ces enfants. Ne pleure-t-il pas lui-même ? Son délire créateur – flexibilité cireuse du scripteur – et les fastes nocturnes qu'il provoque au collège – flexibilité cireuse du lecteur – procèdent d'un même tuf de passivité dont tous les envoûtements et toutes les « possessions » ne sont que des déterminations particulières. Scripteur et lecteur se rencontrent au niveau du personnage qu'ils suscitent par leurs efforts conjugués : pour chacun d'eux, le rêve qui l'occupe – le *même* rêve – est celui d'un autre. Le premier – est-il sincère ? – ne cesse en tout cas de le prétendre : « Là, dans l'intérieur de sa tête brûlée, se forme et s'accroît quelque chose de pareil à un volcan. Le feu couve sourdement et lentement dans ce cratère et laisse échapper ses laves harmonieuses qui d'elles-mêmes sont jetées dans la divine forme des vers. Mais le jour de l'éruption, le sait-il ? On dirait qu'il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste !... Il écoute les accords qui se font lentement dans son âme⁵². » Au moment de la création, Je est un autre. Le second est cordialement invité à retrouver l'altérité profonde de son être pour que les « laves harmonieuses » lui paraissent jaillir de lui. La lecture est une « écoute », celui qui s'y abandonne aura la brusque révélation de son être sauvage : s'il peut *être rêvé* c'est que, plus profondément, il *est pensé* et, au niveau du fondamental, *existé* ; ses désirs et ses songes ne se posent pour soi qu'en

surface, encore gardent-ils la marque des nappes souterraines où l'être et le sens lui adviennent. Voici donc la première glorification de la passivité : c'est le fondement de tout onirisme et, par conséquent, de toute poésie. Mais il ne s'agit encore que d'un aspect formel de l'œuvre romantique : elle sera *pathétique* ou ne sera pas ; l'imaginaire est *subi*. Le contenu du poème ou du roman redouble la passivisation du lecteur : l'adolescent s'incarne dans des figures sombres qui captent son inertie *consentie* et la lui retournent comme si c'était la loi de leur être, entendons : comme si à la possession de l'enfant par le rêve d'autrui correspondait la possession du héros par son *être-autre*. Celui-ci subit sa vie comme son créateur prétend subir sa création ; sa règle est le *pathos* au sens hégélien du terme, c'est-à-dire un droit vécu comme une passion. Il n'a pas le moyen d'affirmer son exigence éthique ni d'obliger les autres à la satisfaire : il la *souffre*, il l'*endure*, il en est le martyr. Par définition, donc, c'est un *proscrit* ; mieux, c'est le fils d'un banni, banni lui-même, *né en exil* dont les fureurs ou la mélancolie sont des façons de vivre son droit prénatal, de recouvrer les biens de son père ou, qui sait ? sa couronne ; tramant son incurable ennui sur la terre étrangère, il supporte sans fin les conséquences d'une partie qu'il a perdue sans la jouer, avant même que de naître. Tout ce qu'il perçoit, tout ce qu'il ressent, tout ce qu'il fait ayant pour cadre le monde de l'exil et se produisant nécessairement contre ce droit originel – qui ne fait qu'un avec lui-même et qui pourtant est autre que lui (son titre de duc, par exemple, est *hérité*) –, le vécu ne peut être pour lui qu'un *pâtir* : il assiste, étranger, à l'écoulement de sa vie comme le poète-*vates*, son créateur, à la lente formation du volcan d'où sortiront les « laves harmonieuses ». De fait l'action exige l'adhésion à soi-même – c'est par cette raison qu'on a pu la dire manichéiste. Mais le sombre héros la rejette *a priori* ou s'il tente un coup de main, il le rate. Il légitimera donc ses exigences à la fois par la violence furieuse de sa passion et par la certitude profonde qu'il doit en mourir. C'est cette vaine mort, terme assuré du voyage passionnel, sens du processus entier, qui hante l'amour, l'ambition, la haine comme une prophétie

révélant leur véritable nature : l'être-pour-mourir. Sur ce point nous avons le témoignage de Flaubert : dans la seconde *Éducation*⁵³ il écrit : « Frédéric dans ces derniers temps n'avait rien écrit, ses opinions littéraires étaient changées : il estimait par-dessus tout la passion ; Werther, René, Frank, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres l'enthousiasmaient presque également⁵⁴... » Il y a quelque malveillance à présenter le romantisme comme une mode, objet d'engouement passager. Mais les deux verbes, soigneusement choisis, comme toujours, rendent compte de ce qu'était le *pathos* pour les collégiens rouennais : comment *estimer* la passion si elle n'est un engagement éthique ? Comment s'enthousiasmer pour Werther si ce personnage, par un suicide exemplaire, ne s'offre pour un modèle de moralité ? Du point de vue du sens commun et de l'utilitarisme, rien n'est plus absurde que cette mort si ce n'est le consentement de tous ces forcenés à un processus qu'ils rendent inflexible et fatal par leur refus de rien tenter pour l'arrêter. De fait on croirait parfois que ces personnages, plus encore que la passivité, *ont choisi l'échec*. Voyez plutôt Hernani : quel gaffeur ! Ce n'est pas possible d'être si bête : il faut qu'il le fasse exprès. Quand, de défaite en défaite, il finit par tomber aux mains de l'ennemi, il va se surpasser. Il a un mandat : la vengeance,

... *qui veille,*
Avec lui toujours marche et lui parle à l'oreille.

Or il est arrêté *incognito*, il lui reste donc une chance de se tirer d'affaire et de devenir un jour le vengeur qu'il a juré d'être. Que fait-il ? Il s'avance et décline ses titres et qualités :

Je suis Jean d'Aragon, roi, bourreaux et valets.
Et si vos échafauds sont petits changez-les.

Parfait : en marquant une solidarité dédaigneuse avec les conspirateurs, il a rendu son exécution inévitable. Donc il s'est mis lui-même dans l'incapacité d'accomplir sa mission ; il a trahi l'honneur par gloriole : peut-on rêver d'une conduite d'échec plus typique ? Mais Hugo va plus loin ; cette belle déclaration demeure inefficace : quand Jean d'Aragon lui offre sa tête, Don Carlos a décidé de faire grâce aux conjurés. Pauvre Hernani : mort, il eût emporté sa haine dans sa tombe, inassouvie ; vivant, son rival le désarme en lui rendant ses titres et Doña Sol : c'est souffler sur cette haine et l'éteindre. « Oh ! dit le malheureux, ma haine s'en va ! » Il jette son poignard et, pour la deuxième fois, se fait traître à son père.

Voilà du moins ce que disent les bourgeois voltairiens de 1830. Leurs fils voient les choses tout autrement : Hernani n'a pas fait son destin : *une volonté autre* le lui à prescrit – celle de son père mort ; en réclamant d'être exécuté, *il l'assume* : par de grands mots et de grands sentiments il dissout l'être-autre du *Fatum* et le transforme en libre choix ; en révélant son nom et son rang il fait valoir son droit du sang, pour la première et la dernière fois, réclamant celui de *mourir en Grand d'Espagne*. Hernani, objet de l'histoire, devient *objet-sublime* en donnant un corps *verbal* à son rêve d'en être le sujet. Il veut que sa mort atroce manifeste avec éclat qu'il mérite en effet le statut qu'il réclame mais qu'elle le mette du même coup dans l'impossibilité de jouir de sa dignité retrouvée. Or c'est là justement ce qui « enthousiasme » Frédéric, Gustave et leurs camarades : finis les comptes en partie double, le *doit* et *l'avoir* ; le passionné n'a rien, ne doit rien : c'est une torche, une solitude publique qui se consume devant tous jusqu'à mourir. En ce sens la passion s'oppose aux vertus bourgeoises comme la *dépense* à *l'épargne* : ce que les *desdichados* réclament, c'est le droit d'être de purs consommateurs dans une société qui s'édifie sur la production de biens et l'accumulation du capital ; et qu'ont-ils à consommer, ces proscrits, sinon leur propre vie, tout ce qui leur reste ? Cela signifie qu'ils la *donnent* : à tous, au

monde, au Ciel, à personne ; ils la donnent *gratuitement* et pour affirmer la parfaite gratuité de leur sacrifice : la « *conspicuous consumption* » doit se faire devant la foule ; mais que personne ne tente d'en tirer quelque bénéfice – sinon le conseil de s'en aller brûler, à son tour, du mal des Ardents –, autrement, cette autodestruction spectaculaire risquerait d'être *utile* à quelqu'un ou à quelque chose et l'utilitarisme risquerait de la récupérer. La passion, inutile, inefficace processus d'anéantissement, bûcher dont la lumière embrase le ciel et la terre et d'où s'échappent, comme des étincelles, des phrases crépitantes et grandioses, qui ne s'adressent à personne sinon peut-être à un Dieu sourd, c'est, pour le Romantisme, la *générosité même* : extravagante et baroque, hyperbolique, elle extrapole sans cesse, se grise de douleurs, qu'elle *joue* pour les ressentir à l'extrême, vit au-dessus de ses moyens, tension perpétuelle du vécu, obstination maniaque à ne pas s'écarter de la route prescrite, c'est la vie gaspillée au nom de la mort, c'est l'amour dévorant de l'existant pour le non-être, c'est la réalisation du néant se posant pour soi comme fin suprême de l'être. Voilà bien pourquoi Lara, Rolla, cent autres « plus médiocres » enthousiasment leurs jeunes lecteurs : chez le passionné romantique la générosité n'apparaît aucunement comme praxis, c'est-à-dire comme acte souverain plaçant l'agent au-dessus de la nature : elle est nature encore ; et nature naturée puisque l'Homme authentique est généreux par fatalité ; mais cette nature même est supra-naturelle puisque, au contraire de toutes les essences affirmatives qui se manifestent à travers la tendance de l'être à persévérer dans son être, elle se montre au contraire comme rapport négatif à l'avenir, c'est-à-dire comme tendance de l'être à mettre sa plénitude dans l'abolition de son être. Bref, plutôt qu'un devoir-être c'est un devoir-non-être, sorte de choix intelligible qui échappe en tant que tel et qui se reflète pourtant dans le caractère empirique du généreux, à travers la rigueur orientée de l'enchaînement passionnel, comme la marque et le sceau de la liberté. En d'autres termes, au déterminisme égocentrique des sous-hommes, aliénés à leur être, c'est-à-dire au maintien, envers et contre tout, de leur particularité,

s'oppose, chez l'Homme, la Passion ou le *conatus* vers la mort, qui le définit comme l'effort d'une obscure liberté, acharnée à nier toute détermination singulière : l'Homme pose son être pour le détruire et ne s'affirme dans sa plénitude qu'à l'instant même de son abolition ; il vit la souveraine décision de son libre arbitre caché comme une pulsion irrésistible qui le jette vers la mort ; cet « être-pour-mourir » est naturel en ceci qu'on peut le saisir, dans l'intériorité du processus involutif ou du dehors comme simple fait observé, et qu'il apparaît comme une réalité, au milieu du monde, mais il demeure inexplicable sans recourir à la supranature puisqu'il s'oppose, dans son essence même, à la loi naturelle. Avec cette conséquence inévitable que le « passionnel » est la réalité profonde de l'homme, au lieu que la Raison n'est qu'un fait de surface, une exploitation méthodique des forces humaines, la mobilisation et la canalisation de nos affects pour la mise à sac de la Nature. Pour Frédéric et pour les collégiens rouennais, la Raison et la Passion ne s'opposent plus comme elles faisaient aux siècles classiques, quand l'une représentait la pensée pure, la partie de notre âme qui n'est pas dans la dépendance de notre corps, et l'autre l'imagination, lieu où le corps et l'âme s'unissent ; tout au contraire : la raison, démasquée par cette conversion à la passivité, perd ses droits ; loin de lui concéder le gouvernement des âmes, on dévoile son caractère purement utilitaire : c'est un outil. Par cela même elle se dégrade : les romantiques de 1830 affichent le même mépris pour les entreprises utilitaires que les barons du Moyen Age pour le travail : celui qui veut gagner sa vie la perdra.

Assumer le « pâtir » sans réserve, s'y abandonner, l'exalter, l'exaspérer, qu'est-ce donc sinon bâtir sur la passivité une ontologie et une éthique. Le héros romantique considère sa vie comme la Passion du Christ recommencée : il est Jésus, revenu sur terre, condamné par la volonté de l'Autre (un Autre qui est lui-même et son père tout à la fois) à expier un péché qu'il n'a pas commis ; il le sait, il connaît d'avance les stations de son chemin de croix, le détail de ses souffrances : né en exil, Dieu bafoué, il *endure son humanité provisoire* et se laisse

flageller et meurtrir par ceux-là mêmes qu'il est venu sauver. La Passion, sens proclamé de toute vie romantique, c'est le consentement à l'échec, c'est la passivité sacrée. À vrai dire la subversion ronge quelque peu le mythe : parmi les Christs de l'époque, on trouve de nombreux pervers et quelques Antéchrists ; Melmoth est de ceux-là. N'importe : tous sont perdus et rédempteurs ; à moins, ce qui revient au même, qu'ils ne se perdent pour entraîner le genre humain dans leur chute et le vouer plus sûrement à l'enfer.

Tel est donc le message que reçoivent les collégiens quand ils sont au bord du désespoir : l'échec de la révolte, le triomphe de l'ordre, leur impuissance, ils apprennent, stupéfaits, que ce sont les marques de leur élection. Des anges leur chuchotent qu'ils sont en bonne voie : laissez-vous couler à pic, la grandeur humaine commence avec la défaite et la vie béate n'est qu'un interminable naufrage. L'Homme n'aura jamais lieu : sa perfection même l'empêche d'exister ; mais il laisse deviner sa présence dans le dernier défi d'un condamné à mort, dans l'invincible et vain orgueil d'un vaincu, dans le mépris de la victime pantelante pour ses bourreaux. Ils tombent d'autant plus aisément dans le panneau qu'ils sont lecteurs et qu'ils ont conscience de réveiller le sens caché sous l'inertie des signes : démiurges, leur liberté se prête pour que Lara existe et les incarne ; la présence de l'Humain qu'ils devinent entre les lignes du discours recomposé, c'est la leur ; ils sont tout ensemble l'incarnation fascinée qui désespère et le créateur bienveillant qui la retient de s'anéantir et lui sourit avec amour. Quand le héros se croit perdu, ils savent qu'il est sauvé : qu'il meure, se disent-ils, nous recueillerons son dernier message pour en faire la règle d'or de notre vie. C'est l'Homme, il l'ignore mais nous, qui nous incarnons en lui, nous n'en doutons pas : à travers l'échec consenti, la divine passivité, le furieux amour de la mort dont nous nous affectons *en lui et par lui*, librement, nous nous rejoignons à notre *pathos* de vaincus : eh oui ! c'est bien vrai, nous sommes nés en exil ; notre échec, vécu dans la violence convulsionnaire, c'est l'Échec ; le

nouveau proviseur n'est que l'agent du destin ; en nous écrasant de sa poigne de fer, il nous a révélé notre être-pour-mourir.

Les mauvais anges écoutent, satisfaits, les soliloques de ces garnements piégés : « Vous, leur soufflent-ils, qui n'arriviez pas à *voir* vos parents dans leur objectivité terrible et qui n'osiez les juger de peur de vous condamner en même temps qu'eux, ne craignez plus ! Glissez-vous en Chatterton, regardez-les avec ses yeux, ressuscitez son impuissance et son désespoir, prêtez-lui votre haine bouillante mais sans objet, il la concentrera sur le seul être haïssable, votre père, le Bourgeois ; incarné dans ce poète assassiné, vous découvrirez ce monstre dans toute sa bassesse et le jugerez sans la moindre inquiétude, car, bien qu'issus de sa chair, vous n'êtes pas de son espèce ; à l'image du Christ, victime innocente et somptueuse dont l'échec librement consenti fut, étant Dieu, d'être enfanté par un ventre humain, vous avez essuyé, dès la naissance, cette défaite fondamentale qui est à l'origine de votre Passion : vous avez été, Hommes, enfantés par des ventres bourgeois. »

Quelle fête merveilleuse ils proposent à ces collégiens ! Tout y est : les enfants prennent leur élan, bondissent et s'envoient en l'air, roulent dans un champ d'étoiles. Il leur semble que l'incarnation a mis un terme à la crise d'identification qui les bouleversait. La lecture romantique est une thérapie : elle les a mis en possession d'un Ego et de cette vertu cardinale, la générosité. Une transsubstantiation s'opère qui révèle la norme sous le fait et, par delà le principe du plaisir et celui de l'intérêt, initie le lecteur aux mystères majestueux du désir de mort. Lire, à l'époque et pour ces jeunes gens, c'est célébrer un rite de passage (de l'enfant à l'adulte, du bourgeois à l'Homme, du quotidien au sublime, de l'être au devoir-être, de l'inertie comme intériorisation d'une impuissance provoquée à la passion comme choix souverain du *pathos*, de l'objet réel au sujet imaginaire, etc.), c'est rajeunir le mythe chrétien de l'incarnation ; ils célèbrent dans la solitude une fête sacrée, une messe noire, frissonnants de froid et d'enthousiasme, tendus et sommeilleux, extra-lucides et guettés par des

hallucinations marginales ; noire, oui, puisque, dressée derrière l'autel, révérée comme un symbole de puissance et de vie, la Croix, couple de planches sacrées, est en réalité l'emblème du châtement, des souffrances physiques, du sang versé, de la méchanceté humaine et du délaissement des martyrs, de la mort, enfin, sens et but suprême de la vie. C'est une vie tout entière, en effet, la vie brève et fastueuse de Chatterton, de Werther, qui se prête à l'adolescent chaque nuit et se fait vivre d'un bout à l'autre, la mort étant dès la naissance présente, lugubre et magnifique consécration de tout instant, et la naissance n'étant point absente de la mort, à titre sinon de voie d'accès à la vie éternelle du moins d'ouverture à l'imaginaire. La lecture, c'est le meurtre du père ; c'est, en même temps, la « *répétition* » : ils ont donné leur vie pour nourrir les univers romanesques, on la leur rend au centuple, travaillée, modelée, resserrée, débarrassée de ses scories, pure comme seul peut l'être un imaginaire et belle à leur crever le cœur ; c'est l'Aventure, tout entière prévisible jusque dans son imprévisibilité, qui se déchiffre en commençant par la fin et dont le moindre événement, produit rigoureux de l'avenir et du passé, est, à la fois, réminiscence et prophétie comme les notes d'une mélodie ; c'est enfin l'intériorisation magnifiée de la gratuité enfantine ; elle met un terme à leur malaise en leur enseignant qu'il *faut* être surnuméraire et que c'est leur plus beau titre de gloire : qu'ils fassent cracher leurs pères au bassinet, qu'ils en tirent tout le fric qu'ils pourront et qu'ils aillent le claquer n'importe où, n'importe comment pour le plaisir d'être, en eux-mêmes et par eux-mêmes, les anges de la bourgeoisie. « Je détruirai tout », pense le lecteur nocturne, retrouvant dans l'exaltation ses vieux rêves de pyromane : « Cette grande flamme au loin, c'était donc *moi* ? Moi, la Grande Dépense, la part maudite, moi, dernier soleil lancé par les artificiers, tournoyant avant d'éclater, moi qui ne suis ni ne veux être rien d'autre que la destruction de mon corps, de mon âme et des biens de ce monde par l'abus frénétique et mortel des plaisirs. »

La vengeance des aristocrates. Ils courent à leur perte : la machine ne tourne pas rond, elle va éclater, les dégâts seront considérables ; comment ne s'en aperçoivent-ils pas ? Ce n'est point faute de signaux d'alarme. D'abord, sont-ce bien *les leurs*, les partis pris qu'on leur impose, le refus hautain du discursif, les enchaînements logiques, la condamnation sans appel de cette pensée utilitariste, la Raison, le mépris du concept qui arrête le mouvement de l'âme, le quiétisme systématique qui prétend libérer la substance pensante des structures que lui impose la praxis ? Ne sont-ils pas surpris, les collégiens de Rouen, quand ils s'incarnent dans Lara, Didier, Hernani, de n'avoir jamais d'*idées*, au sens propre du terme, mais tout juste des sentiments qui prétendent penser ou des pensées qui souffrent ? L'*idée* romantique, c'est une extase ou c'est une angoisse mais ce n'est jamais une détermination du discours : il faut la cerner par une multiplicité d'images dont aucune ne convient tout à fait ; on ne daigne pas raisonner et, pour de vrai, on en est incapable. La pensée onirique est *occupée, manipulée* dans l'ombre, elle va d'intuition en intuition par un glissement ou une dérive qui lui adviennent sous une *impulsion autre*. La pensée n'est souvent, ici, que le rêve choisi comme l'idéologie vécue du non-pouvoir et de la déconnexion ; le livre rêve en ses lecteurs, il produit des *images d'idées* impensables. Et, quand l'image se prend pour une pensée, toutes les pensées se prennent pour des images et celles mêmes qui ont un contenu valable ne se manifestent – chez l'auteur comme chez le lecteur – que par des symboles empruntés au monde extérieur qui les déforment nécessairement : le « texte » romantique n'est qu'une immense métaphore parce que ce qui s'y exprime est une pensée qui se rêve ou un rêve qui croit se penser.

Cela ne signifie pas que cet onirisme ne soit nettement structuré ; la lecture romantique peut s'imposer avec une impérieuse évidence *à la condition* qu'on ait adopté son système de références, qui n'est autre que le système diurne renversé : le miroir romantique offre à ces adolescents un monde semblable au nôtre, à ceci près que le Non s'y est substitué partout au Oui et le Oui au Non. La pensée

onirique est nocturne : dans les romans ténébreux qui les hypnotisent, nos jeunes hiboux trouvent un peu de tout, même de riants paysages, mais rien ne se donne à voir, ni le soleil ni l'éclatante beauté des femmes, si ce n'est à travers les verres fumés de la nuit. C'est le monde à l'envers : on prend les yeux de la Mort pour regarder la Vie, ceux de la Folie pour observer la Raison, le Non-Savoir enveloppe et transperce le Savoir, l'Action n'est qu'un scintillement à la surface de l'universelle Passion, peut-être n'est-elle qu'une passion qui s'ignore, de même que le Savoir n'est qu'une Ignorance qui ne se connaît pas, on perd avant de jouer et l'on ne peut rien faire que traîner ses dégoûts de cyprès en cyprès, tout au long d'une allée funéraire, en cherchant éperdument les chardons et les ronces pour s'y déchirer et saigner, ah ! saigner plus encore, car la victoire est triviale et n'appartient qu'à l'Autre ; elle ne se propose à l'Homme que pour se refuser et lui faire connaître l'amère splendeur de l'Échec. Ne rien faire, sauf détruire et se détruire, rêver d'un embrasement qui nous réduirait tous en cendres, telle est la Générosité, valeur suprême du monde nocturne où l'Homme, roi de la Création, n'apparaît, à la dernière page, que pour s'abolir avec le rêve qui l'a engendré. Comment ne s'aperçoivent-t-ils pas, les collégiens, que cette éthique offre l'exemple le plus manifeste de la perversion ? Qu'elle n'aurait aucun sens si n'existait *d'abord* un monde solaire où la vie apparaît comme le bien suprême et la mort comme le mal absolu ? Je réponds qu'ils s'en aperçoivent. Sinon tout le temps, du moins fort souvent mais que, *justement*, en ces moments-là, ils renouvellent leur serment d'allégeance au romantisme, par volonté d'être pervers. Ils savent que la bourgeoisie règne et qu'ils sont vaincus : *donc* ses idées sont vraies, ses valeurs sont justes, ses actes efficaces ; c'est elle, le sujet de l'Histoire, la *réalité*. Que faire sinon se soumettre ou *s'irréaliser* ? Ils s'irréaliseront ; après une fausse soumission, quand les pères rassurés, triomphants se seront endormis en pensant que « cette jeunesse ne demande qu'à être bien gouvernée », ils iront se promener dans un autre monde, en tromper l'œil, mirage fixe, inscrit dans les livres, dont le sens profond et blasphématoire

est de nier le réel en connaissance de cause et de donner au Néant la priorité ontologique sur l'Être. Lisant, ils affirment leur liberté de dire non *dans l'imaginaire* ; ils optent pour le faux, l'illusoire, l'inconsistant et gagnent en ceci que le réel ne peut rien contre l'irréalité. Assumant leur échec – qui est un non-être – ils s'incarnent en des fantômes qui les vampirisent, jubilant *d'être* en Lara, en Childe Harold ce non-être de l'être à quoi on les a réduits. « Obstinés à n'ouvrir pas le poing », comme le Vieux de Mallarmé, ils s'enfoncent, fiers d'être l'erreur, le péché, la mort et de condamner le monde entier. Lara, Frank ne sont que des suppôts : l'incarnation cardinale, la seule qui soit digne d'eux, c'est Satan. Jamais il n'a été si fort en vogue, ce Prince des Ténèbres, qui ne cessera jamais de choir ni de se désespérer ni d'avoir infiniment tort – ayant en vain tenté de porter tort à l'infini – ni de revendiquer dans l'orgueil son crime et sa révolte ni de moquer la création en trompant les hommes par des fantasmes qui empruntent leur consistance à l'Être qu'ils renient. Ils se feront incubes, ces collégiens damnés ; ils sentent avec délices que la lecture est scandaleuse par la simple raison qu'elle scandalise parfois le bourgeois qui est en eux ; lire, c'est commettre chaque soir le péché inexpiable de désespérance, c'est donner son âme au Diable et condamner l'œuvre divine en lui préférant délibérément l'incrée, la nuit, l'impossible, en un mot l'imaginaire.

1. Emma – comme Louise – est bel et bien la séductrice ; Léon, comme Gustave, est manœuvré.

2. Il écrit à Louise, le 6 août 46 : « Quel pauvre amant je fais, n'est-ce pas ? Sais-tu que ce qui m'est arrivé avec toi ne m'est jamais arrivé ? (J'étais si brisé depuis trois jours et tendu comme la corde d'un violoncelle). Si j'avais été homme à estimer beaucoup ma personne, j'aurais été amèrement vexé. Je l'étais pour toi. Je craignais de ta part des suppositions odieuses pour toi ; d'autres peut-être auraient cru que je les outrageais. Elles m'auraient jugé froid, dégoûté ou usé. Je t'ai su gré de (ton) intelligence... Quand moi, je m'étonnais de cela comme d'une monstruosité inouïe. Il fallait donc que je t'aimasse, et fort, puisque j'ai éprouvé le contraire de ce que j'avais été à l'abord de toutes les autres, n'importe lesquelles »

Correspondance, t. I, p. 217. Il a pris sa revanche par la suite comme le prouve un poème déjà cité de sa maîtresse. Ce qui est plus révélateur que la défaillance même – assez commune –, c'est la façon dont il l'explique : s'il l'a manquée alors qu'il a toujours vaillamment « abordé » les autres, c'est bien qu'elle est l'*autre*, qu'elle appartient à une catégorie de femmes inquiétantes avec lesquelles il n'a pas appris à en user.

3. Lettre à Alfred de « juin-juillet 1845 », *un an* avant la rencontre de Louise. Ces réflexions sont faites à propos des « conseils de Pradier ». *Correspondance*, t. I, pp. 185-186.

4. Ces remarques sont approximatives et grossières : j'ai voulu aller vite. En fait, compte tenu de ce que *Je* et *Moi* sont des déterminations du discours et de ce que, comme telles, elles appartiennent à un ensemble pratico-inerte dont chaque partie est conditionnée par l'évolution du tout et, de ce fait même, développe ses contre-finalités dans la bouche même du parleur, une *Égologie* véritable devrait montrer par quelles raisons *Je* peut être passivisé *dans les mots* (« Je souffre », « Je suis perdu ») et *Moi* se rapporter au sujet en tant qu'agent (« Qui a fait cela ? – Moi ») et même être sujet d'un verbe transitif (« Moi vous trahir ? Lui et moi, nous avons décidé... ») ou d'un participe (« Moi parti, que ferez-vous ? ») ou sujet antécédent du relatif *qui* et suivi du verbe (« Moi qui vous aime tant ! »), etc. Il arrive que *Je* et *Moi* donnés dans la même phrase y exercent *en apparence* la même fonction signifiante (« Je n'aime pas ça du tout, moi ! » « Moi, j'aurais préféré... »), etc. L'étude de toutes ces déviations *enrichissantes* de l'intention par l'outil – en tant qu'il est manié par tous les autres et en tant que toute modification (fût-elle locale) de l'ensemble conventionnel se répercute en lui – n'a pas sa place en ce livre : je dois me borner à signaler ici qu'elle est indispensable à toute *Égologie* qui prétendrait à la rigueur scientifique au moins comme terrain de base pour la recherche philosophique.

5. Cette définition conviendrait fort bien, nous le verrons, au héros de *Novembre* et à M^{me} Bovary. De lui-même, Flaubert ne dit-il pas : « Je suis un grand homme manqué » ?

6. *Les Funérailles du docteur Mathurin* prouvent assez que le rire collectif n'a pas supprimé le rire du sur-moi puisque, finalement, ce docteur admirable n'est autre qu'Achille-Cléophas-faisant-le-Garçon.

7. Le *cogito* reste, bien entendu, son possible immédiat. Et d'ailleurs nous avons vu que le Garçon est au niveau de la *réflexion*. Mais la déviation se fait par le passage à l'imaginaire : Gustave à travers la réflexion joue le rôle de l'Autre, et, s'irréalisant, se fait observer par le Géant ; ainsi son Ego, dans l'irréel, lui apparaît comme l'Objet de l'Autre.

8. Et aussi tant qu'il existera dans les mémoires. De là son désir romantique mais sincère – au temps qu'il se croit « grand homme manqué » – d'effacer jusqu'à son nom : il déteste l'idée

qu'on pourra, quelques années après sa mort, s'entretenir sur lui, disputer sur son caractère, interpréter son échec.

2. S'il ne s'agissait en effet que de disqualifier la parole, il suffisait de « parodier » des oraisons funèbres prononcées pour de vrai, à propos de vrais morts. Et c'est ce que fait le Garçon – d'après le même témoignage – quand il parodie des plaidoiries ou des réquisitoires célèbres.

10. Valéry, éd. Pléiade, t. I, p. 138 *sqq.*

11. Le Satan de *Smarh* se trouve dans le même cas.

12. Nous savons qu'elle a des racines affectives : l'accouplement monstrueux, c'est celui de Maurice Schlésinger et d'Élisa, que le jeune garçon imaginait la nuit à Trouville, se complaisant, par rancune jalouse, à mettre la femme qu'il aimait dans des postures obscènes et ridicules. Maurice est un mauvais plaisant, un farceur. Rien d'étonnant à le voir promu ici à la dignité de Dieu de la Farce. On le ramènera, dans la première *Éducation*, à de plus justes proportions en lui donnant le rôle d'un cabotin. Mais si cette « monstrueuse » union nous renseigne sur la misogynie de Gustave, sa charge affective l'empêche de symboliser valablement les recherches dialectiques de l'homme et de la vérité.

13. Curieusement Flaubert a déclaré aux Goncourt que le Garçon, loin d'être un caractère archétypique et immuable, « avait une histoire ». Entendons par là qu'il est un produit de sa propre histoire : en effet il commence par faire des poésies et finit comme taulier à l'Hôtel des Farces où l'on célèbre chaque année la fête de la Merde. Cela ne signifie-t-il pas qu'il est passé de l'anti-vérité poétique à l'anti-vérité cynique et « pantagruélique » ? La première ou négation *idéaliste* du vrai engendre, déçue, la négation par un ultra-matérialisme bouffonnant. Ces traits du Garçon, s'ils n'ont pas été forcés dans les confidences de 1862, nous les tiendrions pour le développement temporel de la contradiction qui s'est ramassée plus tard dans le bref moment de la « baisade » en fiacre. De toute manière, Gustave laisse deviner que le bouffon cynique est né d'un poète assassiné.

14. Platon, Pléiade, t. II, p. 252 à 254.

15. Une des faiblesses de *Smarh* vient de ce que Flaubert ayant donné la toute-puissance à Yuk, Satan apparaît comme un pâle doublet de celui-ci et, finalement, n'a plus rien à faire dans cette histoire. Ainsi, en de certaines religions, un Dieu détrôné subsiste, lointain, inefficace, signe d'une évolution (ou d'une révolution ou d'une invasion) fort ancienne qui s'est accompagnée d'une certaine tolérance synchrétique : en 1839, la prééminence de Yuk marque la violence de la contre-offensive, chez Gustave ; il est passé des pleurs (le monde c'est l'Enfer) au

fou rire en ne conservant de ses anciennes convictions qu'une seule, dont on peut rire ou pleurer, au choix : le pire est toujours sûr.

16. Une note de Flaubert dans son cahier de *Souvenirs* et qui semble à peu près contemporaine de *Smarrh* nous rappellerait, s'il en était besoin, qu'il est fort loin de désapprouver ces sentiments : « Je n'ai aucun amour pour le prolétaire et je ne sympathise pas avec sa misère mais je comprends et j'entre avec lui dans sa haine contre le riche. » C'est donc dans ce que l'ouvrier a, selon Gustave, de meilleur en lui que Satan et Yuk vont l'attaquer.

17. Je ne parle pas ici des dangers *communs* (péril de mort, risque d'accident, etc.), mais de la menaçante promesse de me découvrir à distance *ce que je suis* par une transformation de n'importe quel objet, en tant que chacun d'eux met en question le monde comme totalité et par conséquent moi-même en tant que je viens à moi des horizons.

18. Cela n'est point vrai, naturellement : j'ai eu une réaction *vraie* à un objet faux. Mais allez donc vous y reconnaître ! De fait, je ne faisais pas ce que je croyais faire, je n'étais pas ce que je croyais être : une erreur des sens, quand elle n'est pas provoquée intentionnellement, ne peut me déréaliser à mes propres yeux. Ici, par contre, la déréalisation m'affecte objectivement parce qu'elle vient à moi *par les autres* et, si je veux me joindre aux rieurs, il faut que je l'intériorise.

19. Cela ne signifie pas, à ses yeux, qu'on ne goûte à la merde qu'une fois l'an. La fête des Vendanges est annuelle mais on boit du vin tous les jours.

20. Peut-être faut-il voir une première esquisse de cet Hôtel dans la lettre à Ernest du 13 septembre 39 : « Le Garçon, cette belle création si curieuse à observer sous le point de vue de la philosophie de l'histoire, a subi une addition superbe, c'est la maison du Garçon où sont réunis Horbach, Podesta, Fournier, etc. et autres brutes ; tu verras du reste » (*Correspondance*, t. I, p. 56). Horbach était professeur au collège de Rouen.

21. La relation du coït anal et de la coprophagie est claire : elle renseigne sur certaines fixations infantiles de Gustave. Il faut ajouter qu'on en trouve un écho lointain dans *À rebours* de Huysmans. Tout est à rebours, ici : la femme prend l'homme, l'anus devient entrée, l'excrément nourriture.

22. Ou pornographiques : Alfred se distrait parfois de son ennui en versifiant ses priapées ou celles de Gustave. Son but évident est d'humilier la poésie romantique – et classique – en utilisant le style noble pour traiter de sujets ignobles (ou tenus pour tels).

23. Même ceux qui n'ont jamais interprété le personnage.

24. *Souvenirs*, p. 96.

25. *Souvenirs*, pp. 90 et 109.

26. En vérité, faute de liaison avec les forces réelles du pays, ces enfants qui se crurent un moment sujets de l'histoire n'en furent jamais que les objets.

27. Lettre du 10 décembre 1831.

28. Gustave qui, nous l'avons vu, garde un souvenir ébloui de sa rencontre avec la duchesse de Berry, traduit fort bien, à onze ans, le mépris général que la jeune génération affichait pour ce souverain : « Louis-Philippe est maintenant avec sa famille dans la ville qui vit naître Corneille. Que les hommes sont bêtes, que le peuple est borné...! Courir pour un roi, voter 30 mille francs pour les fêtes... se donner du mal pour qui ? pour un roi !... Ah !!! que le monde est bête. Moi je n'ai rien vu, ni revue, ni arrivée du roi ni les princesses, ni les princes. Seulement j'ai sorti hier soir pour voir les illuminations, encore parce que l'on m'a vexé. » Dès cette époque le petit Flaubert se détache de la politique : il se moque des rois mais aussi de la république puisque le peuple est assez bête, assez servile pour faire la haie sur le passage de ses maîtres. N'importe : c'est *au collège* qu'on lui a appris à mépriser le monarque. Sa colère et les derniers mots : « encore parce que l'on m'a vexé » prouvent qu'Achille-Cléophas, plus conciliant, l'a exhorté lui-même à se mêler aux curieux et s'est, à son habitude, moqué des grands airs de son fils. On peut voir dans cet incident une image très atténuée – ni le père ni le fils ne s'intéressaient vraiment à la politique – du conflit larvé qui oppose ces deux générations.

29. *Pléiade* : *Igitur*, scolie IV, p. 451.

30. Il y a plus : leur âge les constitue provisoirement comme les faux frais de la famille : plus tard ils rapporteront ; en attendant, ils coûtent ; ces apprentis bourgeois n'atteindront pas l'âge d'homme sans qu'on protège leur fragilité par des investissements fort lourds, provisoirement improductifs et qui – il suffira d'un mauvais coup, d'une mauvaise grippe, d'une mauvaise chance – le resteront peut-être pour toujours ; placements médiocres, donc, et peu sûrs : passe encore si les sacrifices paraissent nécessaires à celui qui les fait ; ce n'est pas le cas : à la rigueur on peut calculer au plus juste dans l'abstrait le prix qu'il faut payer pour que l'entreprise devienne rentable et que l'enfant soit amorti mais le propre de l'existence n'étant point la nécessité mais la nécessité de la contingence, tous les débours sont contingents même quand ils sont inévitables ; à partir du moment où la variole se déclare, il devient nécessaire de guérir le petit malade mais, quels que soient les espoirs que les parents mettent en leur enfant, la dépense reste entachée d'inutilité puisqu'il n'était pas utile ni surtout inévitable que l'enfant attrapât ce mal contagieux (son voisin de dortoir n'a rien eu). En tant qu'individu de classe, le fils peut faire l'objet d'un devis rationnel et calculé. En tant que singularité (vésanies, infirmités, troubles du développement physique et mental, etc., etc.) définie par un certain ancrage, il est constitué par son père comme occasion permanente de dépenses superflues. Cela

n'est point dit, cela se sent et puis la mère n'hésite pas à « faire des observations » dont le sens est trop clair : tu coûtes les yeux de la tête, nous nous saignons aux quatre veines ; à travers les efforts constants du Géniteur pour comprimer le budget familial et réduire les coûts de sa progéniture, le rejeton, l'hoir futur, est amené à interioriser en culpabilité sa condition objective : il est, par définition – et même s'il sent qu'on l'aime – l'homme de trop.

31. Le spectacle de la misère ne semble pas les troubler : des riches et des pauvres, il y en a toujours eu, il y en aura toujours. Ce n'est pas la Société mais la Nature marâtre qui est à l'origine de l'inégalité parmi les hommes. Un mendiant, c'est une chance exquise, l'occasion pour un riche d'être bon, donc un objet de générosité. Ces enfants s'exaltent en faisant l'aumône ; ils ont la charité dans le sang. Le petit Gustave nous a fait à ce sujet de précieuses confidences : « Je me souviens que, tout enfant, j'aimais à vider mes poches dans celles du pauvre. De quel sourire ils accueillaien mon passage et quel plaisir aussi j'avais à leur faire du bien » (*Mémoires d'un fou*). On remarquera l'ordre des motifs : il fait l'aumône pour être accueilli en bienfaiteur et « aussi » (ce mot est révélateur) pour le plaisir de leur faire du bien. À l'époque où il écrit ces lignes, il a déjà confié à Ernest que le plus puissant mobile de la charité n'est autre que l'orgueil. Confidence rageuse, goût de l'autodestruction : il s'acharne contre ses vieilles joies et les gâche. Mais, *au passé*, quand il évoque sa petite enfance, elles conservent une « pureté » dont il a la nostalgie. N'est-ce pas le meilleur des mondes, celui où les lois de la Nature suscitent des philanthropes qui en tempèrent la rigueur ?

32. Par la raison que la conscience réflexive n'est pas une *autre* conscience et qu'elle naît d'une scissiparité de la conscience immédiate (ou irréfléchie).

33. Il va de soi qu'il lui est possible, au moins en principe, de se faire quelque idée de sa réalité objective ; mais c'est une idée tronquée puisqu'elle ne vise que son objectivité à l'intérieur de la classe pour d'autres individus qui en font également partie ou pour des organisations, des ensembles socio-professionnels, des corps constitués, etc., que la classe en tant que telle a produits.

34. Recueillis par M^{lle} Leleu. Éd. Conard.

35. Il a voulu croire que la violence effrénée, maniaque, de ces enfants perdus n'avait rien d'anormal et qu'on l'eût retrouvée dans tous les collèges de France. Sur un point, je lui donne raison : ils doivent se compter sur les doigts de la main, j'imagine, les établissements scolaires où la nouvelle du renvoi de La Fayette a été accueillie dans l'indifférence ; nombreux, au contraire, sont ceux où elle a provoqué de sérieux remous ; en quelques-uns, les élèves ont *peut-être* poussé l'indignation jusqu'à la mutinerie : après tout, il a bien fallu attendre plus d'un siècle avant que M. Labracherie restitue dans leur vérité les événements de mars 31 ; encore ne

l'a-t-il fait que pour éclairer une période assez obscure de l'adolescence de Flaubert. Tous les collègues n'ont pas eu le bonheur d'abriter une enfance illustre et rien n'empêche, si l'on y tient, de supposer qu'un certain nombre d'entre eux aient eu leur semaine de gloire, aujourd'hui à jamais perdue. Il ne fait pas de doute, en tout cas, que le second Mal du siècle est né partout. Mais, par cette raison même, il faut y voir un produit de l'Histoire et non pas un fait de nature. Où trouverait-on sinon dans les périodes de contre-révolution – par exemple en 1970 – des pères poursuivant leurs fils avec un tel acharnement ?

36. C'est moi qui souligne.

37. Lorsque Gustave écrit *Madame Bovary*, il y a beau temps qu'il est désabusé : Paris n'est qu'un mythe de la bêtise provinciale et bourgeoise ; à moins d'avoir cent mille francs de rente comme les jeunes Messieurs qui soupent chez Tortoni, l'étudiant n'y trouvera que la laideur et la gêne, ces inséparables, un travail rebutant, un savoir octroyé par des cours débités *ex cathedra* qu'il doit apprendre par cœur, la niaiserie des grisettes et la vérole des putains. C'est qu'il a, de 42 à 44, passé deux années « mortelles » dans la Capitale et que ce sont elles qui l'ont précipité dans la névrose. Mais il ne condamne pas le rêve farouche des enfants séquestrés au collège : ceux qu'il moque, ce sont les Rouennais, jeunes ou vieux, qui « ont fait la vie » au quartier Latin et s'obstinent par vanité, en dépit d'une expérience sinistre, à entretenir chez les collégiens l'espoir qu'ils *se trouveront* un jour dans un café, sur un boulevard de la « moderne Babylone ».

Il avait, en automne 42, écrit de Paris, où il s'installait, à son ami Alfred : « Si Lengliné ou Baudry savaient mon émotion, quelle idée ils auraient de moi. » Alfred répond, le 15 novembre : « Tu avais en vérité deviné : tu as excité la pitié de Lengliné... Ma mère (avait reparlé de ta tristesse) au dîner. Lengliné était présent. Il a ri de pitié mais d'une pitié bienveillante, comme un père de famille qui rit des petits chagrins de son marmot. Il a prédit que Paris te consolait vite ; cela pendant le dîner ; et après il m'a dit à l'oreille en confidence que les *petites filles* te guériraient. Il riait beaucoup en se foutant de toi mais je riais plus fort, d'un rire bizarre, apparemment, car... il a fait mourir le sien. » Dans *Alfred Le Poittevin*, par René Descharmes, page 169. Flaubert n'était pas homme à oublier les offenses. Il s'en souviendra dans *Madame Bovary* quand il peindra les rêves niais de Léon et son départ pour Paris. C'est à Homais qu'il confiera le rôle de *Lengliné* : « Ce pauvre garçon ! répétait l'officier de santé d'un air triste... N'allez-vous pas le plaindre, dit l'apothicaire... Mais il va s'amuser là-bas... Peu à peu il fera comme les autres. Vous ne savez pas comme les farceurs s'en donnent dans leur quartier Latin ! Ils vont même quelquefois trop loin. Du reste, les étudiants, à Paris, sont très bien vus, à cause de leur gaîté. Pourvu qu'ils appartiennent à une bonne famille... on

ne demande pas mieux que de les admettre dans les meilleures sociétés. » *Ébauches et fragments*, p. 481. Suivent les allusions connues aux liaisons flatteuses qui se nouent là-bas et aux « occasions de faire de très riches mariages ». Homais ajoute d'ailleurs que « l'on est entouré là-bas de toutes sortes de pièges : c'est le revers de la médaille ».

On a compris : les farces et polissonnades à quoi Homais réduit la joyeuse vie parisienne des étudiants n'ont rien de commun avec l'espoir des collégiens qui ne veulent que vivre – ce qui signifie pour eux : connaître la liberté et l'amour sous leurs formes les plus hautes – et pas davantage les petites filles de Lengliné avec ce soleil qui roule dans le ciel au bout de l'allée de cyprès. Mais ce qui frappe – et nous y reviendrons – c'est que, chez Gustave en tout cas, le brûlant désir de s'arracher à la province est remplacé, à l'instant qu'il se réalise, par l'angoisse de quitter la famille. Nous allons retrouver bientôt cette ambiguïté.

38. Gustave est parfaitement conscient de son provincialisme. Il est assuré, lorsqu'il part pour Paris, d'emmener dans ses bagages son indécrottable vulgarité de Haut-Normand et ce sentiment est en partie à l'origine du personnage truculent et dominateur qu'il joue dans les salons parisiens. Eût-il su que ses « Bichons », que ses bons amis Goncourt l'appelaient, dans leur Journal, « un grand homme de province », il eût été blessé, j'imagine, mais il eût souscrit à leur jugement. De bonne heure, en effet, Achille-Cléophas, en récriminant contre Dupuytren, l'avait convaincu que la province est un exil. Le voici donc doublement et injustement frustré : né en exil, victime, lui aussi, du bourreau de son père, il jugeait n'être pas assez riche pour s'installer dans la Capitale et y mener un train convenable. Après le 4 septembre 70, son animosité pour Paris confinera à la haine : il ira jusqu'à souhaiter qu'un incendie dévore la ville. Encore le feu ! Celui-là même, peut-être, qu'il voyait tournoyer, soleil d'amour, trente-cinq ans plus tôt, au-dessus de la Cité. Les Rouennais aussi, bien entendu, il les déteste : ils lui renvoient son image et, comme dit Genet, sa « mauvaise odeur ». Mais Rouen, le lieu de son exil, est aussi son refuge : de là l'ambivalence de ses sentiments envers sa ville natale.

39. On voit la métamorphose et la dégradation qu'a subies la fin que visait Clouet. Pour lui aussi, l'Homme se définissait par la Liberté et par l'Amour. Mais il était à *faire* ou, du moins, à conquérir par des esclaves mystifiés par leurs tyrans. Son optimisme se fondait sur un mythe bourgeois qui commençait à peine sa brillante carrière, sur l'idée de Progrès. Mais si l'Homme lui apparaissait comme la fin nécessaire de la temporalisation historique, le jeune leader ne se cachait pas que son avènement n'aurait pas lieu sans combats acharnés. Pendant le reflux, la pensée des collégiens se brouille : l'Idéal n'est plus dans l'avenir ; l'espace a remplacé le temps ; l'amour et la liberté sont à cent dix kilomètres de Rouen. Certes ils en sont séparés par une certaine durée mais les quelques années à tirer, ils les subiront passivement ou – comme nous

verrons – dans une révolte inutile. Après cinq ans, quatre ans, trois ans d'attente, ils seront *l'Homme* à leur tour – ce qui veut dire étudiants, parisiens, adultes. Et certes il n'y a rien de bas dans leur conception de la liberté sinon que, pour eux, elle est *donnée*.

40. *Ébauches et fragments*, p. 25.

41. Rapportée par M. Labracherie.

42. Il va de soi que nous n'entendons pas parler ici du romantisme en tant que tel : cet immense bouleversement ne peut être décrit en quelques pages. Nous examinons seulement la façon dont il a pu être reçu, en province, par la première génération « postromantique ».

43. *Ébauches et fragments*, p. 24.

44. *Correspondance*, t. I, p. 9.

45. Dans un « Portrait de Lord Byron » qu'il écrit cette année-là. M. Bruneau dit, un peu légèrement, à mon avis, que Flaubert a pu le brosser sans avoir lu une ligne de Byron. Je conviens avec lui qu'à prendre le texte en lui-même, rien ne prouve que le cadet de famille connaissait à l'époque l'œuvre de l'homme qu'il dépeignait. Mais lorsqu'il ajoute que Gustave n'a pas donné le titre d'un seul ouvrage, je ne puis m'empêcher de répondre : et quand il les aurait cités tous, qu'est-ce que cela prouverait ? On suggère qu'il a pu copier une notice biographique : à prendre les choses dans l'abstrait, pourquoi pas ? Mais il pouvait, en ce cas, pour parfaire son travail, copier par-dessus le marché une bibliographie. Et comment cet adolescent qui se tient pour un poète, qui tire ses seules joies de la lecture et que Byron fascine pourrait-il résister au plaisir de le lire quand Alfred possède un recueil de ses poèmes et vient d'écrire *Satan* ?

46. Encore que les mots de « gouffre » et d'« abîme » se retrouvent constamment sous sa plume.

47. *Correspondance*, t. VIII, pp. 369-370.

48. *Trialph*, p. 57.

49. C'est, on l'a compris, l'illusion propre aux incarnations.

50. Ne dit-on pas lorsque quelqu'un rapporte un incident dont il prétend avoir été témoin : « C'est trop bien construit, c'est arrangé, je n'y crois pas » ?

51. Le résultat, cependant, est le même : dans l'onirisme pathologique ou dans le rêve nocturne, le possible est purement et simplement supprimé. Dans la lecture, les possibles existent, nombreux, mais ils s'imposent ni plus ni moins que les événements racontés : ce sont les possibles que l'auteur a donnés à son personnage dans le *rêve autre* dont il a infecté les lecteurs ; ils sont fixés d'avance : ceux-là ou rien. La contrainte est, sur ce point, aussi nette que dans l'autisme, simplement, elle se fait au deuxième degré : on nous accorde les possibles mais

on nous captive par eux et en eux. Défense au lecteur d'en possibiliser d'autres qui seraient *les siens*, défense de rêver sur ce qu'aurait *pu* devenir le chevalier castillan si l'auteur n'avait pas décrété sa mort. Le livre fermé, nous ferons ce que nous voudrons mais tant que nous lisons nous dépouillons toutes nos possibilités pour nous glisser nus dans la peau du personnage qui nous imposera ses possibilités immuables.

52. Vigny, Préface à *Chatterton*, Pléiade, t. I, p. 817.

53. D'après le contexte ce changement serait survenu entre 36 et 37. D'après la *Correspondance* et les œuvres de jeunesse, il faut le situer un peu plus tôt.

54. Pléiade, *Œuvres* t. II, pp. 46-47.

L'Homme serait le Diable ? dira-t-on. N'était-il pas Jésus, tout à l'heure ? Je conviens qu'il est tantôt l'un tantôt l'autre et parfois les deux simultanément. Cela dépend de la profondeur du sommeil pithiatique : si le jeune lecteur est à ce point fasciné qu'il en oublie presque ce qu'il fait, le rêve écrit se referme sur lui ; il garde conscience de s'incarner dans un héros persécuté mais tient cette incarnation pour la marque suprême de sa générosité ; démiurge fait homme, il vit la Passion de Jésus. Que l'intérêt fléchisse, qu'un paradoxe le déconcerte ou le scandalise, ce qui requiert aussitôt son attention, c'est l'acte passif de se perdre et de se damner pour que Rolla, ressuscité, maudisse en son nom les bourgeois. À cet instant, lisant et, tout à la fois, réfléchissant sur sa lecture – qui est, nous l'avons vu, une quasi-réflexion –, l'Homme-Christ se donne soudain pour ce qu'il est : un mauvais tour que joue le Démon. Se réveillera-t-il tout à fait ? Non : c'est alors, au contraire, qu'il se réjouit de mal faire et de s'être voué au Malin pour apprendre de lui ces escamotages qui contestent le réel dans sa totalité. Entre le sommeil total et la lucidité on peut concevoir une infinité de niveaux et le propre de la lecture romantique est qu'on passe sans cesse des uns aux autres. Ainsi l'Homme-Christ n'est jamais tout à fait catholique ni l'Homme-Satan tout à fait indigne. Il est vénéneux sur les bords, ce Jésus de cauchemar ; et, chez le Maudit, quelle grandeur ! N'importe : les dormeurs s'éveilleraient vite si leurs rêves les plus extravagants n'étaient cautionnés par des êtres de chair et d'os, par les grands frères, lions superbes et généreux qui écrivent comme ils vivent, à tombeau ouvert, et qui leur ont fait l'honneur de s'adresser à eux. L'Homme existe, c'est sûr : quel autre nom donner au poète qui s'en est allé mourir à Missolonghi par générosité ? et à tant d'autres qui, au comble de la richesse ou dans les fastes du pouvoir, n'ont cessé de rêver. Oui, Byron est digne de Lara, Chateaubriand de René : l'aventurier de Grèce et celui des Amériques n'ont rien à envier à leurs héros ; l'Homme, cet impossible, est à portée de main, il attend les cadets provinciaux, l'année prochaine ou dans cinq ans, à quelques lieues de Rouen, dans la Capitale. Par la plume de *ses* écrivains, il leur fait signe :

un roman, c'est un message qui ne concerne qu'eux : vous êtes élus, vous entrerez dans la carrière quand vos aînés n'y seront plus, vous vivrez comme ils vivent, vous connaîtrez le luxe et l'argent pour mieux en mesurer la vanité, vous aurez la puissance et la gloire pour souffrir plus impitoyablement de la solitude, vous ressentirez les douloureuses extases de l'amour, vous voyagerez, on vous donnera la lune, d'abord parce que vous en êtes dignes, ensuite pour développer en vous la qualité proprement humaine, le désir infini que la possession de Tout ne suffit pas à rassasier.

Les enfants avaient des impatiences exquises : par l'incarnation ils se donnaient le plaisir de se rejoindre dans l'imaginaire à leurs auteurs favoris. De fait ceux-ci s'étaient, un peu plus tôt, incarnés eux aussi dans la créature douloureuse et noble qu'ils avaient produite avec leurs chagrins, leurs passions, leur nostalgie superbe ; et ceux-là ne pouvaient la susciter sans lui prêter à leur tour leurs chagrins et leurs passions, sans la nourrir de leur temporalité ni la comprendre sans projeter en elle leur propre nostalgie. Rêvant le *rêve autre* qui s'était imposé à Vigny, le jeune lecteur, sans cesser d'être Chatterton, retrouvait en lui la générosité créatrice de l'auteur, se sentait un Vigny nature qu'un Vigny naturant modelait : il devenait *contre* celui-ci sa créature imaginaire – entendons qu'il se refermait, Chatterton, sur lui-même avec l'hostilité de la créature *déterminée* contre son créateur – et dans le même temps, s'identifiait au poète en se laissant *occuper* par l'imagerie qui avait, un peu plus tôt, envahi celui-ci. La lecture romantique, étant activité passive, se fait, en tant que passivité, irréalisation provoquée et consentie ; en tant qu'activité, elle fait du lecteur une hypostase de l'auteur.

Encore faut-il, pour que l'opération réussisse, aimer vraiment ce qu'on sait de l'écrivain, ce qu'on devine de l'homme à travers son œuvre. Si les petits Rolla de Rouen devaient s'apercevoir un jour que Musset les a trompés sciemment, que leurs grands frères, « doux comme de mauvais anges », les conduisent par la main vers un précipice caché, l'illusion casserait, une nuée de vampires s'envoleraient

effarouchés, les fils de bourgeois se retrouveraient bourgeois et troqueraient une désespérance exquise, pleine de promesses et de bonnes larmes contre un désespoir sec, plus proche du rire que des pleurs. C'est ce qui va se produire entre 1835 et 1840. Mais nous comprendrons mieux l'ampleur du malentendu si nous comparons ce que les adolescents croyaient recevoir du romantisme à ce que lui demandait Gustave et aux objectifs que les auteurs s'étaient assignés pour de vrai.

Ce que Flaubert demande à ses lectures correspond fort exactement à ce qu'il tente d'obtenir par ses exercices spirituels : qu'elles l'arrachent au monde égalitaire de la quantité, où toutes les unités se valent, qu'elles lui restituent, dans l'imaginaire, sa suprématie *qualitative* ; la vie ne serait pas vivable si Gustave ne pouvait, à défaut d'autres titres, se tenir pour l'élus de l'Injustice. Le *seul* Élu : le seul à qui Dieu se refuse, le seul à connaître le poids de la malédiction d'Adam, le seul proscrit, gentilhomme de science en exil parmi les manants, en un mot la seule victime d'une société en ordre, d'une monarchie où son père règne, prince aimable pour tous, persécuteur impitoyable de son seul fils cadet ; comme on voit, il adopte tous les thèmes romantiques : au départ, l'échec, obscure sentence prénatale qu'il est contraint de réaliser dans toute son iniquité, jour après jour, en *subissant* sa vie et gémissant avec Byron : « Je suis né enfant de la colère » et aussi : « Je suis mon propre enfer » ; impuissant, délaissé, condamné à l'insatisfaction perpétuelle, cette nostalgie orgueilleuse et sombre fournit la preuve de la *qualité* qu'on s'acharne vainement à lui refuser : il est le premier d'une hiérarchie secrète et, assumant sa condition de collégien humilié, s'appliquant à la vivre comme une Passion, il est fort proche du Christ, autre victime consentante de la volonté d'un autre Père, il souffre pour tous – vainement puisque tout est vanité, superbement puisqu'il rachète tout par des élans sublimes – et fait don de soi, dénonçant, par pure générosité, le Scandale de la Création. Par là même, il est aussi Satan ; il fera sauter les hommes dans la poêle à frire du style et sera, dans la pure gratuité de l'art, le Grand

Démoralisateur. Voilà donc l'image de lui-même qu'il veut surprendre en se penchant sur le miroir romantique. On l'a reconnue : c'est le portrait de Gustave en jeune aristocrate. Il n'apprendra rien, dans les « gras romans » qu'il dévore ; son personnage est déjà tout construit ; mais, tant qu'il lit, sa figure imaginaire bénéficie de la rigueur objective qui donne aux protagonistes une apparence de réalité : à la différence de ses condisciples, c'est son propre rêve qu'il demande à l'autre de rêver afin que ses songes, revenant *autres* l'occuper, l'obligent à s'observer, à s'attendre, à se comprendre, dans un étonnement joyeux, comme s'il était un étranger. Il n'existait concrètement pour soi que dans la mesure où il était objet pour autrui. Par ce rare bonheur, la lecture, Gustave devient objet pour lui-même sans cesser pour autant d'adhérer à soi ; il s'observe mais se connaît, il s'attend mais se prévoit ; tout ce qu'il fait, ressent et déclare, dans le roman qu'il lit, c'est toujours ce qu'il souhaitait dire, faire, ressentir. Il reconnaît sa naissance et son sang, sa race : la lecture est pour lui un certificat de noblesse ; elle lui permet en même temps d'affirmer son implacable mépris de la bourgeoisie ; non qu'il veuille s'arracher à sa classe ou qu'il entende condamner Achille-Cléophas pour ses mœurs bourgeoises : le père et le fils sont des Seigneurs. Non : l'adolescent, quand il clame son dégoût pour les bourgeois calculateurs, utilitaristes, avarés et bêtément sentencieux, c'est de ses condisciples et de leurs pères qu'il se venge en stigmatisant leur roture du haut de sa noble générosité ; c'est le roturier Louis Bouilhet qu'il dénonce en mourant, chaque soir, dans la misère pendant que le plébéien, carriériste, rusé, accumule les couronnes de lauriers.

Ainsi, lorsqu'un enfant, persuadé d'être « *né* », demande aux romantiques de le confirmer dans sa croyance, ceux-ci s'empressent de le satisfaire : sur le miroir magique qu'ils lui tendent, une figure majestueuse apparaît, la sienne, celle d'un surhomme qui survole le monde et n'a qu'un rapport d'œil avec notre espèce. Comment un même personnage peut-il susciter un égal enthousiasme chez Flaubert, soucieux de s'incarner dans un héros aristocratique qui lui reflète son

sang bleu, et chez ses condisciples qui réclamaient naguère, avec Clouet, l'avènement de l'Homme universel ? Comment la même fiction peut-elle exalter à la fois l'humanisme des uns et la misanthropie de l'autre ? C'est ce qu'on ne comprendra pas sans interroger les romantiques eux-mêmes. Ceux-ci, en effet, présentent leurs créatures de manière fort ambiguë : ils ne s'y prendraient pas autrement, semble-t-il, s'ils avaient prémédité de créer et de maintenir le malentendu dont nous avons parlé. Ils parlent volontiers de l'Homme, dieu tombé qui se souvient des cieux, et leurs protagonistes apparaissent à la fois comme des représentants qualifiés de l'espèce et comme la manifestation empirique de l'Homme-tel-qu'il-devrait-être. De là je ne sais quoi de cornélien dans leurs œuvres – à une réserve près, nous le verrons, qui est capitale. Mais ce qui frappe chez eux comme chez le vieux tragique, c'est que « l'Homme-tel-qu'il-devrait-être » n'est autre que l'aristocrate. Disons que Corneille et les romantiques dépeignent la noblesse et ses aspirations à deux moments de son involution.

Le premier, pour lutter contre l'ascension de *sa* classe, la bourgeoisie mercantiliste, bientôt associée par le monarque au gouvernement de la chose publique, nous dépeint, comme en rêve, le merveilleux équilibre que produirait l'union du trône et de l'aristocratie, la sagesse du souverain tempérant la folie chevaleresque de ses grands vassaux et l'exigence farouche de ceux-ci – « respectez nos droits » – freinant, au besoin, les ambitions du roi. Son héros, comme on sait, se caractérise par la générosité, vertu institutionnelle de la noblesse. Le noble, en effet, donne sa vie pour défendre l'honneur de sa Maison, son seigneur, son roi et son Dieu. C'est un militaire dont la fonction est de tuer, de se faire tuer au besoin et qui se définit comme le Dépensier suprême par son projet permanent de dépasser son champ pratique vers la mort violente – donnée ou reçue. Le mépris où ce soldat de carrière tient les travailleurs procède de ce parti pris : ceux-ci, en effet, s'échinent à reproduire la vie pour eux-mêmes et pour les autres, leur labeur est par essence refus de mourir ; comme ils se

définissent par lui, ils ne peuvent avoir plus de valeur que le bien si vil et si commun qu'ils ont choisi pour fin absolue. Celui, par contre, qui donne sa vie sans rien attendre en retour, celui dont la naissance même est un droit et une obligation – puisqu'il naît-pour-mourir – celui-là à titre de Dépensier doit être le Grand Consommateur : à la lumière de sa mort future, la Consommation lui apparaît, à la condition qu'elle soit gratuite, comme une cérémonie sacrée ; la destruction systématique des biens symbolise la mise à mort de l'homme jusque dans les choses qu'il possède ou produit ; qu'on brûle une ville ennemie, qu'on se gorge de nourriture ou qu'on dilapide un héritage, le principe est le même : on rend les biens de ce monde à leur matérialité sauvage en effaçant les traces du travail humain. Au Généreux, ange exterminateur qui explose en faisant sauter la terre, toutes les richesses mondaines appartiennent éminemment – qu'on les lui donne ou qu'il les prenne – puisqu'il n'en use point pour reproduire sa vie mais pour reproduire, par une abolition symbolique, sa mort et celle de l'ennemi. S'il se nourrit, c'est pour conserver la force qui lui permettra de faire la guerre et d'y laisser sa peau. Et certes, il se bat aussi pour conserver ou pour agrandir son patrimoine mais c'est qu'il le tient des morts et le destine à son fils aîné, mort en sursis. La boucle est bouclée : par la classe dominante, c'est la Mort qui gouverne toutes les relations humaines ; à la réification qui les caractérise dans les sociétés bourgeoises correspond dans les régimes féodaux la sacralisation funéraire. À travers l'étiquette et les cérémonies, à travers les gestes mêmes et le style de vie propres aux aristocrates, la mort se *donne à voir* comme le sens et le but de toute praxis, comme le rapport hiérarchique du supérieur et de l'inférieur, comme le fondement de tous les pouvoirs et comme la majesté de toutes les attitudes : toute pompe est funèbre¹.

À l'époque féodale et dans les tragédies de Corneille, les grands vassaux, liés au monarque par la foi jurée, sont des généreux *actifs* : ils se tiennent pour les agents de l'Histoire et, dans une large mesure, ils n'ont pas tort ; il faut reconnaître aussi qu'ils donnent leur vie *en effet*, qu'ils la risquent, en tout cas, au cours

d'entreprises concertées. Aussi, pour restituer une idéologie en voie de disparition, Corneille vise au sublime *pratique* : ce sont les actes qui sont admirables et les propos n'exaltent que s'ils se rapportent à des actes. En 1830, au contraire, le sublime est verbal : il atteint son paroxysme lorsque la situation rend toute praxis impossible ou, ce qui revient au même, inutile. Il n'en demeure pas moins que l'Homme-tel-qu'il-devrait-être, après la chute de Charles X, s'oppose à la bourgeoisie triomphante comme le héros cornélien à la bourgeoisie montante ; condamné par l'échec à la passivité, la générosité, nous l'avons vu, demeure son essence : il ne donne rien, à personne, ne peut être qu'une passion inutile et se connaît pour tel. N'empêche que sa qualité fondamentale reste, bien qu'amputée de tout ce qui lui donnait son efficacité, le dépassement gratuit de la vie vers la mort. Nés pour mourir, ces proscrits prennent le point de vue de la mort sur la vie ; la passion qui les détruit sans profit, c'est justement la consommation pure. Ils se tiennent pour les Grands Dépensiers que bannit une société d'épargnants. Ils ont remplacé la mort au champ d'honneur par le suicide mais le suicide est leur honneur ; chaque instant de leur vie ne vaut que par leur abolition future, c'est-à-dire par la mort qui les totalise dans cet instant même. La foi jurée, chez eux, c'est le serment de mourir pour rien. Elle a perdu sa signification institutionnelle : Hernani ne meurt pas *pour le roi* ; il s'empoisonne pour tenir la parole qu'un vieillard jaloux et cruel lui a extorquée, autant dire qu'il s'arrache à la vie stupidement au moment qu'il touchait au bonheur, pour prouver qu'il est par nature – entendons : par son sang royal, par son option prénatale – supérieur à tout assouvissement, à toute félicité. Le héros romantique est un soldat perdu qui veut faire de sa vie une épopée de solitude en souvenir des victoires que ses ancêtres ont remportées pour de bon sur des champs de bataille ; c'est un noble en exil dans la société des bourgeois qui lui ont tué son roi. Rien d'étonnant à cela : le *Desdichado*, ce personnage collectif dont raffolent les collégiens de Rouen, a été spécialement conçu par des auteurs monarchistes pour un public monarchiste et de préférence titré. Les maîtres s'appelaient

Chateaubriand et Lamartine. Les cadets avaient commencé leur carrière dans les années 20, bien décidés à lier leur fortune au régime.

Tout les y invitait et d'abord la naissance : la plupart d'entre eux appartenaient à la noblesse ; cela veut dire qu'ils avaient, en ouvrant les yeux, vu le trône renversé, le pouvoir usurpé par un « Corse aux cheveux plats », la religion bafouée, leur caste dispersée : ils étaient, pensaient-ils pendant leur adolescence, les perdants d'une partie que d'autres avaient jouée ; voués à l'échec prénatal du jour où la tête de Louis XVI était tombée, exilés non dans quelque Coblenz mais dans leur propre pays, au milieu des régicides, fils d'un irréparable désastre, ils avaient grandi dans la haine des bourgeois qui les avaient dépossédés de leur avenir et dans la fidélité au roi mort. Pour eux la Restauration fut une divine surprise : la monarchie revint quand ils n'y croyaient plus ; ils retrouvèrent un mandat, une mission, un avenir : ils la serviraient.

Ceux de leurs confrères et amis qui ne sont point nés jugent qu'ils devraient l'être et, tel Hugo, se donnent volontiers de la particule ; monarchistes, ils sont aussi impériaux² ; Napoléon les a nourris de gloire ; pour ceux-là, il n'y a pas eu d'échec prénatal : le désastre vint plus tard, un jour que l'aigle planait aux voûtes éternelles et qu'un coup de vent lui cassa les ailes. Eux aussi, ils tiennent que la grandeur est militaire ; la mort, la victoire, le soleil sur les charniers : « La mort elle-même était si belle, alors, si grande, si magnifique dans sa pourpre fumante... il n'y avait... plus de vieillards, il n'y avait que des cadavres et des demi-dieux³... » À l'époque, il suffisait d'être français, c'est-à-dire fils d'un mort ou d'un « *moriturus* », pour être noble : « tous (les) enfants étaient des gouttes d'un sang brûlant qui avait inondé la terre ». Fils d'un général d'Empire, comte de Siguenza, et d'une Vendéenne, Hugo aime deux noblesses à la fois, toutes deux gagnées sur les champs de bataille, et se juge, par son père, l'égal des fils et petits-fils d'émigrés. N'importe ; l'Empereur est mort, vive le Roy : ces jeunes bourgeois mettront leur zèle à aimer le vieil homme podagre qui règne par droit divin. Victor de Hugo se fera le barde de la noblesse. Ses amis et confrères

bourgeois s'empressent de croire à la religion révélée : protégés par le monarque et par l'Église, ils sollicitent, on leur accorde le droit divin d'être génies. Ces prédestinés n'ont plus rien de commun avec les petites gens qui leur ont donné le jour : Dieu leur parle à l'oreille. Ils n'aspirent qu'à fréquenter, dans les salons de la haute société, ces autres prédestinés, les aristocrates. Qui d'autre, pensent-ils, pourrait les comprendre ? à qui d'autre parler de mort et de générosité ?

Ces considérations élevées masquent aux yeux des lecteurs et sans doute à leurs propres yeux des ambitions plus réalistes : le XVIII^e siècle était d'or pur, les despotes éclairés, les princes du sang, les ducs appréciaient la littérature et faisaient des écrivains leurs familiers ; comblés d'honneurs, d'attentions exquises, de cadeaux somptueux, enivrés par la fréquentation des grands, ceux-ci n'avaient en retour qu'une obligation bien douce : chanter les louanges de leurs bienfaiteurs. La barbarie révolutionnaire avait mis fin à cela mais, puisque la monarchie légitime était restaurée, ne pouvait-on espérer que ce mécénat fabuleux ressuscitât ? S'il ne fallait faire, en retour, qu'un peu de propagande, où serait le mal ? Après tout Voltaire n'ignorait pas que Frédéric II et Catherine de Russie l'utilisaient pour leur publicité, ce qui l'empêchait peut-être d'écrire tout ce qu'il pensait mais certainement pas de penser tout ce qu'il écrivait.

Tout de suite après l'assassinat du duc de Berry, le marquis de Fontanes, le marquis d'Herbouville, Chateaubriand, sentant le besoin d'intensifier la propagande monarchiste et de gagner les intellectuels à leur cause, fondent la Société royale des bonnes lettres, dont le nom est un programme : Victor et Abel Hugo se font un plaisir d'y réciter leurs poèmes ; on les appelait volontiers « enfants des Muses royalistes ». Aussi, quand Hugo, Vigny et d'autres fondent *La Muse française*, Henri de Latouche refuse de « s'embrigader dans une phalange d'ultras ». Les *Odes* sont pénétrées d'esprit chrétien, mariant le sentiment poétique au sentiment religieux ; la préface rappelle « la croix dressée par Chateaubriand sur toutes les œuvres de l'intelligence humaine ». Lamartine juge opportun de « s'enchâsser dans l'ordre établi » ; en retour le roi lit les

Méditations et le félicite ; encouragé, le poète se rapproche du *Conservateur*, revue qui groupe les chefs du parti royaliste ; il accepte de remplacer, dans les *Nouvelles Méditations*, les derniers vers, pourtant bien anodins, de « Bonaparte » par une conclusion plus plate et plus sévère pour l'Empereur. La jeune poésie entend remonter aux « sources nationales de l'inspiration française » ; c'est une manœuvre un peu grosse : il s'agit de lutter contre l'universalisme du XVIII^e siècle bourgeois et d'identifier la personnalité de la France à la Monarchie de la Restauration. Sous une forme plus pittoresque et plus publicitaire, on amorce un « retour au Moyen Age » officiellement patronné par la duchesse de Berry qui en fait le thème de ses bals costumés. L'opération s'est réalisée *sur le dos de la bourgeoisie* ; lasse et vaincue, repliée sur elle-même, celle-ci se contente d'un accord précaire avec les aristocrates : si le régime est vivable, elle l'acceptera. Pour les jeunes arrivistes de la Restauration, cette canaille criminelle ne serait pas digne de constituer un public s'ils ne se jugeaient tenus de la confirmer dans le sentiment de sa culpabilité, de lui faire toucher du doigt son incurable ignominie et de l'entretenir dans le respect de son roi et dans la crainte de Dieu. Ces auteurs n'écrivent avec plaisir que pour l'aristocratie.

L'ennui, c'est que l'aristocratie ne lit pas. Ou guère. Depuis 1789, elle tient les intellectuels pour des suspects⁴. Après tout, ce sont eux qui ont préparé de longue date et fomenté les troubles révolutionnaires : « C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau. » Les déceptions commencent : après quelques menues faveurs, les collaborateurs de *La Muse française* comprennent qu'ils ne seront pas les prébendiers du régime. Certes, en 1825, Charles X donne la Légion d'honneur à Lamartine et à Hugo qui a vingt-trois ans. Mais Chateaubriand, l'idole, ne dérage pas : après sa chute retentissante, il a quitté la scène politique et s'enferme dans un silence méprisant, le voici rendu à la solitude de René le Desdichado, bien qu'il affecte de demeurer fidèle, en vassal sublime, aux rois qui l'abandonnent. Vigny, qui a cru longtemps pouvoir concilier la littérature et le métier des armes, démissionne en 1827, écoeuré par l'ingratitude du souverain et

par les fautes politiques du gouvernement. La censure interdit *Marion Delorme*, Hugo sollicite une audience du roi qui la lui accorde de bonne grâce, demande à lire la pièce, maintient l'interdiction et commet l'impardonnable erreur de laisser voir ce qu'il pense des écrivains en général et de Hugo en particulier : il octroie à celui-ci une pension de deux mille livres. Une pension, Hugo ne la refuse jamais lorsqu'il peut se persuader qu'elle récompense son mérite, la preuve en est qu'il est déjà pensionné. Mais celle-ci prétend l'acheter : il ne l'accepte pas. Ces dégoûts essuyés par les enfants des Muses royalistes leur remettent en mémoire l'échec prénatal ; ils ont cru, à la faveur de leurs premiers succès, que le retour des Bourbons l'avait effacé, mais non : les vieillards qui gouvernent n'ont rien de commun avec les superbes monarques des siècles antérieurs si ce n'est le nom. Les écrivains nobles, pourtant, leur resteront fidèles puisque la foi jurée fait partie du projet fondamental qui est à la source de leur *qualité* aristocratique ; mais ils commencent à comprendre que leur fidélité – comme au temps de leur adolescence – s'adresse à *rien* ou peut-être à de vieux morts qu'ils n'ont point connus et qui ont disparu sans laisser d'héritiers ni d'héritage. La Mort les transit : ils seront féaux jusqu'à mourir à ces mortes-volontés. Hugo, cependant, revient à Napoléon, autre défunt : il ne cachera plus, désormais, son admiration pour lui.

Sur ces entrefaites, les journées de Juillet, balayant les Bourbons, donnent le pouvoir à la canaille bourgeoise qu'ils ont tant méprisée et qui s'en souvient. Ils découvrent que leur adolescence prophétisait : leur destin, c'était bien l'exil ; ils vivront et mourront comme ils sont nés, au milieu de ce Tiers État sacrilège qui a deux fois renié ses souverains légitimes, tuant l'un, chassant l'autre, et qui, renversant à son profit la hiérarchie naturelle, a dépouillé la « jeune noblesse » de son héritage. Ces gentils seigneurs ont perdu tout espoir de sortir de la gêne : Vigny, officier démissionnaire, devra se contenter de maigres rentes foncières ; Musset, brillant cadet, enrôlé depuis peu dans la phalange de ses aînés, enrage, à vingt ans, de n'être qu'employé⁵. Mais ce n'est pas le pire : ils souffrent avant

tout d'une déperdition de substance, l'écroulement de la « branche aînée » leur interdit de se donner à l'usurpateur – pas de double allégeance – mais leur fidélité à un vieux monarque en fuite n'est qu'une absurde bouderie sans efficacité. Dans la société nouvelle, leurs valeurs n'ont plus cours, du coup elles se figent ; privées de sens, elles passent au rang de vaines postulations ; pourtant ils ne peuvent en changer puisqu'elles expriment leur être-de-classe. C'est ainsi que Vigny, bien que n'exerçant plus le métier des armes, n'en demeure pas moins le militaire qu'il était de naissance mais il ne sera désormais qu'une abstraction de soldat : sa majesté funèbre pue la mort. Une mort gratuite puisque son souverain n'a, hélas, plus besoin de ses services ; une mort dont il veut d'autant plus obséder les témoins de sa vie qu'il n'envisage ni de la donner ni de la recevoir ; une mort qui fut un projet concret jusqu'en 1827 et même jusqu'en 1830 (tant qu'un Bourbon régnait, le poète pouvait, en cas de danger national, reprendre l'uniforme) et qui se changeait ensuite, sans qu'il y fût pour rien, en une sinistre comédie l'obligeant, loup blessé, à souffrir-et-mourir-en-public-sans-parler. Comment ne sentirait-il pas que sa générosité passe à l'imaginaire et ne diffère en rien de celle d'un acteur interprétant le rôle d'un prince. Et pourtant, c'est bien vrai qu'il est né pour mourir et qu'il joue ce qu'il est : irréel par cette seule raison que la société nouvelle, en remaniant ses structures et ses institutions, l'a irréalisé. Il a vu sa *praxis* se changer en une *geste* et meurt de ne pas mourir. En compensation, il se tient en permanence pour le représentant de la noblesse « sacrifiée » : on s'en convaincra en relisant *Stello* : « Noblesse... trompée, sapée par ses plus grands rois, sortis d'elle... traquée, exilée, plus que décimée et toujours dévouée, tantôt au prince qui la ruine... tantôt au peuple qui la méconnaît... toujours saignante et souriante, comme les martyrs, race aujourd'hui rayée du livre et regardée de côté comme la race juive⁶. » Nous y sommes, cette fois : le *Desdichado* incarne la noblesse tout entière ; et son échec singulier résume en lui le drame d'une classe moribonde ou plutôt – comme il dit, comme a dit Boulainvilliers, comme dira Gobineau –

d'une *race*. Réduite à l'impuissance, fidèle à ses serments, celle-ci prodigue son sang avec une générosité folle qui n'aura d'autre effet que de la rayer de l'histoire.

Follement généreuse, soit. Mais pas au point de pardonner à la bourgeoisie. Ces militaires vouent une haine féroce à la classe ennemie qui les a changés en littérateurs. Qu'à cela ne tienne : la littérature se fera militante ; puisque l'épée reste au fourreau, la plume se changera en épée ; les mots déchireront ; à la spiritualité hautaine et académique de la Muse royale se substituent – fiel, bile, horreur, Dieux de ma vie – les vociférations du désespoir et de la fureur. Les infortunes des romantiques profitent au romantisme : vers 1830 il vire au noir. Visible ou invisible, le Tiers est présent dans leurs œuvres. Et il n'est pas beau. Le portrait du bourgeois qui va s'imposer au XIX^e siècle, celui qu'on retrouvera sous la plume d'Henri Monnier et d'Emile Augier, ce sont les écrivains nobles et les légitimistes vaincus qui l'ont tracé d'abord et ceux qui l'ont repris ensuite n'ont rien pu lui ajouter. *Chatterton*, en particulier, nous décrit les mœurs et le caractère d'un certain John Bell qui est l'ancêtre de MM. Poirier et Perrichon aussi bien que d'Isidore Lechat. Pour mesurer l'ampleur du malentendu qui sépare les romantiques noirs de leurs lecteurs rouennais, il n'est pas inutile de revenir un peu sur ce sombre drame, publié en février 1835.

Flaubert semble ne l'avoir lu qu'en 36, au plus tôt, et, sans doute, en 37. Le fait est qu'il en conserve, dix-sept ou dix-huit ans plus tard, un souvenir émerveillé : « Je suis reconnaissant (à Vigny) de l'enthousiasme que j'ai eu autrefois en lisant *Chatterton* (le sujet y était pour beaucoup)⁷. » Le sujet, c'est l'assassinat d'un poète par la bourgeoisie. À cette époque, Gustave se tient pour un poète plutôt que pour un artiste. Or la préface de Vigny, qu'il a dû dévorer, distingue l'homme d'action, le grand écrivain et le poète : en celui-ci, l'adolescent croit découvrir son portrait ; inhabile à tout ce qui n'est pas l'œuvre divine, il naît pour être à la charge des autres et l'imagination le dévore tout entier. Ce possédé assiste en étranger aux mouvements de son âme ; ses relations humaines se détériorent et finissent par casser ; il est indispensable « qu'il ne

fasse rien d'utile ni de journalier », qu'on lui épargne le « bruit grossier d'un travail positif et régulier ». Flaubert applaudit des deux mains à cette question : « La seule science de l'esprit est-elle la science des chiffres ? » N'est-il pas, justement, « un spiritualiste étouffé par une société matérialiste où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail » ? Il sait gré au poète d'avoir sacrifié sa particule et de s'être fait représenter par un jeune roturier sublime : dans la famille d'Achille-Cléophas, on a le sang bleu mais pas de titre ; ce qui est héréditaire, c'est le génie. Bref il s'enthousiasme et son exaltation naïve l'emporte à cent lieues des véritables intentions de l'auteur. On le comprend, certes : il a quinze ou seize ans, Chatterton en a dix-huit, tous deux sont nés avec le désir de mourir ; l'aîné se donne la mort à la fin du dernier acte ; le cadet, c'est pour demain, au plus tard pour la semaine prochaine ; tous deux, tant qu'ils sont vivants, ont une peur folle de disparaître sans s'être accomplis. Avec quelle joie rancuneuse le petit collégien, reconnaissant dans le destin de son confrère anglais ses propres fatalités, meurt avec lui, inachevé, victime de ses dons funestes, d'un amour impossible, de la méchanceté des bourgeois. On comprend, d'après ce que nous avons dit plus haut, que la lecture nocturne soit le lien profond qui unit Gustave à ses condisciples : celui-là rumine un échec individuel qui l'a rendu tel qu'il est, ceux-ci vivent dans la fièvre et l'amertume un échec collectif qui a réduit leur groupe en miettes ; avides de compenser leur infortune, le routier « individuel » et l'équipe émietée, lisant les mêmes romans, trouvent un commun dénominateur dans l'échec historique de l'ancienne classe dominante ; entendons qu'ils le vivent tous *comme si c'était le leur*. Ou, si l'on préfère, ils prétendent saisir à travers *celui-ci* leur défaite comme une Passion, leur destin, l'unique source de leur grandeur. Ils n'ignorent pas, cela va de soi, que Vigny s'est incarné dans Chatterton. Mais ils ne songent pas à poser la question préalable : pourquoi ce Monsieur de trente-huit ans, au faite de la gloire et pourtant aigri, s'intéresse-t-il au sort d'un enfant mal né qui s'abolit sans avoir fait son œuvre ? pourquoi ce futur académicien⁸, ce chevalier de la Légion

d'honneur² a-t-il choisi de s'incarner dans un petit malchanceux que les adultes traitent de propre à rien et que la Société ne veut point reconnaître ? Faut-il croire qu'il a pensé à « sa vie errante et militaire », au jeune poète en uniforme qu'il fut dans les années 20 ? Ou, comme il a le front de le prétendre, qu'il a voulu, écrivain « arrivé », profiter de son crédit pour « adresser à la France entière un plaidoyer en faveur des malheureux jeunes gens (qu'il) avait la douleur de ne pouvoir secourir lui-même et (qu'il) voyait prêts à succomber » ? S'ils y réfléchissaient, les pauvres, ils comprendraient que M. de Vigny, légitimiste, est en train de se rallier, sournoisement, à la branche cadette et que, pour masquer l'opération par un rideau de fumée littéraire, il veut crier « à la France entière » son dégoût pour les manants impitoyables qui ont arraché le pouvoir à la noblesse et s'acharnent à la faire périr. Son « plaidoyer pour les jeunes gens qui succombent » est, pour de vrai, un réquisitoire contre les naufrageurs orléanistes qui ont tué les vertus chevaleresques et la générosité de la gentilhommerie française. Cet aristocrate prend la défense des traîne-misère : Chatterton, c'est aussi bien le peuple qu'un prince. Ce n'est sûrement pas le cadet Flaubert, ce jeune bourgeois qui vit dans l'aisance et qui fait, au collège, l'apprentissage des vertus de sa classe. Le comte Alfred de Vigny, *desdichado* numéro 1, ne nourrit aucune sympathie pour les hoirs roturiers. Au moment de se vendre pour une poignée d'honneurs à leur représentant qualifié, il s'incarne spectaculairement en Thomas Chatterton ; non point dans sa singularité : en tant qu'il estime avoir reçu (nul ne le lui a donné) le redoutable privilège de personnifier la noblesse légitimiste, tout entière ramassée en un seul martyr, en une seule « victime innocente » de la société bourgeoise, en un poète assassiné. J'ai montré ailleurs qu'on fait les saints avec les héros manqués. C'est vrai aussi de cette espèce de saints parfois répugnants, toujours suspects qu'on voit grouiller dans la littérature après la révolution de Juillet : chez Vigny, en tout cas, le poète, dès 1818, est engendré par les déconvenues du militaire ; les ambitions littéraires succèdent aux ambitions de classe vaincues et l'orgueil aristocratique s'irréalise à

l'instant où l'aristocratie perd ses privilèges. Pour Vigny, pour le jeune Musset, un aristocrate conscient de son naufrage ne peut être que poète, un poète ne peut naître que d'un aristocrate naufragé. Celui-ci, en effet, sait que sa générosité lui donnait *qualité* pour « lire dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur » ; « immolé » d'avance, vivant dans la compagnie de la mort, son abnégation le place au-dessus de tous les intérêts particuliers, de tous les égoïsmes : au nom du trépas consenti, il prétend exercer la belle fonction de « pilote » ; il s'y est essayé, il a nommé les étoiles et la route, personne n'a prêté l'oreille et son sacrifice tire de son angoissante gratuité une qualification nouvelle : inutile, immotivé, poursuivi sans défaillance sous le ciel « muet, aveugle et sourd aux cris des créatures », ce pur témoignage que le Noble était possible transforme en beauté son efficacité perdue. On peut comprendre, dès lors, les origines aristocratiques d'une doctrine littéraire qui prend naissance aux environs de 1830 et qui survivra au XIX^e siècle : l'Art n'a d'autre fin que lui-même parce que, dès les premiers temps du romantisme français, il n'a d'autre mission que de rendre vain le sacrifice de l'Homme – c'est-à-dire du militaire. Le génie du poète et le sang du noble, c'est une même chose : leur prédestination. Voués l'un et l'autre au désespoir, à la mort, ils sont pareillement bannis par une bourgeoisie féroce. Chatterton, c'est le Grand Dépensier : il consume sa vie parce qu'il faut mourir pour bien parler de la mort, vocation du soldat ; par là s'explique son mépris du « travail utile » ; pour lui comme pour les barons du XIII^e siècle, le labeur ne vise qu'à reproduire la vie, l'utile ne peut se fonder que sur l'égoïsme et sur la lâche peur de manquer ; le jeune poète ne peut pas même comprendre ce dont il s'agit : mort en sursis, tout lui est inutile, l'inutile est sa vocation, il ne peut rien créer sans se nuire, sans ressusciter ses hantises funèbres et hâter l'heure de son abolition.

Chant du cygne légitimiste, exaltation de la fidélité qui couvre un ralliement boudeur, le drame n'est point écrit dans la seule intention de dédouaner son auteur aux yeux des partisans de la branche aînée : le barde a le cœur pourri de

rancune, il veut tramer la bourgeoisie dans la merde ; et sur ce point il est sincère. Ou presque. Sa pièce est une machine de guerre : la raison analytique et son produit, le mécanisme, étaient des armes dangereuses aux mains des philosophes et des Encyclopédistes ; le déterminisme, l'atomisme social et psychologique, le principe du plaisir et l'utilitarisme leur servaient à nier la liberté, la générosité, l'héroïsme et, du coup, à refuser aux gentilshommes la « *qualité* », ce je ne sais quoi qui justifiait les privilèges. Vigny retourne l'argument : il y a des *hommes de qualité*, tel Chatterton, donc la bourgeoisie prend pour un trait universel de la nature humaine une bassesse qui lui appartient en propre. Si la méthode analytique et le « calcul matérialiste » ont si bien réussi, c'est que les bourgeois en ont usé d'abord pour se connaître. L'objet et la méthode ne font qu'un.

Vigny va plus loin ; avec la clairvoyance de la haine, il montre en John Bell, riche fabricant, l'exploiteur impitoyable, à la façon dont les Sudistes, au temps de la guerre de Sécession, dénonceront l'exploitation de l'homme par l'homme dans les usines du Nord : quelle que soit la férocité d'un foncier, il est bien placé pour apercevoir la « réification » des relations humaines dans la société bourgeoise ; entre le hobereau et ses paysans, le rapport demeure direct tant que l'inertie mécanique et l'atomisation ne sont pas venues l'altérer. À la scène II de l'acte I, Vigny, le rentier, accuse le propriétaire *réel* de sacrifier ses ouvriers et de s'aliéner lui-même à ce seul Dieu : le profit, autrement dit, à la Chose humaine¹⁰. Faut-il croire qu'il ait vraiment compris les liens de la production, des structures institutionnelles et de la *praxis* avec les intérêts, la pensée analytique, l'*exis* et l'éthique de la classe bourgeoise ? Assurément non : John Bell n'est pas, à ses yeux, un pur produit des contradictions sociales ; ce propriétaire, certes, est méchant parce qu'il est fabricant mais s'il est ce fabricant, maître absolu de son entreprise, égoïste et dur, juste selon la loi qu'ont fait voter ses semblables pour protéger leurs intérêts, c'est qu'il est méchant *par nature* ou, si l'on préfère, de par son appartenance au Tiers État. Car l'égoïsme, l'appétit du gain, la sécheresse

de cœur, l'économie poussée jusqu'à l'avarice et l'instinct de domination sont le propre de la roture quand elle n'est pas contenue par l'autorité d'un monarque, par la générosité de l'aristocratie, par les commandements de la religion. La bourgeoisie n'est pas *devenue* méchante, par la raison qu'elle l'a toujours été : tout le mal est venu de ce qu'on l'a laissée prendre le pouvoir. Bref, Vigny la tient pour une race. Le résultat – désastreux pour nos collégiens – c'est que ses livres, qu'il l'ait voulu ou non, sont des attrape-cons : si le génie est une forme de générosité et si la caste noble est seule généreuse, ils vont connaître leur douleur, ces fils de bourgeois qui versent de douces larmes en murmurant : « Et moi aussi, je suis poète ! » La race bourgeoise produit des marchands, des banquiers, des fabricants, des médecins, des géomètres, et, pourquoi pas, des prosateurs¹¹. Il lui est interdit de produire des poètes puisqu'elle se définit par son appétit de vivre et sa volonté de puissance et puisque sa bassesse la rend parfaitement incapable de comprendre le don de soi, l'être-pour-mourir et l'échec consenti. Ce racisme, les collégiens l'absorbent comme un venin mortel, il réveille en eux, curieusement, le jansénisme de leurs ancêtres : tous les bourgeois sont damnés *par nature et par leur faute* – car ils n'ont de liberté que pour choisir le Mal. Si, une fois par siècle, un d'eux échappe à ce serf arbitre inflexible, sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes crispe ses poings vers Dieu, criant : que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères plutôt que de nourrir cette dérision, ce monstre rabougri ! En d'autres termes, seul le Tout-Puissant, dans Son incompréhensible et infinie Bonté, peut choisir d'accorder à un enfant de la roture un salut parfaitement immérité : *il ne peut s'agir que d'un miracle* ; l'annonce faite à quelque Marie-Salope, épouse d'épicier : « Tu accoucheras *d'un noble* » apparaît à celle-ci comme une malédiction. Quant au monstre élu, ses malheurs passeront l'imagination la plus sadique jusqu'à ce que la bourgeoisie écœurée d'avoir donné le jour à un ennemi de classe, mette fin par un lynchage à sa brève existence.

Ici commence la fameuse mystification qu'on nomme le second Mal du siècle. À ces collégiens meurtris par l'animosité de leurs pères, un auteur prestigieux montre un gueux non titré mais sublime, il les invite à s'y incarner : ce n'est qu'un pauvre enfant comme vous ! Mais à peine entrés dans la peau du rôle, leur extase est troublée par un inexplicable malaise : quelque chose leur dit qu'ils « ne sont pas le personnage », que c'est un contre-emploi, que celui de John Bell leur irait comme un gant. On leur a déjà fait le coup : voyez Hernani, bandit de grand chemin, fils du peuple ; ils se reconnaissent en lui sans méfiance, flattés tout de même de trouver un tel sens de l'honneur, des propos si magnanimes chez ce manant qu'ils prenaient pour leur porte-parole et de tenir tête, en sa personne, aux rois, aux empereurs. Malheureusement pour eux, il y a ce coup de théâtre, au quatrième acte ; le brigand jette le masque : Jean d'Aragon ! Tout s'explique ; on ne peut plus s'étonner qu'il sache répondre aux Grands dans leur langage : c'est le sien. La voix du sang. Il est de leur race, le traître, il appartient à la caste militaire. Par droit de naissance. Du coup, le petit lecteur, qui n'est pas *né*, lâche prise et dégringole dans la roture : ces mots sublimes, ce n'est pas lui qui les a prononcés et personne ne les a dits *en son nom*. Il a compris l'avertissement : qu'il assiste, s'il veut, du parterre, au drame sacré qui oppose un Grand d'Espagne à l'héritier du trône mais qu'il ne s'avise pas de s'en mêler ; les nobles sentiments ne sont pas son affaire (que sait-il de l'honneur ? et comment pourrait-il pratiquer la clémence ?) ; c'est déjà beau s'il arrive à les comprendre approximativement, il ne peut les partager. Où s'est-il fourvoyé, le malheureux ! Lara, Manfred sont fils de lord ; Rolla, Chatterton, fils de comte ; c'est un vicomte qui a engendré l'Abencérage, dernier de sa lignée. On ne laisse pas jouer un petit bourgeois avec les enfants du châtelain. Jean d'Aragon, s'il le rencontrait, n'aurait rien à lui dire et, sans doute, ruminant sa vengeance et son amour, ne le remarquerait même pas. D'autres, plus cruels, lui cracheraient à la figure. Par cette simple raison – il ne peut l'ignorer – que leurs pères méprisent et détestent le sien. Pour MM. de Vigny et de Chateaubriand, le jeune garçon a

hérité la culpabilité des révolutionnaires ; le régicide, crime inexpiable, souillera

la classe infâme jusqu'à l'ultime génération. Quelle terrible infortune que de tant aimer René et d'en être aimé si peu¹².

Les collégiens rouennais se croyaient les victimes d'un conflit de générations : les pères avaient pris le bon chemin mais s'étaient arrêtés en route ; les fils avaient tenté de continuer la marche, pousser jusqu'au bout le libéralisme ; ils blâmaient leurs parents au nom de l'Homme tel qu'il aurait dû être et tel qu'ils voulaient le faire. Or voici qu'un discours spécieux les induit à changer leur lutte en conflit de classes et à s'irréaliser en aristocrates pour abaisser sur la bourgeoisie le regard méprisant de la caste supérieure, de cette caste que leurs grands-pères ont combattue, que leurs pères, vaincus, détestaient en silence, que les Glorieuses ont renversée, que Clouet et ses amis voulaient achever, que les insurgés de mars reprochaient à leurs parents de ménager.

Le plus grave, en effet, c'est qu'ils sont complices du mauvais tour qu'on leur joue. En 1830, l'attitude de la bourgeoisie envers la noblesse est fort ambiguë. Elle a besoin de celle-ci, nous l'avons vu. Mais ce n'est pas tout : le bourgeois « fait » un complexe d'infériorité. L'industrialisation commence à peine : point n'est besoin de chercher de nouveaux marchés dans les pays sous-développés ; le nationalisme est encore à naître : les fidèles sujets du roi-citoyen sont résolument pacifistes ; la guerre, pensent-ils, doit céder la place au commerce extérieur. Pourtant ils ne se cachent pas d'admirer les vertus militaires de « leur » aristocratie. L'armée, c'est leur luxe, leur idéal, leur générosité, leur prestige : ils l'entretiennent à fonds perdus de leurs deniers. Disons qu'elle représente la « part maudite » de leurs gains. Et puis beaucoup d'entre eux voudraient avoir un titre : chaque fois qu'un roturier a pu, dans le passé, trahir sa classe, il l'a fait et l'on a pu dire – explication incomplète mais non pas fausse – que les notables du Tiers, en 1789, se sont dressés contre la noblesse parce qu'elle refusait de les intégrer. Le résultat : dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le Tiers État, opprimé, se tenait *à raison* pour la vérité de la Noblesse ; dans la première moitié du XIX^e siècle, vainqueur, il lui semble *à tort* que les rôles sont renversés : la classe

vaincue se donne pour la vérité de la classe triomphante et celle-ci tout en contestant les jugements portés sur elle par ses anciens maîtres ne reconnaît qu'à eux le droit de la juger. On ne peut se tromper davantage : la vérité de la bourgeoisie, d'autres yeux sont en train de la découvrir, à Lyon, à Rouen, à Paris, elle éclatera en juin 48 ; c'est le prolétariat lui-même. Mais les nantis n'imaginent même pas que les « nouveaux Barbares », qui ne savent ni lire ni écrire et se vendent chaque matin comme des marchandises, puissent relever la tête et les dévisager.

Les fils ont intériorisé l'attitude des pères ; mais l'ambivalence, chez eux, est plus fortement marquée : pour emprunter la terminologie freudienne, disons qu'il y a pour eux la noblesse réelle, cagote et bornée, qu'ils détestent et la noblesse symbolique qu'ils admirent sans qu'ils puissent séparer l'une de l'autre ni tout à fait décider s'ils veulent abolir tous les privilèges ou s'ils regrettent de n'être pas nés. Or voici qu'on leur propose de s'incarner, le temps d'un rêve, en de vrais aristocrates, dignes de ce nom. Et, bien sûr, c'est un piège : mais qui nous dit qu'ils n'en ont pas conscience obscurément et qu'ils n'ont pas vu, sans se l'avouer, dans leurs lectures l'occasion d'un anoblissement temporaire et secret ? De toute manière, victimes ou complices ou – c'est plus vraisemblable – les deux ensemble, les petits Judas seront terriblement punis.

Nous l'avons vu, ils ont pu, les premiers temps – un an, deux ans peut-être – s'abuser sans trop de peine : la découverte de la lecture-hypnose était trop imprévue pour ne pas les combler. Mais la frustration, quand ils l'ont ressentie, s'est installée en eux comme une *exis* permanente ; ils ont poursuivi, cependant, leurs séances d'onirisme dirigé en dépit de la déception dont ils connaissent, à présent, qu'elle les attendait non point seulement au réveil mais au cœur même de leur rêve, naufragés dévorés de soif qui ne peuvent s'empêcher de boire l'eau de la mer tout en sachant qu'elle leur incendiera la gorge. Dans un fragment déjà cité de *Madame Bovary*, Flaubert en témoigne, qui les montre : « Assis sur leur lit, la tête baissée, le dos courbé, passant les nuits d'hiver à dévorer, immobiles,

quelque gras roman *qui leur ravageait le cœur*. » Impossible de s'y méprendre, on connaît le soin que met Gustave à choisir ses mots : les ravages sont d'irréparables dégâts. Dans la *Préface aux Dernières Chansons*, il parlait des grands ébranlements provoqués par le romantisme dans ces cerveaux surcomprimés : nous savons à présent qu'elles ont produit des désastres, ces ondes de choc lézardant, fissurant la dure matière où elles se propageaient ; secousses sismiques, effondrements. Après le passage des Attilas romantiques dans la bonne ville de Rouen, rien ne sera plus comme avant, les cœurs dévastés ne reverdiront jamais. Cela ne peut avoir qu'un sens : l'illusion splendide et décevante les laissait dégoûtés d'eux-mêmes sans qu'ils pussent se guérir du besoin qu'ils avaient d'elle. Les enfants de la nuit vont faire à leurs dépens l'expérience de ce que Flaubert nomme, vers la même époque, la « démoralisation ».

Prenons un condisciple de Flaubert, un de ceux qui vont créer avec lui la franc-maçonnerie du Garçon, Pagnerre, par exemple, qu'on retrouve en 63 « actionnaire de la nouvelle société qui possède les théâtres du boulevard ». Supposons qu'il lit *Chatterton* et tentons de décrire les effets de cette lecture sur sa vie quotidienne. Autrement dit, comment se comporte-t-il *pendant la veille après* une nuit d'orgies imaginaires, *avant* la prochaine orgie nocturne ? Qu'est devenu pour lui et en lui le poète qui l'incarnait hier, qui l'incarnera ce soir ? La réponse est simple : pendant la lecture, Pagnerre, ressuscitant les signes, *était en* Chatterton dans la mesure même où il signifiait celui-ci et son environnement anglais. À présent c'est Chatterton qui réside en Pagnerre, inaccessible transcendance au cœur de l'immanence, inassimilable noyau d'extériorité, rémanence d'un discours que personne ne tient plus : *être en Pagnerre*, cela ne peut vouloir dire : s'incarner en lui ; tout au contraire, c'est se faire en celui-ci l'Autre inaccessible *qui le signifie* comme être mondain, comme organisme, comme suspect, bref comme celui qui *n'est pas* Chatterton, celui que Chatterton ne peut être et se borne à désigner, au double titre d'impératif qui lui montre la route à suivre et de magistrat suprême qui le jugera sur ce qu'il fait.

De fait, à peine le lecteur est-il sorti de l'hypnose romantique, le *Desdichado* reçoit un autre statut ontologique : sans devenir, pour autant, *réel*, il perd la dimension d'imaginarité. Bien sûr, dans l'imaginaire, Chatterton continue de souffrir : le livre est là, le drame y somnole, chacun peut le réveiller. Mais, pour Pagnerre qui, présentement, bon gré mal gré *se réalise*, cet imaginaire-là n'est plus imaginé sauf *ailleurs* : ailleurs, en d'autres dortoirs, peut-être, d'autres collégiens exaltés se sacrifient pour l'instituer. Cette certitude a pour effet de substituer à l'imaginarité perdue une dimension collective qui apparaît à Pagnerre comme l'*être objectif* de Chatterton : celui-ci peut apparaître partout, *sauf* ici, en cet esprit qui se remémore mais, provisoirement, ne peut point imaginer ; bref, pour l'enfant déchu, l'être de Chatterton c'est son ubiquité virtuelle, il est en Pagnerre comme absence innombrable. Le personnage devient pour son ci-devant lecteur ce que j'ai appelé un *collectif*, c'est-à-dire un objet social qui tire son être du non-être, de la distance, de la non-communication des agents sociaux qui s'y réfèrent ; il apparaît à ceux-ci, dans son inflexible inertie, comme l'*indice de séparation* qui caractérise l'ensemble sériel dont ils font partie – ou, si l'on préfère, comme la raison de la série. Peu importe, après cela, qu'il soit réel ou imaginaire, son être lui vient de ce qu'il déborde infiniment toute conscience, encore qu'il ne puisse exister que par elle. En vérité, ce rapport aux autres lecteurs – passés, présents, futurs – était déjà obscurément présent pendant l'hypnose. Mais la conscience implicite que pour d'autres lecteurs d'autres « lectures » étaient possibles, identiques par le fond mais différenciées par les détails, ne pouvait qu'accroître la volupté de lire, en consolidant l'imaginaire et en lui prêtant des profondeurs inexplorées, une insaisissable richesse, une « vérité », c'est-à-dire un accord exigé *a priori* de tous les bons esprits sur le fond et la ferme intention de dénoncer comme « ennemis du Vrai », pompiers et philistins tous les lecteurs qui ne se rangeraient pas à cette opinion commune. Au réveil, au contraire, la relation sérielle ne peut qu'accroître l'angoisse du collégien en le convainquant de sa déchéance : *les autres*, quand il

lisait, c'étaient ceux qui s'irréalisaient *comme lui* en Chatterton ; à présent, les autres sont ceux qui, par un sacrifice consenti, perpétuent l'incarnation radieuse et prêtent au Dérhéré cent mille corps. Celui-ci est par ces absents *institué en Pagnerre* comme l'Altérité, il s'élève, dans son abstraction, au rang d'Alter Ego – mieux vaudrait dire : de Super Ego – impitoyable et sacré. Cette structure collective est liée, d'ailleurs, dans le Personnage à son caractère d'apparition temporalisée : il se présente en effet au ci-devant lecteur comme un être en ce sens aussi que l'être de l'existant est le passé dépassé : l'incarnation *a eu lieu*, elle est, elle sera toujours au moins comme ayant été, comme événement indestructible. Ainsi le *pathos* et les *normes* du romantisme ont été, l'un *vécu* en imagination, les autres imaginativement appliquées¹³, celles-ci comme celui-là accèdent donc à la dignité d'archétype, c'est-à-dire d'une expérience première et sacrée qu'on peut reproduire mais non point altérer et moins encore dépasser. Ajoutons que la mémoire, étant pénétrée de non-être et se trouvant de ce fait en relation d'homogénéité avec l'imagination, ne possède pas par elle seule – c'est-à-dire sans un système complexe de médiations – le moyen de distinguer entre le passé qui fut réellement vécu et celui qui, à la même époque, fut simplement imaginé ; c'est ce que chacun peut vérifier en se reportant à sa propre expérience : qui de nous n'a pas hésité devant un souvenir déchiré, sans date, inclassable et, faute de pouvoir l'intégrer à l'expérience écoulée, l'a laissé fuir sans décider si c'était la résurrection d'un rêve ou d'un événement réel ? combien de gens trahis en songe par un proche, par un ami intime, et parfaitement sûrs, au matin, d'avoir rêvé, ne peuvent s'empêcher à leur réveil et, souvent, durant la journée entière, d'éprouver envers le « traître » une défiance rancuneuse dont ils s'étonnent eux-mêmes ; en ce cas la conviction raisonnée qu'il s'agit d'un fantasme onirique, malgré de loyaux efforts, reste en surface et ne peut gagner le niveau profond où se forment les croyances¹⁴. À cette triple racine de son statut ontologique – l'être collectif, l'être passé, l'être remémoré – l'incarnation désincarnée ajoute la structure ek-statique et future de l'être attendu. Que fait-il,

en effet, le pauvre Pagnerre, durant les « pensums » de la journée, sinon *espérer* la nuit ? La nuit et la peau du lion dans laquelle il se glissera. Ainsi Chatterton est là, dans sa pure abstraction, sans mot, sans image, comme une tension de l'âme, comme un impératif singulier : ressuscite-moi dans la réalité tel que je suis dans l'éternité d'une œuvre, *réalise* l'Homme que je suis, meurs sans cesse et porte sentence en mon nom sur les bourgeois assassins, à commencer par ton père. Que ce ne soit plus le rêve qui t'arrache à ta classe mais le verdict inflexible et réel que tu rends contre elle.

L'enfant se sent mandaté mais on s'est gardé de le prévenir que le verdict, théoriquement possible, ne peut en fait être rendu si ce n'est dans l'imaginaire et par la médiation de la lecture. Le piège se referme sur lui : la mission impérative de condamner les hominiens au nom des hommes imaginaires n'est qu'un faux-semblant ; Pagnerre prend pour un commandement réel ce qui n'est en vérité qu'une incitation perpétuelle à *lire* ; comme si, devant quelque bourgeois de chair et d'os, une voix lui soufflait : « Reprends ton livre, rendors-toi, redeviens Chatterton en rêve pour pouvoir condamner l'imaginaire John Bell. » Malheureusement la dignité ontologique de la ci-devant incarnation et son universalité sérielle de *collectif* donnent aux valeurs professées une abstraite et trompeuse consistance. L'*être-ailleurs*, l'universelle absence du *Desdichado* se manifestent à Pagnerre comme le devoir-être des normes romantiques. Être-ailleurs, devoir-être : deux manières de se présenter comme des irréalisables à réaliser. Le caractère commun de l'éthique imaginaire et de l'éthique réelle étant leur être-au-delà-de-l'être, celle-là se fait prendre aisément pour celle-ci. L'erreur est inévitable et aboutit nécessairement au « Tu dois, donc tu ne peux pas ! » que nous avons déjà rencontré et qui caractérise, entre 30 et 40, la situation historique d'un fils de bourgeois. Quand il voudrait trahir et prendre sur sa famille le point de vue des militaires sur les pékins, comment le pourrait-il, Pagnerre, puisqu'on ne l'a point mis au monde et élevé pour en faire un soldat ? Fils de bourgeois, la bourgeoisie est son ancrage, le milieu de sa vie, sa complicité

tacite avec les gens de sa classe, c'est une coutume qui s'est faite nature, sa réalité la plus intime et la plus cachée ; c'est le daltonisme qui le rend aveugle à la bourgeoisie des autres, c'est un ensemble de principes qui se donnent pour des évidences. La *praxis* des grandes personnes l'a modelé, il s'en est fait le complice en se remodelant ; il a intériorisé les modifications subies par une transformation proprioceptive qui les change en *habitus*, en *exis* : il est le retour des saisons, des vacances, des jours fériés, des cérémonies familiales, celui des rendez-vous d'octobre, des études surveillées, des compétitions, des pensums et, à travers le temps répétitif, les irrésistibles échappées vers la mort du père et l'héritage. Du lundi au samedi, chaque nuit, un roman s'empare de lui et le contraint de contester la bourgeoisie mais, le dimanche soir, après vingt-quatre heures passées « à la maison », c'est un fils de famille qui regagne le dortoir, la tête pleine de souvenirs bourgeois. Gustave l'a bien noté dans le même fragment de *Madame Bovary* : « Quand nous étions rentrés... nous causions de ce que nous avions entendu... dans nos familles, des nouvelles de la ville, du spectacle où nous avions été, de la chanteuse que nous avions vue et du petit bal au piano surtout, dont nous rapportions, le lendemain, nos chevelures encore frisées¹⁵. » Douceur bourgeoise, petits bonheurs bourgeois, poésie bourgeoise des sauteries en famille, confort douillet, sécurité : voilà ce que regrette la rêveuse bourgeoisie qui réintègre le collège, ce que regrettera si amèrement Gustave au moment de quitter Rouen pour Paris. De près, il n'est pas facile de haïr un père, surtout s'il vous sourit ; les charmes de la vie sédentaire sont une tentation permanente pour ces adolescents cloîtrés, parce qu'ils se confondent avec ceux de la liberté et des amourettes. Pourquoi voyager ? pourquoi ne pas rester toute la vie, dans leur ville natale, dans la maison où vivait déjà le grand-père de leur père ? Ils reprendraient, plus tard, le négoce, épouseraient la cousine qui dansait, la veille, avec eux, ils auraient des enfants... Tels sont les songes dominicaux que les petits Messieurs rapportent au dortoir. Des songes ? Non point : puisque *c'est leur lot* et qu'ils le savent ; ils taquinent leur destin et *se font* bourgeois complaisamment.

Où sont-ils passés, les Lara, les Fra Diavolo, les Hernani ? N'ayons crainte : ils reviendront en force dès le lendemain. Mais, le dimanche, sommeillent-ils tout à fait, quand les jeunes Messieurs témoignent d'inclinations si casanières ? Non : ils se tiennent en retrait, dans l'ombre, mais ils veillent, attentifs à rappeler aux enfants les féroces nomades qu'ils étaient l'avant-veille pour leur gâcher plus sûrement leur plaisir. Les enfants du siècle étaient « des gouttes de sang brûlant qui avaient arrosé la terre » ; « élevés dans les collèges au roulement des tambours », ils « essayaient leurs muscles chétifs » en « se regardant d'un œil sombre ». C'est que leurs pères vivaient, qui revenaient de temps à autre « les soulever sur leurs poitrines chamarrées d'or » ; c'est que César régnait, destin de tous les pères et de tous les fils : quand ceux-ci, « ardents, pâles, nerveux », rêvaient « des neiges de Moscou ou du soleil des Pyramides », ils ne faisaient en vérité que prophétiser leur destin ; comme leurs géniteurs ensanglantés, « ils savaient qu'ils étaient destinés aux hécatombes », ils le voulaient. La mort était en eux, ils l'appelaient le « soleil d'Austerlitz ». Mais les enfants de ces enfants, on les a bel et bien *faits pour vivre* ; à l'exception de Gustave et de quelques autres originaux, ils se sont jetés de toutes leurs jeunes forces à la conquête du bonheur. Leur défaite de 31, les combats d'arrière-garde, la Terreur blanche qui a suivi les ont conduits à rêver d'homicides et, fréquemment aussi, de suicide ; ils sont hantés par l'idée de la Mort, proies faciles pour les démons de l'Art nouveau. Mais, chez la plupart d'entre eux, l'être-pour-mourir, hautement proclamé, n'est qu'un être d'emprunt, réponse occasionnelle et périphérique aux difficultés de l'adolescence, aux événements de la petite histoire collégienne au lieu que l'être-pour-vivre est une postulation autrement profonde et qui peut être tenue pour leur vérité pratique. Quand ils lisent leurs gras romans, ils n'ont aucune peine à s'irréaliser en soldat mort en prenant pour *analogon* leur vouloir-mourir de surface et à regarder par leurs yeux déjà rongés le méprisable petit monde de la vie. Rien ne va plus quand, cédant à de perfides sollicitations, ils tentent de *réaliser* pendant la veille, au collège, en famille, le personnage funèbre

qui les vampirise. Car ils s'y sont essayé cent fois, n'en doutons point. Le soleil brille, Pagnerre écarte la fable : plus de pirates, plus d'Indiens ni de « Seigneurs des latences » ; il n'y a dans la cour du collège que le fils légitime et pleinement roturier de M. et M^{me} Pagnerre qui cherche, en tant que tel, à pratiquer les vertus d'un Grand d'Espagne, d'un bandit d'honneur, d'un proscrit. Peut-il, en ce vivier de solitudes, faire preuve d'une générosité adorable et terrible à l'occasion des menus événements quotidiens ? Renoncer à la vie, au bonheur pour l'honneur de son nom, pour tenir la parole donnée, pour rien ? Eh non ! Il ne le peut pas : ces enfants ont toutes les raisons de se *réver* prodigues, ils n'ont aucune de l'être pour de bon ; dépensiers tant que vous voudrez – en tant que chacun d'eux est objet de dépenses, d'investissements qui rapportent à long terme – mais à la condition que la prodigalité elle-même soit une intensification de la vie et non pas une offrande à la mort. Ils donnent mais contiennent leur don dans des limites « raisonnables » : cela signifie qu'ils acceptent de se priver non de se perdre. À seize ans Gustave fait part à Ernest de sa pénible découverte : l'égoïsme et la vanité sont à l'origine des actions les plus belles ; il n'hésite pas un instant, sûr d'être compris, à choisir pour exemple l'aumône. Et c'est encore l'aumône qu'il mentionne, dans les *Mémoires d'un fou*, quand il lamente sa bonté perdue. L'aumône, sage folie bourgeoise : je ne dois rien aux pauvres mais j'ai la gracieuseté de leur assurer le nécessaire en leur cédant une partie calculée de mon superflu. Ces dons mesurés, qui ont pour but de préserver la domination de la classe bourgeoise, ne peuvent en aucun cas se réclamer de la générosité : le désintéressement du bourgeois est foncièrement intéressé ; il veut sauver sa vie, l'aristocrate boudeur et vaincu prétend perdre la sienne. Ainsi, chaque fois que Pagnerre ou Flaubert, ayant vainement cherché l'occasion d'une prodigalité éclatante, se résolvent, en désespoir de cause, à faire la charité, il est inévitable qu'ils découvrent à cette dépense mesurée des mobiles égoïstes : et cela ne signifie pas que toute générosité soit intéressée mais simplement que la mort n'est pas leur destination et que la dépense radicale de soi ne constitue pas leur

projet fondamental et leur possibilité permanente ; si c'était le cas, en effet, loin de s'expliquer par des mobiles, quels qu'ils soient, l'acte généreux se référerait directement à la structure originelle, à l'être-pour-mourir, comme matrice de toute prodigalité, et les mobiles, au contraire, apparaîtraient comme des singularisations concrètes et historiques du dépassement de soi vers la mort. La déception de Flaubert – nous reviendrons bientôt sur son évolution personnelle –, on la retrouverait chez tous ces collégiens chimériques ; sous une forme, sous une autre, cela revient à dire : pour donner, pour me donner, j'ai besoin de motifs, donc je ne connaîtrai jamais la gratuité de l'acte militaire ; je ne quitterai jamais le monde de l'utilitarisme. Enivrés par leurs splendides incarnations nocturnes, ils veulent s'affirmer contre l'utilitarisme familial par une pure dépense improductive ; c'est encore trop : la générosité, quand elle n'aurait d'autre mobile que la haine du « calcul avaricieux », se retrouve fondée par des visées égocentriques, les dés roulent, l'acte s'accomplit et, du fait même qu'il fut conçu à partir de l'utilitarisme originel et comme sa négation, *se retrouve utilitaire*. Ils n'y échapperont point : c'est leur lot ; la générosité n'est pas une vertu, c'est une institution, un rapport *institué*, dans certains régimes, entre donner et recevoir. Et puis allez donc la pratiquer au collège : dans le milieu compétitif, on ne fait pas de cadeaux, il faut gagner pour survivre, les faibles sont mangés comme Gustave l'a bien vu. Du reste l'appareil scolaire isole et sérialise, il brise la relation proprement humaine : le pratico-inerte, ici, refuse le don de soi. L'Homme se définissait pour eux par cet impératif : « Ne construis pas ta vie, brûle-la¹⁶. » Or ils comprennent dans le malaise, ces futurs constructeurs – voués à bâtir bien avant leur naissance –, que ce devoir-être, pour eux *imaginaire*, fait de l'Homme leur impossibilité la plus intime, celle qui les éclaire privativement et les constitue, par rapport aux militaires titrés, des *êtres relatifs*, larves créées à la ressemblance de l'espèce humaine mais privées de dignité ontologique, qui n'ont d'autre fin que de vêtir et de nourrir la caste supérieure. De ce point de vue, même leur désir fou de se montrer généreux n'a rien

d'estimable : le valet envie son maître. À l'instant où Pagnerre allait joyeusement condamner son père pour crime de sous-humanité, le voilà brusquement récusé : c'est par erreur qu'on l'avait pris pour un juge ; qu'il aille se joindre au gros des inculpés. Un étrange verdict est rendu, le doute n'est pas permis : cette sentence flottante, évanescence, le hante et le transite et, sans pouvoir s'appliquer aux détails de sa vie subjective, ne cesse de se donner pour la vérité de son être. Cet inerte verdict invérifiable, d'où vient-il ? D'où vient, par exemple, ce reproche fixe « tu penses basement », que ses pensées réelles, même scrutées sans complaisance, ne peuvent ni confirmer ni démentir ? Il faut qu'un *autre*, transcendant au cœur de l'immanence, ait l'inconcevable pouvoir de le juger. Et quel est cet impitoyable témoin de sa vie sinon Chatterton, cet irréductible poète auquel il avait cru se fondre et qui demeure en lui, figure inerte et close, souvenir douloureux et cruel d'un rêve. À vrai dire, Chatterton ne dit rien, ne fait rien : il reste, invisible, à son poste d'observation ; c'est Pagnerre qui, ne pouvant plus ni s'incarner dans ce poète ni communiquer avec lui, tente de se regarder comme celui-ci le regarde, de se connaître et de s'apprécier comme l'Autre le connaît et le juge ; c'est Pagnerre qui ne peut, en présence de son Alter Ego, rien ressentir, concevoir, imaginer, sans former d'innombrables conjectures sur l'*objet autre* qu'il est en ce moment même pour l'Autre, sans ressusciter le mépris que son incarnation manifestait à John Bell et sans tenter vainement de s'en accabler. Vainement : l'inutilité de ces efforts le jette dans l'égarement. Le mépris est là, il en est sûr ; il peut le *penser* – il se rappelle encore le dégoût que lui inspirait le fabricant de Londres – mais non l'*éprouver* : méprisable à coup sûr, il ne peut ni se mépriser (ce serait intérioriser activement le mépris de l'autre et l'assumer) ni se sentir méprisé (ce serait l'intérioriser passivement par la honte). Il lui faut se rendre à l'évidence : Chatterton est son pire ennemi ; le malheur, c'est que ce poète défunt qui le considère avec les yeux fixes de la Mort, c'est feu l'Homme, en Pagnerre descendu, qui le déclare, à son tour, coupable de lèse-humanité. Du coup tout se renverse une fois encore ; le collégien s'irrite d'être damné de

naissance : est-il juste de porter, sans avoir rien fait, le poids écrasant du péché originel ? Les enfants d'Adam, Dieu leur a dépêché un Rédempteur. Ceux du Tiers, qui donc leur a joué cette farce amère de leur présenter un Sauveur dont la folle générosité les rachèterait, de les inviter à s'incarner en lui pour vivre sa Passion puis de l'installer en eux, flamme divine, guide et directeur de conscience, pour leur révéler ensuite, quand il n'est plus temps de se défendre, qu'ils ont ouvert leur porte à l'ange exterminateur ? Les tourments que celui-ci leur inflige, faut-il les prendre pour des dons gracieux ? Avant la venue du Seigneur adorable qui les habite, les collégiens, désabusés par leurs échecs, avaient acquis la conviction que l'Homme était impossible : pourquoi les avoir détrompés si c'était pour leur révéler, quand ils sont parvenus au comble de l'exaltation, qu'il est impossible *pour eux* ? Parlera-t-on d'épreuves à surmonter ? Non puisqu'elles se donnent d'elles-mêmes pour insurmontables. Alors ? Ce Christ qui les habite ne semble guère catholique : si c'était l'Antéchrist ? S'ils se demandent *qui* le leur a envoyé, ils remontent sans peine aux nouveaux auteurs. M. de Vigny, en écrivant sa pièce dans un déluge de larmes, a déclaré, somme toute, qu'il était homme de droit divin et que Pagnerre ne l'était pas, ne le serait jamais : pourquoi ? Quand ces enfants se posent la question, ils ne sont pas loin de découvrir la vérité. « En quoi diffère-t-il de nous ? se demande Pagnerre. Qu'est-ce qui le qualifie pour s'ériger en juge ? Pourquoi est-il *mon* juge quand il m'est défendu, *a priori* et quoi qu'il fasse, de devenir le sien ? Parce qu'il est poète ? Mais qui donc a décidé que je ne le serai point ? Si c'est Dieu qui l'inspire, pourquoi ne m'inspire-t-Il pas ? Si l'auteur déclare qu'il doit cette grâce divine à son mérite éminent et, singulièrement, à cette générosité qu'il possède de naissance et qui m'est refusée, il faut donc que l'Homme, ce soi-disant universel, ne soit qu'un bouquet de privilèges qui, par définition, ne peuvent appartenir aux uns que s'ils se refusent à tous les autres. » En ce cas, il faut revenir à notre point de départ : si la condition humaine est inaccessible à la quasi-totalité du genre humain, l'Homme est, par essence, un irréalisable : c'est

le rêve impossible de toute l'espèce ou le titre que se donnent, abusivement, quelques privilégiés. Ont-ils compris, ces pauvres enfants, que le poète-votes du romantisme prétendait exprimer les doléances d'une noblesse raciste et suicidaire ? Quelquefois peut-être ils l'ont entrevu mais ils ne peuvent admettre que M. de Vigny ait pris la peine d'écrire, dans un déluge de larmes, des œuvres qu'ils admirent encore, avec l'intention avouée de démoraliser les enfants de ses vainqueurs. Il leur semble plutôt que cet officier démissionnaire et la plupart de ses confrères ont tenté de créer une chevalerie du cœur dont les fils de bourgeois sont inexplicablement exclus ; j'ai dit que les collégiens de Rouen sont victimes et complices ; c'est par cette raison qu'ils ne vont pas jusqu'au bout de leur prise de conscience : leur postulation aristocratique les dispose à trouver naturel que l'Homme soit par définition un aristocrate. Simplement ils s'indignent fort illogiquement que la quasi-totalité de l'espèce humaine – et tout particulièrement les futurs citoyens de Rouen – soit exclue de cette chevalerie nouvelle. Si les romantiques n'ont pas eu le propos de construire des machines de guerre contre Pagnerre et ses condisciples, il faut qu'ils aient voulu se cacher les hideurs du siècle en s'enveloppant dans le linceul magnifique de l'Illusion. Ces adolescents n'échappent à l'horreur de se sentir haïs par leurs poètes préférés qu'en insistant sur le caractère purement onirique du *cosmos* romantique. N'importe : ils sentent bien que ceux-ci, par leur invitation permanente au rêve, les conduisent, intentionnellement ou non, à la perversion.

Les parents sont là pour achever le travail : ils tueront le veau gras pourvu que le fils prodigue veuille bien reconnaître son erreur et qu'il a cherché la vertu au bout du monde quand son humble devoir l'attendait chez lui, sous le toit paternel. Puisqu'il faut vivre et reproduire la vie, les géniteurs ont raison d'accumuler les richesses. Rogner sur les coûts pour accroître les gains, voilà le véritable altruisme, le dévouement à la famille. Que répondre ? Si l'Homme est un songe pernicieux et la générosité un fantasme de l'orgueil, une imbécile révolte contre les lois naturelles de l'économie, la seule éthique praticable, la

seule sensée, c'est le puritanisme utilitariste. Les adolescents demeurent interdits : se rangeront-ils ? Vont-ils enterrer leur colère et leur beau désespoir – qui ne les a pas secourus ? Diront-ils : « Mon père avait raison » ? Il leur semble tout d'un coup que leurs écrivains sont d'accord avec leurs familles ; Vigny et M. Pagnerre disent l'un et l'autre à Pagnerre *Junior* : « Tu ne seras jamais surhomme ni même un homme à part entière ; tu ne feras pas avancer l'histoire et tu ne restaureras pas les fastes de l'Ancien Régime, tu es le digne fils de ton père et n'as d'autre tâche en cette vie que de te résigner humblement à n'être, comme lui, qu'un bourgeois. » Accepteront-ils cette alliance monstrueuse ? Non : les parents leur mettraient un livre de comptes dans la tête et les poètes y glisseraient d'affreux regrets. Puisque tout le monde est d'accord pour les détruire, ils se battront sur deux fronts à la fois.

Les Enragés. Leur tactique consiste à se donner pour fin absolue ce qui n'était qu'un moment de la lecture, l'irréalisation. À vrai dire, nous l'avons vu, ce moment tendait à se poser pour soi ; pourtant le lecteur le dépassait puisque l'*être-homme* autistique était son but. Il recherchait l'incarnation *malgré* l'irréalité de celle-ci ; il va la rechercher désormais *à cause* d'elle. Retournant les armes des romantiques contre eux, il dévalorise l'Être au profit du Néant. Les poètes parisiens croient à la réalité des normes aristocratiques, au Bien, au Beau, au Vrai : ils se bornent à déclarer que les bourgeois n'y entendent goutte. Refusant à la fois l'utilitarisme familial auquel on veut les condamner et l'éthique de la caste privilégiée, les collégiens vont décider que le Bien et le Beau ne sont que des mirages ; ils retrouvent l'universalité dans le négatif en décrétant que, la Générosité et la Passion n'étant point de ce monde, les valeurs sont inaccessibles aussi bien pour l'officier démissionnaire qui versifie que pour un fils de filateur. Cette option nouvelle offre tous les caractères d'une *conversion*, à ceci près que la plupart des convertis prétendent passer du moindre être à l'être au lieu que les collégiens désertant le réel – l'être qu'ils peuvent percevoir, éprouver, connaître et modifier pratiquement – demandent au songe pratiqué délibérément de les

faire accéder au non-être, par la raison que rien n'est beau, rien n'est bon que ce qui n'existe pas. C'est la preuve ontologique à l'envers. Ils poursuivront leurs lectures nocturnes mais au lieu de leur demander la préfiguration de ce qu'ils seront un jour, ils exigent qu'elles leur donnent l'intuition imaginaire d'un monde éthico-esthétique auquel aucun homme *réel* ne peut avoir accès. Chatterton est un mirage, soit, mais pas seulement pour eux : pour le comte Alfred de Vigny – qui est un vilain bonhomme comme ils sont tous – et même pour le pauvre enfant de Londres qui se prenait pour Chatterton et qui en est mort.

Le sens de cette démarche est complexe. Il faut y voir d'abord un défi : faute de pouvoir s'offrir ce luxe, un acte gratuit qui soit réel, ils opteront – contre les bourgeois qui ne font jamais rien pour rien et contre les romantiques qui sont victimes de leur propre manœuvre et se croient sublimes en vérité – pour l'*absolue gratuité* : c'est *perdre* délibérément leur temps à imaginer l'impossible et se faire dévorer par le rêve non pas en dépit de sa parfaite inanité mais pour provoquer le monde et leur propre personne à s'abolir ensemble. Puisque la générosité est don militaire et destructeur, leur attitude en est à la fois la réaffirmation et la caricature ; prenant le réel pour *analogon* d'une image infinie et sombre, ils font donation de l'Être dans sa totalité à *rien* ou, si l'on préfère, ils sacrifient le monde pour que le Néant se néantise : peut-on concevoir cadeau plus royal ? On notera que l'éthique du romantisme est conservée – c'est qu'ils l'aiment encore, ces pauvres enfants cocus – mais qu'elle fait l'objet d'une radicalisation ironique et désespérée : « Fais en sorte de te perdre sous un ciel vide pour témoigner de l'impossible. » Toute conscience imageante décroche du réel puisqu'elle vise des absences. Le défi se situe au niveau du décrochage. Celui-ci, d'ailleurs, est aussi une évasion. Les garnements sont blessés, ils souffrent de savoir qu'ils sont bourgeois et resteront bourgeois jusqu'à la mort dans leurs pensées, leurs affections et leurs conduites réelles : autant fuir dans le néant puisqu'ils se font horreur. Ils cessent de voir, de *se* voir et mettent toutes

les facultés de l'âme au service d'un absentéisme d'autant plus facilement maintenu que les « retours écœurants » à la réalité leur font peur.

Mais il est un autre aspect de l'acte imageant : on décroche *pour former une image*. À ce niveau la conversion est sentie par les convertis eux-mêmes comme une *perversion* intentionnelle : c'est qu'elle conserve en elle la démoralisation qui l'a suscitée. Tant qu'il a pu croire que la fable témoignait de l'existence de l'Homme quelque part sur cette terre, à Paris, à Missolonghi, le petit lecteur entretenait avec les auteurs une relation *blanche*, faite d'abandon amoureux et de confiance émerveillée : le Livre était Bible, Évangile au sens propre du terme puisqu'il annonçait la Bonne Nouvelle. À présent, il sait qu'on lui annonce « *rien* » ; lire, c'est se droguer ; son rapport avec l'auteur vire au *noir* : contre ses parents vainqueurs, il emprunte à celui-ci ses pouvoirs sataniques ; il fait un pacte avec le Diable. Mais, dans le même moment, il s'emploie à duper le Malin : « Cette fois-ci, le trompeur ne me trompera pas, je sais fort bien que les pistoles, dans la bourse qu'il me tend, ne sont que des apparences de pistoles et qu'elles se changeront en feuilles mortes. Mais, si je les prends, c'est justement parce que j'aime les faux-semblants, les attrape-nigauds, les trompe-l'œil et que je les aime pour la part de néant qu'ils recèlent. » Dans le plaisir sulfureux et grinçant qu'il prend à sa lecture, entre une forte dose de ressentiment : en vérité ce n'est point le Néant tout pur qui lui plaît, c'est le Non-Être en tant qu'il vampirise l'Être, c'est-à-dire en tant que l'apparence se fait tout ensemble Être du Non-Être (*Être emprunté à l'Être*) et Non-Être de l'Être (négation de la feuille morte, qui est effacée par le faux éclat du faux or). Il lui semble qu'il fait une bonne farce au réel en l'asservissant à l'irréalité. Sainte-Beuve, qui fut, dans les années 20, fasciné par Chateaubriand, écrira un peu plus tard non sans rancune que « René », portrait de l'artiste par lui-même, est « une sorte d'incube aux funestes étreintes ». Voilà précisément ce que demandent les collégiens : un incube, une goutte de sperme par un dormeur répandue ; un non-être malin s'en empare, se nourrit de son être et, la détournant de ses fins naturelles, s'en sert

pour féconder, à mille lieues de là, une innocente dormeuse. Chateaubriand, Vigny sont des dormeurs, leurs héros des incubes qui posséderont de jeunes mâles endormis et les engrosseront d'un rêve. Ceux-ci se laissent faire : ils aiment cette étreinte bouffonne parce qu'elle est contre nature. C'est par là qu'ils rejoignent le satanisme de leurs auteurs favoris : rêver *pour rêver*, s'accorder dans la solitude de l'onanisme une satisfaction qu'on leur refuse, ils sont convaincus que c'est *mal faire* ; l'éthique rigoureuse de cette conversion n'est autre, finalement, qu'un système d'*antivaleurs*. Il est clair que ces enfants se livrent chaque soir au génocide le plus radical : au nom de l'Homme impossible, ils exterminent le genre sous-humain qui peuple la planète.

La modification du lecteur est le moment initial de la conversion mais non pas le plus important : celle-ci, en effet, déborde la nuit et s'étend au monde diurne. Les garnements écoutent le professeur, ricaneurs et distraits, apprennent tant bien que mal leurs leçons, font ce qu'il faut pour n'être pas renvoyés, pas plus, et dès qu'ils le peuvent se réfugient dans l'absence : Gustave n'est pas le seul, quoi qu'il en pense, à « se noyer » dans l'infini ; à ces moments-là, ils ne sont plus personne : tout juste une abstraite négation crispée, un décrochage suicidaire, sans sa contrepartie, l'incarnation. Mais, quand la cloche ou le tambour les rappellent à la vie, ils s'empressent de ressusciter au grand jour les vampires qu'engendre l'onirisme nocturne. Sans texte écrit, sans mots, ils s'incarnent publiquement. Pagnerre sait, à présent, qu'il ne sera jamais Jean d'Aragon, Grand d'Espagne. Ni l'Homme. Tant pis : mieux vaut *jouer* Hernani qu'*être* Pagnerre, fils de Pagnerre. On prend des attitudes ; chacun demande à son corps de ranimer ses convictions nocturnes par des postures appropriées, à ses camarades de consolider ce fantôme de croyance par leur assentiment. Nouvelle incarnation, moins convaincante que la lecture – car elle ne s'accompagne pas d'hypnose – mais plus radicale : elle va chercher l'individu en pleine veille et le déréalise au cœur de la réalité en lui interdisant de donner des réponses adaptées aux exigences du monde extérieur ; faute de pouvoir s'abolir,

ces comédiens tragiques remplacent leurs actes par des gestes ; c'est se condamner à la distraction permanente, à ne plus jamais éprouver de sentiments réels, à n'être plus rien que des « chargés de rôle » au sens où l'on dit « chargé de mission ». Mais de cela ils n'ont cure : hantés par la crainte d'actualiser par leurs conduites et leurs affections le bourgeois qu'ils sont en puissance, ils ont pris le parti de ne jamais rien faire ni ressentir pour de bon. On a compris : intériorisant le Non qu'on leur oppose partout, ils s'approprient et poussent à l'extrême le nihilisme implicite des romantiques pour en faire leur *exis* permanente ; ils seront la négation de tout ; autant dire qu'ils sont entrés dans le postromantisme et que leurs vieilles haines décuplées mais déviées sont en train de les rendre tout à fait enragés.

De *qui* parlez-vous ? demandera-t-on. De *tous* les collégiens ? Non. Il est temps de préciser : il y a le marais des enfants sages qui ne lisent point et ne se tourmentent guère ; et puis, aux places d'honneur les bons sujets, fiers de leurs succès scolaires : « Les forts regardaient (Charles) comme au-dessous d'eux et il était trop bon sujet pour frayer avec les garnements. » Les forts : ceux qui ont volé à Gustave les honneurs qui lui revenaient de droit. Sûrs de soi, méprisants, ils forment une caste, ce sont des élus qui ne daignent pas frayer avec les médiocres. Bouilhet était de ceux-là : il n'avait pas encore perdu la foi et se moquait d'être bourgeois pourvu qu'il vécût dans le commerce des nobles ; aux énergumènes qui le choquaient moins par leur nihilisme affiché que par leur trivialité, il préférerait de calmes et pieux aristocrates qui taquinaient la Muse. Les garnements, par contre, élèves médiocres ou passables, rêveurs sublimes, les garnements étaient fous furieux. Ces garçons ne s'abaissent pas à casser des vitres, à chahuter sinon par solidarité : cela n'empêche qu'ils jouissent d'un prestige funèbre aux yeux de leurs camarades ; ce sont eux, les « jeunes drôles » dont Flaubert vantera les « superbes extravagances ». Qui sont-ils ? Des vengeurs. Pour la première fois, en cette lente évolution, ils témoignent de cette misanthropie qui est un des caractères principaux du XIX^e siècle bourgeois. Avec eux, l'Homme

va subir un nouvel avatar : réalisable, avec Clouet, puis impossible, aristocratique, ensuite, et, pour finir, imaginaire, il devient profondément haïssable ; c'est de lui, finalement, que les Enragés veulent tirer vengeance. Relisons la *Préface aux Dernières Chansons* : elle retrace les figures d'un ballet chimérique dont la signification unique est la haine homicide et suicidaire : « Les cœurs enthousiastes, écrit Gustave, auraient voulu des amours dramatiques avec gondoles, masques noirs et grandes dames évanouies dans les chaises de poste au milieu des Calabres, quelques caractères plus sombres... ambitionnaient les fracas de la presse ou de la tribune, la gloire des conspirateurs. Un rhétoricien composa une *Apologie de Robespierre* qui, répandue hors du collège, scandalisa un monsieur (d'où) échange de lettres avec proposition de duel où le monsieur n'a pas le beau rôle... Un brave garçon (était) toujours affublé d'un bonnet rouge ; un autre se promettait de vivre plus tard en Mohican ; un de mes intimes voulait se faire renégat pour aller servir Abd-el-Kader... on portait un poignard dans sa poche comme Antony... par dégoût de l'existence Bar... se cassa la tête... And... se pendit. »

La gradation est évidente : Gustave commence par les « enthousiastes » : c'est Léon, le clerc de notaire, c'est Ernest Chevalier. Quand il nous rapporte les songes de son ami d'enfance, il y a beau temps que Flaubert tient celui-ci pour un fieffé bourgeois. N'importe : il le fait figurer au palmarès ; c'est que l'absentéisme n'est jamais méprisable : Ernest absent de soi-même valait mieux, quelle que fût la niaiserie de ses rêves, que Chevalier, procureur présent à soi. Fort bien, dira-t-on, mais pourquoi parler d'extravagance ? À quinze ans le sang travaille, il est normal de rêver aux femmes. Aux femmes, oui. Aux femmes des riches à la rigueur, surtout si le rêveur est pauvre. Aux grandes dames, non. Ces songes amoureux sont datés : vers la même époque Julien, le petit paysan de Verrières, après avoir séduit une mère de famille titrée, épouse la fille d'un duc. Ainsi, aux beaux temps du colonialisme, les colonisés souhaitaient parfois se venger des colons en leur prenant leurs femmes : ces ruminations d'érotisme

haineux sont une étape sur le chemin qui mène à l'organisation armée. En 1835 si, *après* la victoire bourgeoise, ces fantasmes exaltent les « cœurs enthousiastes », c'est que les privilégiés gardent la quasi-totalité de leurs privilèges et que leur arrogance de vaincus exaspère leurs vainqueurs. Nos collégiens bafoués brûlent de venger l'outrage romantique en cocufiant des gentilshommes.

Il y a plus : puisqu'on leur interdit d'être Jean d'Aragon, ils prouveront qu'ils le valent en arrachant de vive lutte une noble femme aux brigands ; c'est voler aux militaires leurs vertus congénitales, la générosité, la martialité, la virilité ; trompées par ce comportement, les princesses s'ouvrent, le jeune bourgeois les pénètre : faute de sortir par le sexe d'une famille princière, c'est par le sexe qu'il y entrera : l'intromission remplacera l'accouchement. Onirisme stupide, dira-t-on. Non : ils font d'une pierre deux coups, reniant la bourgeoisie et ridiculisant la noblesse. Gustave, on s'en doute, n'apprécie guère ces fadaises. S'il les cite, pourtant, c'est qu'il trouve quelque charme à leur perversité : ils lui paraissent comiques et inquiétants, ces bourgeois ingénus, arrachés à leur classe par la folie, qui poursuivent une interminable rumination schizophrène où la noblesse d'épée leur est conférée par l'usage opportun d'une arme à feu, c'est-à-dire par leur phallus, et par le dévergondage d'une princesse félonne. Ils justifient, les innocents, sa misanthropie et sont eux-mêmes misanthropes : rêvant leur impossible héroïsme (va-t-on draguer les princesses en Calabre ?) et conscients de son impossibilité, ils manifestent en leur personne que l'Homme est une rodomontade de cloporte.

Les ambitieux viennent ensuite, Gustave les considère sans chaleur : ils se veulent politiciens ou journalistes, deux professions qu'il détestera toute sa vie. Ils valent mieux pourtant que les sauveteurs de duchesses : leur camarade leur concède un caractère « plus sombre » et cela signifie que la passion les brûle, que leur insatiable orgueil ne sera jamais contenté, qu'ils ne daigneront accéder à la gloire et à la puissance si ce n'est par les voies dangereuses de la contestation. Surtout ils détestent les hommes et souhaitent les « abaisser », comme fit

Corneille, ou les dominer, comme Néron ou Tamerlan selon Flaubert, *par pure misanthropie*. Ils sont, Gustave y insiste, sous l'influence d'Armand Carrel, et leur plus cher désir est de stigmatiser le régime, de dénoncer partout les abus et les crimes, de parvenir, enfin, au renom, à la fortune en se faisant les censeurs attitrés de la société française. Il ne leur faut rien de moins pour les guérir du mal romantique : humiliés par les aristocrates, honteux d'être mal nés, ils entendent avant tout critiquer le pouvoir bourgeois, autrement dit le pouvoir de papa. Mais que la noblesse n'espère point qu'ils tireront pour elle les marrons du feu : contre leurs parents et contre la caste privilégiée, ils iront, s'il le faut, jusqu'à se dire révolutionnaires, jusqu'à prôner la République. Sont-ce des disciples de Clouet ? des continuateurs de son œuvre¹⁷ ? Pas du tout : Clouet n'était pas sombre, il croyait l'Homme possible et voulait contraindre ses concitoyens à le réaliser. L'amertume des condisciples de Flaubert s'explique au contraire par leur scepticisme : l'Homme est une imposture. Clouet avait cru faire un *acte* politique ; s'il a manqué son coup, ce n'est pas sa faute ; ses successeurs ont des *opinions* politiquement scandaleuses et les ont adoptées *pour scandaliser* : convaincus de leur impuissance, ils ont pris l'action en horreur. Disons-nous, du moins, qu'ils agissent *dans leurs rêves* ? Même pas : leur pessimisme les détourne de jouer les réformateurs. Ils se voient plutôt sous les traits d'un Savonarole, découvrant les plaies, les abcès, la gangrène, mais ne les guérissant pas : ils plongeront leurs contemporains dans la honte, ils leur donneront du dégoût pour eux-mêmes. Des politiques, jamais : des démoralisateurs. Dès qu'ils en auront l'âge, ils conspireront comme les *Carbonari* ou plutôt comme ces personnages mystérieux qui font peur aux bourgeois – est-on sûr qu'ils existent ? – et dont on prétend qu'ils s'organisent en sociétés secrètes et veulent renverser la monarchie avec l'appui des ouvriers. Mais les collégiens de Rouen n'ont ni les moyens ni l'envie de s'organiser : ils *sont organisés* dès le commencement de leur rêve. La République, pour eux, c'est l'insurrection : ils en donnent le signal, le peuple se soulève, le roi s'enfuit, nos jeunes

révolutionnaires sortent de l'ombre, héroïques et vainqueurs, pour taper comme des sourds sur les institutions de Juillet ; elles se brisent, ils tordent entre leurs mains de fer l'idéologie bourgeoise et l'idéologie de l'Ancien Régime et rétablissent le suffrage universel. Le monde en ira-t-il mieux ? Ils en doutent fort puisque notre espèce n'est pas perfectible. Du reste l'ordre nouveau n'est pas leur affaire : ces hommes de désordre ne se soucient pas de construire ; ils rêvent de démolitions, de violences perpétuées : la Révolution, pour eux, c'est 93. Ces fils de Girondins n'ont pas choisi par hasard de glorifier entre tous le Montagnard Robespierre. Mort, celui-ci a conservé le grand honneur d'être l'ennemi n° 1 pour la bourgeoisie tout entière – à commencer par Michelet – et, simultanément, pour l'aristocratie ; bref, il réalise l'union sacrée des ennemis de l'Homme : contre lui. L'Homme n'étant à leurs yeux qu'une chimère, ses petits adorateurs sont incapables d'apprécier sa politique révolutionnaire. Qu'admirent-ils donc ? La Terreur. Ignorant la dialectique complexe qui y a conduit et le rôle capital que les masses y ont joué, ils en attribuent tout le mérite à l'Incorruptible. Que de sang ! Il sort de toutes les veines, rouge et bleu, les têtes bourgeoises fraternisent dans le son avec celles des aristos. Sur l'ordre de Robespierre, la bourgeoisie entreprend de s'exterminer elle-même, les Jacobins s'assassinent entre eux. Pourquoi se sont-ils arrêtés en si bon chemin ? Vive la Terreur et qu'elle revienne au plus vite : avec un peu de chance, les fils verront sauter comme des bouchons les chefs vénérables de leurs pères, et, telle la fiancée du pirate, ils diront : Hop là ! Voyez comme ils sont pourtant, ces petits Républicains : si quelqu'un s'avise de protester, si un « Monsieur » critique leur idole, ils tirent très aristocratiquement leur épée et l'appellent sur le terrain. Donc ils restent, au fond de leur cœur, fidèles aux grands songes militaires de leur période romantique : dans leurs fables nouvelles, ils tuent et se font tuer, ils se racontent cent fois leur mort, toujours noble ; quand ils tiennent un rôle, c'est pareil : bretteurs hautains, ils n'hésitent point à offrir leur vie pour prendre celle des Messieurs qui les ont regardés de travers et qui montreront, bien sûr, leur

bassesse bourgeoise en refusant de se battre. L'apologiste de Robespierre a fait coup double : écrivant, il a fait le geste d'écrire et joué le personnage de l'hagiographe passionné (peut-être aussi du héros qu'il a prétendu ressusciter) ; cette comédie a nécessité, cependant, qu'il trace des mots sur sa feuille et ces mots ont eu la chance de scandaliser un adulte : celui-ci, à peine fait-il mine de protester, se trouve brutalement convié à faire la preuve qu'il préfère l'honneur à la vie et qu'il est de ceux qui-naissent-pour-mourir ; par sa dérobade, il se ridiculise, démontre sa roture et, du coup, met en relief la *qualité* de son adversaire. Le jeune bretteur, au contraire, a manifesté que le mystère de sa naissance est loin d'être éclairci : est-il vraiment le fils du bourgeois qui se prétend son père ? Ne serait-il pas, plutôt, un aristocrate qui s'est fait républicain par générosité ? Rien n'a eu lieu qu'un tumulte au collège et pourtant le petit comédien a trouvé le moyen de monter sur les planches et de s'insurger à la fois contre la classe qui le refuse et contre celle qui le produit.

Point n'est besoin, d'ailleurs, d'en faire tant, d'inventer chaque jour un feuilleton dont on est soi-même le héros ni de traverser, irréel, le monde séculier en l'encombrant de sa geste : il s'agit pour ces adolescents de s'affecter dans l'irréel et, si possible, en permanence, de l'être qui leur revient *de jure* et se refuse *de facto*. Ils avaient cru bien faire, jusqu'ici, en s'incarnant dans un personnage *lu* ou *joué* dont les exploits révélaient la *nature* ; ils gaspillaient leur peine : à quoi bon ces détails, ces rappels, ces intrigues complexes, à quoi bon le *dramatique* ou le *romanesque* qu'il ne s'agit que de se produire soi-même comme l'image calme et fixe d'une violence effrénée ? Une sage économie permet à certains de s'irréaliser à moindres frais. Puisqu'ils ne souhaitent rien d'autre que *d'être la Terreur*, *habitus* invariant, hypothèque inerte sur leur avenir, prétention menaçante sur l'avenir du monde, puisqu'ils entendent que cette structure ontologique se donne irréllement, « explosante-fixe », à leur sens intime comme *leur être même* se signifiant à eux comme présence intemporelle et instantanée, il leur sera facile de simplifier les rites d'incarnation et de se faire désigner par

l'inertie d'un accessoire *ne varietur*, à la façon dont les rois sont indiqués dans leur puissance par la couronne et le sceptre. Supprimant cet intermédiaire, le personnage, ils se manifestent à eux-mêmes par la simple médiation d'une chose inanimée : « On portait un poignard dans sa poche, comme Antony. » L'anonymat voulu de cet « On » nous fait entendre que c'était une habitude fort répandue¹⁸. Encore comportait-elle – ultime résidu de la lecture romantique – une référence à un Personnage particulier. Mais voyez ce « brave garçon », là-bas, il se contente modestement d'un bonnet rouge : tranquille, bien honnête avec ses professeurs, c'est sans doute un de ces élèves moyens dont le censeur dit qu'ils « pourraient mieux faire », ce qui, dans son cas, est incontestablement vrai puisqu'il ne fait, à la lettre, rien sauf porter un bonnet, penser qu'il le porte et, quand il l'ôte, qu'il le portera dès que possible. Il n'y a pas d'extravagance à se coiffer mélancoliquement d'un bonnet phrygien pour signifier qu'on est fidèle à certains principes politiques dont ce couvre-chef est le symbole admis ; il y en a beaucoup, au contraire, à poser la Terreur sur sa tête comme signe et symbole de soi-même. Il a dû rêver, autrefois, de beaux massacres, d'un génocide, même, dont il était l'organisateur, d'un déluge de larmes et de sang, bref il se racontait des histoires avec des mots, avec des images. Il ne rêve plus : à quoi bon puisque, sur le sommet de son crâne, une fois pour toutes, le rouge est mis. Encore un schizo, va-t-on dire, et j'avoue que la pensée autistique offre peu de performances plus réussies. Quelle économie de moyens, quelle élégance : plutôt que de *faire régner* chaque nuit la Terreur, le brave petit gars a préféré l'*être* ; il *se* résume en ce bonnet dans la mesure même où le bonnet la résume, la condense en une qualité unique, le *sang versé*. Celui qu'il a fait couler ? Oui. Et celui qu'il fera couler demain et celui qu'il répand à l'instant même et dans l'éternité : à travers l'étoffe fétichisée, le sang, bu par la terre et sec, inerte blason, le désigne à lui-même, *dans son être*, comme *Chose humaine* ; à travers la légère pression de la coiffe sur ses tempes, douce comme une caresse amoureuse, il vient à soi-même du dehors, vide et sacré, il intériorise son projet fondamental qui garde, au sein

de l'immanence, la consistance *ne varietur*, l'opacité, l'impénétrabilité de l'*en-soi*, il est son propre fétiche ; tempête provisoirement reployée, toujours à l'instant de déplier ses foudres, bonace terrible au centre d'un cyclone, ce symbole l'arrache au genre humain : le déluge a eu lieu, aura lieu, il ne cesse d'avoir lieu, il a vu, il voit, il verra les lames écarlates à l'assaut du mont Ararat, il survole un massacre qui fait simultanément l'objet d'un souvenir, d'une perception et d'un oracle par la raison que le brave garçon s'est donné le *temps de la chose* et que, du coup, les ek-stases de la temporalité humaine s'écrasent dans l'homogénéité et dans la continuité de la durée physique ; par cette extermination mémorable dont il se réjouit de devenir et d'avoir été l'auteur et qui est sa vocation intemporelle, il se donne, dans une indistinction soigneusement maintenue, le présent stupide de l'atome et l'éternité de l'ange. Au demeurant le meilleur fils du monde.

Cela dit, ne nous hâtons pas de le prendre pour un fou. Il l'est peut-être : que savons-nous de lui ? Mais son attitude, loin qu'elle s'oppose aux conduites socialisées de l'époque comme le singulier à l'universel et l'extraordinaire au particulier, ne fait que retrouver le sens du rite d'appropriation le plus commun : fonder l'*être* sur l'*avoir* n'est-ce pas aliéner le propriétaire à sa propriété et, conséquemment, l'homme à la chose ? Le bourgeois, nous le savons, se fait annoncer ce qu'il est par ce qu'il possède ; et son « intérêt », c'est lui-même en danger dans le monde extérieur : ainsi le rusé garnement, quand il demande à *son* bonnet de lui révéler *son* essence en termes d'extériorité, fait crédit à la matière ouvrée qu'il a acquise, par la raison qu'étant à lui, elle ne peut être que lui et ne saurait donc le tromper ; ainsi sa foi dans l'oracle pratico-inerte est soutenue par la confiance que sa classe accorde à la Chose humaine, confiance dont elle ne représente, en somme, qu'un moment particulier. Comme ces jeunes gens sont incertains d'eux-mêmes ! Victimes d'un Malin Génie, ils sont leurs propres pièges et tout est mirage en eux : ils sont tous décidés à tuer leurs pères et les châtelains de la région, indistinctement, mais nous avons vu l'un d'eux se faire

Incorruptible pour guillotiner les nobles puis, dégainant à la première occasion, se retrouver contre les bourgeois dans la peau d'un Ci-devant. À présent, c'est l'inverse : pour septembriser la classe infâme qui lui a donné le jour, un Justicier ne trouve rien de mieux que de s'embourgeoiser à l'extrême en s'aliénant à son chapeau. Par cette raison, nos enragés, semblables à leurs ennemis, les romantiques, quoique pour des raisons opposées, ne font rien que mourir et ruminer leur mort. Mourir : minéraliser leur vie, pousser la négation jusqu'à l'autodestruction radicale. Les deux garnements qui viennent ensuite sur la liste, faute de pouvoir se soustraire à l'emprise familiale, vont du moins se vitrioler sous nos yeux pour qu'il soit bien entendu qu'ils « n'ont plus figure humaine ».

Le premier préfère la société des sauvages à celle des nantis¹⁹ qu'il rencontre dans le salon de ses parents : il arrête sa vie par un serment ; il passera son baccalauréat et, peut-être, une licence de droit puis se fera Mohican ; rien de positif dans cet engagement solennel : ce Mohican-là ne souhaite pas la compagnie des hommes, fussent-ils Mohicans par filiation ; il a rêvé sur Rousseau mais ne croit pas au bon sauvage : le cœur n'y est plus. Ce qu'il ira chercher au Connecticut ce n'est pas l'espèce humaine dans sa pureté originelle, c'est le désert et l'inhumanité. Il hait les bourgeois, les Européens, les civilisés : puisqu'il ne peut, incendiant collèges, bibliothèques et musées, anéantir la hideuse culture qu'ils secrètent, il en détruira minutieusement les traces dans sa pensée comme dans son cœur. Combien il les envie, ces Indiens qui ne savent ni lire ni écrire ni compter ; à leur contact il oubliera tout ; peut-être, avec un peu de chance, désapprendra-t-il à parler : alors il retrouvera la nature qu'on lui avait cachée. Non pas celle de l'homme qui est lui-même un produit de culture, un artifice : celle de la bête féroce, la solitude analphabétique des ancêtres paternels de Djalioh. Encore Gustave dotait-il son anthropopithèque d'une sensibilité peu commune. Il n'y a rien de tel dans ce rêve sec et furieux ; tout y est négatif : je jure que, le jour venu, je m'acharnerai sur moi-même, je me mutilerai, je me crèverai les yeux, je verserai du plomb fondu sur mes plaies par cette seule raison

que l'homme est haïssable, que je le hais et veux l'abolir en ma personne ; je jure qu'il ne restera, l'opération finie, plus rien de ce moi que vous m'avez donné et qui m'écoeure parce qu'il ressemble trop aux vôtres, je jure que je ferai tout pour me rendre imbécile et gâteux.

Le serment qui me frappe le plus, toutefois, c'est l'autre, celui qu'a prêté devant soi-même « un des intimes » de Flaubert. Au fait, quel intime ? La frénésie n'est pas coutumière chez Alfred qui, d'ailleurs, a quitté le collège ; moins encore chez Ernest. Peut-être Gustave nous raconte-t-il l'« histoire d'une de ses folies ». Peu importe, d'ailleurs : ils se prêtaient leurs rêves. Cette seconde option ne paraît pas d'abord très différente de la première : même avenir barré par la foi jurée, même exil volontaire, même abandon de la vieille Europe : dans un autre désert, d'autres Mohicans attendent le voyageur. Mais la haine s'est exaspérée, voilà ce qui compte : c'est à ce point que l'émigrant, non content de renier sa patrie, va chercher dans le bled l'occasion de la trahir. Trahison gratuite et parfaite qui n'a d'autre fin qu'elle-même. Certes les victoires d'Abd el-Kader forçaient l'admiration des Français mais ce qui enthousiasme le jeune traître, ce n'est pas la tenace résistance des Algériens à la colonisation : il n'ira pas au Maghreb pour soutenir une juste cause, attendu que pour les misanthropes du collège les causes justes n'existent pas. Ce qui le fascine, c'est qu'il pense trouver là-bas l'occasion de massacrer des compatriotes. Et pourquoi les massacrer ? *Parce que c'est mal*. Ce jeune renégat, qui sait comment il a fini ? Notaire, peut-être, ou fabricant de drap. N'empêche que dans les années 35, il siégeait dans l'aréopage des maudits imaginaires et qu'il s'y montrait le plus radical : ce ne sont pas seulement des vies françaises qu'il comptait détruire en tirant sur les soldats de Bugeaud, c'est sa propre pureté. L'Homme lui inspire tant d'horreur qu'il ne daignerait pas même le tuer si ce n'était *traîtreusement* ; il le damne en sa propre personne par un acte inexpiable ; après quoi, ce Melmoth irréconcilié ira brûler dans les enfers, la tête haute, sans une plainte, ivre d'orgueil : ce bourgeois est devenu un traître *militaire* ; pour accomplir ses scélératesses, il a fallu qu'il

fasse don de sa vie : *pour rien*. Quand il dressait en rêve à ses compatriotes, pour le seul plaisir d'affirmer sa liberté-pour-le-Mal, des embuscades où il avait lui-même une bonne chance de laisser sa peau, que faisait-il sinon manifester sa générosité plénière et, du même coup, *s'anoblir* sous l'œil bienveillant du *noble émir* Abd el-Kader ? Voici le fin mot : la trahison dont il rêve, c'est le déclassement. N'allons pas croire, toutefois, qu'il ne renie que ses parents : dans l'armée française la plupart des officiers sont titrés ; il connaîtra cette suprême jouissance : créer une chevalerie noire dont il sera le seul membre en faisant des cartons sur les aristocrates.

La mort est la clé. Pour tous. La *Préface aux Dernières Chansons* nous apprend comme on passe du rêve à l'art et au suicide : « ... On était avant tout artiste ; les pensums finis, la littérature commençait ; et on se crevait les yeux à lire, au dortoir, des romans ; on portait un poignard dans sa poche comme Antony ; *on faisait plus* : par dégoût de l'existence, *Bar...* se cassa la tête... *And...* se pendit... » C'est moi qui ai souligné cet étrange liaison ; elle est significative : lire, nous le savons, c'est mourir un peu, jouer un personnage, c'est mourir beaucoup, on peut *faire plus* et se pendre, pour mourir tout à fait. Ce qui étonne, ici, c'est que Flaubert nous présente comme une *gradation* ce qui est en fait un saut qualitatif, une rupture de continuité. Il est certain que la lecture est pour ces jeunes gens une invite à trépasser : ceux qui lisent encore et s'endorment ravagés vers minuit – ce qui est mourir de chagrin – se réveillent morts ; ils voient le jour du point de vue de la nuit ; d'autres ne lisent plus : le couteau qui pèse dans leur poche vaut bien vingt romans. Leur belle mort, toutefois, reste imaginaire : pourquoi Gustave présente-t-il l'autodestruction réelle et délibérée comme le degré le plus haut de l'irréalisation ? Si, pour plonger dans un néant farouche et qui, par-dessus le marché, a le bonheur d'être conscient de soi, il suffit de porter un poignard, pourquoi le tirer de sa poche et le tourner contre soi ?

Je réponds d'abord que ni Bar... ni And... n'ont fait connaître leurs vraies raisons ; peut-être ne les connaissaient-ils pas eux-mêmes. En tout cas, elles n'ont

pas été conservées et c'est Gustave qui décide souverainement, plus de trente ans après, qu'ils se sont tués « par dégoût de l'existence » ; du reste, quand cela serait vrai, rien ne nous prouve qu'ils ont passé, comme il le prétend, de la mort imaginaire au suicide : celui-ci est, bien évidemment, un refus de la réalité mais justement c'est une réponse à des *stimuli* réels, ce qui suppose, en général, que le désespéré s'est vu interdire, par son caractère constitué ou par la situation, le recours aux techniques de déréalisation. On peut même considérer que l'évasion-dans-un-rôle²⁰ et la mort volontaire sont deux réactions possibles au désespoir mais qu'elles sont opposées et donc incompatibles. Par contre, on s'intéressera tout particulièrement à l'interprétation des faits *par Gustave* : nul doute qu'elle ne reflète l'opinion qui avait cours à l'époque, parmi les garnements. Ceux-ci admiraient dans le suicide de leurs camarades la radicalisation de leur propre choix de dormir debout et, finalement, *sa vérité*.

L'absentéisme, pensent les adolescents, est une étape sur la voie royale qui mène à la mort volontaire. Entre les Mohicans, les Incorruptibles, les Vengeurs, les Justiciers et les deux camarades qu'ils s'apprêtent à canoniser, il y a, en tout cas, un point commun : le refus de vivre. Tous mettent leur grandeur dans leur dégoût de l'existence, c'est-à-dire de soi-même en premier lieu.

Car ils *se* dégoûtent : un temps, ils ont vu dans la déréalisation une résistance ultime mais efficace : traqués, ils bondissaient dans le non-être laissant leurs dépouilles aux forces de l'ordre. À présent, ils ont compris : loin d'être une négation véritable l'onirisme dirigé suppose un consentement à la défaite. Nous le savons, réduit à l'impuissance, réifié, l'*objet* humain ne peut que rêver ; mais, inversement, il ne rêvera que s'il se soumet à sa condition de chose humaine. Un refus *réel* ne suffit certes pas pour l'y soustraire : il interdit en tout cas toute évasion hors de l'humanité et contraint de chercher sans répit une issue *pratique* à une situation *définie*, fût-elle désespérée, quitte à s'abîmer, en fin de compte, dans les convulsions sans autre but que de retarder aussi longtemps que possible l'instant où la victime acceptera son sort. Entre 31 et 35, les absurdes violences

convulsionnaires des collégiens témoignaient, du moins, de leur persévérance à dire non. Non à l'impuissance, non à leur être de classe, non à leur destin préfabriqué, non à l'Autorité. La lecture elle-même fut la continuation de leur révolte tant qu'ils purent croire qu'elle leur enseignait la vérité sur la condition humaine. Mais, à présent, ayant compris la parfaite irréalité de leurs incarnations, ils savent qu'ils recherchent l'imaginaire pour lui-même ; déboutés par l'Histoire, ces agents se sont changés en acteurs : c'en est fini de leur résistance. Certes, ils ont encore de beaux emportements, des fureurs, mais tout est joué. Ils affichent le même acharnement à contester mais en profondeur ils se résignent ; n'ont-ils pas choisi de disqualifier *toute* la réalité par un saut imaginaire dans le Néant ? Refuser tout, accepter tout : une seule et même chose. Dans l'un et l'autre cas on abdique, on renonce à la praxis qui reconnaît certaines données et s'appuie sur elles pour en modifier d'autres. Ils s'identifient sans y croire au *Desdichado* et proclament que c'est l'Homme *en personne* mais qu'il est irréalisable et que son règne n'arrivera jamais : c'est confesser tacitement que le déterminisme mécaniste, l'atomisme social et la théorie moléculaire de la société disent vrai, que l'égoïsme est la motivation fondamentale de tous les comportements donc de leurs propres agissements – y compris les pratiques déréalisantes –, c'est se rallier, en un mot, à l'idéologie paternelle. Ils y gagnent évidemment, puisqu'ils rendent à Vigny la monnaie de sa pièce : nobles et bourgeois disparaissent ensemble, restent des particules solitaires ; mais c'est justement cela qu'affirme la pensée libérale ; et l'égalité de ces molécules interchangeables réside dans leur incurable médiocrité. Si la condition humaine ne peut être améliorée, si, comme Flaubert dira plus tard, personne ne peut rien pour personne et si, de toute manière, l'humanité, uniformément vile, ne vaut point une heure de peine, il faut condamner sans recours les vaines agitations, c'est-à-dire la soi-disant *praxis* sous toutes ses formes : ces adolescents s'engagent tacitement à désavouer les Clouet futurs et, s'ils ont pris part à la rébellion de mars 31, ils se désavouent eux-mêmes ; démobilisés par l'onirisme, ils renoncent

pour toujours à « changer la vie » ; apolitiques, ils *laisseront faire* : autant dire qu'ils laissent à leurs géniteurs le soin de gérer les Affaires publiques ; réfugiés dans le trop commode alibi du rêve, ils déclarent bien haut que le séculier ne les intéresse pas. Donc, ils laisseront tout en état : les règles imbéciles du collège, le pouvoir abusif de l'Église, la monarchie, le cens, ils n'y toucheront pas ; leur absence jouée leur permet d'ignorer ce qui se passe autour d'eux et de s'en laver les mains. Ils ne peuvent se cacher que c'est un alibi de pleutre : ils s'absorbent à jouer ce qu'ils savent ne pas être pour éviter de voir ce qu'ils sont pour de vrai. Ils gardent, pourtant, des souvenirs qu'ils ne reconnaissent pas et s'angoissent de ne plus comprendre leur passé : comment ces quiétistes de l'imaginaire entreraient-ils dans les vues des petits lutteurs qu'ils ont été ? Le résultat, c'est qu'ils se demandent parfois dans la terreur si leur somptueux onirisme n'est pas tout simplement le moyen le plus sûr de devenir les bourgeois qu'ils sont. Au collège, à la maison, on les prépare à gérer un patrimoine : les lectures et les comédies serviraient à compenser leurs études austères ; ces soupapes de sûreté seraient tolérées par les grandes personnes elles-mêmes si celles-ci venaient à les connaître. Puisque ces enfants se trouvent contraints par les circonstances de faire dans la honte l'apprentissage de leur être-de-classe, on leur permet à heures fixes d'être Lara, Manfred, Faust, c'est-à-dire un grand seigneur boiteux, incestueux, magnifique ou le Premier ministre olympien d'une principauté allemande : pendant qu'ils s'absentent, le processus d'embourgeoisement se poursuit dans leurs âmes désertes sans rencontrer la moindre résistance ; quand ils rentreront en eux-mêmes ils se retrouveront un peu plus bourgeois qu'auparavant. N'est-ce pas le commencement d'un retour à l'ordre ? Ne sont-ils pas en train de devenir des adultes indignes des adolescents qu'ils sont ? Cette inquiétude, Gustave la partage – du moins en ce qui concerne les autres – et nous avons vu qu'il a prophétisé très tôt, dans la hargne et la terreur, l'embourgeoisement d'Alfred. Contre cette lente et sûre métamorphose, un seul remède : abolir ensemble le bourgeois rêveur et son rêve pourrissant. Ils avaient

choisi de passer à l'imaginaire, une ou deux années auparavant, parce qu'il leur donnait le moyen de s'irréaliser en de grands personnages agités de grandes passions et de grands sentiments ; à présent, déçus, ils n'en voyaient plus que l'intérêt négatif : l'imagination, c'était l'absence au monde, c'était la déréalisation. Par malheur, l'expérience leur apprend qu'on s'absente par à-coups et qu'on retombe sans cesse dans la fange du réel ; or l'évasion n'est rien, tant qu'elle est provisoire ; pis : c'est une forme de complicité ; et comme la mort seule est susceptible de la fixer pour l'éternité, il leur apparaît clairement que le suicide est le sens profond de l'irréalisation, son exigence et sa justification. Rêver, c'est *s'engager à mourir* : ils rêvent, donc ils s'y sont engagés ; comme Saint And... et Saint Bar... ils ont la mort dans l'âme ; la seule différence, c'est qu'ils l'y gardent en attendant l'occasion de la faire passer dans leur corps. Ils savent, à présent, qu'il faut choisir entre l'abjecte résignation et le suicide et que, si l'on ne s'est tué, on n'est pas digne de vivre. Mais quoi ? Ils *se sont tués* : « c'est comme si c'était fait ». Ils ont suivi le conseil de Camus un siècle avant qu'il ait été donné : « Il n'y a qu'un problème vraiment sérieux. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste... vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre. » Ils ont répondu. Ou plutôt ils sont reconnaissants aux deux Saints d'avoir, l'un avec son pistolet, l'autre avec ses bretelles, répondu à leur place. Ceux-là ont décidé que *pour cette génération d'enfants bourgeois*, nés aux environs de 1820, la vie n'était pas vivable. Et je reconnais qu'ils avaient raison. En se tuant ils ont structuré pour tous les « années mortelles » du collège. Nous verrons dans la troisième partie de cet ouvrage que la réponse restera valable quand ces enfants seront devenus des hommes. Au dilemme – se soumettre ou se démettre de la vie – il est toutefois un moyen d'échapper : Gustave, à seize ans, le pressent ; quand il écrira, adulte, une préface pour l'œuvre d'un poète mort *naturellement*, il le connaît depuis longtemps : c'est la Littérature. Non pas celle qu'on lit : celle qu'on fait. L'artiste perpétue la déréalisation ; en ouvrant un

cycle d'images éternelles, il *institue* et *sacre* l'imaginaire ; par cette raison, il a le droit de survivre. Nous verrons d'ailleurs que l'Art selon Flaubert exige de ses ministres qu'ils subissent l'épreuve de la mort – il s'y soumettra lui-même en janvier 44 – afin qu'ils puissent regarder le monde avec les yeux égarés de ceux qui reviennent de l'au-delà. En 1837, cela n'était pas si clair : tous artistes ? pourquoi ? et comment le devenir ? C'est *son* affaire depuis longtemps et pour des raisons personnelles ; il est difficile d'admettre que l'Art, substitut du suicide, soit celle de tous ses condisciples. And... et Bar... mettent la plupart d'entre eux en face de la mort comme leur possibilité fondamentale, sans médiation.

Tel est l'avant-dernier avatar de la communauté collégiale : le temps de l'humanisme n'est plus ni celui du romantisme ; celui de la sainteté commence. La mort n'était jusque-là que la plus somptueuse de leurs chimères ; c'est fini : on ne meurt plus, contestataire, sur l'échafaud, trucidé par la société ; il faut se tuer pour de bon, tout seul, dans une chambre close, par balle ou par strangulation. Pauvres garçons ! C'est vrai qu'ils n'ont pas demandé à naître et que c'est atroce pour un petit d'homme d'être *enfanté bourgeois*. Mais, puisqu'ils sont faits pour vivre, puisque de jeunes appétits les contraignent de reproduire leur vie, ils se truquent une fois de plus et refusent de décider s'il faut tenir And... et Bar... pour des exemples à *imiter* ou pour des rédempteurs qui se sont offerts au martyre pour racheter leurs condisciples. Dans cette seconde hypothèse les disparus se sont tués à *la place* de leurs camarades et pour eux ; la communion des Saints permet de reverser sur toutes les têtes les mérites acquis par le geste fatal : du coup, pour les garnements, tous morts d'honneur, le suicide devient facultatif. Conservant en eux, dans l'indifférenciation syncrétique, ces deux interprétations, ils peuvent se donner l'importance funèbre de jeunes élus habités par leur trépas en tant qu'un autre l'a déjà réalisé, et condamnés à survivre pour témoigner. Ils se sont machinés de telle sorte qu'ils devraient pouvoir intégrer la mort volontaire à leur rêve et la dépasser en interprétant ce nouveau personnage,

le *suicidaire*, qu'un pistolet chargé et plongé dans une poche désignerait en permanence.

Malheureusement et pour la première fois, leur mauvaise foi ne paie pas. Le départ est bon, pourtant. Mais, à peine ont-ils appareillé, l'illusion crève et les met en présence d'un acte à faire. Par cette unique raison : *le pistolet est vrai*. Jusque-là, leur onirisme était protégé par la décision de ne rêver que l'impossible : impossible à Pagnerre, à Baudry d'être Jean d'Aragon ou Ruy Blas, de se faire Mohican, de rejoindre Abd el-Kader pour trahir le duc d'Aumale et la patrie, impossible, tout simplement, de se faire officier de cavalerie. Mais le suicide au contraire est possible : si l'arme est en poche, ils peuvent à tout moment se tuer. À l'impossible nul n'est tenu : on ne peut les blâmer de refuser la résignation, de maintenir leurs droits éminents, de s'obstiner à jouer le personnage qu'ils ne seront jamais. Mais ils seraient dérisoires de *jouer* les suicidaires puisqu'ils ont en permanence la possibilité de « se donner *quitus* avec la pointe d'un couteau ». S'ils proclament leur dégoût de la vie, le possible devient fondement d'un impératif rigoureux : tu peux donc tu dois changer ton trépas imaginaire en un décès réel et irréversible. Les malheureux découvrent leur imposture non pas dans l'abstrait et réflexivement – ce qui serait moins pénible – mais pendant qu'ils s'absorbent à jouer leur nouveau personnage : une aperception concrète fait voler en éclats toute la comédie. Nul en effet n'est suicidaire s'il ne s'est surpris souvent à ruminer sur la façon dont il s'y prendra pour mettre un terme à ses jours. Les candidats s'arrangent donc pour se surprendre penchés sur un rasoir et méditant ; les plus consciencieux se poussent au fond de la gorge le canon d'une arme à feu et l'y laissent quelques instants : s'ils se ravisent et le retirent, il est entendu que leur résolution reste inébranlée mais qu'ils n'ont pas tout à fait décidé du moment de l'exécuter. Malheureusement pour eux, au jeu de la mort volontaire, les accessoires ne sont point des simulacres mais des engins réels et menaçants : celui qui manie un pistolet chargé de balles pour se donner un moment l'illusion qu'il va s'en servir,

comment pourrait-il éviter que l'indubitable réalité de l'outil ne change, en dépit de lui-même, ses feintes tentations en exigences du pratico-inerte, comment empêcherait-il que l'arme ne le désigne, ne le *vis*e, à tous les sens du mot, que des actes réels mais *à faire* ne s'annoncent à travers ses gestes et qu'il ne soit le signifié de ce signifiant-là ? Il est au pied du mur ; sous l'index prudent qui la taquine, la gâchette se fait interrogation : est-il enfin décidé ? il ne faut qu'accentuer la pression de son doigt. Rien, à la lettre, ne sépare plus le comédien de l'« instant fatal », tout l'invite à sauter le pas, c'est insoutenable : affolé, il ouvre le poing, le pistolet tombe. L'enfant a eu peur de soi ou plutôt non : le Sancho Pança qui l'habite, son Ego véritable, a redouté tout à coup que son Alter Ego, le célèbre comédien de la Manche, n'ait fini par se prendre à son propre jeu ou, pis encore, que son Personnage ne soit devenu sa vérité. Il s'appuie à la table, il transpire, il grelotte : il aurait suffi d'une maladresse... cette fois j'ai bien cru que j'allais y passer. Ce qui le terrorise encore, c'est le vertige douceâtre qui ne l'a pas quitté : l'arme est à ses pieds, il suffirait de se baisser... À cet instant le Personnage crève, les garnements ont tous la même réaction : en découvrant leurs personnes réelles, ils éclatent de rire. C'est Sancho qui s'égayé, sinistre et délivré, devant la disparition du vieux gueusard qui le terrorisait ; l'écuyer, riant aux larmes, goûte à l'aigre volupté de se sentir ignoble et se réjouit d'avoir trouvé une solution valable au casse-tête qui l'obsède depuis cinq ans.

Le sérieux du comique. En ces années tournantes, la contestation par le rire fait son apparition et coexiste un moment avec la contestation par le rêve dont elle est l'aboutissement et qu'elle finit par remplacer. Vers 1837, on signale l'existence au collège d'un groupe d'adolescents nonchalants, cyniques, revenus de tout avant d'y avoir été, qui, écœurés de la Création, ont pris le parti d'en rire plutôt que d'en pleurer : ils se sont baptisés eux-mêmes les *Blasés*. On ne sait presque rien d'eux sinon qu'ils étaient unis par des liens assez lâches – affinités, similitude – et non par cette fraternité-terreur qui se forge dans les combats (quel combat mèneraient-ils ? pas une des fins humaines ne vaut une heure de peine)

ou par le serment commun qui fonde les sociétés secrètes. Une lucidité qui se prétend implacable, un quiétisme nihiliste, telle est leur *exis* – qui s'exprime ordinairement par un humour noir accompagné d'un rire jaune. Ce rire, qui se manifeste comme un point de vue totalitaire sur le monde, est en fait la relation particulière de la jeune génération bourgeoise avec elle-même. C'est le premier moment d'une prise de conscience déviée, truquée, qui conduira ces adolescents rétifs à s'accepter pleinement comme bourgeois et plus tard, comme pères de famille. Cette phase ultime de l'involution, commencée en mars 31 et qui s'achèvera en 1840, Flaubert en donne une bonne définition, dans sa lettre du 15 mars 1850 : résumant sans indulgence la vie du pauvre Ernest, ancien franc-maçon de la Garçonnerie, dont M^{me} Flaubert vient de lui apprendre le mariage, il écrit qu'il a « suivi la marche normale » et qu'il est passé « du sérieux du comique au comique du sérieux ». Nous allons tenter de les accompagner dans leur « marche normale » : au cours de ce nouvel épisode, les ci-devant Enragés, devenus Blasés, vont rencontrer Gustave : de cette rencontre naîtra le Garçon.

Qu'est-ce qui les fait rire, ces adolescents ? Le monde ou leur suicide manqué ? L'un et l'autre : disons que leur échec a dévoilé leur imposture ; leur être-dans-le-monde-pour-mourir, c'était une comédie : ils y sont *pour y vivre*. Cette disgrâce les rend *comiques* à leurs propres yeux. Non point risibles : la risibilité, nous l'avons vu, est un caractère immédiat qui peut s'attacher à n'importe quel individu à partir d'une réaction défensive et spontanée de l'entourage. Le comique, au contraire, est médiatisé, élaboré. Disons qu'on le rencontre comme le tragique, son contraire, sous forme de produit fini. L'un et l'autre apparaissent en effet comme des systèmes de relations si rigoureusement agencés qu'ils s'offrent à l'intuition intellectuelle comme la vérité de la vie humaine enfin débarrassée de cette jungle d'apparences, la facticité, et considérée au niveau où les prémisses engendrent leurs conséquences selon des normes impératives. Pour mieux exclure de ces « modèles » tout ce qui pourrait rappeler

la contingence, auteurs comiques et tragiques doivent s'interdire d'avoir recours aux catégories du possible et du réel ; les seules qu'ils utilisent sont celles de l'impossible et du nécessaire, comme font les géomètres. Pour les uns comme pour les autres, l'individu, n'étant jamais nécessaire, se révèle comme une impossibilité ou, si l'on préfère, sa disparition est une nécessité. Chacune de leurs œuvres est un système où la vie humaine n'apparaît que pour se supprimer, chaque intrigue est un exemple de l'inflexible contradiction qui oppose le macrocosme au microcosme et les microcosmes entre eux. La différence qui sépare les deux genres réside en ceci que, dans l'un – sauf intervention d'un médiateur, *deus ex machina*, monarque, placé au-dessus du genre humain –, l'impossibilité d'être entraîne inéluctablement l'abolition du héros, représentant qualifié de l'Homme, au lieu que, dans l'autre, cette même impossibilité produit avec autant de rigueur la conséquence inverse : c'est elle qui maintient en vie le personnage comique, représentant d'ailleurs quelconque de notre espèce. Le héros tragique surmonte la contradiction en mourant – même si sa mort lui est infligée par un autre, il en est responsable. Le comique est enfermé dans une contradiction insurmontable et qui se manifeste comme circularité vicieuse puisque chaque terme produit le terme opposé. Dans *Les Temps modernes*, Charlot, au sommet d'un échafaudage, avise une caisse qui se trouve reposer sur la plate-forme d'un *invisible* monte-charge ; fléchissant les genoux, tendant les fesses, il se dispose à s'asseoir lorsque le monte-charge entre en activité : caisse et plate-forme disparaissent ; à leur place, un trou noir. La mort est *donnée à voir*, inéluctable. Non : quelqu'un le hèle, il se redresse, sauvé par hasard. Mais, après un bref entretien, le voilà qui revient à son idée. Cette fois, rien ne peut le sauver : la mort est *nécessaire*, nous le voyons déjà perdre l'équilibre et tomber de vingt étages. Or, à l'instant qu'il va basculer dans le vide, la caisse réapparaît, monte à sa rencontre et se trouve sous son derrière juste à temps pour qu'il s'asseye sans s'être rendu compte du péril mortel qui le menaçait. Le gag recommence plusieurs fois ; le même ustensile qui *doit le perdre* se trouve, par des

raisons parfaitement étrangères au personnage, amené à le sauver : il y a un synchronisme fortuit entre le rythme du monte-charge (il va et vient selon les nécessités du travail) et les entreprises de Charlot (il s'assoit, se relève, se rassoit pour des raisons toujours évidentes). Mais ce synchronisme *annonce la mort* dans sa perfection même : si la caisse remontait avec un retard d'une fraction de seconde, le malheureux, au prix d'un choc un peu rude, s'apercevrait du danger. La malicieuse précision du mécanisme, en le maintenant dans l'ignorance, lui conserve jusqu'au bout son statut de condamné à mort : il s'en est tiré *cette fois-ci, rien* ne garantit qu'il en sera de même la prochaine fois. Inversement, cette ignorance qui *doit le perdre*, il faut reconnaître que, dans la circonstance, elle le protège : s'il avait, les genoux déjà fléchis, jeté un coup d'œil derrière lui, nul doute que le saisissement l'aurait fait tomber dans le trou²¹.

Où est la rigueur ? dira-t-on ; ce ne sont que jeux du hasard. D'accord. Mais le hasard, exclu de la tragédie, apparaît, dans les constructions comiques, comme le principe négatif par excellence : c'est lui qui porte sentence et décrète que l'homme est impossible. Ce n'est pas un hasard si tout y arrive par hasard. La personne humaine s'y affirme d'abord comme souveraine, avec la conviction d'agir sur le monde et de gouverner sa vie. Le hasard vient ensuite, qui dénonce cette illusion : le monde est allergique à l'homme, le *comique* nous rend témoins d'un processus de rejet. La liquidation physique du personnage est nécessaire : on ne l'épargne qu'en lui substituant sa liquidation morale ; si le hasard règne, l'homme est perdu d'avance à moins qu'il ne soit sauvé par hasard. Dans le monte-charge des *Temps modernes* ces deux caractères opposés manifestent leur unité profonde : que le Macrocosme saisi comme pure *extériorité* écrase tel microcosme ou qu'un concours fortuit de circonstances extérieures survienne à temps pour l'épargner sans qu'il s'en doute, l'homme est *tué* : il sort déshumanisé de l'aventure puisque ses fins lui ont été volées et restituées au dernier moment par les choses. Il peut survivre quelque temps comme objet du monde mais il est démontré que les idées de *praxis* et d'intériorité sont le rêve

d'un rêve et que l'*objet humain*, assemblage hasardeux qu'un hasard conserve et qu'un autre désassemblera, est extérieur à lui-même. On l'a savamment machiné de manière à nous faire voir les enchaînements inflexibles qui sont la *vérité* de ce qu'il prend pour ses libres décisions. Le monte-charge de Chaplin doit nous persuader par le rire que nous ne pouvons pas même nous asseoir sans une incroyable chance. Le possible et le réel étant exclus, le hasard représente ici la nécessité ; le comique apparaît donc comme le parti pris de faire triompher la Raison analytique sur l'idéalisme syncrétique de l'aristocratie, par réduction de l'intérieur à l'extérieur, du subjectif à l'objectif, de la *doxa* à la science, de la temporalisation historique à la temporalité physique. Cette réduction n'est pas dissolution : l'illusion demeure, on se borne à la disqualifier sans cesse.

J'ai pris l'exemple le plus abstrait, le plus simple, celui où la mort est directement *visible*²². Il va de soi que dans la plupart des cas, l'impossibilité de vivre est voilée. N'importe : comique de situation ou comique de caractère renvoient l'un et l'autre à la contradiction fondamentale ou comique ontologique ; auteur, acteurs, spectateurs s'y réfèrent explicitement : une entreprise, un amour, voués à l'échec par leur nature hasardeuse, sont triomphants par hasard (les amoureux ont la chance de se marier, la dupe celle de retrouver son argent) mais, du coup, sont dévalorisés. L'impossibilité d'agir ou d'aimer (d'engager sa vie sur un serment) manifeste l'impossibilité d'être homme²³. On voit le chemin parcouru depuis la *risibilité* : le rire spontané dénonce que *cet* individu – qui se prend au sérieux – n'est qu'un sous-homme. Le rire provoqué (par le comique) prétend nous révéler que *tout homme* est un sous-homme qui se prend au sérieux.

De ce point de vue les collégiens de Rouen sont gâtés : ils sont directement branchés sur le comique de l'être comme si un metteur en scène invisible les avait manipulés. And... et Bar... ont conclu : « La vie est impossible donc je meurs », et l'Homme s'est affirmé dans la mémoire des survivants comme le sens permanent de leurs suicides : il a surgi dans l'« instant fatal » où, assumant leur

propre impossibilité, ils se sont rejoints à son être-impossible. Mais du coup ces faux Saints, loin de reverser leurs mérites sur ceux qui ne se sont pas tués, les dénoncent ; leurs condisciples vivent parce que l'Homme est pour eux un impossible, entendons : parce qu'ils sont trop lâches pour se tuer. On voit se dessiner le tourniquet : il n'y a d'Homme que tragique, vain au-delà de l'abolition délibérée des sous-hommes conscients de leur sous-humanité. Or les condisciples d'And... et de Bar... sont bel et bien des sous-hommes et c'est leur infâme appétit de vivre qui les définit comme tels. Comiques en ceci qu'il leur est également impossible de continuer leur chienne d'existence et de s'ôter la vie et que du coup ils se prennent pour des Hommes en raison même de leur sous-humanité, s'affectant dans l'irréel de grands sentiments qu'ils n'ont pas les moyens d'éprouver pour de bon, d'un être-pour-mourir imaginaire qui leur masque leur consentement au monde inhumain de la Raison analytique. Incapables de choisir le Néant, ils ont choisi le non-réel, son symbole, et *jouent* les militaires pour faire oublier qu'ils sont de l'espèce bourgeoise. Les militaires seraient-ils des hommes ? Non : le comique est universel ; ces matamores *jouent* eux aussi ; ce sont des lâches, à moins que leur prétendu courage ne soit que l'ignorance du danger – comme si l'on parlait d'héroïsme quand Charlot, s'asseyant dans le vide, risque la mort à son insu. Il *faut* qu'il en soit ainsi : le syncrétisme aristocratique est une illusion funèbre, maintenue par mauvaise foi et sans cesse battue en brèche par la Raison analytique ; les nobles sont des bourgeois qui s'ignorent. Atomisme, déterminisme, mécanisme, voilà le vrai. Restent And... et Bar... Que sont-ils ? L'exception qui confirme la règle ? Le tourniquet ne laisse aucun espoir ; morts, ils ont d'abord indiqué le seul choix possible : se tuer ou rire de tout et d'abord de soi. Mais l'amère découverte qu'ils ont provoquée se retourne contre eux : leur geste ne pouvait être la réalisation de leur être-pour-mourir puisque cet être-là n'est qu'un rêve, il faut donc qu'il s'explique par quelque déconvenue *bourgeoise*. À moins que, jouant les suicidaires, ils se soient donné la mort par inadvertance : ce serait farce, on

pourrait rire du suicide lui-même. La roue tourne encore : les adolescents rient de plus belle mais de leur ignominie, ne sont-ils pas des chiens riant de deux lions morts ? l'idée que tout est vil, même les martyrs, ne leur procure-t-elle pas un abject soulagement ? And... et Bar... sont rétablis dans leur dignité première et le mouvement circulaire ne s'arrête pas pour autant ; dans un moment les Blasés se retrouveront en train de rire de ces deux imbéciles qui, d'une manière ou d'une autre, se sont tués *par erreur*, etc.

Les voici revenus à l'illusion de leurs grands-pères qui prenaient la bourgeoisie pour la classe universelle ; ils vont même plus loin puisqu'ils la confondent avec l'espèce humaine ; la seule différence – elle est de taille – c'est que les bourgeois de 1789 fondaient sur cette erreur un humanisme optimiste au lieu que leurs petits-fils, renversant les signes, en font la base de leur misanthropie et d'un pessimisme universel. Leur rire les venge d'abord des *romantiques*, ces imposteurs : c'est Werther et non pas Goethe qui s'est fait sauter la cervelle ; c'est Chatterton et non Vigny qui s'est empoisonné. Les Messieurs de Paris voudraient faire croire qu'on meurt d'amour ou de *spleen*, c'est faux : les grands sentiments, ils *en vivent* ou plutôt ils vivent d'en écrire car ces mortelles passions n'existent pas. Flaubert retrouve le rire des Blasés quand il écrit sur *Graziella* : « Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé : un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses autres distractions, couchant avec la fille d'un pêcheur et l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer²⁴. » C'est aussi le Blasé qui, dans la même lettre, tente de démystifier l'amour romantique. « Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas ? Ce ne sont pas des êtres humains mais des mannequins. Que c'est beau, ces histoires d'amour où la chose principale est tellement entourée de mystère que l'on ne sait à quoi s'en tenir, l'union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l'ombre comme boire, manger, pisser, etc.²⁵ » Les romantiques, comme les femmes, ont le tort « de prendre leur cul

pour leur cœur » ; ces « hypocrites » éprouvent tous les besoins humains car ce sont des organismes qu'un *conatus* profond pousse à produire, à reproduire la vie, non la mort ; donc ils sont, comme tout le monde, intéressés, avides, égoïstes, calculateurs. Ils ont bonne mine à raconter qu'ils sont tombés des cieux et s'en souviennent encore : leur nature est bornée, certes, mais par voie de conséquence directe, leurs vœux ne le sont pas moins. L'infini, cet inconcevable, ils font mine d'y aspirer pour masquer leurs vrais désirs qui sont médiocres, minimes, relativement faciles à satisfaire : donnez-leur de l'argent, des bravos, une belle pute, une bonne santé, ils n'auront plus rien à demander. C'est leur métier, bien sûr, que de jouer l'inassouvissement mais c'est en cela qu'ils sont comiques. De l'Homme, illusion transcendante des hommes, ils ont fait leur gagne-pain : cyniques, ils ne seraient qu'odieux ; dupes de leur propre mensonge, ils sont objets de rire. C'est en cela qu'ils sont des représentants crédités de l'espèce humaine, tout entière risible, puisqu'elle ne peut ni se délivrer de cette illusion constitutionnelle ni se conformer à ce prétendu modèle.

Mais le Bourgeois reste la cible principale. Les collégiens n'ont pas oublié les persécutions des années précédentes et leur féroce rancune s'est accrue depuis qu'ils craignent de ressembler à leur père. Tant qu'ils ont pu croire que leur générosité, que leur être-pour-mourir les arrachaient à leur famille, à leur classe, ils reprochaient à leurs parents de méconnaître leur grandeur et de les persécuter ; à présent ils leur en veulent de les avoir mis au monde : ces monstres n'ont pas compris à temps ou pas voulu comprendre qu'ils feraient des enfants *à leur image* ; monstres, ils ont engendré des monstres qui ne demandaient pas à naître et leur ont prescrit un destin monstrueux. Le rire venge : le Bourgeois est comique parce qu'il a sa manière propre de se prendre au sérieux ; le puritanisme utilitariste cache les ignobles appétits et la rapacité de John Bell ; fétichiste, il repousse le christianisme et lui substitue la religion de la propriété. On rira de ce pédant solennel, de ce philistin et de ses prétentions humanistes.

Et puis ces enfants ont à rire d'eux-mêmes doublement : ils ont été les dupes des romantiques, ils se croyaient fils de l'Homme et n'étaient que de faux aristocrates – avec cette seule excuse qu'il n'en est point de vrais ; fils de bourgeois, ils hériteront le sérieux de leur père, ce pédantisme que Flaubert appellera « le comique du sérieux ». Ces bourgeois de province ont été les victimes des bourgeois parisiens : riant de leur propre sottise, ils s'aperçoivent qu'ils en rient bourgeoisement, au nom de la bassesse paternelle, et les voilà partis à rire des pompeuses âneries du Joseph Prudhomme qu'ils ont sous la peau. Rire de maudits, dirait Gustave. Et, de fait, c'est l'aboutissement du désespoir. Mais il faut rappeler que c'est aussi une conduite intentionnelle par laquelle le rieur se désolidarise de l'objet dont il rit. Ils demandent à cette hilarité – qu'ils exercent contre soi – d'être *cathartique*, de les délivrer d'eux-mêmes. Elle est l'*ersatz* d'un suicide en ce sens que les adolescents refusent de prendre au sérieux leur sérieux et même la désespérance dont elle est issue ainsi d'ailleurs que tout espoir qui pourrait renaître. Du coup les voici qui se retirent d'eux-mêmes et prétendent une fois de plus échapper à leur être-de-classe mais cette fois en se reniant, en moquant leur ignominie, leurs rêves et leur douleur qui n'a pas même eu la force de les faire mourir. Ils seront suicidaires et « juges-pénitents »²⁶ » puisqu'ils cherchent à la fois à s'ôter sinon la vie du moins *l'être* et puisqu'ils tentent de se punir pour porter sentence sur les autres. La dérision, nous l'avons vu, est un lynchage mineur. Chacun s'entraîne ici à se lyncher pour pouvoir lyncher les autres.

Mais, demandera-t-on à juste titre, *qui* rit ? En d'autres termes le moqueur et le moqué peuvent-ils n'être qu'une personne ? Je réponds que non, à moins d'intérioriser par force une dérision collective dont on fait présentement l'objet – ce qui n'est pas le cas ici puisque chacun rit des autres en tant qu'il rit de soi. Certes, puisque tout *autre* est visé et que chacun est soi-même et autre tout ensemble, il y a l'amorce d'une sérialité. Mais la série ne parvient point à se constituer puisqu'il ne s'agit pas d'intérioriser d'abord l'être-autre (ce que fait le

président à mortier contraint par sa chute et l'immense fou rire de la foule de reprendre à son compte la vision que les autres ont de lui), mais d'instituer le rire comme rapport de soi à soi. Or, la dérision étant un rapport sériel à l'Autre, on ne peut rire seul ni de soi, ni chacun de chacun. Moquer leurs parents, ils le peuvent en théorie mais, depuis qu'ils ont ôté les lunettes des aristocrates, ils ne les voient pas mieux qu'auparavant puisque la bourgeoisie vécue dans l'intersubjectivité n'est que le daltonisme qui empêche de percevoir la bourgeoisie des autres. Des détails, oui, des anecdotes : on peut livrer l'avarice d'un père en pâture à la collectivité. Mais on ne verra pas le Bourgeois comme type sans retomber dans les slogans du romantisme – John Bell, Prudhomme – ou dans les poncifs de la misanthropie abstraite. En conséquence, personne ne rit pour de bon chez les Blasés. Ces pauvres enfants ne sont pas sortis de l'auberge : ils *jouent à rire* et ne s'aperçoivent pas qu'ils ont repassé une fois de plus la ligne qui démarque le réel de l'imaginaire. Les voici de nouveau qui s'irréalisent : secs et sinistres malgré les grands éclats faux de leur rire, ils ont choisi de n'être plus *rien* que *l'impossibilité de vivre fétichisée*, moquant *du point de vue de la mort*, en eux-mêmes et chez tous, le vouloir-vivre de l'espèce humaine. C'est revenir au point de départ. Ils tourneront sans cesse du nihilisme de l'Enragé à celui du Blasé et *vice versa*, tantôt crevant de rage et tantôt mourant de rire sans opérer jamais la *catharsis* dont ils ont si grand besoin.

Le psychodrame. Le Garçon naît d'un malentendu mémorable, préfiguration de celui qui fera le succès de *Madame Bovary*. Nous avons retracé l'involution collégiale depuis son commencement ; il est donc possible, à présent, de trouver les raisons de ce quiproquo et sa signification.

Gustave n'ignore pas qu'il est d'origine bourgeoise et nous verrons au prochain chapitre que son être-de-classe va bientôt lui faire horreur. Dans les années 30, c'est le cadet de ses soucis. Fils d'un prince de la science, il entre au collège fier de sa naissance ; ses condisciples se prennent, quand ils rêvent, pour des bourgeois-gentilshommes ; Gustave est convaincu d'être un gentilhomme-

bourgeois. Après la Chute et surtout après ses déconvenues scolaires, il a remplacé l'aristocratie des savants – la seule *réelle* à ses yeux – par celle des poètes qui se fonde sur l'échec. De toute manière il s'agit de se prouver qu'il est d'une autre espèce que les fils de bourgeois qui l'entourent. La rumination de ses problèmes – qui sont exclusivement d'ordre familial – l'a mis en état de distraction permanente et l'empêche de comprendre l'histoire collégiale que nous venons de raconter. Au temps des lectures nocturnes, il s'est irréalisé furieusement, comme les autres, plus que les autres mais pour des motifs opposés : en Chatterton, son incarnation, Pagnerre cherche à fuir sa classe d'origine ; Flaubert, sûr d'être « né », cherche à retrouver la sienne. Chatterton, c'est lui : poète assassiné, il meurt, victime de la compétition bourgeoise, chaque fois que le professeur, devant les John Bell de la deuxième division, rend compte des compositions trimestrielles. Il est victime de son père comme ses camarades à ceci près que, selon lui, ces fils de bourgeois sont eux-mêmes des bourgeois et que leurs conflits familiaux se réduisent à des histoires de boutique, tandis qu'Achille-Cléophas, géniteur *noble*, l'a exilé, fils maudit mais toujours noble, parmi les bêtes féroces de la roture. Il peut reprendre à son compte en toute bonne foi la tirade de Stello sur la noblesse « traquée, exilée... toujours dévouée au prince qui la ruine... » ; après la lecture ou la rêverie, il connaît la rage et l'angoisse des réveils mais non pas l'écœurement de la désillusion puisqu'il se retrouve martyr. S'il avait conquis en toutes les matières la première place, le Garçon n'aurait jamais vu le jour. Il est né quand Gustave, s'offrant à la dérision de ses féroces condisciples, leur a fait le coup de Chatterton : Vigny s'est arrangé pour que, se croyant poètes, ils se retrouvent dans la peau de John Bell vu par les yeux méprisants de la noblesse ; le petit Flaubert s'arrange pour que, riant *avec raison* d'un enfant mort de honte, ils s'aperçoivent tout à coup que leur bon sens, leur réalisme, leurs prétentions, leur importance sont transis par le vent glacial du rire universel. Ce que le soldat perdu a réussi à son insu, peut-être, Gustave

veut le recommencer délibérément et pour son propre compte : il démoralisera ses camarades.

L'ennui, c'est qu'ils sont *déjà* démoralisés. Ils ont cru d'abord que la bourgeoisie avait reçu le mandat historique de faire l'Homme, puis qu'elle en était l'ennemie mortelle mais que ses fils, dressés contre elle, pouvaient contribuer à l'avènement du règne humain ; déboutés, ils ont incarné l'Homme en rêve puis, conscients de leur imposture, ils se sont convaincus que le bourgeois est ignoble par constitution. À présent, faute de pouvoir regarder leur classe par les yeux des « nouveaux Barbares » qui en détiennent le secret, ils en sont venus à prendre la Bourgeoisie pour une espèce naturelle ; cela signifie qu'ils n'en sortiront point et que, bon gré mal gré, ils en perpétueront par leurs pensées, par leurs conduites, l'ignominie spécifique. Ce que Gustave ne comprend pas, c'est qu'ils ont besoin de cette dernière évasion, le rire, mais qu'ils ne parviendront pas, *seuls*, à rire d'eux-mêmes : pensant les tuer, ils les comble.

Ils ne se moqueront de soi que s'ils s'apparaissent comme objets, c'est-à-dire comme autres pour d'autres. Or le piège tendu par Gustave implique qu'il propose le Garçon comme sa propre caricature. Ont-ils reconnu le modèle ? Peu importe : ils ont reconnu leurs propres contradictions extériorisées. Le Même s'avance vers eux, risible, sous le masque de l'Autre. Tant mieux s'il diffère de Pagnerre ou de Baudry par les détails de son caractère : la conduite de désolidarisation s'en trouvera facilitée. Et puis, représentant un *individu*, le Personnage ne se manifeste pas comme un *type* – à la différence de Joseph Prudhomme, par exemple –, c'est-à-dire comme l'unité trop facilement soluble de défauts et de vices généraux, mais comme une singularité mythique, peu déchiffrable et d'autant plus fascinante : quand ils l'interpréteront, leur semble-t-il, ils ne connaîtront pas la contrainte de règles précises et abstraites (celles qui s'imposent à l'auteur, à l'acteur lorsqu'ils veulent « typer » un avare) ; ce sera le libre jeu de l'imagination. Dans l'histoire de sa vie (il commence poète et finit taulier) ils retrouvent leur histoire collégiale : eux aussi ils ont commencé par le

rêve et ont fini ou finiront, comme leurs pères, dans le commerce ou la fabrique. Toutes les phases de leur pitoyable révolte sont données dans l'unité d'une temporalisation imaginaire. Dans le Garçon, Gustave se montre poète raté qui se venge en devenant le cynique organisateur des fêtes de la Merde. C'est nous, disent ses victimes en « roulant de rire », c'est bien nous ; et, selon l'humeur, elles mangeront cette nourriture éminemment bourgeoise ou la feront manger à leurs parents. Les voilà pris, pense Gustave : coup fumant ! Eh non ! Le rire cosmique, loin de leur glacer les sens, les enthousiasme et les rassure : ils croyaient que la bassesse était le propre de l'espèce *bourgeoise* ; donc ils n'étaient, même blasés, rien moins que sûrs que les grands sentiments n'existaient pas ailleurs, chez d'autres hommes d'une autre espèce. Or, dans sa hargne, Flaubert est allé trop loin : pour que leur écœurement soit plus complet, il a voulu, en la personne du Garçon, stigmatiser l'espèce *humaine*. Quel soulagement ! L'ignoble est partout, la bassesse est la chose du monde la mieux partagée : rire de soi, c'est rire des hommes, de la création, de Dieu, s'Il existe, de la matière elle-même, c'est dénoncer la perpétuation de la vie par l'impossibilité de vivre déclarée.

Gustave se réjouissait de faire tomber ces *réalistes* dans le piège de l'imaginaire. Mais que leur importe ? Ce qui compte pour eux, c'est que leur rire soit enfin *réel*. Et puis il n'a pas vu ou pas voulu voir la part du rêve dans ces pauvres têtes. Antony, c'est un rôle. Et Robespierre. Et la Terreur en bonnet rouge. On leur en propose un autre. Ils ne s'y trompent pas : il s'agit de jouer le microcosme en proie au macrocosme hilare. Ce sera pantagruélique. Parfait ! Bien sûr ce n'est pas tout à fait *comme ça* en réalité. Mais le Garçon les attire ; non point *en dépit* de son irréalité : à cause d'elle.

Ces juges-pénitents, en effet, réclament de s'incarner en lui à tour de rôle pour que chacun, par une Passion noire et nouvelle, fasse rire de soi-même en tant qu'Autre et puisse acquérir de la sorte le droit de se désolidariser de l'espèce humaine quand, l'instant d'après, un autre s'avise d'interpréter le Personnage. Par cette raison même, il *faut* que le Garçon soit une fiction. Il s'agit pour

l'auteur de pousser la bassesse et la bêtise à l'extrême, de *s'inventer ignoble*, de forcer l'hyperbole jusqu'au « sublime d'en bas » ; il ne jouera bien que s'il se complaît dans l'ordure, car la cérémonie nouvelle comporte *à la fois* un meurtre symbolique du Père, le châtement des romantiques – par exécution capitale – et la confession publique d'un horrible héritier. La difficulté pour l'interprète, c'est qu'il s'invente tel qu'il est : l'ignoble est en lui (comme en nous tous : simplement il a le parti pris de le privilégier) ; il convient donc de le rassurer. À quoi la lourde idole, commis voyageur féroce et gigantesque, réussit à merveille ; il les hypnotise, ce colosse, par sa souveraine légèreté : dis tout ce qui te passera par la tête, fais n'importe quoi, *c'est pour rire* ; tes inventions ne t'engagent pas, s'il te plaît de te choisir coprophage, c'est moi, le Garçon, qui mangerai de la merde. Le jeune interprète sait, d'ailleurs, que le Personnage n'est pas *sa* créature : c'est un bien collectif et rien ne demeurera de ce que chacun lui apporte à moins d'un consentement unanime. En l'incarnant, l'acteur du jour ou de l'heure fait serment de se souiller à l'extrême pour que son sacrifice permette à ses camarades de se sauver par le fou rire ; il joue *sous contrôle* et le caractère sacré de la représentation le libère et le justifie. Ainsi l'irréalité du Garçon et son caractère de collectif brisent les censures et les inhibitions – pas toutes, cela va de soi –, débrident les tumeurs internes ; des désirs inconnus se révèlent et s'assouvissent fictivement, des impulsions nées dans les « profondeurs épouvantables » osent s'affirmer en plein jour (l'interprète décline toute responsabilité), l'inarticulable s'articule ; l'acteur se défoule dans l'anonymat, ajoutant sa touche personnelle à l'Ego *commun* de la Persona.

Si ces représentations avaient un vrai public, séparé des interprètes par une rampe, si les uns étaient voués sans relâche à l'autocritique et au parricide et si les autres regardaient et jugeaient sans prendre part à l'action, il pourrait en résulter des troubles graves : dans le meilleur des cas, l'illusion ne parviendrait pas à « prendre » ; dans le pire, elle ravagerait les cœurs – ceux des spectateurs, exclus de la cérémonie par la dureté adamantine de l'imaginaire et surtout ceux des

acteurs voués à représenter indéfiniment l'ignominie du genre humain pour les autres sans jamais pouvoir s'en délivrer par le rire. Par cette raison – et par beaucoup d'autres qui n'ont rien à faire ici – les psychodrames thérapeutiques ont lieu sans public : tous les présents sont acteurs en puissance. Mais, précisément, c'est le cas de notre psychodrame sauvage : les spectateurs sont Garçons en instance ; le Personnage est *représenté* par un seul et inventé par tous puisque ceux qui le contrôlent en permanence attendent le moment de le représenter à leur tour. Dans ce groupe assermenté, l'Autre n'existe pas puisque chacun par rapport à chacun *est le même* ; ou plutôt l'Autre *pour tous n'est autre* que le Personnage, lieu géométrique de toutes les altérités. Certes le rire demeure sériel mais, au delà du rire, il y a leur « franc-maçonnerie » qui est vécue par tous comme un lien d'intériorité, c'est-à-dire comme la relation humaine qui leur est indispensable s'ils veulent mener à bien l'entreprise commune de se représenter – pour le reconnaître et le refuser – leur être-en-extériorité. Nous avons remarqué dans un précédent chapitre que le rire, tout en sérialisant les rieurs, renvoyait à une société intégrée qui, d'ailleurs, n'existait pas. C'est qu'il s'agissait du risible fortuit. Ici, la production commune du comique *réalise* l'intégration des acteurs-spectateurs. L'invention cathartique a donc la double vertu d'être génocide et intégrante, puisque chacun, sur le fond de cette communauté assermentée, produit son être spécifique (ou ce qu'il prend pour tel) pour en délivrer les autres, *à charge de revanche*, dans un mouvement d'improvisation qui lui paraît émaner de la spontanéité collective : tantôt le mouvement du groupe emporte Pagnerre comme un raz de marée et tantôt c'est lui, dépassant la mer de la hauteur d'une vague, qui s'approprie l'organisation du spectacle. Cela ne va pas sans grincements puisque ces horribles travailleurs brassent la merde à plein bras : mais c'est pour s'en débarrasser. Et la joie renaît, qu'ils croyaient morte depuis mars 31 : *se faire* le Garçon, lui donner la réplique ou contrôler les inventions, c'est dépasser la misanthropie qu'ils affichent en instituant, sans le savoir, de véritables rapports humains. En ces moments inspirés, ce n'est plus du point de

vue du néant qu'ils moquent la création : ils raillent le libéralisme, l'humanisme, le mécanisme et le romantisme du point de vue d'une société réelle, intégrée et *libre*, qui existe *en acte* et par eux.

Disons-nous que la *catharsis* a mis fin à leur démoralisation ? En profondeur, non. Cette évasion dans la comédie ne saurait les soustraire à leur destin de classe réel. Un fauteuil attend Baudry à l'Institut, un mandat de député conservateur est réservé à Ernest, Pagnerre est désigné pour recevoir, quand naîtront les Sociétés anonymes, un portefeuille rempli d'actions judicieusement choisies. Pour l'instant, ils s'amuse à refuser leur être-de-classe parce qu'ils ne sont pas encore assez résignés pour l'accepter. Mais ce refus imaginaire et, en dépit des apparences, idéaliste ne trouve ses motivations que dans l'idéologie même de la classe bourgeoise. Reste que la « classe montante » est en pleine mutation. Les condisciples de Flaubert, tels les fils de Noé, incités par le romantisme à découvrir la nudité de leur père, sont scandalisés par la vulgarité de celui-ci. Quand ils se marrent devant son ventre et son bas-ventre, il leur semble que l'hilarité vengeresse supprime leurs intestins, leurs organes génito-urinaires. En fait ils se disposent simplement à les cacher par cette hypocrisie puritaine, la *distinction*, vertu bourgeoise s'il en fut. Le Garçon, c'est la vulgarité même, il rote, pète, chie sous le buste de Louis-Philippe : ses interprètes se complaisent à réinventer cette trivialité scatologique à la fois parce qu'elle est *leur* par droit de naissance et pour s'en désolidariser. En vain : ces nouveaux Messieurs veulent donner à leur classe un vernis qui corresponde à sa récente puissance mais ils se découvrent par la manière même dont ils en dénoncent les tares : vulgarité et distinction, je l'ai montré ailleurs, sont deux aspects d'une même réalité²⁷. Le bourgeois du XIX^e siècle ne pense pas se distinguer *par sa nature* des ouvriers qu'il exploite (à la différence du noble, qui a la certitude d'être « né »), il lui faut donc se démarquer en dissimulant son corps, en rayant ses besoins, en niant la Nature en sa propre personne. Bref la classe des exploitants refuse de partager la matérialité des exploités : la Distinction crée la vulgarité – comme la loi, selon

saint Paul, a créé le péché – mais, comme on peut condamner les besoins, les couvrir mais non pas les ôter, celle-ci, se retournant sur celle-là, obligeant le bourgeois à chercher sans cesse des compromis avec son corps, ce qui apparaît alors c'est la vulgarité de la distinction. À l'époque dont nous parlons, le tourniquet vient d'être mis en place ; il est le résultat du léger décalage culturel qui sépare les deux générations : les parents sont « nature », les enfants, découvrant la vulgarité paternelle, inventent le Garçon pour se vautrer dans la leur et, du même coup, s'en désolidariser.

Il n'en est pas moins vrai que, dans le moment qu'ils jouent, l'unité du groupe, *au niveau du vécu*, se fait contre la classe et qu'elle est éprouvée *réellement*. La valeur du Garçon, c'est qu'il permet à ces jeunes gens de s'aimer les uns les autres. La conséquence, on l'aura devinée : les relations de Gustave aux Blasés s'en trouvent bouleversées. Plus exactement, il n'y a plus de blasés : tout juste une troupe délirante d'acteurs-spectateurs qui n'a pu se créer *sans l'intégrer*. Le solitaire, l'exclu, le poète assassiné devient le Grand Sorcier d'un groupe assermenté. Certes, en s'appropriant sa création la petite société l'a dépouillé de ses droits d'auteur ; il n'a reçu, en échange, que le droit d'incarner le Garçon *comme les autres* : à son tour ou par priorité, dans les moments d'inspiration. Les jeunes francs-maçons ont vite oublié qu'il leur a fait don du Personnage. Ce qu'ils *reconnaissent*, c'est qu'il le cautionne en permanence. D'abord il a le physique de l'emploi. Certains, parmi les acteurs, devaient être découragés d'avance : petite taille, voix fluette ; ils se résignaient aux rôles secondaires ; d'autres, mieux pourvus, se risquaient à tenir le grand premier rôle mais il leur fallait enfler la voix, bomber le torse, *symboliser* le gigantisme qu'ils ne pouvaient *montrer* ; ils *tenaient bon* mais s'essoufflaient vite et, même dans leurs meilleures performances, ils ne supportaient pas la comparaison avec Gustave. Et puis, sans aucun doute, c'est lui qui joue le mieux : il a du métier (le « billard » de l'Hôtel-Dieu lui a permis de s'exercer) et de la flamme. Et comment lui contester l'imagination puisque c'est lui-même qu'il invente ? Nul

n'oserait se mêler d'incarner la *Persona* collective si Gustave n'était pas là pour guider l'improvisateur, enrichir la « charge », la rectifier au besoin et, en dernier recours, reprendre le rôle de ces mains défaillantes et le pousser d'un seul coup au sublime par radicalisation hyperbolique. De ce fait, sans que la troupe lui reconnaisse un droit particulier sur le bien collectif, il demeure toujours – quel qu'en soit l'interprète *actuel* – le représentant virtuel du Garçon. Disons qu'il en est le Gardien ; il sert à tous de modèle et de garantie. Dans la mesure où la « lourde plaisanterie héroïque » contient je ne sais quoi de sacré, il fait fonction de prêtre ou de Grand Sorcier : on accepte qu'il exerce un contrôle à peine visible mais dictatorial sur les inventeurs convulsionnaires au nom de son accointance étrange mais reconnue avec le Non-Être. On le respecte, à présent, *on l'aime* : dans le Garçon, bien sûr, comme les chrétiens s'aiment en Dieu ; mais cette affection qu'on lui porte, il sent bien qu'elle est particulière, que le groupe s'aime en lui, conscient qu'il se déferait si Gustave venait à disparaître. En ce sens, le jeune homme *a fait don de sa personne* à ses camarades reconnaissants. N'est-ce pas ce qu'il souhaitait ? Seigneur généreux, n'a-t-il pas rétabli la juste hiérarchie ? N'y occupe-t-il pas la place qui lui revient et que ses professeurs s'obstinent à lui refuser ? L'amitié inespérée de ses sujets devrait être un baume pour les plaies du Mal-Aimé. Est-il content au moins ?

Moins mécontent peut-être, avec, parfois, de brusques joies d'orgueil. Content, non. C'est que les choses sont moins simples qu'il n'y paraît d'abord. Pour commencer il n'est ni roi ni seigneur sauf dans l'imaginaire. En lui refusant la première place, les maîtres lui ont fait un tort *réel* ; ils l'ont rendu *réellement* inférieur à Bouilhet. Pour compenser cette infériorité, il lui faudrait, dans la cour, au réfectoire, exercer sur ses condisciples un pouvoir réel et séculier comme tel autre qui, chef de gang, organise les chahuts, lance ses hommes à l'attaque des cuisines ou leur ordonne de kidnapper un surveillant. Or on écoute religieusement Gustave, on l'imité, on le suit à la condition qu'il ne prétende pas commander : qu'il inspire, qu'il anime, soit. Mais qu'il n'exige jamais ; du reste

son autorité, dans la mesure où elle est tacitement reconnue, ne porte que sur des gestes. Sur des actes, jamais. Il est grand maître de l'imaginaire à la condition d'être imaginaire lui-même : pour imposer, orienter, contrôler, il faut d'abord qu'il s'irréalise ou, à tout le moins, qu'il soit tenu pour une virtualité permanente d'image. Image, il ne commande qu'à des images. Non pas à Pagnerre, fils de Pagnerre mais au Garçon, à Monsieur Loyal en tant qu'ils vampirisent Pagnerre, *analogon* d'ailleurs quelconque et toujours remplaçable. Son autorité, du reste, est toujours limitée par la libre inspiration de ses partenaires autant que par l'*habitus* du Garçon, c'est-à-dire par les inventions passées, dépassées, approuvées et retenues par le groupe entier (même si ces inventions viennent de lui). Entendons qu'il se retrouve tel qu'il était au « billard », animateur d'une petite troupe composée de Caroline et d'Ernest, esclave d'un rôle écrit, quel qu'en fût l'auteur (ce pouvait être lui-même) et parfois débordé par les initiatives de sa sœur ou de son ami. La différence est d'abord quantitative : les acteurs, au temps du Garçon, sont plus nombreux. Il en résulte quelques modifications qualitatives, celle-ci en particulier qu'ils ne sont pas liés à Gustave par le sang ou par une amitié d'enfance ; quelques-uns, même, ne lui sont connus que dans la mesure où, venus du dehors, ils ont postulé et obtenu leur intégration au groupe : en ce sens, l'autorité du jeune homme s'est *étendue*. En revanche, tous les interprètes étant théoriquement interchangeables, Flaubert participe de cette interchangeabilité : son pouvoir de contrôle est supérieur à celui de tout autre acteur-spectateur mais il n'échappe pas pour autant à la surveillance collective ; en d'autres termes, il lui faut prouver sans cesse qu'il est digne des privilèges tacitement accordés ; pour lui comme pour les autres, la possibilité de « faire un bide » accompagne toute improvisation. Bref l'enfant imaginaire reste imaginaire dans sa nouvelle fonction : il est roi sur les planches et sa couronne est de carton. Il faut aller plus loin : ce nouvel office accroît son irréalité ; il ne s'irréalisait, depuis son entrée au collège, que dans la solitude. Conservateur du Garçon, son irréalité prend une dimension nouvelle : elle est publique, instituée ; sa relation

profonde et intime au Non-Être, reconnue par ses pairs, fait de lui une détermination *objective* de l'imagination collective, quelque chose qui l'approche, toute proportion gardée, des grands mythes populaires tel Don Quichotte ou Don Juan. Disons plus précisément que le groupe ne l'intègre qu'à titre de possibilité permanente de se changer en mythe. Et, comme il n'existe à ses propres yeux que comme l'Autre que voient les autres, tout se passe comme si son être-institué (ou, si l'on préfère, son être absolu), venait à lui « des lointains » comme être imaginaire. La réintérieurisation de cet être extérieur représente une nouvelle spirale dans le mouvement de la personnalisation puisqu'elle tend à faire de la réalité quotidienne (les travaux du collège, les relations familiales) une matérialité sans être, objet inconsistant de la *doxa* et fort proche de la *hylé* platonicienne, et à placer son être vrai dans le jeu brillant et rigoureux d'apparences liées par des règles produites et conservées par une communauté.

Reste que – nous l'avons marqué au passage – l'activité ludique des petits comédiens a un but profond, la *catharsis*, qui représente le « sérieux du comique » et que cette entreprise a créé entre eux des liens de fraternité réelle. Gustave, même s'il est intégré à titre de technicien de l'imaginaire, ne devrait-il pas ressentir dans la joie la réalité de son intégration au groupe ? C'est revenir à la question fondamentale : a-t-il aimé ses camarades ? Les membres de sa troupe lui paraissent-ils des bourgeois aux « cervelles étroites » ou de jeunes drôles aux extravagances superbes ? Mais, cette fois, nous avons tous les éléments de la réponse : il suffit de les articuler.

La situation s'est renversée à son profit : il ne peut pas, c'est l'évidence, ne pas s'en apercevoir. Mais ce changement le déconcerte dans la mesure même où il lui découvre le malentendu qui en est l'origine et sa propre contradiction. De fait il avait au départ deux objectifs opposés : il réclamait, avec toute son humilité profonde, l'intégration ; poussé par l'orgueil et le ressentiment, il prétendait renchérir sur son exil. Exclu, ne l'était-il pas hier encore quand ces imbéciles riaient de lui ? Il est revenu vers eux pour leur retourner leur rire et les livrer à ce

monstre, le Garçon. Cela suppose qu'il se piète *devant eux* et qu'il les fascine, ces oiselets, jusqu'à les affecter d'une tare irréaliste, sa propre anomalie hyperbolisée. Quand les Baudry, les Pagnerre, ces solides bourgeois, futurs maîtres de la terre, possédés par ses rêves, deviendront les personnages hallucinés d'une pièce dont il est l'auteur, il leur rira à la face, comme Byron et Rabelais à celle de l'humanité. C'est nuire : donc il ne peut être parmi eux ni avec eux ; l'exilé se venge sans quitter le lieu de son exil. Mais son désir profond, vicié par la rancune, c'est de devenir leur Seigneur noir en leur faisant don de sa personne et de son mal. Or ils se marrent, ils jubilent, ils adoptent Gustave et l'instituent Grand Sorcier. À peine l'ont-ils intégré, il s'aperçoit dans la stupeur que ses deux postulats s'opposent : le méchant est *dehors*, le Seigneur est *dedans*, au sommet de la hiérarchie mais *en elle*. Comprend-il tout à fait le malentendu ? Non : il reste convaincu, du moins pendant quelque temps, qu'il nuit à ses camarades, que ceux-ci n'acceptent si gaîment d'être coprophages que par simple bêtise, que leurs rires sont de surface et dissimulent leur horreur véritable de l'image qui les enveloppe, tunique de Nessus, dévorante. Puisqu'ils aiment leur tourmenteur, puisqu'ils l'ont introduit dans leurs assemblées, puisque Gustave utilise cet amour qu'ils lui portent pour les perdre, le petit méchant se tient non sans plaisir pour le *traître*. Trahir, en effet, implique l'extériorité au sein de l'intériorité : c'est employer des pouvoirs qui ne sont institués et efficaces qu'à l'intérieur du groupe – bref, la liberté même de celui-ci – à le faire tomber dans un piège extérieur dont le traître *a connaissance*. Celui-ci est donc à la fois complice de l'extérieur (cette connaissance est connivence) et détenteur du libre pouvoir que le groupe produit dans l'immanence : conduisant celui-ci à sa perte, il devient sa liberté-pour-s'aliéner. Mais la contradiction du traître, pour être assumée par lui, ne perd jamais sa virulence ni n'est dépassée, fût-ce par la félonie qui livre sa communauté à l'ennemi : de fait, il exprime ordinairement un début de désintégration de la collectivité et vit ce conflit naissant dans l'amour (unité maintenue) et la haine (discorde, fêlure qui n'apparaît que sur le fond

synthétique de l'intériorité). J'entends qu'il hait ce qu'il aime dans la mesure où il aime ce qu'il hait. Ce qui signifie – en principe du moins – qu'il est né dans la communauté – ou qu'il y est entré dans l'intention de la perpétuer et que l'amour (fraternité-terreur ou serment) a précédé la haine. Or, dans le cas de Gustave, c'est l'inverse : la haine – si le mot n'est pas trop fort – a précédé l'amour ; c'est lui qui, de l'extérieur, a conditionné la transformation des Blasés en troupe d'acteurs-spectateurs et qui, du coup, s'est trouvé intégré à cette petite société. Mais, dès lors, il a perdu toute accointance avec l'extériorité : cela veut dire qu'il ne peut être lié aux ennemis du groupe puisque, dans ce cas, la transcendance ennemie n'était que lui-même. Entrée dans l'immanence, cette transcendance peut difficilement se maintenir puisqu'elle n'a plus de rapport avec le dehors. Sans doute Gustave apporte avec lui le regard méprisant de Vigny. Mais c'est, nous l'avons vu, un point de vue imaginaire et abstrait. En outre, si la petite bande exprime la contradiction profonde et indépassable de la jeune génération bourgeoise avec les générations antérieures – qui est vécue par chacun comme sa contradiction intime –, aucun conflit *réel* ne la divise de l'intérieur, qui permette à Gustave de jouer des uns contre les autres. Peut-être existe-t-il une certaine tension entre ceux qui sont les interprètes reconnus du Garçon et les malingres qui se cantonnent dans les rôles secondaires. Mais le mépris des premiers pour les seconds est tempéré par la nécessité de disposer d'« utilités » ; et la jalousie de ceux-ci par le fait qu'on leur reconnaît en principe le droit de tenir le grand premier rôle et que seules des disgrâces physiques ou mentales les en empêchent. Entre 35 et 39, la *Persona*, loin de se scléroser, de se réduire à des cérémonies stéréotypées reflétant des dissensions internes et la désaffection croissante de certains, ne cesse de s'enrichir et de se radicaliser, ce qui suppose une parfaite entente entre les comédiens : Gustave ne peut faire qu'il n'y participe pleinement puisqu'il en a besoin pour poursuivre l'entreprise. Cela suppose que le Grand Animateur et sa troupe s'entendent au quart de mot et même avant toute parole : tous, dès que le jeu commence, sont unis par une

compréhension prospective des intentions de celui, quel qu'il soit, qui fait le Garçon. Cette attente divinatoire du « mot de génie » qui donnera tout à l'heure son sens à la scène improvisée est une des plus hautes formes de l'*empathie* qui unit chacun à tous et, particulièrement, Gustave à ses acteurs : il en a besoin quand il joue, il l'éprouve quand il ne joue pas ou quand il tient un second rôle. Bref, n'est pas traître qui veut : il est aimé, il faut qu'il aime ; il ne peut reprendre à son compte les aspirations, les prévisions implicites du groupe et les combler sans être en plein accord intime avec ses camarades. Gustave le traître, soutenu par l'amitié de tous, fait du passage à l'imaginaire un Don gracieux d'amitié. Il faut qu'il s'en rende compte : il n'a pas trahi, leur gaîté montre qu'il leur fait cadeau de ce qu'ils désiraient. S'il a jamais éprouvé, ce misanthrope, un sentiment profond et chaleureux pour une communauté d'Égaulx, ce n'est certes pas aux dîners Magny ni chez Mathilde ni boulevard du Temple mais pendant ces quatre années, dans les moments de gloire et d'amour où il s'inventait, ignoble et sublime, pour donner une réponse à la demande diffuse de ses pairs. C'est ce qu'il n'oubliera jamais : quelque chose a eu lieu, un ordre s'est institué, une chevalerie noire est née, qu'il essaiera vainement de ressusciter dans les salons parisiens.

Sa haine est-elle pour autant désarmée ? L'amour efface-t-il le ressentiment du Mal-aimé ? Certes non. La preuve en est qu'il persiste dans sa détestation du collègue, s'arrange à la rentrée de 1838 pour y retourner en qualité d'externe libre et réussit à s'en faire chasser au début de l'année scolaire 39-40³⁰. À partir de 41, le Garçon n'est plus qu'un souvenir. Le Grand Sorcier a sacrifié sans hésitation le groupe qu'il animait à son goût de la séquestration familiale. Autre indice : quand il écrit les *Mémoires d'un fou*, le dict et jeu du Garçon bat son plein ; le cadet Flaubert jouit donc pleinement de l'amitié de ses complices ; c'est dans cet ouvrage, pourtant, qu'il dénonce *sans faire d'exception* l'imbécillité de ses camarades. Or, en 1838, je crois l'avoir établi, il y avait beau temps qu'on ne le moquait plus : le jeune auteur évoque des souvenirs déjà anciens, toujours

cuisants ; il n'a rien oublié, rien pardonné, les drôles extravagants et les « cerveaux étroits », *ce sont les mêmes* : d'un instant à l'autre, l'optique change, au gré des circonstances et de son humeur.

C'est d'abord qu'il *subit* l'amitié qu'il leur porte ; j'ai montré qu'il est victime d'un escamotage : pris à son propre piège, il crée le groupe, s'y intègre et se sent frustré de sa colère ; il en reprendra le fil dès qu'il pourra, c'est-à-dire dès que les tâches quotidiennes disperseront la petite communauté, en bref : cent fois par jour, pendant l'étude, aux compositions, etc. Ses amis redeviennent alors ses rivaux, la solidarité fait place à la compétition. Non que les « extravagants » soient des concurrents bien redoutables : nous avons vu qu'ils se recrutaient chez les « garnements », plus rarement chez les « forts ». N'importe : quand leurs notes seraient inférieures aux siennes, en général, rien ne permet d'affirmer que, *cette fois-ci*, ils ne l'emporteront pas sur lui ; nous avons décrit plus haut cet antagonisme circulaire que crée le système compétitif ; tous contre tous ; et, même s'il est assuré de les vaincre, du moins seront-ils témoins de sa défaite ; ils verront Icare, qui volait haut, vers le soleil, soudain piquer du nez et dégringoler dans la fange bourgeoise : premier, Louis Bouilhet.

Il y a pis : le Garçon, je l'ai dit, c'est, pour chacun des acteurs, cet *Il* que tous renient et que, par un véritable sacrifice humain, ils incarnent tour à tour pour que le groupe entier s'en désolidarise. Disons que ce personnage collectif est cathartique en ceci qu'il représente l'être-en-extériorité du groupe : celui qui l'interprète, on peut dire qu'il accepte d'être provisoirement et fictivement exclu de la communauté. En même temps qu'on estime, que l'on admire peut-être sa performance, il provoque un scandale mineur et fait l'objet d'un lynchage symbolique. Pour ceux qui n'ont jamais souffert de l'exil, ce n'est pas grave : ils se prêtent à cet ostracisme imaginaire pour acquérir le droit de porter sentence à leur tour sur la prochaine incarnation ; pour eux aussi, d'ailleurs, tant qu'ils jouent, le Garçon existe à la troisième personne : ils l'animent de leurs passions, ils lui prêtent leurs penchants secrets mais comme à *un Autre*. Altérité partout :

cet Il n'a pas d'épaisseur subjective. Sauf pour Gustave : d'abord, quand il l'interprète, c'est son ancien exil qu'il représente ; et puis il est le seul à savoir qu'il exhibe *sa propre anomalie*, hyperbolisée, certes, et grotesque mais *sienne* ; enfin, nous l'avons vu, il a beau insister sur le caractère collectif du personnage, il avoue, quand on le cueille hors de sa garde, qu'il a toujours tenu le monstre pour son œuvre et sa propriété. Le résultat, c'est que le Garçon, pour lui, n'est point tant un autre qu'il faut animer qu'un Alter Ego dont il se sent solidaire. S'il reste sans cesse en éveil, toujours prêt à corriger, à redresser, à orienter, c'est que, même spectateur, il a sans cesse conscience d'être le martyr dont la foule se désolidarise : Pagnerre ignore qu'il joue Gustave, qu'il livre Gustave aux rieurs ; Gustave, lui, le sait et en souffre, il reconnaît sa solitude, sa singularité inexpiable, son impuissante férocité, sa méchanceté de ressentiment. Il lui semble souvent qu'il n'a, semblable au photographe de Cocteau – « puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur » –, rien fait que feindre d'organiser la curée et sa propre mise à mort. Le Garçon – sa création – *ne rit pas* : son rire – mécanique et guttural – « n'est pas un rire », c'est une représentation hyperbolique et froide de l'hilarité collective. Aussi son interprète du moment est le seul à ne pas rire. Le seul *avec Gustave*, même quand celui-ci ne joue pas ou joue les « utilités ». Le cadet Flaubert s'absorbe sans cesse à représenter ou à contrôler ceux qui représentent l'*être en extériorité* du groupe, il s'identifie à cet être objectif ; repoussé par le rire, il s'en juge responsable, il est avant tout limite extérieure, il s'assume comme l'objet comique instigateur de l'hilarité et, par là même, il se contraint en permanence à demeurer le *sérieux du comique*. C'est, en ce qui le concerne, la secrète fêlure de l'immanence : au cœur de la communauté il feint de rire, il fait rire, ses camarades lui sont reconnaissants du rire provoqué, il le sent, par moments il s'en exalte : sa solitude lui vient de ce qu'il ne rit jamais ; quand un autre joue le Garçon, soucieux, il le surveille et, dans la communauté des rieurs, il *feint* l'hilarité pour paraître *un d'eux*, sans plus. Mais sa mimique appliquée – il fait plus de bruit que

tous les autres réunis – le distancie de ses pairs : à la fois *supérieur* – puisqu'il suscite ou règle le rire – et faux jeton – puisqu'il feint d'éprouver ce qu'ils éprouvent –, il est *avec eux* quand ils inventent en commun le Personnage et séparé d'eux lorsqu'ils tirent, unanimes, les bénéfices de leurs inventions. D'où son instabilité ; rien n'empêche, au moindre incident, qu'il ne se retranche entièrement du groupe et ne considère les rieurs à la fois comme des dupes et comme des singes se moquant d'un homme : le Garçon, c'est l'envers comique de ses douloureuses extases, de son gigantesque mépris pour ces lilliputiens ; ainsi, même quand il le joue, il peut s'indigner contre son public : eux, les imbéciles, rire de moi ! L'instant d'après, bien entendu, la jubilation des acteurs-spectateurs le comble, les félicitations l'émeuvent : on reconnaît sa supériorité, le voici au sommet de la hiérarchie, *dedans*, aimé, aimant – comme un seigneur peut aimer ses vassaux –, oubliant, dans le succès, le malentendu qui le sépare d'eux, tout prêt à les créditer de leurs extravagances superbes – mais leur gardant rancune de n'être féaux que dans l'imaginaire. Quand il sort, hébété, d'une « lourde plaisanterie héroïque », il comprend à l'instant que la farce du Garçon ne l'a dédommagé de rien : Achille reste inégalé, inégalable. Gustave est un rêveur qui règne sur des songe-creux. Pourtant il reprendra demain, tout à l'heure, le harnais de l'imaginaire : c'est plus fort que lui, c'est plus fort qu'eux ; le Garçon s'est emparé de la troupe entière et de son animateur, il les possède et les condamne à le reproduire sans cesse ; ces bagnards de l'ignoble ressemblent à des excités-maniaques : ils ne se délivreront plus de leur cauchemaresque gaîté.

Le consentement ou comique du sérieux. Ni Gustave ni ses condisciples ne se sont avisés que leur rire, dernier avatar de l'involution collégiale, refus désespéré de la condition bourgeoise, est en même temps l'ultime étape du processus inflexible qui les mène au *consentement*. Déjà, nous l'avons vu, quand ils fuyaient leur classe dans le rêve, leur absentéisme impliquait une abdication voilée : bondissant dans le champ des étoiles, ils abandonnaient le réel à leurs parents. Le passage du romantisme à l'hilarité cynique ne change rien à cela : ils ont inversé

les signes mais n'ont pas quitté l'imaginaire. Pendant qu'ils rient du Garçon, c'est-à-dire d'une humanité *inventée*, la bourgeoisie conservatrice a consolidé son pouvoir, la répression s'installe, le parti républicain, démantelé, passe à la clandestinité, les ouvriers, incertains, matraqués, semblent « matés ». Le rire universel, provoqué par une ombre gigantesque, équivaut à un blanc-seing. Mais il y a plus grave : la misanthropie qui est à sa source, on ne peut nier qu'elle ne marque un début de complicité avec l'ordre établi. Puisque les grands sentiments sont des impostures qui dissimulent de sordides intérêts, puisque tous les hommes, riches ou pauvres, sont des bêtes féroces, puisque, par voie de conséquence directe, aucun régime n'est bon et que si, par impossible, la plèbe prenait le pouvoir, elle ne ferait qu'opprimer ses oppresseurs de la veille tandis que ses meneurs se déchireraient entre eux, qu'y a-t-il besoin de changer le monde ? L'ordre bourgeois en vaut bien un autre, l'essentiel serait sans doute qu'une loi d'airain, imposée du dehors, tienne en respect les sauvages appétits de la populace. Pour ces adolescents réduits au cynisme, il n'y a pas de cause juste ; ils n'auront pas la naïveté de défendre la veuve et l'orphelin : l'une est abusive, l'autre, loin d'être innocent, quel que soit son âge, a « des défauts qui deviendront des vices » puisque c'est « un enfant qui deviendra un homme ». Qui sont-ils, du reste, ces rieurs sinon des hommes futurs ? Et de quoi se désolidarisent-ils sinon *d'eux-mêmes* ? De quoi se moquent-ils sinon de leurs vains efforts pour échapper au bourgeois qu'ils ont sous la peau ? Certes le bourgeois, lui aussi, lui surtout, peut-être, est risible. Mais que faut-il entendre par là ? S'ils rient d'un personnage fictif et hyperbolique qui est chargé de le représenter, n'est-ce pas la preuve qu'ils ne sauraient le tourner en dérision *dans sa réalité*, par la raison qu'il n'est autre *qu'eux-mêmes* ? Rire d'un fantôme, c'est différer l'acceptation inévitable et prévue de leur être-de-classe. La franc-maçonnerie du Garçon, leur dernier refuge, reproduit, certes, dans son intériorité le groupe assermenté des révoltés de mars 31 ; elle en diffère en ceci que sa révolte est imaginaire et qu'elle n'a point d'ennemis ni de base réelle ;

d'où sa fragilité. Elle les protège mais ne les change pas ; quand elle s'abolit, que retrouvent-ils ? Les charmes du dimanche bourgeois, du bal où ils ont courtsé leur cousine, la poésie du confort familial, toutes les tentations de la bourgeoisie. Le rire devient un alibi : ils se laisseront aller à leur être-de-classe, complaisamment, sûrs de se purifier le lendemain *en faisant le Garçon*. Ne pas se prendre au sérieux, persifler, pratiquer la restriction mentale, disqualifier d'avance toutes leurs compromissions par un clin d'œil adressé à eux-mêmes, à la franc-maçonnerie d'hier, à celle d'après-demain et, protégés par cette connivence imaginaire (« S'ils étaient là, ils riraient bien ! »), se compromettre jusqu'au cou, se vautrer dans la bourbe familiale, consentir au comique du sérieux en se référant mentalement au sérieux du comique, faire avec nonchalance, avec légèreté tout ce que fait leur père, sous prétexte qu'ils sont revenus de tout et que, au retour de ce long voyage, ils veulent, pour n'être pas dupes, s'en tenir à cultiver leur jardin, telle est, chez ces postromantiques, la manière d'endosser leur être-de-classe, compensé par un absentéisme modéré. Solution toute provisoire : il ne faudra pas plus de trois ans pour qu'ils y adhèrent tout entiers ; Paris achèvera la métamorphose : ils y seront étudiants folâtres et ils en reviendront rangés.

Cette histoire pitoyable, commencée en 31 avec le renvoi de Clouet, se termine en 39 avec celui de Gustave. Entre les deux révoltes, quelle différence ! Nous connaissons la première, voici la seconde. Quand le cadet Flaubert entre en classe de philosophie, le professeur principal, M. Mallet, maître estimé, reconnaît son mérite. Par malheur, cet excellent pédagogue est de santé délicate : dès le premier trimestre, il doit prendre un congé. Son suppléant, Bezont, n'a ni ses titres ni sa culture ; les élèves sont indignés : les parents payent assez cher pour qu'on ne dispense pas aux enfants un enseignement au rabais. Ils manifesteront à ce Bezont le mépris où ils le tiennent : « Les élèves sont entrés très bruyamment en causant tout haut et ce n'est qu'après être parvenu avec peine à obtenir le silence que j'ai pu commencer la leçon qui a été interrompue

trois fois par les élèves Flaubert, Sartreuil et Poitevin³¹ que j'ai été forcé de punir séparément. Le désordre continuant toujours, les élèves ayant été jusqu'à remuer les pieds et à murmurer, et étant obligé de suivre une explication assez difficile, il m'a été de toute impossibilité de distinguer les coupables. Je me suis vu forcé, quoique à regret, d'infliger une punition générale... J'ai longtemps hésité et ce n'est qu'au troisième avertissement que j'ai donné mille vers à toute la classe... Le désordre ayant continué, j'ai dû maintenir la punition³². »

Les petits Messieurs ne se laisseront pas punir par un vulgaire pion abusivement élevé au rang de professeur. Ils envoient une lettre à l'administration pour protester contre Bezont : « Les élèves dont les noms suivent refusent de faire le pensum³³... » Le censeur choisit trois « insoumis » – Flaubert, Piédelièvre et Dumont – qu'il menace d'expulsion. Nouvelle lettre – treize signataires, dont Bouilhet – envoyée au proviseur, dont voici des extraits :

« On nous a dit que nous étions des enfants, que nous agissions en enfants ; nous allons essayer, par notre modération et notre loyauté, à vous convaincre du contraire. Nous avons remis à M. le Censeur une lettre de tous les élèves qui ont refusé de faire le pensum. Sans avoir égard à cette liste, M. le Censeur (a choisi) trois élèves qu'il ne menace de rien (de) moins que d'une exclusion totale du collège, ce qui veut dire de briser leur avenir et d'interdire à jamais la carrière qu'ils auraient pu embrasser... Nous signons ici de nouveau, en vous déclarant, Monsieur le Proviseur, d'abord que nous sommes prêts à vous exposer les raisons qui nous font agir aujourd'hui et ensuite si, nonobstant ces raisons, on continue à décimer la classe, que nous réclamons pour nous tous soussignés le pensum s'il y a pensum, l'exclusion s'il y a exclusion... Si l'on peut bien donner mille vers à toute la classe, on peut bien aussi renvoyer toute la classe de philosophie... Nous nous en rapportons... à votre justice et à votre impartialité qui, nous le savons, aime à s'exercer en faveur d'élèves qui le méritent, d'élèves de philosophie qui n'agissent pas inconsidérément comme des enfants de sixième mais qui ont

réfléchi, profondément médité avant de prendre une mesure qui leur paraît juste et qu'ils sont bien résolus à poursuivre jusqu'à la fin. »

Rien n'y fait : Flaubert, Piédelièvre et Dumont sont exclus. Mais ce n'est pas – pour l'instant, du moins – ce qui nous intéresse. L'examen de la protestation collective importe davantage : il permet de mesurer le chemin parcouru en huit ans. En 31, Clouet luttait contre l'Église ; en décembre 39, les élèves de philosophie veulent avoir la peau d'un pauvre diable qui n'a pas assez de diplômes pour mériter leur respect et ne leur paraît pas digne d'enseigner aux fils de la bourgeoisie rouennaise. Il s'agit moins de le chahuter que de lui marquer avec insolence qu'il n'a pas le droit de parler. Ils couvrent sa voix, dès qu'ils entrent en classe, conversant entre eux comme s'il n'existait pas. Le calme à grand-peine rétabli, à peine ouvre-t-il la bouche, Flaubert et quelques autres l'interrompent, moquant sans aucun doute sa diction ou les âneries qu'il débite. Le pauvre homme s'enferme, comme il le reconnaît candidement, et se perd dans une « explication assez difficile ». Cette fois les élèves raclent leurs souliers contre le plancher. Avertissements. Puis M. Bezont perd la tête et punit la classe entière ; pris de peur, il implore : restez tranquilles et je lève la punition. En vain : les jeunes Messieurs, devinant sa faiblesse et son désarroi, poursuivent leur avantage, ils veulent l'avoir à l'écoeurement. Sauvé par le gong. Ce sont là jeux de riches : le gibier est un pauvre qu'on veut forcer. Les révoltés de mars, trahis par leurs parents, les ont combattus courageusement. Les insoumis de décembre sont fiers d'être fils de famille. Gosses de riches, ils en veulent pour leur argent ; c'est au nom de la bourgeoisie montante qu'ils réclament, quand ils ne croient plus à l'homme, de faire leurs « humanités ». Ces enfants désespérés qui se croyaient suicidaires, voici qu'ils ont un « avenir » – leur lettre le prouve –, un *bel* avenir qu'ils accusent le censeur de vouloir briser. La compétition, la sélection, ils les acceptent, il les réclament : pourquoi donc étudier si ce n'est pour *faire carrière* et pour se donner le vernis qui convient à leur rang ? Utilitarisme et goût du prestige, voilà les mobiles qui les ont poussés à l'insoumission. Ils ne s'aventurent

guère, d'ailleurs : toute la classe a signé la première pétition mais le censeur tient dur et l'on se dégonfle ; neuf élèves seulement se déclarent solidaires des trois qui sont menacés d'exclusion : elles sont loin, les folies des « casseurs » de 1831. Voyez, au contraire, comme ils sont imbus de leur dignité, lisez cette phrase que je n'ai pas citée tout à l'heure : « Il aurait peut-être été bien, avant de prendre une mesure aussi grave, aussi décisive, de peser dans une impartiale balance l'équité ou l'injustice d'un pensum qu'on vient aujourd'hui nous réclamer aussi impérieusement. » C'est le style empesé, amidonné de Royer-Collard. Ils ont à cœur de faire savoir qu'ils sont des grandes personnes, eux qui détestaient les adultes : « (Nous n'agissons) pas inconsidérément comme des enfants de sixième mais (nous avons) réfléchi, profondément médité avant de prendre une mesure qui (nous) paraît juste... » Où donc est-elle passée, la passion romantique ? les folles extravagances, où sont-elles ? Cette fois, c'est leur père qu'ils imitent, M. Flaubert avant l'achat d'une terre, M. Le Poittevin, quand il fait un investissement ou s'il se résout à acheter une machine anglaise, parlent sans aucun doute ce langage : décision méditée, mûrie, pesée du pour et du contre, résolution inébranlable, voilà le langage de la Raison. Les adolescents fous sont devenus rationalistes, ces victimes égarées de l'injustice paternelle sont à présent des justes, des sages, ils se réclament publiquement des vertus familiales et présentent leurs désordres comme le début d'un retour à l'ordre. La longue involution touche à son terme : le postromantisme commence, ces enfants acceptent l'aventure bourgeoise ; Melmoth réconcilié se rapproche de Joseph Prudhomme, il vivra comme tout le monde, en gardant le sentiment de valoir mieux que sa vie, en se sauvant de l'abjection par une ironie constante, impondérable, par une horreur entretenue de soi. Pauvres enfants, qui pourrait leur reprocher cette implacable défaite ? J'ai dit par quelle raison, coupés des classes travailleuses – qui d'ailleurs ne se connaissaient guère –, ils perdaient. Leur atroce destin – soit qu'ils abdiquent tout à fait, soit qu'ils persistent à se vouloir républicains – sera d'étouffer la révolte populaire de 1848.

Certains d'entre eux feront partie de ces gardes nationaux qui descendront sur Paris, en juin, pour « se faire » quelques ouvriers ; les autres mettront à profit le suffrage universel pour envoyer dans la Capitale des députés réactionnaires, fourriers de Napoléon III. Voués au crime, inéluctablement, ils seront pourtant coupables, sans circonstances atténuantes. Nous les retrouverons plus tard, sinistres et futiles, sous l'Empire. En attendant, ne perdons pas notre temps à les plaindre ; ils ont fait ce qu'ils ont pu, c'est vrai, mais nous n'y pouvons rien : l'Histoire condamne d'avance.

Et le Garçon ? Il rirait bien, je pense, de voir ces francs-maçons du rire se prendre si fort au sérieux. Mais, au fait, que devient-il ? Et comment est-il possible que son représentant qualifié, Grand Prêtre de son culte, soit un des signataires et peut-être l'inspirateur de l'homélie bourgeoise, adressée par les « philosophes » au Proviseur ? Eh bien, je l'ai dit : le Garçon agonise, son heure est passée, le comique du sérieux s'instaure partout. Quant au fils cadet d'Achille-Cléophas, la crise a commencé, qui fera de lui le névrotique de 1844, le solitaire de Croisset et, pour finir, Gustave Flaubert, auteur scandaleux de *Madame Bovary*. Elle débute fort mal : par diverses raisons, ce prince du sang, cet « aristocrate du Bon Dieu », qui n'acceptera jamais son être-de-classe et se prenait tout de bon pour Chatterton, vient, sous l'influence de différents facteurs, de découvrir le bourgeois qu'il a sous la peau et le destin bourgeois que son père lui réserve. Quelle secousse ! Le poète en mourra. Il nous faut retracer, à présent, la longue marche qui conduira le survivant, homme sans qualités, à la condition d'artiste.

1. Après cela les nobles peuvent être avaricieux, calculateurs, affamés d'honneurs ou de gains, jouisseurs, concupiscents et lubriques : je décris ici leur idéologie, ou plutôt ce qu'on appelle parfois leur fausse conscience de classe. Par quoi il faut entendre qu'ils se pensent et se vivent selon la Mort et que leurs appétits les plus égoïstes ne peuvent leur apparaître que sous le déguisement de la générosité. Impossible de comprendre les Croisades sans saisir, chez les

Croisés, une ambition conquérante qui se fait passer pour le noble désir de donner sa vie pour délivrer le Saint-Sépulcre. Quant à décider, en chaque cas, dans quelle mesure ce dévouement religieux est pure apparence et dans quelle mesure il comporte de la *réalité*, c'est ce qu'on ne fera que sur l'examen des actes. Il n'est pas douteux, cependant, que la générosité comme interprétation – plus ou moins fausse, plus ou moins vraie – des pulsions ne peut manquer d'avoir une action réelle sur celles-ci et, par conséquent, de les modifier.

2. Chez certains jeunes nobles, on trouve aussi cette double allégeance : chez Musset, par exemple, qui, plus sensible aux succès militaires qu'à l'usurpation, écrit : « Jamais il n'y eut de soleils si purs que ceux qui séchèrent tout ce sang. On disait que Dieu les faisait pour cet homme. »

3. Alfred de Musset : *La Confession d'un enfant du siècle*.

4. Le duc de Richelieu a mis la « jeune noblesse » en garde : « Méfiez-vous de l'intelligence. »

5. Encore touche-t-il par cette profession au métier des armes. MM. Féburel et Cie, ses patrons, étaient entrepreneurs de chauffage militaire.

6. Vigny. Pléiade, *Œuvres*, t. II, p. 797-798.

7. À Louise Colet, 7 avril 54. *Correspondance*, t. IV, p. 53.

8. Ses premières « visites » académiques, il les fera en 1841. Peut-on croire qu'il est hostile, six ans plus tôt, à devenir « immortel » ? À dix-huit mois – c'est Gustave qui le dit – tout est joué : on a *déjà* opté pour les honneurs et la honte ou pour le déshonneur et la gloire. Vigny est un flic. Hugo, Guillemin l'a montré, a été tenté d'en devenir un, vers 45. Sa formidable « constitution » et le coup du 2 Décembre lui ont rappelé à propos son orgueil de fou.

9. Vigny, en 1833, n'a pas craché sur la croix timidement offerte par l'Usurpateur. Il fut décoré par le ministre du Commerce et des Travaux publics, ce qui eût fort étonné Chatterton, allergique à « tout travail positif et régulier », ennemi du commerce et du profit.

10. Cf. en particulier, Vigny, Pléiade, *Œuvres*, t. I, p. 832 :

JOHN BELL

La terre est à moi parce que je l'ai achetée ; les maisons parce que je les ai bâties ; les habitants parce que je les loge ; et leur travail parce que je le paie. Je suis juste selon la loi.

Son interlocuteur remarque avec ironie :

« Tu es le baron absolu de ta fabrique féodale. »

(Entendez : était-ce la peine de vous substituer aux aristocrates puisque vous êtes plus dur que les plus féroces barons des siècles féodaux ?)

11. Dans les premières pages de *Souvenirs...* – c'est-à-dire au plus tard en 1839 – Flaubert oppose le Poète à l'Artiste. Ce passage est directement inspiré de la préface de *Chatterton* :

l'Artiste correspond trait pour trait au prosateur que Vigny nomme le grand écrivain. « Le jugement (du grand écrivain) est sain, exempt de troubles autres que ceux qu'il cherche... il est studieux et calme. Son génie, c'est l'attention portée au degré le plus élevé, c'est le bon sens à sa plus magnifique expression... Il a surtout besoin d'ordre et de clarté... » (Vigny, *Pléiade*, pp. 815-816). « Entre artiste et poète une immense différence ; l'un sent et l'autre parle, l'un est le cœur et l'autre la tête » (Flaubert, *Souvenirs*, p. 52).

12. Il y a bien Ruy Blas. Ce personnage est conçu, semble-t-il, pour montrer que la valeur ne dépend pas de la naissance. Par malheur, ce qui ressort de la pièce, c'est qu'un laquais *peut avoir le cœur d'un noble*. Encore un travesti.

13. Pagnerre, héros imaginaire, a conformé ses conduites à la table des valeurs auxquelles se réfère implicitement Vigny ; tribunal imaginaire, il s'est joint au quaker pour condamner John Bell.

14. Il ne servirait à rien de nous objecter que le contenu de ce rêve témoigne d'une hostilité secrète envers l'ami que le rêveur force à trahir : cela va de soi. Et il est vrai aussi que cette hostilité, le matin suivant, révélée à elle-même par un songe, prend prétexte de celui-ci pour persévérer pendant la veille tout en se dissimulant sa véritable nature. Ce qui est frappant, c'est qu'elle puisse se duper elle-même et continuer à prendre un fantasme *dénoncé comme tel* pour une réalité.

15. *Ébauches et fragments*, p. 25.

16. Cette formule de Camus définit bien l'impératif romantique et aristocratique.

17. Rien n'empêche de croire, pourtant, que beaucoup d'entre eux – en particulier l'apologiste de Robespierre – ont pris part aux journées de mars 31. Ils étaient optimistes alors. Mais nous avons montré par quelle succession de défaites ils ont été conduits à la misanthropie.

18. La lettre du 15 décembre 1850 nous apprend qu'Ernest « portait un couteau poignard ». Mais ces deux observations : « *Lui aussi*, il a voulu être artiste » et « il a suivi... la marche normale » (en passant de l'exaltation romantique au « Sérieux comique » du bourgeois) suffisent à montrer qu'il obéissait à la mode en promenant son couteau dans sa poche.

19. Ce collégien, c'est peut-être Gustave en personne, fier de son sang indien, qui dira, longtemps après, aux Goncourt, se sentir plus proche des sauvages que des foules parisiennes. Notons, cependant, que l'attitude devait être fort répandue : le nom de « Mohican » marque clairement l'influence de Fenimore Cooper.

20. C'est-à-dire, à la prendre dans sa rigueur, la maladie mentale.

21. C'est un thème qu'on retrouve souvent dans les films de Chaplin. Dans *Le Cirque*, par exemple, funambule improvisé, il danse à ravir sur la corde raide tant qu'il se croit attaché aux

cintres par un filin (qui s'est, en fait, depuis un moment rompu) et manque se tuer quand il s'aperçoit que rien ne le soutient plus.

22. Je l'ai moi-même simplifié. Le comique de Charlie Chaplin n'est jamais un comique pur : il y a un « humanisme » dans ses films, qui nous montrent le vagabond luttant humblement contre les hasards pour affirmer en dépit de tout la possibilité d'être homme. Mais nous n'avons pas besoin d'examiner ici les formes complexes du comique.

23. On l'a compris : le comique est un parti pris. Sa part de vérité saute aux yeux, dont le caractère partiel et partial ne peut être dépassé qu'au niveau de la Raison dialectique.

24. *Correspondance*, 24 avril 1852, p. 393.

25. *Correspondance*, 24 avril 1852, p. 393.

26. Le mot est de Camus. Cf. *La Chute*.

27. Gustave est le premier à donner dans ce travers. L'usage qu'il fait du mot « vulgaire » mériterait à lui seul toute une étude : « (Emile), dit-il de son camarade Hamard, est la vulgarité même. » Et cette appréciation ne peut nous surprendre : pour l'aristocrate Flaubert, un bourgeois *doit* être vulgaire. Mais, par un juste retour des choses – il s'en indigne pourtant – voici que *La Gironde*, en 71-72, le traite de « Prudhomme » et que Barbey d'Aurevilly écrit de *L'Éducation sentimentale* : « Le caractère principal de ce roman est avant tout la vulgarité. » L'homme lui-même agaçait les Goncourt par « son côté commis voyageur », son goût « du débraillé, du déboutonné dans le costume et dans l'idée ». « Grosse, décidément, bien grosse nature. » L'alachrité de Flaubert, note très justement Jean-Pierre Richard²⁸, conserve (quelque chose) de grossier et même de fondamentalement vulgaire. » Il savoure sur le même ton les repas qu'il va faire (avec Chevalier) : « On s'en donnera une bosse », et le voyage dont il rêve : « Je me promets de m'en donner une saoulée avec la Grèce et la Sicile. » Les poètes latins, « il s'en bourre ». Les couleurs, il « s'en donnera une ventrée », etc. Encore s'agit-il d'une grossièreté voulue, d'une recherche sans bonheur de la truculence. Mais dans le moment même où il condamne Hamard si sévèrement, ne ramène-t-il pas toute l'« épicerie » dans la conception *distinguée* qu'il se fait de la vie d'« Artiste » ? « Quelle belle chose ce serait qu'un petit cénacle de bons garçons, tous gens d'art, vivant ensemble et se réunissant deux ou trois fois par semaine pour manger un bon morceau arrosé d'un bon vin tout en dégustant quelque succulent poète²⁹. » Il y a quelque chose de fécal dans cet usage alimentaire de la poésie : le rêve se réalisera dans ces fameux dîners Magny où Taine vomissait dans sa barbe et George Sand sur les pieds de sa chaise.

Inversement il hait les besoins et s'acharne à les nier, restant plusieurs jours sans manger, rêvant de se châtrer. Son dégoût du corps – de son propre corps – est, quelles qu'en soient les

motivations idiosyncrasiques, une manière de *se faire bourgeois* par un refus puritain de sa propre nature. On voit le tourniquet : il découvre et condamne, distingué, la vulgarité des autres mais celle-ci le renvoie à la sienne qui lui fait horreur. Du coup, le voilà crispé sur sa distinction et par là même *embourgeoisé*. Ainsi quand il croit se pencher de très haut sur sa propre classe son mépris, qui est bourgeois, l'enchaîne très sûrement à son banc de galérien. D'où saut dans l'imaginaire ; le Garçon paraît, triomphe du besoin sur la distinction : Gustave joue les Gargantua et mime la violence cosmique pour anoblir ses fonctions naturelles et, tout en même temps, pour les tourner en dérision.

28. Jean-Pierre Richard : *Littérature et Sensation*.

29. À Louis de Cormenin, 7 juin 1844.

30. C'est peut-être à cette date, si les Goncourt ne se sont pas abusés, que ses partenaires viennent à l'Hôtel-Dieu, les jours fériés, et tentent, au « billard » ressuscité, de prolonger l'agonie du personnage. Le prochain chapitre montrera pourquoi l'on ne peut expliquer par des raisons fortuites (mauvaise santé, scandale non prémédité) le passage à l'externat puis le renvoi de Gustave et qu'il s'agit en fait d'une *stratégie* véritable.

31. Cet élève n'a, bien entendu, aucun rapport avec Alfred.

32. Rapport au censeur : 11 décembre 39. *Bulletin des amis de Flaubert*, 10.

33. Trente et un signataires, dont Bouilhet.

LIVRE III

La prénévrose

Du poète à l'artiste
(suite)

Entre 1838 et l'attaque de Pont-l'Évêque, Flaubert est secoué puis terrassé par une crise que j'appellerai – faute de disposer, pour l'instant, de dénominations précises – psychosomatique. Beaucoup d'auteurs admettent que Gustave fut sujet, pendant cette période, à des troubles mal définis qui inquiétèrent sa famille mais ils n'y voient que des manifestations discontinues, séparées les unes des autres par des années « normales ». Nous allons tâcher d'établir qu'il s'agit d'un seul et inflexible processus qui ne cesse de s'organiser, de s'enrichir et de s'approfondir jusqu'à rendre inévitable l'éclatement de janvier 1844. Je dirai même que cette crise – qui ne lui laisse aucun répit – est un organisme temporel, un mouvement orienté qui ne cesse de brasser, de mettre et de remettre en perspective les contradictions de Gustave, jusqu'à ce que celui-ci, en tombant aux pieds de son frère, nous découvre et se découvre l'intentionnalité fondamentale de sa névrose. Je me propose aussi de démontrer que ce malaise, loin d'être simplement subi, est l'objet d'une option passive et que Flaubert se fait dans la mesure même où il est fait par la situation et les événements.

Dans cette unité organisationnelle dont la fin s'affirme peu à peu comme la mise en place de ce que Flaubert appellera plus tard « un système valable, pour un seul homme », nous distinguerons cependant, pour la clarté, deux périodes : la première va des derniers mois de 1837 à 1840, la seconde de 1840 à janvier 1844. Il est certain que cette coupure est abstraite puisque tous les thèmes sont présents au départ. Mais, d'un autre côté, dans le premier temps, le thème du « choix d'un état » et celui de la « déception littéraire » sont inégalement développés : c'est après l'hiver 1842 que celui-là prendra son entier

développement dans le cadre de celui-ci. Ainsi, tout en attirant l'attention sur l'indissoluble unité vectorielle du processus, nous pouvons considérer que la coupure – faite pour les besoins d'une exposition compréhensible – n'est cependant pas entièrement arbitraire si on l'envisage par rapport à l'objet décrit.

A. – LA DÉCEPTION LITTÉRAIRE (1838-1840)

Si l'on envisage ces années d'après les témoignages de Flaubert aussi bien que d'après le nombre, la nature des œuvres qu'il y produit et les événements qui les jalonnent, on est frappé par la concordance de l'extérieur et de l'intérieur, c'est-à-dire par d'évidentes « correspondances » et la réciprocité des symbolisations, comme si une même réalité en voie de constitution s'exprimait simultanément en des langages divers. Je tenterai de restituer ces « paroles » avant d'en rechercher le sens implicite et fondamental.

1. *Témoignages de Flaubert.*

Il en est de rétrospectifs ; d'autres sont contemporains de la crise. Ils concordent.

Le 17 septembre 1846, Flaubert écrit à Louise (texte déjà cité) : « À quinze ans j'avais certes plus d'imagination que je n'en ai. À mesure que j'avance, je perds en verve, en originalité ce que j'acquiers peut-être en critique et en goût. J'arriverai, j'en ai peur, à ne plus oser écrire une ligne. La passion de la perfection vous fait détester même ce qui en approche. »

À dix-sept ans, le 24 février 1839, il déclare à Chevalier qu'il n'écrit sans doute plus et qu'il ne se fera point éditer. Et dans la même lettre nous lisons : « Je sens pourtant, mais confusément, quelque chose s'agiter en moi, je suis maintenant dans une époque transitoire et je suis curieux de voir ce qui en

résultera, comment j'en sortirai. » Les *Souvenirs*, récemment publiés, comportent bien rarement des dates précises. Nous savons toutefois qu'ils sont commencés en 1838. Or, dès les premières pages, nous trouvons ces mots : « Ce n'est pas assez d'avoir du goût, il faut en avoir le palais. Boileau... avait du goût. Racine en avait le palais. » Celles qui suivent immédiatement sont datées : « 28 février 1840 : je viens de relire ce cahier et j'ai eu pitié de moi-même... » Cette relecture permet de supposer que Flaubert avait abandonné son cahier depuis quelque temps : il faut donc situer cette première allusion au « goût » artistique entre la fin de 1838 et la fin de 1839. À partir de là il ne cesse de se tourmenter et nous lisons le 8 février 1841 – il a dix-neuf ans : « Ce qui me manque avant tout c'est le goût, je veux dire tout. »

Les dates concordent à peu de chose près : en 1846, Flaubert fait parler sa mémoire, qui, comme c'est de règle, simplifie. En 1839, il parle au présent : mais il fait allusion à une « mue », qui est évidemment un procès en cours de développement et dont il doit avoir pris conscience *avant* d'en parler à son ami. Ainsi peut-on, en gros, situer la prise de conscience du « goût » comme une exigence nouvelle et fondamentale entre sa seizième et sa dix-septième année. Disons-nous qu'il y a contradiction entre ses plaintes de 1841 et ses déclarations de 1846 ? Au contraire, je dirai que celles-ci confirment celles-là. De fait les unes et les autres nous *disent* que la spontanéité créatrice de Gustave a été freinée, au sortir de l'adolescence, par une conception nouvelle de la littérature¹. Entre 1838 et 1841, Flaubert se désole d'écrire *moins* : c'est aussi ce qu'il constate en 1846 – sur un ton rigoureusement objectif. Mais, bien qu'il présente alors son rapport à l'œuvre d'art de manière plutôt positive, la force négative du goût, sa puissance d'inhibition est manifeste : le jeune auteur note, impassible, qu'il a perdu sa verve, son originalité, son imagination. Comme il a fait dès 1838, il évoque la possibilité de ne plus jamais écrire. Et si nous voulons savoir ce qui se cache d'angoisse et d'amertume sous cette impassibilité de surface, il suffit de nous reporter à une lettre postérieure. Le 4 septembre 1850,

Flaubert écrit à Louis Bouilhet : « Il y a une chose qui nous perd, vois-tu, une chose stupide qui nous entrave : c'est le "goût", le bon goût. Nous en avons trop, je veux dire que nous nous en inquiétons plus qu'il ne faut. La terreur du mauvais nous envahit comme un brouillard... Si bien que n'osant avancer, nous restons immobiles. Ne sens-tu pas combien nous devenons critiques...? Ce qui nous manque, c'est l'audace... Ne nous inquiétons pas tant du résultat. »

Ce passage doit se lire à plusieurs niveaux : Flaubert écrit de Damas, en plein découragement. Ulcéré par l'échec du premier *Saint Antoine*, il se retourne contre le goût au nom duquel Maxime et Louis l'ont condamné. Il profite d'une dépression passagère de son ami pour critiquer l'attitude critique : « Si tu avais moins de goût et plus d'audace, tu serais moins malheureux. » Mais il ne peut empêcher, en même temps, qu'il ne mette en question sa propre attitude : n'est-ce pas au nom du « goût », qu'il s'est soumis au jugement de ses deux amis ? Et, surtout ces quelques lignes, qui manifestent, par rapport à la lettre de 46, comme un renversement de perspective, nous y lisons ce qu'ont été souvent les sentiments de Flaubert dans ses périodes de découragement ; le « goût » apparaît ici comme une dictature stérilisante : il empêche d'avancer ; on lui oppose une audacieuse spontanéité – qui fait le génie peut-être et que Louis, Maxime et Gustave risquent d'avoir perdue. N'est-ce pas cette contradiction du spontané et du réfléchi que nous découvrons dès 1838 chez le jeune auteur des *Souvenirs* ? Et dans ces mêmes *Souvenirs* ne trouvons-nous pas, à quelques mois de distance, l'affirmation que le goût, dans la chose littéraire, est *tout* et de vives attaques contre la critique littéraire, « chose fort bête... qu'elle soit bonne ou mauvaise² » ?

Bref, tous ces textes se confirment les uns les autres : jusqu'à la fin de 1837, Flaubert conçoit – sous l'influence romantique et en raison de ses inclinations propres – la littérature comme le produit de l'inspiration. Il écrit à Ernest vers cette époque : « O que j'aime bien mieux la poésie pure, les cris de l'âme, les élans soudains et puis les profonds soupirs, les voix de l'âme, les pensées du cœur. » C'est ce qu'il soutient encore dans la toute première page des *Souvenirs* :

« J'aime mieux l'improvisation que la réflexion, le sentiment que la raison... » Mais presque aussitôt cette tendance est combattue en lui par une nouvelle conception de l'Art qui se manifeste sous la forme d'un terrorisme : adolescent, c'était un écrivain lyrique ; entre seize et dix-sept ans il se forme brusquement une idée réflexive et critique de la littérature. Et l'apparition de cette idée se présente moins comme un enrichissement que comme une catastrophe : entre l'éloquence inspirée et les rigueurs de la censure, une guerre de vingt ans commence, qui se caractérise pendant sa première période par une déroute de l'inspiration.

Il y aura donc une question fondamentale à poser sur ce terrain. Flaubert, si peu fait pour *se voir* ou pour examiner les produits de sa rhétorique passionnée, est brusquement frappé, en plein romantisme, d'une maladie nouvelle : la conception de la Beauté comme le produit d'un Art *réfléchi*. À vrai dire, il hésite un peu, au début, et le goût semble comme le génie n'être qu'un don – « Racine en avait le palais » – mais peu à peu ce qui est mis en avant c'est le contrôle réflexif, ce qui signifie que la réflexion de l'écrivain sur l'œuvre ne se distingue pas de sa réflexion sur soi. En vérité, c'est un fait historique et social du XIX^e siècle que l'impuissance du créateur a manifestement accompagné l'avènement d'une « poésie critique ». Après Victor Hugo, l'inépuisable, Baudelaire et Mallarmé. Nous aurons à chercher plus tard les raisons générales de ces phénomènes. Mais il faut remarquer, pour l'instant, que la métamorphose de la littérature s'est opérée *d'abord* chez le jeune Flaubert, à une époque où il n'avait ni les instruments de pensée qui lui permettront plus tard de la comprendre tout à fait ni les moyens esthétiques qu'elle exige. La question est donc celle-ci : pour quelles raisons *particulières* le plus irréfléchi des hommes passe-t-il vers seize ans à l'attitude réflexive ? et quelles seront les conséquences de cette prise de position pour lui et pour son œuvre ?

2. Transformation objective des écrits entre 1837 et 1843.

Ses écrits de l'époque, en effet, manifestent dans leur contenu objectif aussi bien que par leur nombre ce bouleversement intérieur.

Qualité, d'abord. Par là je n'entends point *valeur*, je veux dire qu'il abandonne – ou presque – certains genres pour s'exercer à d'autres. « À quinze ans, j'avais certes plus d'imagination... » En vérité ni plus ni moins qu'à trente. Après tout, on connaît les sources des premières œuvres : de 1835 à 1838, Flaubert imite autant qu'il invente ; plus précisément son originalité réside dans la manière de traiter un contenu emprunté ; inversement les meilleurs passages de *Smarh*, c'est par l'abondance des « images » qu'ils vaudront comme, plus tard, ceux du premier *Saint Antoine*.

L'imagination n'est pas plus une faculté de l'esprit qu'une source tarissable : c'est une attitude complexe envers le réel – qui, chez Flaubert, ne changera pas de toute sa vie, dans la mesure où l'enfant imaginaire de 1835-1837 passe tout entier dans l'homme imaginaire qui se forge après 1844. Ce qui est manifeste, par contre, c'est que les ouvrages de fiction pure (récits, contes, etc.) tendent à disparaître. *Passion et Vertu* est achevé le 10 décembre 1837.

À partir de là, jusqu'en 1842, on ne trouvera que deux « nouvelles » : *Ivre et Mort* en juin 1838 et en août 1839 *Les Funérailles du docteur Mathurin*. Encore, dans le second récit, l'affabulation est-elle entièrement asservie au projet général qui est très consciemment philosophique. Deux en cinq ans. Dans ce même temps, par contre, Flaubert produit un drame et des essais historiques (*Loys XI*, mars 1838 ; *Rome et les Césars*, août 1839), de brèves critiques (*Rabelais*, *Mademoiselle Rachel*), des « pensées sceptiques » (*Agonies*, avril 1838), des allégories (*La Danse des morts*, mai 1838), des écrits autobiographiques (*Mémoires d'un fou*, terminé sans doute avant l'automne 1838 ; les *Souvenirs*, notes et pensées intimes, de 1838 à 1841, dont l'existence prouve l'inquiétude de Gustave devant lui-même et son intention délibérée de se connaître, en tout cas

de se situer. Cette énumération montre à l'évidence que l'objet littéraire est devenu *autre* à ses yeux.

Nombre. Que cette transformation soit la cause et l'effet d'une crise profonde, il suffit pour s'en persuader d'envisager en *quantité* la production de Gustave : *avant* la fin de 1837, elle est impressionnante ; malgré son travail au collège, il n'est presque pas de mois que Gustave ne nous donne quelque récit. Ses ouvrages sont courts, il est vrai, mais en général achevés³. À partir d'avril 1838 (*Smarh* est terminé) et jusqu'en septembre 1842, c'est-à-dire en quatre ans et demi, si l'on excepte *Les Funérailles*, deux brefs essais, le récit du *Voyage en Corse* et quelques notes « réflexives » hâtivement jetées sur le cahier des *Souvenirs*, Gustave ne produit plus rien. Ce n'est certes pas *l'envie* d'écrire qui lui manque. Il écrit dès 1837, dans *Agonies* : « Serai-je toute ma vie condamné à être comme un muet qui veut parler et écume de rage ? » et, le 21 mai 1841, curieusement, il reprend la même formule : « ... c'est un besoin d'écrire, de s'épancher et je ne sais quoi écrire ni quoi penser. Il en est pourtant ainsi toujours des instincts confus ; je suis un muet qui veut parler. » Mais tantôt – comme dans *Agonies* – il pense avoir beaucoup à dire et insiste sur les difficultés du passage à l'expression, tantôt – comme en ce texte des *Souvenirs* – il parle d'un besoin nu de s'épancher : ce qui manque alors c'est l'idée. Nous aurons à rendre compte de ces variations. Nous verrons alors qu'elles ne sont que des aspects complémentaires de cette « terreur » qu'il dénoncera plus tard à Bouilhet et qui l'emplit de « brouillards » dans le moment même où l'attitude réflexive devrait jeter quelque clarté dans ses « instincts confus ».

3. *Le vécu.*

Ce bouleversement de ses conceptions littéraires et la quasi-impuissance qui en résulte, il les ressent profondément comme une catastrophe intime. Dès 1837, nous l'avons vu, il prend en horreur son travail et plante là des récits à

peine ébauchés ; la même année, dans *Agonies*, il nous confie qu'il écrit dans le « dégoût », et, à quelques pages de là, il abandonne. Ce « dégoût » s'accroît peu à peu. Nous reviendrons sur la « postface » qu'il ajoute à *Smarh* en 1840, après l'avoir relu : il s'y donne tout bonnement le conseil de ne plus jamais écrire. À partir de là, silence et découragement : c'est ce qu'il nomme sa paresse et, en 1841, une « maladie morale intermittente ». Que le mot de « maladie » n'ait pas été choisi au hasard, c'est ce que semblent prouver quelques lignes des *Souvenirs* écrites au début de la même année : « Qu'il y a longtemps que ceci est écrit, mon Dieu ! C'était un après-midi de dimanche, par une heure d'ennui et de colère ; aussi harassé de remèdes que de la maladie, j'ai quitté la plume et je suis sorti. » La tournure de la phrase prouve qu'il ne s'agit pas ici d'une indisposition accidentelle. Sans doute le texte est un peu elliptique, comme il arrive quand on se parle à soi-même. Mais c'est précisément ce qui démontre que Gustave évoque sa « maladie » comme une connaissance familière, comme une affection intime qui s'impose avec tant d'indiscrétion et depuis si longtemps qu'elle le harasse. Sans doute il s'y abandonne un peu, il s'y est installé peut-être mais de temps à autre il se révolte, il sort. Encore faut-il que son état ne l'empêche pas de se jeter hors de sa chambre et d'arpenter les rues de la ville. Autrement dit, Gustave est en voie de séquestration volontaire mais il ne garde pas le lit. Cependant l'allusion aux « remèdes » nous confirme l'existence de troubles physiques. Lesquels ? Nous tenterons des hypothèses un peu plus loin. Ce qui importe, c'est la double face de la « maladie » qu'il faut soigner par le corps et qui se donne en même temps comme une « maladie morale ». N'est-ce pas justement ce qu'on appelle « psychosomatique » ? Cette conjecture semblerait hardie si elle n'était la seule à pouvoir expliquer quelques faits qu'on mentionne souvent sans en remarquer l'importance.

Quand Gustave entre dans sa dernière année de collège, Ernest et Alfred sont depuis longtemps à Paris ; il compte les y rejoindre l'année suivante après avoir passé son baccalauréat. Or, reçu en août 1840, il ne part pour Paris qu'en

juin 1842, c'est-à-dire deux ans plus tard qu'il n'avait d'abord souhaité. Pendant ces deux ans, ce n'est pas assez de dire qu'il n'écrit pas : il ne fait rien ou presque et nous savons par la Correspondance qu'il n'a pas ouvert ses livres de droit avant mars 1842. Croit-on que le docteur Flaubert eût toléré que son fils, bien portant, traînât deux ans à Rouen dans une oisiveté totale ? L'inquiétude d'Achille-Cléophas, mentionnée par certains biographes, transparaît à plusieurs reprises. Pourquoi retire-t-il son fils de l'internat en octobre 1838 ? Y a-t-il un rapport entre cette décision (signalée par une lettre à Ernest du 11 octobre 1838) et le malaise dont parle Gustave le 28 octobre de la même année : « Me voilà enfin remis sur pattes et à table, à cette table que j'avais été forcé de quitter pendant quelque temps... Tu sais que je n'ai rien perdu – que le temps... Je te jure que je me vengerai de la raillerie du ciel qui m'avait rendu si con⁴. » Pourquoi le docteur Flaubert a-t-il accepté sans sourciller que son fils – après son renvoi du collège (décembre 1839) un peu trop sollicité – ait continué seul et dans sa famille la préparation de son examen ? Est-il vrai, comme le veut Bruneau, que le voyage en Corse n'ait fait que récompenser le succès de Gustave au baccalauréat ? Ou faut-il y voir, comme le pense Dumesnil et comme j'incline à le croire, une tentative d'ordre médical pour prévenir ou guérir un mal inconnu de nous ? Gustave revient de Corse – où il s'est bien divertì – plus sombre et plus irritable encore : est-ce pour cette raison qu'Achille-Cléophas diffère de l'envoyer faire son droit à Paris ? Et que signifie l'anecdote rapportée plus tard par Flaubert : il imitait – vers 1841-1842 – un mendiant épileptique ; son père, inquiet et furieux, lui ordonna de cesser sur l'heure ; pourquoi ? Nous tenterons bientôt de répondre à ces questions. Pour l'instant nous nous bornons à les poser : il fallait indiquer que le mal de Gustave n'a pas échappé à son père. Cela veut dire que son drame, bien que se manifestant d'abord par une crise de l'inspiration créatrice, déborde celle-ci de loin : le jeune auteur ne s'appartient plus tout à fait, il étonne son entourage par la violence de ses « troubles nerveux ». Il faut donc comprendre qu'il vit son malaise à tous les niveaux à la

fois. C'est dans cette perspective que nous allons reprendre notre enquête, tenter de retracer l'évolution de ce procès psychosomatique et d'en donner une interprétation.

MORT DU POÈTE

Nous l'avons vu dans la première partie de cet ouvrage et nous l'avons souligné au chapitre précédent, Gustave ne peut saisir en lui l'*individu de classe* : il ignore la réalité de la bourgeoisie, c'est-à-dire sa fonction dans la société de 1830, et ne peut découvrir en lui-même l'*habitus* bourgeoise. À la différence de ses camarades qui ont une conscience de classe rudimentaire et ne se font aristocrates que par échappées nocturnes, sûrs de retrouver, au réveil, leur condition, il a conservé longtemps – disons : jusqu'en 1837 – l'illusion tenace d'être « né ». Or voici que dans un même moment il découvre sa classe et « perd » son imagination. Cette concomitance est-elle l'effet du hasard ? Nous n'en déciderons pas sans avoir établi *comment* il a pu découvrir son être-bourgeois et – puisqu'il est incapable de le saisir dans sa réalité objective et dans son intériorisation comme *exis* – sous quelle forme cet être s'est manifesté à lui.

On se rappelle que, à cette même époque, ses rapports avec Alfred s'approfondissent et s'intensifient : il s'en faut de peu que ne soient récompensés ses efforts pour construire une amitié vécue qui lui permettrait de *communier* avec l'homme qu'il place au-dessus de tous. Malheureusement, il se sent perpétuellement freiné dans cette tentative de *participation* : par son *sérieux* familial, par l'utilitarisme qu'il a, en dépit de lui-même, intériorisé, bref par l'esprit Flaubert ; l'attitude d'Alfred demeure inimitable, elle lui marque l'infranchissable seuil qui sépare les « capacités » (couche supérieure des classes moyennes) de la bourgeoisie capitaliste. Gustave, comme un ludion, affleure à la surface de sa classe et redescend dans les profondeurs de la petite-bourgeoisie ; ce mouvement indéfiniment répété lui permet de découvrir au-dehors et en lui-

même ce que nous avons appelé l'homme des moyens ou l'homme-moyen. Mais, on s'en doute, cette aperception resterait confuse si d'autres facteurs ne venaient l'éclairer : ses espoirs et ses désillusions ont un caractère trop personnel (il s'agit avant tout d'un amour déçu) pour qu'il puisse en tirer une vue précise du corps social qui, tout à la fois, l'enveloppe, le conditionne et le refuse.

Disons qu'il s'effarouche devant la gratuité apparente des conduites que son ami lui propose, quitte à s'en vouloir ensuite de ces effarouchements. Il comprend, à ses résistances profondes, qu'il y a en lui une propension à servir, à s'aliéner à une cause, à une entreprise, qu'il ne sera jamais sa propre fin mais toujours le moyen d'une fin étrangère ; il a beau enrager, c'est plus fort que lui : il faut qu'on lui ait injecté ce venin dès sa naissance. Il n'irait pas plus loin si, vers le même moment, il ne s'avisait que son sérieux subjectif correspond très exactement à sa destination objective : il se veut moyen parce qu'on l'a fait le moyen d'une entreprise singulière. Il prend conscience d'avoir été attendu, procréé, élevé pour accomplir une mission qui le guette du fond de l'avenir et qui le guettait avant même que ses parents l'aient conçu. On l'a fait, somme toute, pour qu'il se *fasse* bourgeois en *prenant un état*. Entendons : en choisissant une carrière parmi celles qui sont réservées aux fils de la bourgeoisie. Ou plutôt – pour lui, c'est tout un mais il convient de préciser – parmi celles qu'on réserve aux enfants des classes moyennes.

D'où vient qu'il s'en soit brusquement avisé ? Eh bien, c'est d'abord à cause de son âge. Son père a dû s'interroger depuis longtemps sur l'avenir de ses enfants en présence de Gustave ; celui-ci n'y prêtait guère attention : il avait bien le temps d'y penser. Et puis, tout d'un coup, le temps a manqué ; 37-38 : il est en seconde ; dans deux ans, il faudra prendre un métier ; il n'aime guère ses études, encore sont-elles supportables tant qu'elles lui paraissent désintéressées : quand il aura passé son baccalauréat, elles deviendront utilitaires. La durée cyclique devient vectorielle, l'irréversibilité et l'imminence vont la structurer. Mais il y a autre chose : en octobre 38, ses deux meilleurs amis le quittent pour

aller faire leur droit, à Paris. Il aspire à les rejoindre mais, en même temps, il ne peut s'empêcher de voir dans leurs occupations présentes une préfiguration de celles qui l'attendent : la preuve en est que, dans sa lettre du 24 février 39, il parle *pour la première fois* – et dans l'angoisse – de son avenir⁵ ; il ne prendra pas d'état, dit-il. Mais ces dénégations farouches cachent mal son inquiétude : comment résister à la volonté paternelle ? N'est-il pas vaincu d'avance ?

Qu'est-ce qu'un état ? C'est, dirai-je, une réalité à double face. Le gouvernement, l'administration ou l'industrie privée, créent ou suppriment des emplois en fonction des besoins sociaux (interprétés, cela va sans dire, selon une certaine optique). La détermination du nombre de postes est, sans aucun doute, une décision *pratique*. Mais – tant que la stabilité sociale n'est pas contestée par la croissance démographique ou tout autre fait historique – le moment décisif est réduit à sa plus simple expression : les chiffres parlent, on transcrit leurs exigences ; par routine, le plus souvent. Il est difficile de discerner ici le fait du droit ; la preuve en est qu'on peut dire indifféremment : on *devra* recevoir douze candidats à l'agrégation, cette année, ou il *y aura* douze reçus⁶. Même lorsqu'il s'agit d'un besoin diffus – qui provient lui-même d'une évolution conduisant à une certaine conjoncture – il est interprété, quantifié, défini à partir de présuppositions définies, par des groupes plus ou moins constitués. Au XIX^e siècle un certain nombre de facteurs – en particulier la possibilité pour les classes dirigeantes de réinvestir une moindre proportion de la plus-value dans l'entreprise – facilitent l'apparition d'un besoin jusque-là masqué : la demande de médecins sera plus considérable. Mais c'est une politique (celle de l'Ordre médical, celle des administrateurs – municipalités, conseils généraux, députés, etc.) qui fixera la possibilité d'ouvrir un cabinet en telle ou telle localité.

Pour l'adolescent, par contre, qui choisit une carrière, les décisions de fait – que certains organes prennent en dehors de lui – apparaissent comme une détermination du champ de ses possibilités (élargissement, rétrécissement, transformations qualitatives, etc.). Bourgeois, son être-bourgeois est défini par la

totalité des carrières qui représentent à la fois ses chances et son devoir de se faire le bourgeois qu'il est. Cet ensemble est complexe : il y a des équivalences et des hiérarchies. Il varie en fonction de la place que telle famille occupe dans la classe bourgeoise : certaines professions sont accessibles, d'autres interdites (même s'il appartient aux classes moyennes, un ménage de « gagne-petit » ne peut envisager d'avoir un fils médecin). Les préjugés du milieu ont pour effet de limiter les possibilités tout autant que la volonté tenace de *monter* les élargira. Par toutes ces raisons – et beaucoup d'autres encore qui ne nous intéressent pas ici – un enfant, bien avant de naître, est désigné par un certain champ de possibles assez restreint et fort nettement organisé qui lui reflète les besoins sociaux définis par sa classe, à travers les options de groupes décisives et, finalement, à travers la volonté de son père. Celui-ci, peut-on dire, se détermine comme individu accidentel par l'ensemble des carrières qu'il juge accessibles à son fils. Mais le fils, lui, mis au monde à un certain moment de l'évolution sociale, saisit, à travers les choix de son père, cet ensemble structuré comme *sa réalité future*. Et cette réalité se présente, en même temps, comme limite de son horizon et comme attente, comme exigence inerte qui l'appelle du fond de l'avenir, comme impératif catégorique enfin. Le voici, du coup, pourvu d'un *être* qui se présente à la fois comme réalité de fait et comme valeur. Il est bourgeois parce qu'on l'a mis au monde pour se faire bourgeois en acquérant les connaissances nécessaires à l'exercice de tel ou tel métier. Tout se passe pour lui comme si une fin, opérant du fond des années futures, l'avait créé dans un ventre de femme tout exprès pour qu'il puisse la remplir. Ici le terme de départ et le terme d'arrivée se confondent. Et nulle part cela n'est plus visible que dans la famille Flaubert : un poste de chirurgien-chef à l'hôpital de Rouen – qui existait dès l'enfance d'Achille-Cléophas – a réellement fait naître un certain Achille – pour être occupé par lui dans les années 1850 (la mort prématurée du père précipita les choses). Ce poste, ensemble d'obligations inertes tant qu'elles ne sont pas remplies, est antérieur à Achille et lui survivra : cela signifie qu'il est, par rapport

à ce mortel, une détermination de l'éternité. Et que l'être-bourgeois d'Achille s'intériorise en lui comme son devoir-être-médecin. Dans le cas de l'aîné des fils Flaubert, cette identification pré-natale de son être et de son destin, de son existence de fait et de sa valeur, lui reste cachée : la raison de cette cécité vient de son identification au père. Ce n'est pas qu'il ignore son destin, c'est qu'il le saisit autrement, dans la fierté, comme sa chance et son mérite, comme le témoignage vivant de l'amour d'un père adoré ; c'est, à ses yeux, le *Mana* du sang Flaubert. Il croit faire l'avenir alors qu'il ne maintient le présent que dans la mesure où l'avenir l'a fait. Tels sont les polytechniciens dans ces familles célèbres qui ne daignent produire que des polytechniciens.

Mais le cadet ? Frustré, son regard a vite saisi l'inerte objectif qui l'attend sur sa route. Il faudra *prendre un état*. Médecin, procureur, avocat, avoué, notaire, sous-préfet, juge⁷ : c'est *son* champ de possibilités mais c'est aussi la fin complexe qui définit son devoir-être et son destin, c'est-à-dire son être. Certes il s'agit d'un jeu d'options différenciées et certains passages des *Souvenirs* semblent indiquer que Gustave discerne en celui-ci un semblant de hiérarchie. La médecine et le barreau occupent l'échelon supérieur. Le notariat lui paraît au rang le plus bas. Quant à juger, c'est grotesque : « Je serai... *un juge*, tel quel. » Malgré cette mise en perspective – d'ailleurs vague et variable –, ces états sont interchangeables. D'abord « il faudra bien être quelque chose de tout cela et il n'y a pas de milieu⁸ ». De toute manière ils représentent le même devoir-être, le même destin. Mais surtout c'est leur équivalence qui le frappe : qu'il choisisse l'un ou l'autre, il se fera de toute manière bourgeois. Et bourgeois de seconde classe : la première étant celle des riches et des puissants (Achille sera l'un d'eux, usurpant la gloire légitime de son père il régnera sur Rouen). En somme, à l'âge où il découvre la bourgeoisie par les yeux de Vigny et porte sentence sur elle, l'obligation de choisir un métier, c'est-à-dire l'ensemble structuré des objets qui s'imposent à son option, lui révèle, mieux que toute autre expérience, la fatalité de son *être-bourgeois*. L'individu accidentel n'est en lui que le moyen de réaliser

l'individu de classe. Cette « différence » qui fait son malheur, sa honte, parfois son orgueil mais qu'il tient pour sa réalité intime n'est qu'une vérité de surface qui se dissoudra quand il sera devenu ce qu'il doit être, ce qu'il *est*, en profondeur. Il sait qu'on va le métamorphoser en cloporte ou en araignée et que tout ce qui constitue aujourd'hui sa vie sera étouffé, écrasé par l'inerte fonction qui le guette et dont il se fera l'organe. *Le bourgeois*, nous savons que Gustave n'a pas grand-chose à en dire. Et pour cause. *Le notaire*, par contre, il en a une vision moins schématique : par la simple raison que celui-ci représente une détermination *autre* du même être-de-classe ; autre fonction, autre *habitus*, autre milieu ; le jeune « voit » le notariat avec les yeux d'un fils de médecin. Il a pour ceux qui exercent un métier *non-scientifique* – rédiger des actes, juger son prochain – un mépris de savant et de praticien. Peut-il distinguer en eux l'individu de classe ? Évidemment non. Mais il croit le saisir dans leurs déformations professionnelles : en d'autres termes, il pense être capable d'écrire une physiologie du notaire, du magistrat ou de l'avocat sur le modèle de la *Physiologie du commis* qu'il a récemment terminée. La bourgeoisie est une espèce, le commis, le juge, l'avoué représentent des familles. Or à ce jeune homme – qui se sent infini faute d'être encore tout à fait défini – on veut imposer une détermination qui l'enfermera dans une gangue ; autant dire qu'il se connaît *fini-dans-l'avenir*. Et ce n'est pas seulement cette chute dans la finitude qui lui fait horreur ; il ne peut supporter l'idée que cette fonction et l'*habitus* qui en résulte soient sa vérité future et, du coup, sa *vocation* présente : c'est une nouvelle forme de la malédiction paternelle. Gustave deviendra *le* notaire : il le deviendra parce qu'il *l'est déjà*, en vertu d'une prédestination qui n'est autre que la volonté d'Achille-Cléophas. De ce point de vue, ses impressions intimes, ses désespoirs, ses refus mêmes, sont disqualifiés *au présent* par l'inéluctabilité du processus qui le contraint à *devenir ce qu'il est*, comme si le chirurgien-chef, une nuit, avait dit à sa femme : « Viens là, que je te fasse un notaire. » Les fureurs de son âme bouleversée, au mieux ce sont des pleurnicheries sans conséquence ; au pire des

conduites d'alibi qui lui cachent un consentement honteux ou les moyens choisis par la fin pour se réaliser plus sûrement. À la vive lumière de son être futur, il découvre en lui, dans l'angoisse, ce tissu de complicités serrées qu'il s'exténue vainement à refuser et qui le façonnent pour lui permettre, plus tard, de coïncider étroitement avec la fonction imposée. S'agit-il vraiment d'une connivence de *classe* ? Oui et non. Objectivement, il est impossible à un jeune bourgeois, dans les années trente, de se *déclasser* : ni par en haut, nous le savons, ni par en bas ; la solution qui se propose aujourd'hui aux fils de famille – abandonner leurs études, « entrer en usine » – est pratiquement inconcevable. Quand Gustave rêve de fuir son destin bourgeois, il n' imagine même pas de s'intégrer aux classes travailleuses : il sera mendiant ou chamelier dans les pays chauds ; c'est faire vœu de pauvreté, rien de plus : lazzarone à Naples, il restera seul, au milieu de la foule, comme un ermite ; il ne s'agit pas de se solidariser avec d'autres hommes, issus d'autres milieux, ayant d'autres intérêts que ceux de sa classe d'origine mais de se laisser couler hors de l'humanité, au niveau du sous-homme ou du Saint. L'inconsistance de ces songeries marque bien qu'elles représentent l'intériorisation d'une situation de fait. Mais un autre adolescent la vivrait autrement : si Gustave s'irréalise en mendiant, c'est que sa passivité constituée lui interdit la révolte, ce qui ne veut pas dire qu'il est consentant. Bref il débrouille mal, en lui, la part de la nécessité historique, celle de la résignation complice et celle de sa constitution singulière. C'est l'ère du soupçon : il guette chez Chevalier et même chez Alfred les progrès de l'embourgeoisement. S'il évite de parler du sien, c'est qu'il en a trop peur. Doit-il devenir un « homme marié, rangé, moral » ? Alors les « pensées d'un pauvre enfant de seize ans » ne sont que des épiphénomènes. Mais que faire pour échapper à sa destination si même les conduites qui la refusent contiennent en elles l'être-de-classe qu'elles veulent dépasser ? Si son sérieux d'homme-moyen le porte à devenir le moyen d'une classe qu'il refuse ?

Nous pouvons comprendre à présent pourquoi la confuse découverte de son être-de-classe s'accompagne en lui de la mort du poète. Il se prenait pour Chatterton qui, né d'un ventre bourgeois, était élevé par son génie au-dessus de toutes les classes ; il lui semblait alors que la bourgeoisie n'était qu'un lieu de naissance : après tout, Jésus, qui parlait pour tous, était né d'une Juive ; l'antisémitisme de Flaubert donnait tout son poids à cet étrange argument. Encore fallait-il que les émules du jeune Anglais possèdent, comme lui, un cœur tout à fait pur et qu'une grâce providentielle leur permettent d'échapper aux caractères spécifiques de l'espèce ainsi qu'aux méfaits de l'éducation. Pour Gustave, la chose allait alors de soi : les pensées immédiatement formées dans son âme vierge ne reflétaient rien d'autre que la majesté de l'infini. Bref il était, avant 1838, aussi loin que possible de ceux qui, aujourd'hui, tiennent la poésie pour une activité verbale et fondée par un rapport originel au langage : il s'agissait pour lui d'une attitude mentale proche de l'élévation mystique. Ces « états d'âme » avaient une qualité spécifique et irréductible ; certes il se savait incapable de les exprimer par des mots mais il ne s'en affectait guère : « ... Je savais ce que c'était qu'être poète, je l'étais en dedans, du moins, dans mon âme, comme tous les grands cœurs le sont... toute mon œuvre était en moi et jamais je n'ai écrit une ligne du beau poème qui me délectait⁹. » Qu'importe que la poésie ne dépasse jamais le stade de la détermination subjective si cette détermination est *l'essentiel*, si, dans la plénitude de l'immédiat, elle se manifeste comme la relation fondamentale d'une nature aristocratique avec l'infini.

Rien de mieux. Mais il a tout d'un coup le malheur de découvrir que les fils de bourgeois participent de la condition bourgeoise, que leurs réactions spontanées sont conditionnées d'abord par la classe dont ils sont issus. Que devient la poésie si elle n'est plus la pureté de l'immédiat ? Rien d'autre qu'un processus de déréalisation qui se manifeste presque toujours comme une tactique défensive contre l'embourgeoisement. Gustave n'est pas long à comprendre : certes il reste fier de ces « états d'âme » qui l'élèvent au-dessus du vulgaire ;

n'empêche : ce sont des fuites dans l'imaginaire, le « beau poème » n'est pas la quintessence de sa *réalité* ; loin d'en procéder, il se rêve contre elle et comme sa négation systématique. Mieux : qui sait si l'évasion ne cache pas un acquiescement. On le sait, Flaubert est bien loin de reprocher à l'imagination son irréalité ; mais, en cette occasion, la question n'est pas là : il voudrait que ses opéras fabuleux, tout fictifs qu'ils soient et même en dépit de leur inconsistance, expriment la *réalité* de celui qui les a produits ; trop heureux s'il pouvait se dire : pour forger de beaux mythes, il faut être né. Mais c'est le contraire qu'il vient de découvrir ; de deux choses l'une : si le poète est un bourgeois qui rêve, la poésie ne sauve pas, peut-être même est-ce la plus sûre manière de se perdre, pour se retrouver, à trente ans, dans la peau d'un notaire versificateur ; si, pour être Chatterton, il faut être aristocrate, alors la poésie se refuse aux âmes bourgeoises. C'est à choisir : l'extase poétique est un leurre ou les extases du cadet Flaubert ne sont pas poétiques. Ressenties pour elles-mêmes, celles-ci représentent la mort exquise du bourgeois ; mais c'est une farce : le bourgeois est fait pour vivre et reproduire la vie ; il *joue* l'être-pour-mourir, unique fondement – à supposer qu'il soit vécu vraiment – de la poésie romantique, et, par cette comédie, achève de s'instituer bourgeois. Que faire, alors, pour échapper au destin de « cloporte » qui l'attend ? Rien, sans aucun doute, à moins de changer son être.

La crise terrible qui secoue Flaubert entre 1837 et 1844 n'a pas d'autre origine que la tentative stupéfiante, rigoureuse et, pour finir, avortée, de changer d'être. Cela signifie changer de fin. Puisque la fin imposée, la fin *autre*, le structure dans son être-de-classe et puisque le « déclassement » par en haut – c'est-à-dire l'accès à l'aristocratie – est impossible, le problème se formule ainsi : comment changer de fin sans retourner tout simplement à substituer les caprices de l'individu accidentel aux objectifs rigoureux de l'individu de classe (ou de la classe dans l'individu) ? En d'autres termes, il ne s'agit pas pour Flaubert de se proposer délibérément un autre but mais de découvrir dans l'avenir la *vraie* exigence inerte qui l'a suscité. L'idéologie de la bourgeoisie, en cette première moitié du XIX^e

siècle, comprenait en elle – ce que Flaubert ne note *jamais* – l'individualisme (comme conséquence théorique et éthique du libéralisme économique), un certain nombre de jeunes bourgeois ont trouvé, à la même époque, dans l'être-de-classe lui-même, un recours contre les objectifs de classe. On sera notaire, soit, mais, par la vie intérieure, le plus incomparable des êtres. Pour Gustave cet antidote fait défaut : j'ai dit plus haut pour quelle raison la structure du milieu familial et ses premières relations à la mère lui ont interdit pour toujours l'égotisme d'un Stendhal, le narcissisme d'un Amiel ; il ne s'aime guère et sa passivité lui interdit de valoriser les mouvements de sa vie, de se masquer sa *fin autre* en découvrant *ses* propres objectifs, c'est-à-dire en donnant une valeur absolue à ses pulsions par la simple raison qu'elles seraient siennes : spontanées, exemptes, au départ du moins, de toute aliénation. Tout au contraire, du seul fait qu'un désir est sien, il révèle son inconsistance, la spontanéité, *reconnue*, le dévalorise ; son gigantisme, de ce point de vue, est une manière de combattre l'insignifiance qu'il n'a que trop tendance à retrouver partout dès qu'il s'agit de sa vie « personnelle ». Cette dévalorisation permanente en lui du *soi* par l'*autre* lui permet d'éviter les pièges idéalistes de la vie intérieure : même le Grand Désir, nous l'avons vu, ne l'arrache point à sa condition *d'homme moyen* ; il sait qu'il *joue* l'insatisfaction fondamentale – et vainement. De même le simple refus intérieur de son être bourgeois ne saurait le sauver : qu'il le refuse tant qu'il veut, il a conscience, dans le même temps, que des forces irrésistibles avec la complicité de son activité passive l'entraînent à le réaliser. Mais, du même coup, cette lucidité l'aliène davantage : il ne peut remplacer cette fin semi-étrangère qui le conditionne dans son être qu'en découvrant *une autre attente inerte* qui le désigne comme son moyen. Rouage inessentiel de la machinerie sociale, homme subalterne et sacrifié en tant qu'homme à la bonne marche de l'ensemble, il s'arrachera à son statut s'il s'aliène et se sacrifie à une autre fin de même nature – c'est-à-dire semi-étrangère et se présentant comme un extérieur à interioriser – qui l'aura suscité dans le ventre même de sa mère comme le *moyen essentiel* de sa

réalisation. En d'autres termes, l'enfant échappera – pense-t-il – à sa classe (c'est-à-dire à sa création par l'action rétroactive d'une fin future) s'il se découvre l'unique moyen élu par une fin qui échappe à tout conditionnement de classe et même, nous le verrons, qui transcende l'espèce dans son ensemble. S'il est prouvé que cette fin existe et qu'elle s'adresse à lui personnellement, en réclamant ses souffrances, son zèle pratique et son sacrifice, il échappera à l'aliénation bourgeoise en vivant dans un douloureux bonheur une autre aliénation, plus fondamentale, qui le valorise en le détruisant.

Jusqu'à seize ans, Gustave préfère à tout l'« improvisation »¹⁰. Et puis tout à coup il hésite : qu'est-ce donc qui lui a *inspiré* ses écrits ? Si c'est Dieu qui lui parlait à l'oreille, à la bonne heure : mais Gustave n'arrive pas à croire en Dieu ; si l'inspiration est venue d'un mouvement passionnel, elle ne vaut pas plus que l'agitation subjective qui l'a produite : la voilà disqualifiée, c'était moins l'exigence d'une fin toujours future qu'une exubérance instantanée donc sans statut. La trans-substantiation se fera par une élection rétroactive, elle s'annoncera par un impératif catégorique ; la vocation ne se fonde plus sur les richesses hasardeuses d'une nature contingente mais au contraire – comme la sainteté – sur la misère intérieure : Seigneur, comment pourrais-je, faible et nul, avec les pauvres moyens dont je dispose, satisfaire à Votre exigence ? Le poète est mort, vive l'Artiste.

NAISSANCE DE L'ARTISTE

Gustave se borne d'abord à opposer ce nouveau venu à son vieil ami le poète : « Entre artiste et poète, une immense différence : l'un sent et l'autre parle, l'un est le cœur et l'autre la tête¹¹. » Cette maxime, inspirée de Vigny, marque clairement que ses préférences vont encore au poète. Mais, de plus en plus souvent, dans la Correspondance, le mot Art tend à remplacer celui de poésie : « L'Art est plus utile que l'industrie. » En 1837 il est « anti-prose, antiraison,

anti-vérité » et donne « la sotte érudition des éplucheurs, équarrisseurs, philosophes, romanciers, etc. » pour deux vers de Lamartine. Mais, dès la fin de 1838, l'Art devient son unique souci. « L'Art, l'Art, déception amère, fantôme sans nom qui brille et qui vous perd », et le 15 avril 1839 : « Faisons de la tristesse dans l'Art puisque nous sentons mieux de ce côté là..., etc. » Certes, l'idée est dans l'air. Gustave n'était pas né quand Victor Cousin, futur entreteneur de la Muse, écrivait : « Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art¹². » Le « Philosophe » ne voulait que marquer l'autonomie des trois secteurs : « Le Bien et le Saint ne peuvent être la route... du Beau. » Mais cette formule, bien qu'antérieure aux grandes œuvres du romantisme français, annonce déjà le postromantisme : à la prendre en toute rigueur, elle dénonce la confusion lamartinienne de la religion et de la poésie ; celle-ci, perdant son caractère « extatique », se voit rangée parmi les œuvres d'art et ne relève plus que de la catégorie du Beau : on l'appréciera désormais en fonction de normes esthétiques et non pas en proportion des effusions mystiques qu'elle pourrait susciter. On sait le parti qu'en tirera Théophile Gautier : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien². » Mais les raisons véritables de cette terminologie nouvelle n'apparaissent en pleine lumière que lorsqu'elle est reprise par la génération de Flaubert : il faut échapper à l'être-bourgeois ; la poésie « inspirée » n'est qu'un constat d'échec ; seul l'Artiste *institue*.

Gustave est le premier, peut-être, à saisir les implications ontologiques de la doctrine : « faire de l'Art », c'est *être* un Artiste. Et qu'est-ce qu'un Artiste ? C'est d'abord le poète nié, renié. Du moins dans la mesure où celui-ci affirme la primauté du subjectif. Gustave refuse de se juger en fonction de ses états d'âme ; ceux-ci sont, en tout état de cause, *suspects* en raison de leur spontanéité même. Et puis le sujet est juge et partie : bourgeois, comment discernerait-il ce qu'il a de bourgeois dans son intimité vécue ? Par un renversement copernicien, il pose la primauté de l'objectif sur toute subjectivité. Poète, le poème écrit, vague reflet de ses exaltations, n'avait qu'une importance secondaire, c'était une

« retombée ». Artiste, l'œuvre compte seule : « ouvrier d'art » – comme il se plaira plus tard à se nommer –, il devient un travailleur dont les efforts visent à transformer un matériau, le langage, pour produire un objet. Disons-nous qu'il *s'objective* en celui-ci ? Oui et non. Non si, comme le poète lyrique, il prétend extérioriser son intériorité, exprimer ce qu'il ressent, ce qu'il est *pour-soi*. Oui si l'on entend qu'il s'objective dans son produit *en tant qu'artiste*, c'est-à-dire en tant que technicien du Verbe mettant sa sensibilité et, d'une manière générale, l'ensemble de son expérience au service de l'œuvre *à faire* : la subjectivité n'est prise en considération que dans la mesure où elle est tout entière mobilisée comme *pur moyen d'ouvrir* ; on la retrouve dans le produit fini mais celui-ci ne la *traduit pas* : il l'exploite, l'asservit et d'une certaine manière la nie puisqu'il lui refuse toute possibilité d'exister pour soi-même. Voici le premier pas vers ce que Flaubert appellera plus tard son « impersonnalisme ». Nous examinerons cette théorie et nous aurons à nous demander si elle rend vraiment compte de ses intentions profondes et s'il a vraiment observé les règles qu'il se donne. Ce qu'il faut noter, pour l'instant, c'est qu'il passe de l'immédiat au médié, de l'irréfléchi à la réflexion, du spontané à l'attitude critique. Reconnaisant, en quelque sorte, qu'il lui est impossible de discerner l'individu accidentel de son individu de classe, il utilise les données immédiates de sa conscience comme *du matériel* à usiner ; il n'y adhère plus, il les observe de haut et cherche le parti qu'il en peut tirer. Ses passions ne sont plus *siennes* : en ce sens, s'il découvre qu'elles sont bourgeoises, il n'a plus besoin d'en rougir ; il en fera des objets d'étude et, si la chose en vaut la peine, les *analogas* à travers lesquels il imaginera la figure d'un bourgeois immortel. L'imagination, ici, n'a plus rien de commun avec l'évasion du poète dans l'imaginaire : c'est une technique exacte qui trouve sa justification dans l'œuvre. L'Artiste échappe au bourgeois qu'il a sous la peau dans la mesure où, perché au-dessus de soi-même, il n'est plus rien qu'une *réflexion pratique*, uniquement soucieuse d'atteindre une certaine fin.

Quelle fin ? Voilà la question essentielle. Sur ce point, Gustave hésite quelque temps : l'objet d'art est-il *plus utile* que tout ce qui sort de nos mains ou bien échappe-t-il radicalement à la catégorie d'utilité ? On trouve chez lui l'une et l'autre idée. En 1838, il écrit à quelques jours de distance : « J'aime mieux le beau que l'utile¹⁴ » et « l'art est plus utile que l'industrie, le beau est plus utile que le bon¹⁵ ». Mais dans l'étrange démonstration qui suit la seconde affirmation nous lisons que « les premiers gouvernements... sont artistes, poètes, ils bâtissent des choses *inutiles* comme des pyramides, des cathédrales... ». Et, d'autres fois, il fait, entre l'œuvre d'art et les ustensiles, des comparaisons qui laisseraient supposer qu'ils appartiennent à un même genre : « Ce qu'il y a de supérieur à tout, c'est l'Art. Un livre de poésie vaut mieux qu'un chemin de fer. » Mais peu à peu sa pensée s'affermit. En janvier 1839, il écrit *Les Arts et le Commerce* et nous comprenons le sens de ses oscillations : « Est-ce que l'âme aussi n'a pas ses besoins et ses appétits... (est-ce que) vous ne sentez pas en vous-même cet instinct qui demande... à satisfaire cette âme qui a une soif immense de l'infini et à qui il faut des rêveries, des vers, des mélodies, des extases...? », etc. L'œuvre d'art vient combler un besoin de l'âme : on peut dire aussi bien qu'elle est utile à cette âme affamée ou inutile à la satisfaction des besoins matériels. Le malheur est que Flaubert à cette époque travaille à *Smarh* dont le moins qu'on puisse dire est que cette œuvre amère, grinçante, nihiliste ne ressemble en rien aux « rêveries, aux vers, aux mélodies, aux extases » qui devraient combler notre faim d'infini. Sans doute l'infini nous y est présenté : mais il ne se distingue pas du Néant, du Vide où *Smarh* finit par rouler éternellement. Sans doute *Smarh* fait des poésies : mais nous en avons vu le sens. Ces remarques nous permettent de comprendre que Flaubert n'est pas entièrement sincère quand il prétend que la fin de l'œuvre est de combler les besoins de l'âme, ou plutôt qu'il n'est pas entièrement détaché de sa passion « anti-prose ». De fait, lorsqu'il prétend mettre le poète au service de l'humanité, il oublie qu'il n'estimait – quatre mois plus tôt – « que deux hommes, Rabelais et Byron, les seuls qui aient écrit dans

l'intention de nuire au genre humain... ». Pourtant il n'a pas changé d'avis, entre-temps, puisqu'il se propose le 24 février 1839 de « prendre une part active au monde... comme démoralisateur ». En fait, à mesure qu'il s'approfondit, l'Art perd à ses yeux toute utilité, fût-elle spirituelle ; bien que supérieure à tous les moyens, l'œuvre serait moyen encore et l'homme en serait la fin. Ce que Gustave affirme à présent – c'est-à-dire au cours de l'année 1839 –, c'est que le produit de l'Artiste n'est moyen d'aucune fin. C'est tirer les conséquences dernières de sa misanthropie et délivrer le Beau de ses attaches humanistes. Pour lui, désormais, l'Art n'a d'autre fin que lui-même et c'est aux hommes de le servir. Le produit fini s'impose à eux, c'est une source d'obligations indéfinies. Devant lui, en effet, l'admiration esthétique est *requisie*. Et c'est en ce sens, d'abord, que l'Artiste institue : un chef-d'œuvre « ouvre un cycle d'avenir »¹⁶ ; l'écrivain est législateur puisque son écrit, s'il est beau, nous apparaît comme un complexe de lois singulières qui s'imposent « avec l'autorité de l'institué ». On aura compris déjà l'intérêt de cette nouvelle conception : Gustave, depuis longtemps, refuse de partager les fins humaines – qu'il confond, la plupart du temps, avec celles de la bourgeoisie. Mais s'il veut s'arracher à son milieu, il ne suffit pas d'un refus : il lui faut découvrir que sa fin propre est inhumaine ; il est requis pour aliéner les hommes à des créations qui les dépassent et sont, en certains cas, susceptibles de leur nuire ; et cette réquisition le soustrait, du coup, aux classes moyennes : il reste l'homme-moyen mais il échappe à la ronde infernale des moyens-fins et des fins-moyens, une fin absolue le choisit comme son moyen unique et essentiel ; le Beau, aliénation des hommes à une fin inhumaine, est d'abord l'aliénation de l'Artiste à son Art. Cette aliénation rigide est, pense Gustave, sa libération de l'être-de-classe. Non qu'elle le fasse déboucher dans un dépassement anarchique de sa condition. Mais, plutôt, parce qu'elle substitue une aliénation radicale et absolue à l'aliénation relative du bourgeois à la bourgeoisie.

Encore faut-il savoir ce qu'on lui demande : que doit-il instituer ? et comment ? À cette époque, Flaubert n'hésite plus : l'attitude *poétique* n'était que

la fuite du réel dans l'imaginaire ; l'activité *artistique* consiste à dévaloriser le réel en réalisant l'imaginaire. Dans la poésie-état-d'âme, la fuite laissait la réalité intacte : on s'évadait dans le non-réel ; la négation portait sur l'être-dans-le-monde de Gustave et non sur le monde lui-même. À présent le mouvement s'invertit : Flaubert revient sur le monde pour l'anéantir, cela ne se peut faire qu'en le totalisant.

Il relit à quinze ans ses premiers ouvrages, écrits à l'aveuglette, et il en découvre le sens : ils racontent invariablement l'histoire d'un échec, du triomphe de la foule contre une singularité. Bref, ils reflètent plus ou moins clairement sa propre anomalie. Non point comme une valeur positive mais comme une malédiction. Mais ce sujet constant et voilé, dès que Gustave le voit en pleine lumière, il le prend en horreur : c'est découvrir sa « différence » – qu'il met, par ailleurs, tant de soin à cacher –, c'est se désigner dès le départ comme victime, ce qui répugne à son orgueil. La transformation qui s'impose, c'est de généraliser le « cas » Flaubert, d'en faire la vérité de notre espèce. De quoi s'agissait-il, dans ces brèves nouvelles ? Une victime mourait en opposant à ses bourreaux un vain refus. Et quelle qu'en fût la vanité, ce refus marquait je ne sais quelle supériorité : c'était l'insaisissable « parfum à sentir » de Marguerite. En universalisant, Flaubert fait du *vain refus* l'éclairage du monde et de la condition humaine. Il l'instituera par des mots et, tout en lui conservant son impuissance, il l'inscrira dans la matérialité comme un impératif irréductible : écrasé par le monde, l'homme met sa dignité à refuser le destin que l'Univers lui impose. La littérature est faite pour que la protestation humaine survive éternellement aux naufrages individuels.

Mais de quelle manière utiliser le naufrage et le refus comme principes de la totalisation ? Ou, si l'on préfère, comment donner à voir *esthétiquement* que « le monde, c'est l'Enfer » ? Il y a trois procédés que Flaubert dégagera peu à peu de 1838 à 1842 et qu'il utilisera à tour de rôle. On peut, premièrement, totaliser l'Univers en intériorité : c'est montrer le naufrage et la mort d'un sujet universel

qui résume en lui l'expérience humaine et meurt de la totalisation sans cesser de dire *non*. Mais le sujet universel, dressé au-dessus du monde et de son Ego empirique, peut assister dans l'impassibilité – qui est un refus stoïque – à l'anéantissement de cet Univers et de sa propre personne : c'est totaliser en extériorité, par un survol explicite. Enfin l'auteur peut exercer, à l'intérieur d'une singularité concrète, un patient travail de rongeur, déceler la vanité de nos illusions, les contradictions explosives de l'Être et, par une démoralisation systématique, poser la croyance au Néant comme un impératif esthétique, c'est-à-dire expliciter, chez les lecteurs, le *vain refus* qu'ils ne vivent en général qu'implicitement. Ces trois procédés correspondent à trois *attitudes mentales* que nous connaissons déjà : l'activité passive, l'orgueil et le ressentiment. Nous les étudierons en liaison avec ces attitudes que nous verrons se dégager d'un syncrétisme originel puis s'affirmer les unes contre les autres ; nous tenterons alors de découvrir en chacune les raisons fondamentales qui la poussent à l'échec et nous pourrions déterminer les questions essentielles que l'« art d'écrire » pose au jeune Flaubert. De toute manière, l'Art, au moins pour Gustave, n'a qu'un *sujet*, qui est total : totaliser la création pour en montrer la vanité, le néant. Nous verrons dans ce chapitre et dans la troisième partie de cet ouvrage, qu'il est resté fidèle à son propos et que ses romans, de *Smarh* à *Bouvard et Pécuchet*, n'ont pas d'autre sens.

LE SYNCRÉTISME ORIGINEL

Quand Gustave écrit *Agonies, pensées sceptiques*, il est déjà conscient de son but littéraire et prétend même, dans une brève introduction, avoir commencé un an plus tôt « ce travail... bien des fois rejeté, bien des fois repris ». Toutefois, au paragraphe I, qui suit immédiatement, nous lisons : « Je reprends donc ce travail, commencé deux ans plus tôt. » Y a-t-il contradiction ? Pas nécessairement ; l'Introduction peut avoir été écrite un an *après* certains passages, un an *avant* certains autres. Le paragraphe XXV prouve *en tout cas* que cette œuvre

interrompue contient des pages remaniées qui, dans leur première version, remontent à 1835 – il s'agit en effet d'une nouvelle mouture du *Voyage en enfer*. Certes, quand il écrivait, à treize ans, ce texte capital pour la gazette du collège, le jeune écrivain ne se proposait pas de réunir en un livre ses « pensées sceptiques » : il présentait alors *Le Voyage* comme un tout qui se suffisait. N'allons pas croire, pourtant, qu'il cherche à nous mentir : à quinze ans, relisant *Le Voyage*, il en a compris le mouvement et la signification ; il a voulu, dès quatorze ans, opérer une totalisation, montrer partout le mal et le malheur pour conclure au bout de cette énumération exhaustive que la vie humaine équivaut très exactement à la damnation. Il reste fidèle à son projet initial puisqu'il inclut *Le Voyage* dans *Agonies*. Mais sans doute juge-t-il que cette totalisation allégorique est par elle seule incapable de convaincre puisqu'il y ajoute une série de « pensées » dont chacune – ou presque – est par elle-même une *totalisation exhaustive*. La dédicace (« Tu les as vues éclore, mon cher Alfred ») prouve qu'elles sont nées successivement – dans un ordre que d'ailleurs nous ne pouvons restituer – comme des réactions désespérées du jeune garçon au pessimisme distingué de son aîné. En ce sens, il n'y a pas de progression réelle d'une pensée à l'autre : tout est dit, par exemple, au paragraphe IV qui nous apprend que « la vie de l'homme est une malédiction... ». Les paragraphes XVI : « Oh oui la misère et le malheur règnent sur l'homme... » ou XIX : « Qu'est-ce que le malheur ? La vie » n'ajoutent rien. Pourtant l'auteur garde l'idée progressive ; en mettant ces maximes, ces allégories, ces confidences bout à bout il poursuit un objectif précis qu'il définit à deux reprises dans son introduction : il entend nous livrer « tout un immense résumé d'une vie morale bien hideuse et bien noire » ou – comme il le déclare un peu plus loin – « réunir dans quelques pages tout un abîme immense de scepticisme et de désespoir ». Les deux formules sont-elles équivalentes ? Pour en décider il faut revenir au paragraphe XXV et le comparer au *Voyage* : les corrections apportées par l'auteur au premier texte nous

permettront peut-être de saisir sa réflexion au travail et de retrouver l'intuition embryonnaire d'où toute l'orientation de l'œuvre est sortie.

Le Voyage est raconté à la première personne. Quelqu'un dit : Je. Qui ? À la vérité, ce Memnon n'est qu'un sujet abstrait. Dès le début, l'auteur le place au-dessus du genre humain. Que fait-il ? Rien. Il médite. Sans conclure. Satan paraît et l'enlève : Memnon voit les fausses vertus de l'homme, ses vices, ses malheurs. Il entend la conclusion, que Satan, lui, ne se prive pas d'en tirer. En souffre-t-il ? Nous n'en savons rien. On ne nous dit pas non plus s'il est convaincu. Pourquoi donc est-il nécessaire, ce sujet kantien, inhumain, sans conviction ni vice ? Pourquoi écrire : « (En Europe) il *me* montra des savants... ceux-là étaient les plus fous », plutôt que : « les savants sont les plus fous » ? La raison est claire : c'est que la totalisation purement objective serait un acte intemporel, qui ferait de son auteur la simple puissance synthétique d'unir et de lier. Même un pur et froid constat au terme d'un inventaire serait une détermination du temps : un inventaire, cela se fait peu à peu. Satan, seul et parlant à lui seul, *sait* depuis la Chute que la terre est son royaume. Cette certitude peut et doit s'exprimer par un minimum de mots : elle résume un inventaire *déjà fait*. L'expression de la vérité acquise peut comporter, certes, un rapport au sujet : « Le monde est *ma* propriété. » Mais le sujet, ici, est allégorique : c'est le Diable. Aussi l'expression la plus correcte sera rigoureusement impersonnelle : on constatera que l'univers naturel et social est rongé par le Mal radical.

Si le jeune Gustave introduit la première personne du singulier, c'est qu'il veut temporaliser cette certitude immédiate, la transformer en *expérience*. La connaissance que Satan peut évoquer à l'instant, il faut qu'il la fasse acquérir peu à peu à quelqu'un qui l'ignore. Prise comme intuition intemporelle, la liaison de l'Univers au mal risque d'apparaître comme une maxime ou comme une « théorie », c'est-à-dire comme une synthèse de concepts. Mais Gustave se défie des concepts : dans un jugement synthétique, cette « nature passive » décèle je ne

sais quel activisme qu'elle récuse de toute sa passivité. Il saisit l'expérience comme une *progression subie* et pense que la force d'une conclusion vient de ce qu'elle se fait, dans le sujet, sans lui et contre lui ; elle ne puise son évidence que dans l'impossibilité où l'on est de s'y soustraire. En un mot, la « pensée sceptique » est une vérité devenue : l'aboutissement en a pour contenu réel et concret le développement temporel. Il dira plus tard¹⁷ : « Ma vie c'est une pensée. » En 1835, il ne voit pas les choses si clairement mais il entrevoit déjà que la conclusion totalisante – si l'on veut éviter d'en faire une théorie – doit être le sens progressivement dévoilé du vécu. Mais comme ce dévoilement n'est jamais, à ses yeux, l'objet d'une tentative *pratique*, comme la quête euristique est aussi éloignée que possible de ses possibilités et de ses soucis, il nous montre le travail de totalisation comme effectué dans le milieu de la subjectivité par la forte main *d'un Autre*. Satan est précisément *cet Autre absolu* (le Père, Alfred et, nous le verrons bientôt, Gustave lui-même à un autre niveau d'existence) qui réalise par la violence l'unité synthétique des expériences subjectives jusqu'à ce que le sens transcendant du vécu (« Le Monde, c'est l'Enfer ») se révèle et s'impose. La différence entre ce désespoir méthodique et le doute méthodique de Descartes, c'est que celui-ci est une entreprise du sujet contre le « Malin Génie » au lieu que celui-là est une entreprise du Malin Génie dans le sujet lui-même. Satan « montre », il *donne à voir*, il est à la fois *l'unité autre* des moments successifs de la subjectivité, *l'orientation-autre* du vécu et le contenu imposé des expériences. Nous trouvons donc ici l'étrange accouplement d'une totalisation en extériorité – simple savoir objectif touchant le monde – et la lente réalisation de cette même synthèse à travers le « vécu » d'un sujet convenablement guidé. Une vérité intemporelle ne peut imposer son devenir-vérité qu'en se temporalisant dans une âme manipulée.

En 1835, toutefois, l'enfant écrit en aveugle. Le mouvement subjectif de l'expérience dirigée n'est encore qu'une apparence inconsistante qui dissimule mal un vaste dénombrement objectif de nos tares. Dès ce moment, il y a dans

cette totalisation extéro-intérieure, secrète encore, les principes d'un divorce radical séparant l'intérieur de l'extérieur. Le « Je » abstrait n'est pas l'Ego de Gustave, dans la mesure où il reste sans caractères ; pourtant, en tant que sujet universel, il désigne le jeune auteur autant que n'importe qui : il suffirait de lui donner un contenu subjectif pour qu'il s'incarne et se rapporte à l'expérience propre de Flaubert. Mais, dans ce cas, la vie subjective risque de se fermer sur soi, de dissoudre l'activité de l'Autre en sa propre intimité ; à la limite on passerait de la philosophie à l'autobiographie. Mais, inversement, en tant qu'elle est *autre*, l'activité satanique tend à se poser pour soi, à devenir un savoir théorique manifesté par un ensemble de jugements. Dans *Le Voyage* Flaubert s'essaie à révéler par une allégorie ce qu'on pourrait appeler un *universel singulier*. La tâche est difficile : en s'universalisant, la totalisation risque de tomber dans les généralités abstraites ; en se singularisant, le vécu risque de perdre son universalité.

Agonies marque à la fois l'approfondissement réflexif de l'intuition originelle et les oscillations qui en résultent. Quand Gustave relit *Le Voyage* en 1837 ou 1838, le sens de son entreprise lui apparaît plus clairement : il s'agit toujours de révéler le Mal radical au terme d'une totalisation extéro-intérieure. Mais il voit les défauts de sa première ébauche et ne se satisfait plus de cette pseudo-temporalisation de l'intemporel. De fait, quand il l'intégrera à *Agonies* ce ne sera pas sans la modifier profondément. Et le changement essentiel porte sur l'Ego du récitant¹⁸ :

« Et dans le temps que j'étais jeune et pur, que je croyais à Dieu, à l'amour, au bonheur, à l'avenir, à la patrie ; dans le temps que mon cœur bondissait au mot : liberté ! alors – oh ! que Dieu soit maudit par ses créatures ! – alors Satan m'apparut et me dit : Viens, viens à moi ; tu as de l'ambition au cœur et de la poésie dans l'âme, viens, je te montrerai mon monde, mon royaume à moi. »

Le colosse est descendu de l'Atlas, il a perdu sa superbe, qui l'élevait au-dessus de notre espèce : à présent c'est un petit d'homme, un enfant plein d'illusions.

Puisqu'il fait partie du genre humain, il ne peut rester indifférent aux surprises que lui ménage Satan ; c'est sa propre damnation qu'il doit apprendre du diable : « Le monde est l'enfer », à présent, cela signifie : tu es sujet de mon royaume et je te ferai souffrir comme tous tes congénères. Deux mots marquent, d'ailleurs, que cet enfant déçu se rapproche de Gustave lui-même : il est comme lui poète et ambitieux¹⁹. Nul doute que Flaubert n'ait décidé de le damner *par ses vertus* : il aurait souffert dans sa pureté souillée, dans son ambition déçue. Bref, ce qui s'esquissait au début du verset XXII c'était le mouvement cruel de la désillusion. Le sujet passe de la foi au désespoir : n'est-ce pas ce qu'avaient fait Djalioh, Mazza ? La révélation du mal omniprésent dans le monde, n'est-ce pas du même coup le dévoilement de sa propre nature subjective ? Si la vertu n'est qu'apparence, ce n'est pas seulement sur les autres qu'il se trompait mais aussi sur lui-même : sa pureté n'était qu'une apparence qui dissimulait un orgueil d'enfer. Tout est en place cette fois pour que les derniers mots de Satan « réunissent tout un abîme de scepticisme et de désespoir ».

Pourtant ces derniers mots ne seront pas écrits. Flaubert recopie une vingtaine de lignes et puis laisse tout en plan. C'est qu'il mesure l'abîme qui sépare cet Ego, même enrichi, de sa propre personne.

De fait, dans les paragraphes antérieurs il a développé sa pensée tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre des deux directions opposées qu'esquissait son intuition originelle.

Nous rencontrons des totalisations extérieures et abstraites comme celle-ci :

« – Eh quoi ? tu ne crois à rien ?

– Non.

– Pas à la Gloire ?

– Regarde l'envie.

– Pas à la générosité ?

– Et l'avarice.

– Pas à la liberté ?

– Tu ne t'aperçois donc pas du despotisme qui fait courber le cou du peuple ?
– Pas à l'amour ?
– Et la prostitution ?
– Pas à l'immortalité ?
– En moins d'un an les vers déchirent un cadavre, puis c'est la poussière, puis le néant ; après le néant... le néant, et c'est tout ce qu'il en reste. »

Ici, le dialogue existe encore mais il est réduit à sa plus simple expression. On peut à la rigueur discerner dans la succession des répliques un embryon de temporalité et reconnaître, si l'on veut, dans la première voix celle du croyant, dans la seconde celle de « l'esprit qui toujours nie ». Mais il s'agit, en vérité, d'énumérer les biens de ce monde et de montrer en chacun l'acide secret qui le ronge. Plus « extérieures » encore les considérations sur la misère et le malheur ou l'allégorie du voyageur égaré que « les tigres déchirent » ; le jeune écrivain se place hors du monde dont il nous désigne du doigt les plaies. Le compte se fait sous nos yeux sans comptable et le total est toujours négatif.

Cependant, en d'autres paragraphes, la totalisation se développe en intériorité, dans le temps vécu d'un sujet, et se donne pour l'aventure d'une personne singulière que le déroulement de sa vie conduit inflexiblement à désespérer. Gustave hésite : écrira-t-il à la troisième personne comme dans l'introduction ou à la première, comme dans les paragraphes qui la suivent ? Il n'est sûr que d'une chose : première ou troisième, cette personne sera lui. Et, malgré l'agressivité intemporelle des maximes qu'il insère dans la trame de son ouvrage, l'introduction nous révèle en termes précis sa préférence pour les synthèses subjectives : « Il y aura bientôt un an que l'auteur (de cet ouvrage) en a écrit la première page et depuis, ce pénible travail fut bien des fois rejeté, bien des fois repris... Chaque fois qu'une mort s'opérait dans son âme... chaque fois... que quelque chose de pénible et d'agité se passait sous sa vie extérieure calme et tranquille, alors, dis-je, il jetait quelques cris et versait quelques larmes... » Sa tâche sera donc de montrer l'impersonnelle vérité à travers les douloureuses

aventures d'une personne, c'est-à-dire par la façon dont une âme s'est détruite en l'intériorisant peu à peu. Bref, on ne peut parler du monde qu'en parlant de soi et, inversement, on ne parle de soi qu'en parlant du monde. C'est qu'il y a, entre celui-ci et l'Ego, une réciprocité de perspective. L'Ego trouve dans le monde son destin, le monde trouve dans le devenir de l'Ego son unité temporalisante de totalisation. Ce que Flaubert nomme à l'époque sa « croyance à rien » – ce qui veut dire qu'il *ne croit* à rien et, simultanément, qu'il *croit* au néant comme vérité universelle –, sous peine d'être illusion et folie, doit se fonder sur la réalité objective du Néant ; mais, d'autre part, le Néant, comme fondement de la réalité, ne prendra conscience de soi qu'à travers les tourments d'un sujet qu'il totalise par la désillusion. Flaubert, dans l'introduction d'*Agonies*, met l'accent sur le mouvement intérieur, sur les cris, sur les larmes. Mais, bien que le sujet nous parle de son expérience, de cette mort qui s'étend peu à peu à son âme tout entière, l'écriture doit être comme un registre en partie double, chaque phrase a double sens et double portée puisqu'elle renvoie simultanément au vécu et à ce qui se fait vivre. Le sujet devient alors, au plein sens du terme, un martyr. Si l'auteur sait nous inviter à les généraliser, ses tourments témoignent : chaque aveu du sujet est à double issue ; une plainte amoureuse doit être reçue par le lecteur comme une confidence individuelle mais elle doit se transformer, à peine accueillie, en dénonciation objective des tares de l'amour. L'idéal serait que la subjectivité radicale invitât à saisir le mal souffert par un seul comme la blessure de tous, c'est-à-dire à passer spontanément dans le domaine de l'objectivité absolue.

À ce niveau, il convient que la confidence littéraire soit *construite*, que l'écrivain imagine des incidents singuliers à universalité potentielle et que son récit en restant subjectif contienne les chemins qui nous mènent inflexiblement à l'objectivité. Cette construction, Gustave découvre par la réflexion qu'elle est sa tâche. En fait nous verrons qu'elle n'en est qu'une des trois dimensions. Quoi de plus enivrant ? partir de son expérience vécue et la rebâtir par l'art d'écrire pour

qu'elle se mue chez le lecteur en généralité sans perdre pour autant son âpre goût singulier, n'est-ce pas ce qu'un artiste peut se proposer de mieux ?

Mais, nous le savons déjà, l'universel singulier peut ronger sa singularité, tomber dans l'universalité pure, devenir maxime, axiome ou simple élan rhétorique. La conceptualisation s'est faite aux dépens du devenir et de la temporalisation : le jeune auteur se lance à déclamer sur la misère. Inversement, la confidence peut rester subjective : elle peint l'individu qui parle et non le monde. Quand Gustave prétend « réunir tout un abîme de scepticisme et de désespoir », il donne la formule de l'universel singulier : désespoir et scepticisme sont des attitudes subjectives mais, quand il les définit comme *abîme*, il souhaite donner le vertige au lecteur qui s'y abîmera à son tour. Par contre, lorsque, dans la même introduction, l'auteur se propose de nous faire lire « un immense résumé d'une vie morale bien hideuse et bien noire », les mots mêmes qu'il emploie font pressentir le risque que cette vie reste *la sienne* et ne nous apprenne rien sur la nôtre :

§ I

Je reprends donc ce travail commencé il y a deux ans, travail triste et long, symbole de la vie : la tristesse et la longueur.

Pourquoi l'ai-je interrompu si longtemps ? pourquoi ai-je tant de dégoût à le faire ? qu'en sais-je ?

§ II

Pourquoi donc tout m'ennuie-t-il sur cette terre ? etc.

§ IX

Je m'ennuie, je voudrais être crevé, être ivre ou être Dieu pour faire des farces...

Et merde !

Ces trois paragraphes – il en est beaucoup d'autres – comptent parmi les plus intéressants : en effet le sujet qui parle, c'est Gustave lui-même ; il nous confie sa particularité et ne nous donne pas les moyens d'en sortir. Sans doute, au paragraphe I fait-il un effort pour généraliser : mais c'est en *comparant* son travail d'écrivain à la vie. Comparaison n'est pas raison. Et, quand il se demande : « pourquoi ai-je tant de dégoût (à travailler) ? » il nous livre une détermination singulière de son « vécu » sans qu'il nous soit possible de nous y reconnaître car nous écrivons sans dégoût, peut-être, ou nous n'écrivons pas du tout. Et le paragraphe IX semble traduire une impression immédiate, à l'instant jetée sur le papier, bref, la singularité d'une humeur dans ce qu'elle a de moins transmissible. En un mot Flaubert a, dès seize ans, conçu l'idée *critique* de construire un universel singulier : des pages entières *d'Agonies* le démontrent. Mais le contenu tend à se détacher, en mainte autre page, de la forme et à se présenter, par une totalisation objective, comme pessimisme universel ; et le vécu dans son idiosyncrasie se glisse, en échange, dans le « je » du récitant et ce nouveau contenu transforme un témoignage universalisable en un « cri », une « larme » qui ne témoignent de rien. Bref, entre deux totalisations en extériorité – l'une qui est purement objective et qui s'effectue d'elle-même, l'autre qui maintient en elle le « je », formel et rudimentaire, du totalisateur – et deux singularités concrètes – l'une construite en vue de la communication, l'autre parfaitement vraie, spontanée mais ne désignant que le sujet concret – Gustave oscille sans cesse. Au point qu'il s'y perd et qu'il abandonne ; comment ne serait-il pas choqué à la relecture par la diversité des niveaux où il se place, par l'hétérogénéité des « Ego » qui nous parlent : quand, par exemple, il interrompt

le paragraphe XXV, n'est-ce pas qu'il a découvert que le « je » concret qui disait : « Je m'ennuie, je voudrais être crevé... Et merde ! » est irréductible au sujet abstrait que le diable boiteux promène à travers l'Europe ? Ce n'est pas le même homme qui incline le lecteur à conclure et qui livre des conclusions toutes faites, ce n'est pas le même qui *connaît* le monde ou qui subit le cours des choses. Cet aspect disparate l'effraie. Dans l'introduction, en décrivant son œuvre, il nous apprend sans le vouloir les raisons qui le conduiront à l'abandonner : « ... C'est moins que de la poésie, c'est de la prose ; moins que de la prose, des cris ; mais il y en a de faux, d'aigus, de perçants, de sourds, toujours de vrais, rarement d'heureux. C'est une œuvre bizarre et indéfinissable comme ces masques grotesques qui vous font peur. » Il se reproche, en somme, d'avoir manqué son but : l'œuvre n'appartient à aucun genre, elle manque d'unité, ce sont des cris, des larmes, « faux » parfois mais « toujours vrais²⁰ ». Le « je » qui s'y exprime est tantôt abstrait au point de s'évanouir dans l'universel et tantôt si concret qu'il échappe à toute généralité. Tantôt le mouvement de la temporalisation est réel, tantôt c'est tout simplement celui de la rhétorique ou de l'éloquence et tantôt il s'efface tout à fait au profit de la maxime intemporelle. Ces ruptures et ces changements de vitesse donnent à l'ouvrage le caractère d'un « masque grotesque ». Cela « fait peur » mais, avant tout, Gustave est choqué par le manque d'unité. Il est si conscient de ses oscillations entre l'extérieur et l'intérieur qu'il se décide brusquement à lâcher cette œuvre hétéroclite au profit d'une *totalisation en extériorité*. De fait, il termine, moins d'un mois après avoir dédié *Agonies* à Alfred, le 18 mai 1838, une allégorie qu'il nomme *La Danse des morts* dont il tente de bannir toute confidence, toute allusion à l'auteur. Les personnages sont abstraits et symboliques : il y a le « Pauvre », les « Damnés », « les Âmes qui montent au ciel », l'« Histoire ». L'âme qui – pour un moment, d'ailleurs – réalise en soi le mouvement de la désillusion et du désespoir, c'est le Christ. La totalisation est effectuée par Satan et par la mort. Ou plutôt il y a deux totalisations qui se contredisent puisque la mort prétend survivre à Satan

(« Quand ce monde ne sera plus, tu pourras te reposer comme lui et dormir dans le vide ; et moi qui ai tant vécu... il faudra durer ») et Satan survivre à la mort (« Tu mourras car le monde doit finir ; tout excepté moi »). De toute manière le point de vue de l'extériorité est assimilé explicitement à celui de l'*Autre*. Théorie et pratique ne font qu'un : on ne nous dit point que tout – homme ou empire – finit par s'effondrer dans le Néant, mais la mort parle et nous dit qu'elle tue ; on ne nous parle pas du mal radical comme détermination de l'Être, on nous montre Satan « poussant... un rire de joie et d'orgueil » qui « s'abat sur la terre, étendant sur elle ses deux ailes de chauve-souris qui l'entourent comme un linceul noir ». Si Flaubert affectionne ces figures symboliques, ce n'est pas seulement parce que leurs dialogues, leur affrontement et leurs actes conservent à la totalisation en extériorité un semblant de progression temporelle, c'est aussi, nous le savons, que le mal radical ne lui apparaît pas sous la simple forme de l'absurdité objective de notre condition : il y voit l'effet d'une volonté maligne et inflexible qui impose les destins pour réaliser dans le temps la malédiction originelle.

Est-il satisfait ? Non. Sans aucun doute il a fait une œuvre homogène qui dit plus éloquemment ce que disait *Agonies*, cela seul et rien de plus. Mais, en dépit de la présence d'un Christ maupiteux, le martyr fait défaut. Les allégories peuvent bien se démener, vociférer ; on peut bien nous les montrer à l'œuvre, absorbées dans leur gigantesque travail de démolition : elles ne remplaceront jamais le terrien dont la déception progressive réalise le mal comme réalité devenue. Aussi – après avoir terminé *Ivre et Mort*, sa dernière fiction²¹ (qui tente, elle aussi, une totalisation par l'extérieur) – il revient franchement à la totalisation en intériorité avec les *Mémoires d'un fou* : il a compris cette fois et tente de conserver l'unité subjective en décrivant les progrès du désespoir chez un sujet concret. Bref, à partir de 1838, les deux types de synthèse s'isolent et Flaubert oscille entre l'un et l'autre non plus dans une même œuvre – encore qu'on trouve du lyrisme subjectif dans *Smarh* et des maximes dans les

Mémoires – mais d'une œuvre à l'autre : après *La Danse*, les *Mémoires* ; après les *Mémoires*, *Smarh* où nous retrouvons tous les personnages symboliques de *La Danse* ; après *Smarh*, *Novembre* et la première *Éducation* ; après ces ouvrages « autobiographiques », la première *Tentation* qui totalise le monde en extériorité. Nous tenterons de montrer, tout à l'heure, que ces oscillations ne traduisent pas seulement, chez Flaubert, les hésitations de l'*artiste* mais qu'elles correspondent à deux options fondamentales *de l'homme*. Pour l'instant suivons la ligne « subjectiviste » et voyons ce qu'il advient des *Mémoires d'un fou*, la première tentative rigoureuse de Gustave pour totaliser par l'intérieur.

LA TOTALISATION EN INTÉRIORITÉ

Cette œuvre-là, dira-t-on, il l'a menée jusqu'au bout : c'est donc qu'il ne s'en est pas dégoûté. Je n'en suis pas si sûr. À vrai dire, elle ne semble ni achevée ni interrompue. Les chapitres XXII et XXIII représentent, à n'en pas douter, une conclusion. Mais ceux qui précèdent – mouvements oratoires et maximes – semblent interpolés.

Gustave pourrait en ajouter dix autres ou en retrancher : ils ne s'appuient guère sur l'histoire de ses amours ; le désespoir qui s'y manifeste n'est pas la conséquence de la disparition de Maria ; les considérations sur l'art, sur l'infini, sur la liberté n'ont, pour tout dire, aucun rapport avec le reste des *Mémoires* : il semble que Flaubert s'y soit livré pour achever, en dépit de tout, une œuvre que des difficultés internes l'empêchaient de continuer. On remarquera d'ailleurs qu'il a failli s'arrêter en cours de route. Il note à la fin du chapitre IX :

« *Après trois semaines d'arrêt.*

« Je suis si lassé que j'ai un profond dégoût à continuer, ayant relu ce qui précède... »

Il est vrai qu'il ajoute, en reprenant la plume : « Ici commencent vraiment les *Mémoires*. »

Encore a-t-il repris son manuscrit et – puisqu'il l'a donné à Alfred, en janvier 1839, il a *décidé* qu'il l'avait terminé. Essayons, cependant, d'établir, d'après la Correspondance et la dédicace, l'attitude qu'il adopte envers cet ouvrage.

En juin 1837, il écrit à Ernest qu'il refuse d'« analyser le cœur humain pour y trouver égoïsme et de comprendre le monde pour n'y voir que malheur ». Il ajoute : « O que j'aime bien mieux la poésie pure, les cris de l'âme, les élans soudains et puis les profonds soupirs... » Il donnerait alors toute la science « pour deux vers de Lamartine ou de Victor Hugo ». Si l'on excepte la courte missive du 22 septembre 1837, il n'y a plus rien dans la Correspondance avant le 13 septembre 1838. Ce silence de quatorze mois s'explique en partie : les deux amis se voyaient presque chaque jour ; les vacances les séparent et ils se reprennent à correspondre. Mais pendant ces quatorze mois Flaubert a écrit *Agonies* et les *Mémoires* – qui ressemblent fort peu aux *Méditations poétiques*. Le 13 septembre, *Agonies* est depuis longtemps abandonné. Mais il n'y a pas longtemps qu'il a terminé les *Mémoires d'un fou* : sans doute est-ce au début de l'été puisqu'il écrit le 11 octobre à Ernest : « J'ai assez caleusé ces vacances²²... » Or le billet du 13 septembre nous montre un Gustave hérissé, grinçant sous un stoïcisme affecté et donnant dans la grandiloquence. Il répond agressivement à Chevalier qui avait osé donner son opinion sur Hugo : « Tes réflexions sur V. Hugo sont aussi vraies qu'elles sont peu tiennes », et il termine avec superbe : « Que me fait à moi, le monde ? Je m'en importunerai peu, je me laisserai aller au courant du cœur et de l'imagination, et si l'on crie trop fort je me retournerai peut-être comme Phocion, pour dire : quel est ce bruit de corneilles ? » On peut, en lisant à travers les lignes, retrouver l'envol d'orgueil qui le perche sur les cimes après chaque dépit. Mais ce qui manifeste le mieux son aigreur et sa « méchanceté », ce sont les nouvelles préférences qu'il affiche : « Vraiment je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain... » Il ne se propose pas

encore d'adopter « leur immense position *devant*²³ le monde », nous venons de le voir, il préfère lui tourner le dos. Il y songe, pourtant : nous verrons cela bientôt. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il est mal dans sa peau, irrité jusqu'à l'exaspération : ce malaise n'a d'autre origine que le mécontentement de soi ; cela signifie que Gustave est mécontent des *Mémoires*. Il s'est déçu lui-même ; une fois son travail terminé, après relecture, il le met de côté, « caleuse », n'écrit plus une ligne. Vers la mi-octobre Ernest, qui part pour Paris, rend visite aux Flaubert et trouve Gustave au lit. De cette maladie ou de ce malaise Gustave ne dit rien sinon : « Je te jure que je me vengerai de la raillerie du ciel qui m'avait rendu si con. » Rétabli, il n'écrit pas davantage. Le 30 novembre, nous lisons : « Pour écrire, je n'écris pas ou presque point, je me contente de bâtir des plans, de créer des scènes, de rêver à des situations décousues, imaginaires, dans lesquelles je me porte et plonge. Drôle de monde que ma tête ! » C'est dans cette même lettre qu'il déclare : « Je suis toujours le même, plus bouffon que gai, plus enflé que grand. » Nous verrons plus loin le sens précis de cette remarque amère : je la note pour l'instant parce qu'elle marque à l'évidence que son exaspération du mois de septembre, pour s'être tournée contre lui-même, n'a pas diminué. Elle durera jusqu'à la mi-décembre où il change brusquement d'humeur et se sent « dans le meilleur état du monde » ; c'est qu'il vient enfin de lier entre elles les rêveries et les ruminations d'octobre et de novembre : il a conçu *Smarh*. Bref la paresse, la morosité, le découragement ont suivi les *Mémoires*, cette ébauche de totalisation en intériorité, et n'ont quitté Gustave qu'au jour où il s'est franchement retourné vers un nouvel essai de totalisation extérieure.

Pourtant il ne renie pas entièrement son œuvre de 1838 puisqu'il la dédie le 4 janvier 1839 à Le Poittevin. Il convient de réfléchir sur cette dédicace. Flaubert écrit, dès les premières lignes : « À toi, mon cher Alfred, ces pages sont dédiées et *données*²⁴. » Gustave ne se borne pas à inscrire un nom en tête de son ouvrage : il donne à son ami – fait unique dans sa vie – le seul manuscrit qu'il

possède et qui – Louis Le Poittevin en témoigne – n'est jamais revenu dans ses mains ; après la mort d'Alfred, au moins, eût-il pu le reprendre, fût-ce pour le faire copier : il n'y a pas songé. Pas de don plus complet : l'ouvrage n'aura qu'un lecteur, son propriétaire, et risque de disparaître avec celui-ci. Déjà, dans *Agonies*, nous trouvons comme une esquisse de cette générosité folle : « Jamais (l'auteur) n'a fait ceci dans l'intention de le publier plus tard ; il a mis trop de vérité et trop de bonne foi dans sa croyance à rien, pour la dire aux hommes. Il l'a fait pour le montrer à un, à deux tout au plus²⁵... » Ce texte nous montre clairement l'ambivalence de Gustave en ce qui concerne la publication : d'un côté, il y a la gloire à conquérir, ce qui suppose un grand nombre de lecteurs ; de l'autre il y a cette originalité de merle blanc, qui l'a fait tant souffrir et qu'il vit tantôt dans la honte et tantôt l'orgueil : celle-là, il faut à tout prix la cacher ; la séquestration domestique s'accompagne de séquestration littéraire. Si donc, en 1839, il *donne* les *Mémoires* à « un seul », c'est qu'il y a livré plus de soi que dans *Agonies*. Pourtant il n'a pas écrit *pour* Alfred : dès les premières lignes, un *Vous* agressif – qui revient sans cesse durant les pages qui suivent puis se fait plus rare sans jamais disparaître tout à fait – nous renseigne : le livre était conçu pour s'adresser à un *public*. C'est ce qui ressort, par exemple, de la dernière phrase du chapitre I : « Et vous lecteurs, vous venez peut-être de vous marier ou de payer vos dettes ? » Cette phrase – comme tant d'autres – ne *peut* s'adresser à Alfred. La seule explication de cette double conduite contradictoire (il écrit pour tous, il *donne* son écrit à un seul), c'est que l'ouvrage s'est transformé peu à peu et qu'il n'est pas celui que Gustave projetait de faire. Mécontent, il s'en débarrasse et son geste magnifique ressemble, par certains côtés, à un abandon d'enfant. Le donner pour toujours à son meilleur ami, c'est mieux que le déchirer : par un geste de féal, Flaubert s'offre lui-même à celui qu'il aime encore par-dessus tout²⁶ ; mais cette offrande est aussi un anéantissement : emporte ma progéniture et fais-en ce que tu voudras, je ne peux ni la supprimer ni la garder.

La dédicace nous apprend ce qui s'est passé : Flaubert y confesse qu'il n'a pas fait ce qu'il voulait ; l'œuvre s'est transformée sous sa plume, elle l'engage et le dévoile à tel point qu'il s'est décidé à la confier comme un secret à son seul ami : « J'avais d'abord voulu faire un roman intime où le scepticisme serait poussé jusqu'aux dernières bornes du désespoir ; mais peu à peu, en écrivant, l'impression personnelle perça à travers la fable. »

En vérité nous savons déjà ce qu'il veut : cela seul qui empêche, à ses yeux, son adéquation rigoureuse à son destin, c'est son « anomalie » ; c'est elle qui lui permettra, par un vigoureux refus, de se constituer *artiste* dans l'imaginaire. Mais en même temps il en a honte : elle n'est qu'une tare, une simple fissure dans son être-bourgeois. Par rapport à la densité ontologique de la terrible famille Flaubert il la vit comme un moindre-être. Il ne veut ni la refuser, puisqu'elle doit servir de base au dévoilement totalisateur du « macrocosme », ni l'assumer puisqu'on la lui reproche et qu'il faudrait alors accepter la malédiction paternelle avec toutes ses conséquences. Avec l'apparition de la réflexion, l'écriture-assouvissement perd son caractère onirique et devient écriture-plaidoyer : la totalisation en intériorité absorbe sa singularité qui s'universalise en devenant l'aperception adéquate de la réalité. Au nom de cette aperception, il condamne sa classe sans appel : tout le monde a conscience de l'impossibilité d'être homme ; il appellera bourgeois ceux qui évitent systématiquement d'y penser. Toutes les difficultés des œuvres « autobiographiques » découlent de cette prise de position initiale qui prétend donner à l'homme universel comme son impératif générique l'étroite « vision du monde » du monstre incomparable que Gustave croit, veut et ne veut pas être. Nous allons voir comment la transposition esthétique de l'anomalie exige et refuse tout à la fois un développement, chez Gustave, de la connaissance de soi.

Son but est d'ériger en impératif catégorique sa « croyance à rien ». Il lui faut donc montrer la consommation d'une âme qui part de la foi pour parvenir sous le coup de désappointements successifs au scepticisme absolu. Son héros doit

s'élancer naïvement dans la vie et chacun de ses élans doit être payé d'une rebuffade. L'expérience doit totaliser : chaque jour il pense avoir touché le fond et chaque lendemain il souffre un peu plus, la mort s'étend dans son âme, dévastant des régions de plus en plus vastes. Bref il faut remplacer les répétitions – qui sont la négation de l'Histoire – par un processus orienté, c'est-à-dire forger une subjectivité historique qui, tout ensemble, soit particularisée par les détails et se révèle comme *cet* universel : l'histoire de toute subjectivité.

Donc il *construira* : il faut individuer par les détails sous peine de se retrouver en pleine totalisation du dehors ; mais il faut les choisir et les travailler de telle sorte qu'ils soient des véhicules de l'universalité. Cela signifie que Gustave doit inventer *une* vie – c'est-à-dire une temporalisation subjective de la désillusion – qui soit *toutes les vies*. Il faudrait qu'il pût dire de son « roman intime » ce qu'il dira plus tard de *Madame Bovary* : « Tout ce qu'on invente est vrai, sois-en sûre. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie. L'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme. Ma pauvre *Bovary*, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même. »

Il y a donc, selon lui, une rigueur de la fiction qui la rend prophétique. S'agit-il de créer un « type » ? Assurément non : la preuve en est que *Madame Bovary* demeure jusqu'au bout un individu incomparable. Mais son travail vise à créer, justement, un *universel singulier*. La singularité commence par rassurer le lecteur puis elle le fascine et finalement il s'aperçoit, trop tard, qu'elle contenait l'universel et que ce destin qu'on lui racontait n'était, malgré les différences innombrables et irréductibles, que le sien propre. Pour obtenir ce résultat, on devine la rigueur du dosage et comme la particularité du détail imaginé doit être en même temps résistante et soluble. Cela, Flaubert l'a compris dès 1838 : s'il doit parler de lui-même et dévoiler la protohistoire qui a produit en lui son désespoir comme une certitude subjective, il lui ôte du coup sa généralité. Que prouverait-il ? Ceci seulement qu'il existe au moins *une* vie malheureuse et que

d'autres sont *possibles* ; mais non point ce qu'il veut démontrer : « que le pire est toujours sûr ». Les erreurs d'*Agonies* l'ont instruit. On y voyait, par exemple, l'auteur lui-même, tourmenté par le doute et par le désir de croire, se rendre enfin chez un curé dont la laideur et la gloutonnerie le mettaient en fuite. Flaubert concluait : « Dites maintenant, à qui la faute ? Je suis venu là pour m'éclairer dans mes doutes, eh bien, l'homme qui devait m'instruire, je l'ai trouvé ridicule. Est-ce ma faute, à moi...? Non certes, car j'étais entré là avec des sentiments pieux. Ce n'est pourtant point non plus la faute de ce pauvre homme si son nez est mal fait et s'il aime les pommes ; du tout, la faute est à celui qui fait les nez crochus et les pommes de terre. » Ces quelques lignes prouvent l'hésitation de l'auteur devant l'anecdote qu'il rapporte. Ce n'est pas ma faute, dit-il. Ni celle du curé. Bien : il faut donc renoncer à conclure. Il s'agit d'un hasard : d'autres hasards eussent été possibles, voilà tout. À moins de décider tranquillement que tous les curés sont des gloutons au nez de travers. Mais brusquement, l'auteur, refusant d'admettre sa défaite, se jette à généraliser : c'est la faute de Dieu (ou de Satan). Il ne nous convainc point et ne se convainc guère : car Celui (Dieu, Diable ou Nature, le jeune homme ne décide pas) qui a fait les nez tors et les gourmands a fait aussi les nez droits et les ascètes. Gustave *a rencontré ce* prêtre : nous l'admettons et, puisqu'il tient à croire, nous dirons que cette mauvaise rencontre fait son infortune personnelle. Impossible d'en conclure, comme il fait un peu plus loin : « Vous attendrez quelqu'un pour vous aider. Mais quelqu'un ne viendra pas... Oh ! non. Et les tigres... vous déchireront. » La leçon qu'il tire de cet échec ? Seule l'invention minutieuse et l'inflexible organisation d'une vie fictive permettra de transmettre des vérités *a priori* sous le couvert d'une fausse contingence.

Le « roman intime » est la forme qu'il choisit. Il n'en pourrait trouver de meilleure. En 1838, on tend à le présenter comme une mode littéraire. En vérité, c'est un genre. *Le Colibri* publie le 16 juillet 1837 un article sans signature où l'on peut lire : « Selon certains faiseurs, le roman intime est une analyse

consciencieuse, minutieuse et microscopiquement détaillée de tous les mouvements du cœur, une physiologie de la pensée ; mais ils ne se bornent pas à la découverte du sentiment, ils poussent l'exploration jusqu'à la physiologie du mobilier. De là découlent... des larmes abondantes versées sur une tartine de confitures, un adultère jaillissant d'un gigot trop cuit, une séparation causée par une mayonnaise manquée²⁷... »

Malgré l'ironie du pamphlétaire, le genre est parfaitement défini et nous comprenons sur-le-champ ce qui détermine Gustave à l'adopter : après *La Danse des morts*, il s'est rejeté sur la totalisation en intériorité. Mais il en saisit mieux le sens : si la désespérance doit être une réalité concrète, il faut en montrer la progression à travers des rencontres familières et des incidents familiers. En ce sens *La Dernière Heure* s'annonçait déjà comme un « roman intime » mais le héros était acculé au suicide par un événement extraordinaire : la mort prématurée de sa sœur. Trop de pompe encore et trop de tragique extérieur : après tout, la sœur pouvait ne pas mourir et son décès dépend uniquement du caprice de l'auteur. Ce que souhaite Flaubert, c'est bien, en effet, « verser des larmes sur une tartine de confitures et faire jaillir l'adultère d'un gigot trop cuit ». En d'autres mots, si le Néant est la vérité de tout, il ne faut pas qu'il se révèle à travers d'amples catastrophes – qui eussent aussi bien pu ne pas arriver – mais qu'on le saisisse dans la pâte des choses les plus insignifiantes et, partant, les plus universelles ; c'est tout simplement le goût du vécu en tant que tel. Flaubert ne peut, quand il se rase, se regarder dans la glace sans rire : voilà ce qu'il faut montrer puisque tous les hommes se rasent tous les jours. Nous ne serons convaincus que si l'auteur nous montre notre damnation à travers la qualité intime de nos sensations, l'absurdité de nos conduites les plus élémentaires, la grotesque bêtise des choses dites, quelles qu'elles soient, c'est-à-dire du langage.

Inventer une succession réglée de scènes familières où les lecteurs se puissent reconnaître et qui se dissolvent dans leur esprit en laissant un goût de néant,

voilà le but. Il va de soi que Gustave n'est pas encore capable de l'atteindre : l'outil lui manque encore. Est-ce pour cela que nous le retrouvons, après septembre 1838, quand l'œuvre est derrière lui, si hérissé, si aigre, si perdu ? D'où vient son égarement, l'âpre sentiment d'avoir essuyé un échec ? Est-ce de n'avoir pas trouvé la forme convenable pour la totalisation en intériorité ? Je ne le crois point : l'exigence d'un écrivain apprenti ne va guère au-delà de ce que peuvent les instruments qu'il s'est forgés. Il faut chercher ailleurs la cause profonde de cette première crise. Il nous montre lui-même la voie dans la préface écrite après coup : « l'impression personnelle perce à travers la fable ». En d'autres termes, le roman intime, construit pour arracher Gustave à son anomalie, l'y replonge et tend à se changer en autobiographie.

Un adolescent, pour fuir sa particularité, se fait sujet universel. Il s'avise d'écrire à la première personne, précisément par la raison (entrevue dans l'introduction d'*Agonies*, entièrement dévoilée dans les dernières pages de *Novembre*) que le *Il* singularise : la troisième personne est l'objet d'enquête, elle est vue, examinée, c'est l'Autre pour un Autre qui la réduit par son regard à l'idiosyncrasie d'extériorité. Le petit Flaubert est avant tout pour lui-même un *Il* parce que les autres se sont installés en lui tout de suite et que leur langage en lui le désigne ; son anomalie lui est venue par les autres : *il* est l'idiot de la famille ; un scepticisme intégral réduit les élans de sa subjectivité, tout, jusqu'à sa pensée, au rang d'épiphénomènes, simples conséquences de conditionnements objectifs. Curieusement, le *Je* le délivre : *sujet*, il peut penser l'universel et se saisir comme la source originelle de ses affections et de ses principes. Le *Je* de Flaubert est une conquête, dans la mesure où il s'affirme comme le lieu de l'expérience. C'est un refus de s'apprendre par la médiation des autres et l'intention fondamentale de ne conserver qu'un seul lien avec l'extérieur : le lien synthétique du microcosme au macrocosme. Ainsi le *Je* d'*Agonies*, de *Novembre* et des *Mémoires* est le moment de la reprise de soi. Il y avait le monstre, il s'épanouit en subjectivité généralisée. Encore faut-il marquer les limites de cette transformation : à la

différence du « Je pense » kantien, le sujet, ici, ne se découvre pas comme le principe unificateur de l'expérience ; Gustave ne change rien à ses structures profondes, il demeure, à ce niveau, ce qu'il a toujours été : une activité passive. Le monstre était l'objet de la famille ; le pseudo-sujet devient l'objet du cosmos : celui-ci – c'est l'hypothèse du Malin Génie – choisit de se produire dans sa totalité comme déterminations liées de cette subjectivité.

C'est l'expérience elle-même qui s'unifie et se totalise dans l'intimité d'une âme et le sujet assiste à l'écoulement en lui de synthèses passives – c'est-à-dire produites par une *activité-autre*. Du moins cette activité n'est-elle jamais médiée : le monde *se fait souffrir* dans cette subjectivité saisie comme milieu universel jusqu'à la conflagration finale qui détruit l'un par l'autre microcosme et macrocosme.

N'importe : le recours au Je apparaît, au départ, comme une tentative de non-personnalisation du sujet. Celui-ci n'est qualifié que par le contenu qui s'unifie au travers de lui, c'est-à-dire par le cosmos souffert. Sans doute faut-il donner à cette totalité une *fausse particularité* : elle ne peut en effet se temporaliser que comme *une* histoire particulière. On usera à cette fin d'anecdotes truquées. Mais dans la mesure même où celles-ci doivent être inventées, le sujet ne se particularise qu'en s'irréalisant. Il ne s'agit pas ni ne peut s'agir du moi de l'auteur : Gustave ne s'est pas livré. Par contre il est parfaitement conscient d'attirer le lecteur dans un piège : celui-ci, pour accomplir les opérations les plus simples de la lecture, est contraint de s'identifier à ce Je, sujet de toutes les propositions, et de devenir l'âme ulcérée que la vie consume et qui tombe en cendres à la fin de la totalisation. Flaubert se venge : les autres, par cet *Il* qui n'a pu se résorber, le désignaient comme un monstre ; par le Je réflexif, il les oblige à se désigner eux-mêmes et à découvrir leur destin de damnés. En construisant son roman, Gustave nous refile son « anomalie », à charge pour nous de la transformer en cet universel, la « condition humaine ». Du moins, c'est ce qu'il

souhaite. Pour son malheur les choses sont ainsi faites qu'il va tomber la tête la première dans le piège qu'il tend à son public.

D'abord, s'il veut fasciner ses lecteurs par cet Ego dépersonnalisé, la prudence commande qu'il ne s'adresse jamais à eux. Mais on ne renonce pas si facilement à la spontanéité. Depuis qu'il écrit, le jeune garçon se laisse aller à des rages, à des indignations qui l'expriment *pour de vrai* : contre son malaise, contre l'être-de-classe qui le définit en dépit de lui-même, il se défend souvent par des mouvements oratoires. Avec une fausse agressivité il nous désigne du doigt : « Vous qui lisez ce livre... » et, la plupart du temps, c'est pour nous injurier ou nous accabler de son mépris. Les *Mémoires* ne font pas exception à la règle : dès le départ, il nous engueule : « Qu'êtes-vous, vous, lecteur ? Dans quelle catégorie te ranges-tu ? dans celle des sots ou celle des fous ? » Du coup nous voilà rejetés au-dehors, l'illusion craque : il y a *nous autres* et il y a *lui*. Pas seulement pour le public : Gustave passe, sans y prendre garde, du Je formel à un Moi déjà personnalisé ; quand il nous prend à partie, il est pour lui-même *soi*. Non pas encore l'Ego des profondeurs mais plus tout à fait le sujet universel ; ses rages le définissent en l'opposant : c'est un jeune bourgeois en colère. En colère contre les autres bourgeois. Cette colère est vraie, elle est singulière ; il ne l'invente pas, il la vit et, dans cet instant, il se fait, contre tous, être Gustave Flaubert ; la solitude le guette, le « monstre » n'est pas loin. J'en dirai autant des « cris de l'âme », des interjections, des interrogations véhémentes : tous ces mouvements de plume ramènent le sujet impersonnel à sa singularité d'auteur. Ainsi le Je de l'écrivain et le Je du personnage se séparent, l'écrivain se révèle comme l'Ego réel du héros fictif.

Ce ne serait rien. Mais il ne peut venir à bout de son propos qu'en tournant le dos à la vérité de son expérience et de sa vie. De fait, ce qu'il trouve en lui, ce n'est pas une lente progression du malheur, une accumulation de dégoûts, mais tout au contraire un *a priori* affectif qui accompagne toutes ses perceptions et en altère systématiquement le sens. À peine sent-il l'aurore d'un plaisir ou d'un

enthousiasme, il prophétise qu'il sera déçu, créant la déception à force de l'avoir attendue. En ce sens le mouvement du vécu se fait à rebours de celui qu'il veut décrire. Depuis longtemps le *Vanitas vanitatum* est la grille préfabriquée qui lui permet de déchiffrer le monde. Et c'est justement l'apparition si précoce de cette grille qui constitue l'anomalie à dissoudre : l'enfant est « revenu de tout sans y être jamais allé » ; autrement dit, la désillusion précède l'illusion et l'empêche de se produire sans cesser pour autant de se donner pour désillusion. Quand il dit à Louise avoir eu très jeune un pressentiment complet de la vie, il veut parler d'une intuition brusque, aveuglante ; le désespoir est venu d'un coup. C'est d'ailleurs ce que confirment ses premiers récits : Djalioh passe immédiatement du bonheur aux affres de la jalousie ; Mazza, c'est le départ d'Ernest qui ruine tout d'un coup ses espoirs et sa vie ; mieux encore, Garcia a toujours été malheureux et méchant ; Marguerite toujours damnée par sa laideur. Nous savons les motifs qu'a Flaubert de se projeter en l'autre comme *désillusionné d'avance* : à huit ans, pour lui, tout est joué ; le désespoir est déjà là, avec ses deux faces, celle qui se tourne vers l'extérieur, la *croyance à rien*, et celle qui reprend en charge et interiorise la malédiction paternelle, le *dégoût de soi*. La vie de collège a renforcé ces dispositions, elle ne les a pas créées. En vérité le pessimisme de Gustave n'est pas le produit de son histoire mais de sa *protohistoire* : il apparaît, vers sa huitième année, comme une totalisation non pas du cosmos mais de sa vie familiale et des conséquences que celle-ci a eues sur son caractère : par exemple les soins maternels, dès la première année, l'ont constitué comme activité passive et celle-ci, d'abord, contient à l'état implicite un manque d'appétit qui s'explicitera bientôt comme dégoût de vivre²⁸, ennui, « croyance à rien²⁹ ». Ainsi Gustave est *fait*, mais non par une expérience consciente : par un ensemble de processus qui précèdent l'expérience et la conditionnent.

Certes, fût-elle *a priori*, l'affirmation du néant doit se temporaliser. Il se prend, dans *Agonies*, à ruminer des rêves de gloire et se gourmande aussitôt : « (C'est) un mensonge. Sotte espèce que la nôtre. » Le refus précède le désir mais

celui-ci est nécessaire pour que celui-là se manifeste comme une inhibition. Chaque expérience nouvelle comporte, par soi-même, un minimum de foi et d'espoir que le principe négatif vient détruire dans l'œuf. Flaubert, à propos des « idées », a donné une bonne description de son comportement : « On adopte d'abord les choses très vivement puis on réfléchit puis on doute et on reste là³⁰. » Il va de soi que ces réactions lui sont particulières : d'autres adoptent les idées et s'y tiennent ; pour d'autres le doute précède et fonde la conviction ; d'autres enfin sont par constitution agnostiques et n'adhèrent qu'à peine à leurs opinions sans les avoir jamais soumises à la contestation. Pour Flaubert, évidemment, le doute préexiste, informulé mais conscient ; c'est *contre lui* qu'on se jette à croire, dans l'espoir que le *geste* passionné de la foi saura le désarmer. Mais non : cet emportement ne mène à rien, l'adolescent se sait vaincu d'avance ; la preuve en est cette maxime même, qui prévoit le cheminement de sa pensée. En d'autres termes, la foi chez Flaubert joue la vivacité pour masquer sa vraie nature : en vérité c'est une conduite d'échec et qui se sait telle. Cette temporalisation prévue, destin ramassé en un moment, caractérise tous les mouvements de son âme. Par exemple ses rares instants de bonheur. Il est des gens ainsi faits qu'ils prennent peur quand ils se sentent heureux : « C'est la preuve, disent-ils, que le pire va m'arriver. » Du coup, ils se donnent raison : la joie se mue en angoisse. Flaubert est l'un d'eux : il ne peut empêcher, à quinze ans, qu'il n'ait des réveils joyeux ; mais puisque le pire est toujours sûr, ce plaisir n'est qu'une mauvaise blague du Malin génie. À peine ressenti, le voilà gâché. Au moins faut-il d'abord qu'on le ressente. Autrement dit, bien que, dans ces années, le mouvement général de sa vie soit la pure et simple répétition – ce qui équivaut à une permanence –, chaque figure singulière du vécu se *temporalise* : la nouveauté empirique – *a posteriori* – ressuscite en chaque cas la négation *a priori*, ce qui est donné *avant* l'expérience ne se concrétise que pendant l'expérience. Gustave, en un sens, ne s'y trompe pas : le goût de néant lui est donné dès le début du processus comme le sens final de la temporalisation. Mais d'autre part, ce renversement apparent

des termes (l'apparition de l'a *posteriori* précédant la concrétisation de l'a *priori*) est à l'origine de sa conception du roman intime : en celui-ci l'expérience est donnée *d'abord*, l'amitié, l'amour, la gloire se manifestent comme de fascinantes réalités. Et ce sont ces brillants bijoux qui se changent d'eux-mêmes en feuilles mortes pour produire, de déception en déception, le doute universel comme totalisation de l'expérience dans la subjectivité généralisée.

Gustave se trouve donc, quand il commence les *Mémoires*, à un carrefour : ou bien il écrira pour de vrai le roman intime qu'il médite et montrera la montée inflexible du désespoir dans une âme qui prend conscience de la condition humaine, ou bien il décrira comme un parti pris permanent ce que le roman intime prétend donner comme l'ultime résultat d'une vie. Dans le premier cas, la vérité le gênera sans cesse : elle structure l'imaginaire qui vise à la dépasser, il se retrouvera mal dans l'enfant plein d'illusions (il totalise *toutes* les illusions possibles puisque, dans le moment de la mort, il doit totaliser *toutes* les désillusions) qu'il lui faut, en vertu du thème majeur de son livre, camper dès les premières pages. Autrement dit, l'imaginaire n'est plus transposition mythique, il devient mensonge systématique. Et le sujet n'est plus un Alter Ego de l'auteur, il est franchement sa négation. Mais s'il choisit de dire ce qui est – fût-ce dans le mouvement d'une totalisation esthétique – il ne fait pas autre chose que révéler à tous cette anomalie qu'il veut cacher. Celui qui écrit : « Je suis né avec le désir de mourir », ce n'est pas la condition humaine qu'il donne à voir, c'est son conditionnement particulier. Car il sait bien, parbleu, que le désir de mort est ordinairement compensé par de violentes pulsions qui nous jettent à vivre. D'un même coup, il laisse entrevoir le *monstre* et perd toute possibilité de généraliser. Il fait le contraire de ce qu'il veut : il prétend s'arracher à sa facticité et nous prendre au piège, il retombe dans ses chaînes et nous délivre en se montrant.

Entre ces deux possibilités, Gustave ne choisit pas. Il s'agissait de mettre le désespoir à la fin (roman intime) ou au commencement (enquête sur soi). Or, dans les *Mémoires*, il s'embrouille et le met aux deux bouts : c'est un *a priori* et

c'est une conclusion. Dès le chapitre II il écrit : « Ma vie, ce ne sont pas des faits ; ma vie, c'est une pensée... Oh ! comme elle fut longue cette pensée ! Comme une hydre elle me dévora sous toutes ses faces. Pensée de deuil et d'amertume, pensée de bouffon qui pleure, pensée de philosophe qui médite. » Lisons bien : ce n'est pas l'expérience qui produit cette pensée, c'est cette pensée préfabriquée qui dévore la vie. Une pensée : le désenchantement, le pressentiment complet de l'existence, la saisie intuitive de notre damnation, la contradiction, en un mot, de l'être bourgeois et du refus bourgeois de la bourgeoisie. C'est le « fou » qui parle et qui tantôt maudit les Philistins, ses lecteurs, tantôt s'offre à leurs risées par masochisme et tantôt essaie de les apitoyer. Et comme il ne peut ni ne veut chercher les raisons profondes de son hypocondrie, il nous oblige à la tenir pour congénitale. Quelle raison aurions-nous de nous identifier à ce même démoralisé de naissance ? Les jeux sont faits d'avance, la « pensée » ronge la vie au départ. Du coup l'*historicité* de Flaubert est niée, le roman s'effondre.

Mais, dans le même chapitre, tout de suite après le paragraphe que nous venons de citer, l'auteur reprend la narration *historique* : « Oh ! comme mon enfance fut rêveuse... J'étais gai et riant, aimant la vie et ma mère. Pauvre mère ! » Ici la fiction se mêle au souvenir : Flaubert feint que sa mère soit morte. Sans doute est-ce une réminiscence de *La Dernière Heure* où le héros venait de perdre une sœur adorée et revoyait sa vie entière à la lumière noire de ce deuil. Mais il est significatif que ce thème, dans les *Mémoires*, n'ait pas été développé – sauf dans le récit d'un cauchemar où l'auteur voit sa mère se noyer sous ses yeux. Ce motif avorté nous révèle chez Gustave une contradiction frappante : il garde encore l'intention d'inventer mais, en même temps, il répugne à construire. La disparition de la mère – conçue dans le cadre du roman intime comme un événement banal et tragique qui pouvait donner au héros une première intuition de la mort – est précisément écartée *parce que c'est un événement* et que les premiers rapports de Gustave avec la mort sont bien

antérieurs et d'une tout autre nature. Pourtant la progression négative est une première fois ébauchée : « Enfant, j'aimais ce qui se voit ; adolescent, ce qui se sent ; homme, je n'aime plus rien. » Mais, au moment que nous croyons qu'il va donner les raisons profondes de cette involution, Flaubert tourne court et le désespoir apparaît de nouveau comme son lot individuel : « Pourquoi, si jeune, tant d'amertume ? Que sais-je ? il était peut-être dans ma destinée de vivre ainsi, lassé avant d'avoir porté le fardeau, haletant avant d'avoir couru. »

Cette phrase témoigne d'une rare lucidité : on ne peut mieux dire que le pessimisme de Flaubert est un *a priori*. Cette fois, c'est Gustave qui parle – et qui parle *de soi* : il nous dit lyriquement sa stupeur devant lui-même, son « estrangement ». Plus de roman : le monstre, fourbu, se confesse. Mais c'est pour disparaître aussitôt et céder la place à une première totalisation : il a écrit, mais *découvert* que les mots le trahissaient, médité, mais *reconnu* la vanité de la connaissance, il en est venu à douter de Dieu, a hésité avant d'« embrasser cette foi au néant », puis s'est jeté dans le gouffre pour y rouler « dans un vide incommensurable ». Et comme si l'un n'impliquait pas l'autre par avance, du doute de Dieu il passe au « doute de la vertu ». Ce bref dénombrement n'a d'ailleurs que l'apparence d'une totalisation en intériorité : en vérité nous passons en revue *du dehors*, comme fera bientôt le docteur Mathurin, les grandes valeurs auxquelles l'homme, « pauvre insecte aux faibles pattes, veut se retenir » : Art, Science, Religion, Vertu. Flaubert en est conscient d'ailleurs puisqu'il écrit : « Je vous conterai plus tard toutes les phases de cette vie morne et méditative... vous saurez les aventures de cette vie si paisible et si banale, si remplie de sentiments, si vide de faits. Et vous me direz ensuite si tout n'est pas une dérision et une moquerie. » *Plus tard* : donc il sait qu'il ne *conte* pas, qu'il résume ; et il revient à l'idée d'opérer devant nous, dans le détail, une totalisation en intériorité, c'est-à-dire de raconter l'*histoire* d'une vie. Le chapitre s'arrête là : l'auteur n'a cessé d'osciller entre l'idée que le désespoir est sa singularité et celle que son expérience a une valeur universelle, entre le refus de l'histoire au nom de

sa propre permanence et l'historicité – comme construction édifiante. Curieusement, c'est dans l'anti-historisme que l'auteur se dévoile lui-même ; c'est dans le récit et la temporalisation qu'il s'irréalise et se cache sa singularité.

Et pourtant, d'une certaine manière, des motifs très puissants l'inclinent à *se raconter*. Nul doute qu'il ne soit tenté, dans les *Mémoires d'un fou*, de totaliser sa propre mémoire et de recomposer sa vie écoulée. Ce désir ne le quittera pas de longtemps : dans les *Souvenirs*, à la date du 21 mai 1841, il écrit : « (L'époque du collège) fut un temps d'inconcevable ennui et d'une tristesse bête mêlée à des spasmes de bouffonnerie ; j'écrirai cette histoire-là quelque jour car je suis affamé de me conter à moi-même ; tout ce que je fais, c'est pour me faire plaisir. » C'est ce qu'il essaiera de nouveau dans *Novembre*. Mais sans plus de succès, puisqu'il déclare plus d'une fois à Louise Colet qu'il souhaiterait écrire sa vie de sept à vingt-cinq ans. Ainsi l'usage du *Je* implique, au sein de l'impersonnalité subjective, une tentation permanente de personnaliser le récit. Mais pourquoi ? Par goût de la vérité ? Et y a-t-il tant de plaisir à retracer « l'ennui, la tristesse bête et les spasmes de la bouffonnerie » ? En vérité le vrai motif est la rancune. Garcia, Marguerite, Djalioh, Mazza sont ce que les autres les ont faits : ils n'étaient pas destinés en eux-mêmes pour le malheur et la méchanceté ; la malédiction originelle, le mépris, les sarcasmes, l'injustice les ont transformés. Se raconter, pour Gustave, c'est énumérer les souffrances et en accuser ses bourreaux.

C'est qu'il y a deux tactiques pour dissoudre l'*anomalie* : l'une, nous l'avons vu, c'est de la présenter, dans l'imaginaire, comme la condition humaine, et de la généraliser en infectant le lecteur. L'autre, c'est d'en faire le simple produit de la cruauté des autres, bref d'en rejeter sur des personnes définies toute la responsabilité. L'autobiographie qui tente le jeune Gustave, c'est un exposé d'amertume. Et dès le chapitre III un nouveau récit s'instaure ; l'auteur a dix ans, il entre au collège, première déception : « J'étais ravalé au plus bas rang par ma supériorité même. » Mais prenons garde : Flaubert a peur, il se sait à découvert.

N'attendons pas de lui qu'il ose décrire la véritable anomalie qui le définit dès le premier âge ni qu'il en nomme les vrais responsables, ses parents. Il ne s'agit plus de Garcia l'envieux, de Mazza la criminelle ni de la hideuse Marguerite. Puisqu'il dit « Je », l'auteur reste à la surface de lui-même : nous ne verrons point ce haineux martyr, l'idiot de la famille, mais un être « supérieur », un adolescent désespéré. Sécheresse, ennui, désolation : ces qualités négatives ont pour office d'*indiquer* la monstruosité comme un tailleur discret pour messieurs mûrs indique la mode sans s'y plier. « J'étais bon alors... maintenant j'ai le cœur sec, les larmes se sont séchées. Mais malheur aux hommes qui m'ont rendu corrompu et méchant, de bon et de pur que j'étais. » Les hommes dont il parle, ce sont ses condisciples et ses professeurs. « Je fus au collège dès l'âge de dix ans, et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes. » Il répète, au chapitre V : « Le collège m'était antipathique. Ce serait une curieuse étude que ce profond dégoût des âmes nobles et élevées manifesté de suite par le contact et le froissement des hommes. »

Comme on voit, nous avons une *histoire*, un événement qui temporalise, la rencontre, lourde de conséquences, du héros et de la société. Il n'y a plus lieu, cette fois, de s'étonner devant la « pensée » qui ronge la vie du narrateur ; nous savons comment elle lui est venue : par le commerce des hommes, à partir de dix ans. Cette explication est à la hauteur de la visée de Gustave : elle est totalisatrice puisque le genre humain se trouve impliqué en entier dans cette pénible affaire ; en même temps elle réduit l'anomalie originelle à une simple supériorité : l'enfant était simplement meilleur et plus sensible ; il est tombé de plus haut, voilà tout, et quelque chose en lui s'est brisé. Disons-nous qu'il ment ? Certainement non : d'abord il n'est que trop vrai que Gustave a souffert au collège. Et puis *sait-il* que ses malheurs remontent bien plus haut ? Que cette prétendue « supériorité » n'était qu'une défense crispée contre un sentiment profond d'infériorité ? Nul doute en tout cas que la peur ne le retienne : pendant

toute cette période les réminiscences du collège fonctionnent comme des souvenirs de couverture et permettent un transfert de responsabilités.

Ce récit toutefois est en contradiction formelle avec le « roman intime ». Le propos de celui-ci est d'incarner dans un sujet la condition humaine : celui-là vise au contraire à placer le récitant au-dessus de son espèce. D'où deux types de narration qui se heurtent. Dans le premier, insincère mais non fictif, Gustave, par colère et dans la honte, attribue ses malheurs à la méchanceté des autres. Dans le second, qui est forgé, il explique son désespoir par la faiblesse humaine : « J'ai lu, j'ai travaillé dans l'ardeur de l'enthousiasme, j'ai écrit... Là encore la déception... Lassé de la poésie, je me lançai dans le champ de la méditation... Et la lassitude me prit, je vins à douter de tout... », etc. Comme on voit, c'est la pâte humaine qui est en cause. En lui et hors de lui. Curieusement, d'ailleurs, il fait précéder ce récit – qui doit montrer les étapes successives de son calvaire – par une maxime générale qui les résume *dans l'intemporel* : « Homme, pauvre insecte aux faibles pattes qui veut se retenir sur le bord du gouffre, à toutes les branches, qui se rattache à la vertu, à l'amour..., à l'ambition..., qui se cramponne à Dieu et qui toujours lâche les mains et tombe. » Il suffit de comparer ces lignes à celles du paragraphe suivant : « ... Je vins à douter de tout... de la vie, de l'amour, de la gloire, de Dieu... J'eus cependant une horreur naturelle avant d'embrasser cette foi au néant ; au bord du gouffre, je fermai les yeux ; j'y tombai », pour s'apercevoir que le *Je* n'est introduit que pour donner à l'universel l'apparence de la temporalité.

N'importe : la timide velléité de se raconter, en s'opposant à la succession fictive qui a pour but de temporaliser l'intemporel, provoque dans le même chapitre l'apparition de deux Ego contradictoires, dont l'un doit ses malheurs à la bassesse des autres et l'autre à la nature humaine en général. Et celui-là est conditionné en profondeur par les actions concrètes d'individus bien particuliers, tandis que celui-ci n'est que le milieu de la subjectivité et ne se détermine que par les relations immédiates du microcosme au cosmos.

Si l'opposition de ces deux *moi* ne frappe pas d'abord, c'est que l'histoire vraie, apeurée devant elle-même, se dissimule, à peine apparue, sous le voile des généralisations. Les malheurs de l'élève Flaubert, tout à coup, perdent leur dure réalité : « Ce serait une curieuse étude que le dégoût des âmes nobles et élevées... », etc. Bref, il s'agit tout simplement d'un *exemple* ; le concept est derrière. La méchanceté *pratique* de personnes singulières s'efface : reste un contact provoquant une réaction universelle chez les « âmes nobles » qui représentent tout à coup la subjectivité idéale. Ce passage à l'*eidos* nous abuse et tend à nous faire croire que les deux sujets n'en font qu'un. Nous confondons en fait la fuite de l'idiosyncrasie temporalisée vers l'idée et l'historialisation fictive d'un concept atemporel.

Et Gustave ? À n'en point douter il fait – dans la mauvaise foi – la même confusion. Cet adolescent se tient à la fois pour historique et pour éternel. C'est qu'il est à l'âge où l'on n'a point d'histoire. Bien sûr il est lancé par sa naissance dans une aventure singulière qui doit s'achever par la mort et dont ses premières années ont modelé le style et la figure. Mais, s'il reste en surface, il doit reconnaître *qu'il ne lui arrive rien*, que sa vie – au collège et à l'Hôtel-Dieu – est une « existence calme et tranquille ». Il ajoute : « Je suis jeune, j'ai le visage sans rides et le cœur sans passion... À peine ai-je vécu... Je n'ai point connu le monde... Je ne suis pas entré, comme on dit, dans la société... ma vie, ce ne sont pas des faits... ma vie, c'est une pensée. » Cela signifie qu'il peut sans difficulté confondre l'indétermination toute superficielle d'une existence sans histoire avec la détermination d'universalité. S'il regarde autour de soi, en soi, que trouve-t-il ? L'éternel retour des travaux et des jours. Mais ses travaux ne sont rien d'autre qu'un commerce avec les idées, c'est-à-dire l'intériorisation d'une forme abstraite et quintessenciée de la culture. Il n'a point besoin de reproduire sa vie – d'autres s'en chargent pour lui. Il ne se connaît pas de passions, précisément parce qu'il n'est rien d'autre qu'une terrible passion cachée. Bref, il est un *jeune bourgeois* : cela veut dire que sa réalité sociale (sans besoins, entretenu par son père) et sa

réalité profonde (structurée par les structures particulières et générales de sa famille) sont *latentes* ; en surface, par contre, il est tout et n'est rien, il se prend pour l'esprit et joue, en bâillant, avec les théories des autres qu'il prend pour les mouvements de sa propre pensée. En 1842, dans *Novembre*, il écrira cette phrase, résumé de ce qu'il tient pour la vérité de son être depuis au moins cinq ans : « J'étais donc, ce que vous êtes tous, un certain homme qui vit, qui dort, qui mange, qui boit, qui pleure, qui rit, bien renfermé en lui-même et retrouvant en lui, partout où il se transporte, les mêmes ruines d'espérances... les mêmes sentiers mille fois parcourus, les mêmes profondeurs inexplorées, épouvantables et ennuyeuses. » Dans ces quelques lignes nous trouvons tout son programme ; avant tout, généraliser : « J'étais ce que vous êtes tous. » Mais dans cette définition d'un « *certain* homme » pareil à tous, on voit ce qui manque : aussi bien le besoin³¹ et le travail que la sombre ambition. Il décrit un fils de famille en croyant parler de l'homme en général : l'erreur est de prendre pour l'universel ce qui est simplement abstrait pour n'être pas encore explicitement déterminé. Du coup il prête à tous les membres de l'espèce humaine son propre désespoir qu'il n'hésite pas, d'ailleurs, à définir comme une répétition plutôt que comme un progrès : les mêmes sentiers mille fois parcourus symbolisent la monotonie de ses ruminations. On remarquera l'habileté des derniers mots de l'énumération : le monstre est là, tapi dans les profondeurs « épouvantables » de son âme. Mais, s'il reconnaît honnêtement qu'il ne veut pas les explorer, il s'arrange pour nous faire convenir que nous sommes tous en profondeur des monstres. Les abysses sont communes, commun aussi le refus de l'auto-analyse. L'idiosyncrasie elle-même, il la refile à l'espèce et la généralise sans vouloir l'approfondir. Rien n'est faux de ce qu'il dit : mieux, tout est dit. Sauf qu'il ne voit pas que son indétermination réelle – aussi bien que ses infrastructures – est une détermination particularisante. Ainsi sa réalité quotidienne, passivement subie et intentionnellement vécue, représente le milieu permanent où la singularité de l'Ego historique et l'universalité du *Je* de la subjectivité se substituent sans cesse

l'une à l'autre et se font prendre chacune pour l'autre. De sorte que Flaubert peut dire dans le même paragraphe : voici ce que l'on m'a fait et voici comment une âme noble vit la condition humaine.

Ces substitutions perpétuelles sont pourtant l'effet et la cause d'un malaise qui s'accroît de page en page. La preuve en est que, subitement, la narration (inauthentique mais véridique en un certain sens) tourne court. Les chapitres VI et VII sont des totalisations en extériorité ou, plus simplement, des tirades sans lien avec l'histoire qui nous était contée : « Quand donc finira cette société abâtardie par toutes les débauches...? » Rien d'authentique dans ce couplet : la débauche, le jeune Gustave fait ailleurs profession de ne point la détester ; il sait bien, en tout cas, que, si la société bourgeoise lui répugne, c'est par son utilitarisme puritain plutôt que par ses orgies. Mais voici que le chapitre VIII, sans transition, nous découvre Gustave lui-même : « Et il y a des jours où j'ai une lassitude immense et un sombre ennui m'enveloppe comme un linceul partout où je vais. » La Correspondance et les *Souvenirs* nous le confirment : cette observation est *vraie*. Et Gustave l'a voulue telle, au point de renoncer à ses hyperboles coutumières : cette mélancolie, il le précise, n'est pas constante ; elle l'accable certains jours ; en d'autres, il est d'humeur moins sombre et, qui sait, parfois gaie. À côté de grands mouvements oratoires, ce chapitre contient des notations précieuses sur les sentiments de l'adolescent. D'où cela vient-il ? Il semble qu'ici, pour la première fois, « l'âme remue la plume ». Ce qu'il nous livre, ce n'est ni une évolution ni l'éternité d'un concept : mais le présent, tout simplement. Il semble que, tout à coup, l'auteur ne puisse plus résister au désir lyrique de *se plaindre*. De toute manière ces phrases lui échappent parce qu'il ressent soudain l'envie de s'arracher à son « estrangement » trop subjectif, à sa rumination silencieuse, pour se « coucher sur le papier » et se voir en face. Non qu'il veuille connaître sa peine par les causes. Il souhaite simplement lui donner l'objectivité de la chose écrite. Mais du coup le monstre reparaît : « À peine ai-je vu la vie qu'il y a eu un immense dégoût dans mon âme... Oui, je meurs car est-

ce vivre de voir son passé comme l'eau écoulee dans la mer, le présent comme une cage, l'avenir comme un linceul ? » Flaubert se met lui-même au pied du mur : il faut renoncer à écrire ou expliquer cet immense dégoût *prématuré* que son existence « calme et tranquille » est incapable de justifier. Bref, cette plainte lyrique, ce « moment de vérité » accule l'auteur à rejeter l'Ego de la fiction et celui de l'insincérité pour se lancer dans l'entreprise périlleuse de *se connaître*, c'est-à-dire d'explorer ses « profondeurs épouvantables ».

C'est ce qu'il ne veut à aucun prix. Le voilà qui repart, au chapitre IX, à évoquer des souvenirs : « Il y a des choses insignifiantes qui m'ont frappé fortement. » Il décrit une « espèce de château » et la vieille femme qui l'habitait, pour terminer par ces mots : « Qu'il y a longtemps de tout cela ! la maîtresse est morte... le château sert de fabrique. »

C'est tourner en rond : ce château, cette vieille morte ne font qu'illustrer par un exemple l'« écoulement du passé » dont il se plaignait à la page précédente. Il sent qu'il piétine, bâille, s'ennuie d'écrire et, par conséquent, de vivre. Il ne comprend plus son entreprise : ce « roman intime » le livre trop et pas assez ; le *Je* sujet, c'est tantôt lui-même et tantôt un autre. Il devine qu'il faut choisir : échapper à l'anomalie en se donnant un Ego irréel ou bien tenter de la dissoudre par ce qu'il faut bien appeler une auto-analyse. Mais il ne peut ni ne veut décider : se forger l'assomme, à présent, et s'approfondir l'épouvante. Il abandonne son manuscrit puis, après trois semaines, le relit avec dégoût. Va-t-il le déchirer ? Non. Il trouve une issue, décide de relater un épisode réel de sa vie, son amour pour Élisabeth Schlésinger dont il fit connaissance pendant l'été de 1836 ou, plus probablement, pendant celui de 1837. Tout est changé, comme on peut voir : il ne s'agit plus de totaliser une existence par la mémoire mais d'évoquer un ensemble précis et daté de souvenirs. Et cet ensemble, le jeune auteur ne le cherche plus dans sa petite enfance mais dans son passé le plus récent : il écrit à seize ans et sa première rencontre avec M^{me} Schlésinger eut lieu quand il en avait quatorze ou, mieux, quinze³².

Dira-t-on que les *Mémoires* devaient, dès la conception, comporter l'épisode de Trouville ? Tout prouve qu'il n'en est rien. D'abord il contrarie le dessein principal : puisqu'il faut douter de tout, l'amour, comme la vertu, devrait n'être qu'un néant. Or le jeune auteur ne parle pas sans complaisance de son attachement ; bien au contraire il en souligne la force, la pureté. Il peut donc aimer ? Où donc est la sécheresse de cœur dans tout cela ? Où le scepticisme et l'ennui ? Sans doute son sentiment n'est pas partagé. Mais s'en plaint-il si fort ? En tout cas cette aventure charmante et mélancolique n'a rien pour justifier un pessimisme absolu. Il le sait si bien qu'il conclut l'histoire par ces mots : « Adieu ! et pourtant, quand je te vis, si j'avais été plus âgé de quatre à cinq ans, plus hardi... peut-être... Oh ! non, je rougissais à chacun de tes regards. Adieu ! » En d'autres termes, si ses amours n'ont pas été heureuses, c'est qu'il était trop jeune et trop timide. Il n'y a là que des raisons de hasard : seule la différence d'âge, en effet, compte. Plus vieux, il aurait été plus hardi ; il semble même croire, en interprétant je ne sais quelle attitude de Maria, que, s'il avait seulement osé, elle ne lui aurait pas été cruelle. Peut-on se baser sur cette malchance pour affirmer que l'amour partagé n'est pas possible ? Quand Flaubert énoncera, plus tard, cet axiome, il l'établira plus solidement et s'efforcera de montrer que, dans un couple, les amants ne s'aiment jamais du même amour en même temps. Dans les *Mémoires*, rien de tel. Sans doute il y a la chute : Gustave, revenu à Rouen, perd son pucelage avec une femme de chambre. Il s'en accuse âprement et va jusqu'à se reprocher d'avoir systématiquement séduit cette accueillante personne. « Presque tous (les autres hommes) ont obéi comme le chien à l'instinct de la nature ; mais il y avait bien plus de dégradation à en faire calcul, à s'exciter à la corruption, à aller se jeter dans les bras d'une femme... pour se relever et montrer ses souillures. » Mais il avoue aussi en termes pompeux mais clairs qu'il s'est débarrassé de sa virginité par orgueil pour imiter des camarades plus âgés ou plus avertis : « J'avais été, comme à un devoir, faire du vice et puis je m'en étais vanté. J'avais quinze ans, je parlais de femmes et de

maîtresses. » Coucher avec une domestique ou une prostituée pour entrer dans le cercle des « affranchis », il n'y a rien là pour un bourgeois de bien glorieux mais rien non plus de si coupable. Du reste, en a-t-il tant de remords ? Non, puisqu'un an plus tard, revenant à Trouville où Maria n'est plus, il évoque son souvenir et se met à « l'aimer vraiment ». S'il s'était senti coupable envers elle, il l'aurait perdue ou du moins ne l'aurait pas « retrouvée » avec cette tranquille spontanéité. Il ne se condamne si vivement que pour réintroduire le thème de la faiblesse humaine et de la vanité de tout. Mais la conclusion cadre mal avec les prémisses et Flaubert le sait fort bien puisqu'il écrit : « Cher ange de ma jeunesse, toi que j'ai vue dans la fraîcheur de mes sentiments, toi que j'ai aimée d'un amour si doux, si plein de parfum, de tendres rêveries... » C'est, en dépit de tout, donner à l'aventure une fin très optimiste : tout s'est passé dans l'esprit du jeune homme ; mais c'est cela même qui le ravit : « Ah ! mon âme se fond en délices à toutes les folies que mon amour invente. » Est-ce donc l'enfer, ce monde où l'on peut du moins aimer ? Non, si l'on en croit le chapitre XXII d'où ces citations sont tirées ; oui, si l'on se fie au vingt-troisième et dernier chapitre où l'auteur, oubliant Maria, retrouve le ton de ses premières pages.

Si Gustave, d'ailleurs, avait expressément décidé dès la *conception* de mettre le récit de son premier amour au centre de ses *Mémoires*, il aurait placé le fragment – écrit antérieurement – qui raconte le « tendre sentiment mêlé de niaiserie » qu'il éprouva vers quatorze ans pour une jeune Anglaise, *avant* l'épisode de Maria. À la fois parce que les événements rapportés ont précédé la rencontre de Trouville et parce que cette amourette sans importance n'a pas survécu à cette rencontre. S'il interrompt maladroitement le fil de son récit pour y introduire ces quelques pages, c'est qu'il s'est jeté à écrire les « vrais » *Mémoires* sans faire de plan, spontanément, recueillant au fur et à mesure le tout-venant du cœur : quand, brusquement, il s'y décide il commence par le premier été sur la plage ; chemin faisant, il s'avise qu'il a eu d'autres « battements de cœur », juge nécessaire d'en informer le public – ne serait-ce que pour mieux marquer par

cette comparaison l'importance de son nouvel attachement –, se rappelle qu'il a ébauché, autrefois, la relation d'une de ces amourettes, raccroche tant bien que mal cette ébauche au chapitre XIV et revient à Maria par ces quelques mots : « (son) regard fit évanouir le souvenir de cette pâle enfant ». Rien ne montre mieux que ce désordre le cheminement de sa pensée.

Que veut dire alors ce brusque changement ? Nous n'avons, pour le savoir, qu'à regarder de près les mots par lesquels il nous l'annonce : « Les œuvres d'un homme ennuyé peuvent-elles amuser le public ? Je vais cependant m'efforcer de divertir davantage l'un et l'autre. Ici commencent vraiment les *Mémoires*. » On remarquera que c'est l'auteur lui-même qui parle. Et sa parole est *datée* : il a pris la plume un certain jour de l'été 1838 « après trois semaines d'arrêt ». C'est l'irruption du présent absolu dans *ces Mémoires* qu'il écrivait jusqu'alors au passé, la coïncidence du narrateur et de son personnage.

Que nous dit-il ? Que les neuf premiers chapitres des *Mémoires* le dégoûtent : c'est l'œuvre d'un homme ennuyé. Par là, il renvoie dos à dos son effort pour expliciter l'a *priori* qu'il nomme « sa pensée » et sa tentative pour temporaliser dans l'imaginaire son pessimisme en le présentant comme la totalisation en intériorité de l'expérience humaine. Il renonce à rendre le néant cosmique et, tout autant, à se connaître. Bref il abandonne à la fois les deux projets divergents qui maintenaient la tension des premières pages. Raison donnée : qu'il peigne le vide universel ou le vide de son cœur, il ennuiera, il s'ennuiera. Donc il laissera ces ruminations monotones pour nous rapporter un *événement véritable*. S'aperçoit-il qu'il a brutalement transformé son projet ? Peut-être. Disons qu'il le sait mais n'en veut pas convenir. S'il en convenait, en effet, la première chose à faire serait d'abandonner les neuf premiers chapitres et de commencer un nouvel ouvrage dont le chapitre premier serait le numéro dix des *Mémoires*. Il n'en fait rien. Mieux : il reprendra, dans les dernières pages, de vastes totalisations extéro-intérieures sans rapport avec son petit roman d'amour. Ainsi les premières, quoique désavouées par les suivantes, leur servent d'introduction. Un mot nous

laisse entendre que l'auteur n'est pas inconscient de ce qu'il fait : c'est « divertir », qu'il faut prendre avec son arrière-goût pascalien. Rappelons-nous les adjectifs de *Novembre*, « épouvantables, ennuyeux » : pour Gustave l'épouvante se vit *dans l'ennui*. Il s'en *divertira* – c'est-à-dire qu'il la fuira délibérément – en choisissant, contre le retour éternel du doute, de relater la vérité d'apparence, ce qui est *vu, entendu, senti*. Bref, en se racontant, Gustave a choisi de se renier. Pourtant, dira-t-on, c'est bien le même homme qui sent sa vie « rongée » par une pensée et qui éprouve, à Trouville, son premier amour. En vérité non : pour que nous *comprenions* que c'est le même il faudrait replacer le sentiment dans son cadre, dans la situation familiale de Gustave, il faudrait nous faire part des médiations affectives qui, à partir des « profondeurs épouvantables », l'ont produit et le maintiennent à l'existence. L'auteur ne nous cache pas qu'Élisa Schlésinger est une jeune mère, plus âgée que lui et qu'il la surprend à allaiter : nous retrouverions la vérité de son inclination pour elle si Gustave pouvait et voulait élucider ses rapports avec sa propre mère. Faute de montrer la genèse de son amour, celui-ci reste en l'air, ni vrai ni faux, ni *sien* ni autre. Pareillement il nous rapporte franchement et assez crûment les effets de sa jalousie : « (elle) m'inspira des pensées obscènes et grotesques ; alors je les souillai tous les deux, j'amassai sur eux les ridicules les plus amers et ces images qui m'avaient fait pleurer d'envie, je m'efforçai d'en rire de pitié ». Mais il ne cherche pas les raisons de cette attitude ; or elle lui est propre, on la retrouve, transposée, dans tous les domaines, et les *Souvenirs* nous apprennent à la même époque qu'il glane les petites des grands hommes par dépit de ne pouvoir les égaler. Et nous savons déjà que la jalousie de Djalioh représente à la fois celle que lui inspire Élisa et sa vieille rancune contre le frère usurpateur. Il ne rapproche pas non plus ses efforts pour souiller le couple de son penchant pour l'ignoble et l'obscène dont l'origine réside dans son dégoût de la chair. De ce dégoût, cependant, il parle dans les *Mémoires* mêmes : mais c'est l'horreur d'une âme noble pour les bas instincts. Entre ces déclamations contre l'amour physique et

l'allusion aux images obscènes qui le tourmentent – sans doute jusqu'à la masturbation – et l'emplissent d'un trouble sadique et masochiste tout à la fois, aucun lien n'est établi. Or, de cela tout au moins, de sa « méchanceté », de « ce sentiment qui porte l'homme à se passionner pour ce qu'il y a de hideux et d'amèrement grotesque », il est pleinement conscient. Pourquoi n'en souffle-t-il pas mot ?

En vérité, refusant le dilemme qui s'impose à lui, il s'est tiré d'embarras en jouant sur les mots. Sa décision est simple : il écrivait une œuvre hybride – semi-fiction, semi-confession – sous le nom de *Mémoires* ; il prétend céder au goût de la vérité, renoncer à la fiction et choisir l'autobiographie. « Ici commencent vraiment les *Mémoires*. » Cela veut dire : mon tort est de n'avoir pas été tout à fait vrai, il fallait ne parler que de moi... Et, bien entendu, c'est en s'accusant d'insincérité qu'il est le plus profondément insincère, car il ne s'agit pas de décider seulement qu'on dira la vérité mais à quel niveau on se place pour la dire. Son propos initial était de « pousser le scepticisme jusqu'aux dernières bornes du désespoir » ; ces mots mêmes indiquent une volonté d'hyperbole. N'importe : il voulait atteindre par la fiction ce que j'ai appelé la sur-vérité du monde, c'est-à-dire son caractère infernal. Cette sur-vérité (le monde, produit du Malin Génie, se faisant vivre par la subjectivité humaine jusqu'au désespoir absolu), il faut qu'il l'abandonne : si les faits qu'il veut rapporter sont vrais – et ils le sont – ils ne seront pas *solubles*, c'est-à-dire qu'on ne les aura pas construits pour que leur particularité apparente s'évanouisse en dévoilant leur universalité. Bref il feint d'oublier son projet primitif. Mais ce n'est pas au profit de *sa* vérité : il ne veut pas non plus se rappeler les apparitions intermittentes du « monstre incomparable » qu'il a tenté de nous indiquer allusivement. Son « roman intime » visait à produire un universel singulier ; sa vérité anomalique s'annonçait comme une singularité non universalisable (en tout cas, pas immédiatement) mais d'une « profondeur épouvantable ». En refusant à la fois de forger l'un et de découvrir l'autre, Gustave choisit, au nom du vrai, son

niveau de vérité : ce sera celui de l'anecdote ; il remonte d'un coup de reins à la surface de lui-même. Les événements qu'il va raconter ne peuvent prétendre à l'universalité puisqu'ils sont singularisés par d'irréductibles hasards ; mais ils ne peuvent pas non plus se rattacher *au monstre* : c'est qu'ils sont *relatés* plutôt qu'*analysés*. Un premier amour, raconté comme il a été vécu, voilà qui demeure intermédiaire entre le généralisable et l'idiosyncrasie. La preuve en est que ce récit provoque chez les lecteurs des *résonances* : il s'y retrouvent sans s'y retrouver. Ils ne peuvent en élaguer les détails puisque, dans l'autobiographie, le détail est l'essentiel. Mais, d'autre part, à travers des incidents qui diffèrent en tout de leurs propres souvenirs, ils revivent vaguement un autre amour tout dissemblable qui eut d'autres commencements, d'autres péripéties, une autre fin, plus heureuse ou plus logique, qui s'adressait peut-être à une fillette ou à une adolescente de leur âge mais qui a ceci de commun avec le sentiment raconté qu'il fut lui aussi le premier. Le résultat, c'est que la *résonance* empêche la *reconnaissance* et la *connaissance* plus encore : le lecteur ne connaîtra ni l'auteur ni soi-même parce que l'auteur a choisi de se raconter pour *ne pas se connaître* et de s'en tenir aux descriptions de la psychologie de surface qui ne livrent jamais que des « conséquences sans prémisses », c'est-à-dire des faits sans interprétation, des conduites *signifiantes et dépourvues de sens*. Le cosmos, la subjectivité universelle et l'anomalie, bref, les phantasmes et la réalité personnelle s'évanouissent ensemble : reste un certain adolescent insuffisamment particularisé.

Il hésite d'ailleurs : non sur le sujet qui éprouve cet amour mais sur le *Je* qui raconte. Et, sans doute, le narrateur et le héros ne font qu'un, mais faut-il renforcer cette unité ou la briser en y introduisant une « distanciation » temporelle ? Bref, l'auteur qui dit « j'avais quinze ans » en aura-t-il seize ou soixante ? Au chapitre II il écrivait : « Je suis jeune » et, bien qu'il parlât de sa vie comme si elle allait bientôt s'achever, il coïncidait avec lui-même. Mais, quand les « vrais » *Mémoires* commencent, au chapitre X : « Vous dire l'année précise (de ma rencontre avec Maria) me serait impossible, mais alors j'étais fort jeune,

j'avais, je crois, quinze ans. » Quinze ans : c'était l'année passée. Mais il feint d'être si vieux qu'il n'est même plus sûr de l'âge qu'il avait. Et quelques pages plus loin : « Je m'arrête ici, car la moquerie du vieillard ne doit pas ternir la virginité des sentiments du jeune homme ; je me serais indigné autant que vous, lecteur, si on m'eût alors tenu un langage aussi cruel. » Nous le savons, Gustave dès quatorze ans se tenait pour un vieillard. Mais les mots dont il use pour parler à ses *jeunes* lecteurs prouvent qu'il ne prend pas ici la vieillesse pour une qualité d'âme mais pour un âge de la vie. Cependant nous retrouvons au chapitre XXII l'identification des deux *Je* : c'est Flaubert lui-même qui se plaint : « ... Je penserai toujours à toi, je vais être jeté dans le tourbillon du monde... Où vais-je ? Je voudrais être vieux, avoir des cheveux blancs. » Que conclure sinon que l'*intention* de Gustave a été de se faire l'Autre de sa propre vie en la racontant avec l'ironie désabusée d'un homme d'expérience et *déjà revenu* de tout mais que, lorsqu'il faut conclure, il se retrouve le jeune homme qu'il était au début. À ceci près qu'il ne médite plus sur une vie presque achevée mais que, tout à coup, presque malgré lui, une des raisons véritables de ses tourments nous est livrée : l'inquiétude qu'il éprouve quand il pense à l'avenir. L'avenir, il n'en avait pas, aux premiers chapitres puisque sa « pensée » avait rongé sa jeune vie ; il *n'en a plus* quand, vieillard chenu, il raconte son amour pour Maria. Et voici que, tout à la fin de son ouvrage, cet avenir renié se découvre : il s'agit du nombre d'années qui le séparent de cette vieillesse qu'il prétendait avoir atteinte et qui apparaît ici comme l'âge béni où les passions se sont éteintes. Vers la même époque, les lettres à Ernest et les *Souvenirs* montrent que son destin futur est l'objet de son souci principal : sera-t-il génie (donc hors classe) ou prendra-t-il un état ? Nous reviendrons à loisir sur cette angoisse. Il suffit d'indiquer ici que les *Mémoires* en font mention *en passant*, presque négligemment, et que cette allusion suffit à détruire son double propos qui est tantôt de montrer sa vie du point de vue d'une mort imminente – dans ces premières pages le doute a tout consumé, toutes les tentatives, toutes les tentations ont été passées en revue,

toutes les illusions se sont évanouies, donc il n'y a plus rien à faire et pas davantage à espérer – et tantôt de raconter un épisode de sa jeunesse comme il apparaîtrait à un vieillard cynique. De toute manière, le jeune homme n'est pas à l'aise dans son rôle de narrateur : sa volonté de supprimer l'avenir ne fait qu'un avec son entreprise de distanciation qui l'oblige à s'installer dans la vieillesse réelle pour raconter un épisode qui vient à peine d'avoir lieu. Bref, même quand il se raconte, Gustave reste insincère : il supprime une des dimensions temporelles et prétend n'avoir qu'un *passé* alors que l'avenir est son véritable tourment. De cela résulte l'étrange entreprise de restituer sa vie réelle du point de vue d'un autre fictif (le vieillard qu'il n'est point) et, par conséquent, de donner à ses souvenirs – même exacts – le caractère de la fiction. Tout se passe comme si le jeune romancier ne pouvait présenter la réalité qu'en s'irréalisant pour la rendre au moins *formellement imaginaire*.

Nous connaissons la motivation négative de cette attitude : il veut se fuir et se cacher ; le monstre présent et le bourgeois futur lui font également horreur. Mais, à mieux regarder, nous y trouverons aussi des raisons positives. Nous avons vu que Flaubert abandonne les *Mémoires* au bout d'une quarantaine de pages³³ et qu'il se relit avec dégoût trois semaines plus tard. Il se remet à la tâche pourtant. Il faut qu'il ait découvert, au cours de sa relecture, des raisons précises de surmonter sa « lassitude » et de continuer d'écrire en transformant son projet initial. Est-ce un hasard si le chapitre IX – qui, du point de vue d'ensemble, n'est qu'une redite – se trouve être le premier qui comporte des souvenirs *concrets* ? Gustave y décrit le « château » de la façon la plus précise, il s'amuse à montrer les meubles « de soie brodée », le parc où « paît une chèvre », les jeux d'ombres et de lumière (« Dans les beaux jours il y avait des rayons de soleil qui passaient entre les branches et doraient la mousse çà et là »). La « vieille maîtresse » nous est donnée tout entière à travers les objets dont elle use : « Je vois encore sa tabatière d'or pleine du meilleur tabac d'Espagne, son carlin aux longs poils blancs, et son petit pied mignon enveloppé dans un joli soulier à haut talon orné d'une rose

noire. » Il est frappant de voir apparaître pour la première fois le thème de la chaussure, si important dans la vie et dans l'œuvre de Gustave³⁴. Ainsi l'on ne se tromperait guère si l'on considérait le chapitre IX comme la charnière qui unit la première entreprise de Flaubert (« un roman intime où le scepticisme serait poussé jusqu'aux dernières bornes du désespoir ») à la seconde (« ici commencent vraiment les *Mémoires* »). Il y a trouvé, en l'écrivant, les raisons de laisser l'ouvrage en plan : il ne fait que se redire, il n'avance pas ; mais aussi, en se relisant, les raisons de le reprendre : restituer le temps perdu, voilà ce qui est « divertissant ». Pendant qu'il le parcourait, il n'a pas manqué d'être frappé par un ton neuf, par la volonté encore malhabile de trouver des mots pour rendre des choses disparues. Nous avons vu, déjà, qu'il se fascine sur les objets de sa perception, qu'il « y entre » ou qu'ils « entrent en lui ». Mais jusqu'ici ces fascinations n'ont guère influencé ses exercices littéraires. Au chapitre IX des *Mémoires*, elles apparaissent enfin dans le cours du récit. Non point elles, d'ailleurs, mais les souvenirs qu'elles lui ont laissés : « Il y a des choses insignifiantes qui m'ont frappé fortement et que je garderai toujours comme l'empreinte d'un fer rouge, quoiqu'elles soient banales et niaises. » Par ces mots qui commencent le chapitre, Gustave donne à ses réminiscences concrètes et matérielles, à la singularité d'un bruit, d'une couleur, d'une forme, droit d'accès à l'œuvre littéraire. En ce sens, malgré la conclusion postiche (« ... la maîtresse est morte », etc.) qui vise à rattacher cette description à l'ensemble, celle-ci s'isole dans une sorte de gratuité. Et, quand il la retrouve, après ses récriminations du début, il y prend assez de plaisir pour changer son projet : la saveur irréductible du passé, voilà ce qu'il faut donner à sentir. Et le but premier n'est pas de se raconter mais de trouver les mots qui restitueront l'immédiat.

Mais il convient de nous arrêter un peu sur cette orientation nouvelle. Gustave veut-il ressusciter le passé en raison de sa *réalité* ou parce que celui-ci a cessé d'être réel ? De fait, un souvenir est ambigu : on se rappelle ce qui *a été* et qui *n'est plus*. En ce sens toute évocation du temps perdu est au carrefour du réel

et de l'imaginaire. Or il suffit de lire attentivement les *Mémoires* pour comprendre ce qui séduit Gustave. Il écrit en effet, au chapitre XV : « Parmi tous les rêves du passé, les souvenirs d'autrefois et mes réminiscences de jeunesse, j'en ai conservé un bien petit nombre, avec lequel je m'amuse aux heures d'ennui. À l'évocation d'un nom, tous les personnages reviennent, avec leurs costumes et leur langage, jouer leur rôle comme ils le jouèrent dans ma vie et je les vois agir devant moi *comme un Dieu qui s'amuserait à regarder ses mondes créés*³⁵. » L'accent est mis, comme on voit, sur la création (ou re-crédation) qui caractérise en partie chacun de nos actes de mémoire. Flaubert évite de manipuler trop ouvertement ses images (« ils jouent leur rôle comme ils le jouèrent ») mais il est conscient de leur néant fondamental : non seulement le souvenir n'existe à l'état latent que dans sa seule mémoire particulière, mais l'évocation ne tient son être que de la volonté du Dédmiurge. Se rappeler le passé, pour Gustave, c'est l'irrédaliser. Que cette intention idéalisdante soit à l'origine de son nouveau projet, c'est ce que prouve clairement un curieux passage des *Mémoires*. Gustave nous a longuement parlé de son amour pour Maria, des affres de la jalousie, de leur séparation. Il a écrit, dans ce même chapitre : « Si je vous disais que j'ai aimé d'autres femmes, je mentirais comme un infâme. » Or, après deux ans, le voici de nouveau à Trouville, Maria n'y est point revenue, il se promène, seul, au bord de la mer. C'est alors qu'il s'écrit : « Comment aurait-elle... pu voir que je l'aimais (deux ans auparavant) car je ne l'aimais pas alors et en tout ce que je vous ai dit, j'ai menti ; c'était maintenant que je l'aimais, que je la désirais ; que, seul sur le rivage, dans les bois ou dans les champs, je me la créais là, marchant à côté de moi, me parlant, me regardant. Quand je me couchais sur l'herbe... je pensais à elle, et je reconstruisais dans mon cœur toutes les scènes où elle avait agi, parlé. Ces souvenirs étaient une passion. »

Rarement un visionnaire a décrit avec plus de profondeur le processus de l'irrédalisation. La présence gêne ceux qui ont choisi l'imaginaire : la richesse de la réalité les déborde, ils perdent pied, se sentent contraints par la force des choses

et leur cours inflexible ; dépassés par le foisonnement des détails, ils se refroidissent et s'ennuient. En outre, dans le cas de Gustave, la présence d'un indésirable – le mari – réveille l'antique jalousie qui le tourmente et, ressuscitant la scène primitive, le transforme en Djalioh³⁶. Mais, dès que le présent s'est écoulé, quelle joie : on se félicite de sa pauvreté relative et de sa docilité : « *Je me la créais* », dit Flaubert. En d'autres termes : le passé ne tiendra que de moi son être – puisque c'est un non-être évoqué – et comme ce passé, c'est moi-même, je ne me tiendrai que de moi. Par cette irréalisation, Gustave réalise dans l'imaginaire cet arrachement à son être-de-classe qu'il voudrait réussir pour de vrai par l'art : il devient son propre créateur. Avec quelle habileté il sait se manipuler et passer insensiblement de la « reconstruction des scènes où (Maria) a agi, parlé... » à l'invention hallucinatoire. Il poursuit en effet : « Un jour... je marchais vite, je n'entendais que le bruit de ma marche qui froissait l'herbe, j'avais la tête baissée et je regardais la terre. Ce mouvement régulier m'endormit pour ainsi dire, je crus entendre Maria marcher près de moi ; elle me tenait le bras... c'était elle qui marchait dans les herbes. *Je savais bien que c'était une hallucination que j'animais moi-même mais je ne pouvais me défendre d'en sourire et je me sentais heureux*³⁷. »

En vérité il se sent heureux non point *malgré* la translucidité de l'image – qui se donne d'elle-même pour une fiction – mais *à cause* d'elle. Il sourit parce qu'il se sent « animer » la fantasmagorie. Tout se joue sur les nerfs : il est à la fois tendu et abandonné. Mais c'est la tension qui domine : le froissement de l'herbe servira *d'analogon*, à travers ce bruit continu on évoquera une autre personne ou, plus simplement, des pieds qui foulent la prairie. Mais surtout c'est Gustave lui-même qui s'irréalise en Maria : le mouvement de ses jambes devient celui des jambes de la jeune femme : il ne la *voit* pas puisqu'il tient la tête baissée, il la joue, par une sorte de dédoublement, et devient femme imaginaire (nous retrouvons ici son désir d'être chair féminine) sans cesser d'être soi. Mieux : elle détourne la tête pour le voir. Le jeune homme utilise sa passivité – son être-là, si

l'on veut – sur tout un côté de lui-même comme l'*analogon* d'un *être-regardé* (et cela nous renvoie à ce besoin d'être vu que nous avons précédemment décrit). Ainsi elle est hors de lui – car ce regard *senti* le tient à distance – et en lui – puisqu'elle est sa marche, le bruit de ses pas. La consistance irréaliste de la jeune femme – dont il n'évoque, en cet instant, aucun trait physique – vient justement de cette contradiction qu'il s'efforce de soutenir à l'être. En même temps, il s'affecte de *somnolence* : cela veut dire qu'il refuse toute activité perceptive ; tous les signaux que lui envoie son corps, il les élabore en image ; les bruits de sa marche lui parviennent comme les faux bruits de la marche d'un autre. Aigre plaisir : il s'abandonne au vide pour la joie de maintenir à son côté et jusque dans sa propre chair une présence impalpable, invisible. Mais c'est ce qu'il veut précisément : non point la *persona* qui est l'Autre irréductible mais l'*imago* qui est autre et sienne, lui-même comme autre et l'autre en lui-même. Or c'est à cet instant, quand il devient créateur imaginaire de l'imaginaire Maria, qu'il déclare l'aimer. Le sens profond de cet amour, sa force, ses limites, il ne nous importe pas ici de les préciser. Mais il convient de noter qu'il ne s'agit pas d'un amour platonique : Gustave a *désiré* Mme Schlésinger et ne s'en cache pas. Il vaudrait mieux parler d'un schème masturbatoire. En ce cas, on le sait, l'image est la médiation diaphane entre le masturbateur et le masturbé. Ce qui est sûr, c'est qu'il ne parle d'amour qu'à l'instant où la mémoire se transforme en imagination : à cet instant, je l'ai montré ailleurs, les sentiments eux-mêmes s'irréalisent. En d'autres termes l'amour vrai, pour Gustave, ne peut être qu'un sentiment imaginaire³⁸.

Quand Gustave décide de raconter l'épisode de Trouville, il ne quitte pas, pour autant, la fiction puisqu'il entreprend – contre l'avenir qui l'inquiète – d'*imaginer son passé*. Ainsi, quand « l'impression personnelle force à travers la fable » ce n'est pas tant – comme il le laisse entendre – que ses passions présentes l'inclinent à montrer ses plaies mais, plutôt, que sa vie écoulée le fascine par son absence : ce non-être appelle une reconstitution par des exercices spirituels

d'abord, ensuite par des mots. Il l'a vécue, cette vie, comme celle d'un autre : en la restituant à demi véritable, à demi forgée, il se l'approprie. Se raconter, pour lui, dans ce premier moment, ce n'est pas se connaître mais se produire soi-même et se fixer, lacune éternelle, dans des mots écrits. De là nous pouvons conclure que l'auteur des *Mémoires*, même quand il dit vrai, ne sort presque jamais de la fabulation. Nous pouvons mieux marquer, à présent, le caractère hybride de cet ouvrage. Flaubert veut et ne veut pas y parler de soi. Conçues à l'origine comme un « *Erziehungsroman* », ces fausses confessions devaient l'arracher à son « anomalie » en présentant celle-ci comme le résultat ultime de la totalisation en intériorité : à ce niveau le Je réflexif est déjà *autre* puisqu'il apparaît à l'horizon d'une expérience fictive et qu'il représente l'unité de la subjectivité généralisée ; c'est pourtant, d'un autre point de vue, le Je de l'auteur puisqu'il accompagne l'entreprise particulière de montrer que son malheur personnel est partagé par tous et, conséquemment, de *fonder* son anomalie en la présentant comme une conscience plus lucide du Mal universel. Mais le résultat de cette généralisation lui paraît décevant dans la mesure où elle n'a conduit qu'à des répétitions oratoires qui reproduisent à chaque page le même inventaire, parfois dans les mêmes termes. Aussi retombe-t-il souvent dans la tentation de présenter son anomalie comme le point de départ et non plus comme un point d'arrivée. Mais, à ce niveau même, il demeure insincère : d'abord il reste en surface et nous dissimule ses « profondeurs épouvantables », c'est-à-dire sa protohistoire ; ensuite il décrit sa « pensée » comme un acide qui ronge le moment présent alors que, nous le savons, l'objet de sa plus grande inquiétude est l'avenir. Le *Je* qui parle est truqué, tronqué : bien qu'il soit celui de l'auteur, il demeure *autre*. Devant ces difficultés Flaubert sent la nécessité de s'approfondir mais s'y dérobe encore en se jetant dans un récit autobiographique qui contredit son premier projet. À peine engagé sur le terrain, il éprouve encore le besoin de passer à l'imaginaire : les faits sont véritables mais le Je du récitant n'est plus le sien ; il joue le rôle d'un vieillard et, du coup, ment en disant vrai.

Sa vérité, d'ailleurs, est, nous l'avons vu, un exercice spirituel, visant à irréaliser le contenu de sa mémoire. Aussi le Je du récitant s'irréalise à son tour dans la mesure où il devient le Créateur imaginaire de sa vie. Cette tentative est assez particulière. Proust, par exemple, qui raconte, comme dit Painter, « une histoire symbolique de sa vie », en modifie tous les détails. En sorte que l'histoire étant tout entière imaginaire définit comme un personnage fictif le Narrateur lui-même : il y a donc homogénéité entre le Je forgé qui se raconte et les événements fictifs qu'il rapporte. Par là, l'Ego réel de l'auteur se dégage et se définit à l'horizon d'une réflexion créatrice sur un objet totalement irréel où la fiction se referme sur le personnage qui la présente au lecteur comme sa vérité³⁹. Chez Flaubert, au contraire, l'invention porte sur l'identité du Narrateur et les événements sont, bien qu'irréalisés, conformes à la vérité. En sorte que l'histoire refuse d'absorber celui qui la conte et qui demeure ainsi flottant, ni dehors, ni dedans. Cependant, par éclairs, un Je véritable apparaît, celui du présent, qui nous confesse, par exemple, que l'avenir lui fait peur – ou qui nous insulte et nous « démoralise ». Mais ces moments de vérité jurent avec le reste, précisément parce qu'ils dévoilent un présent rageur et trouble au milieu d'un discours qui, par des moyens divers, tend à se donner pour une reconstruction d'un passé. Ainsi Gustave est tantôt le *fou* (c'est-à-dire le monstre qui contre-attaque en disant : le fou, c'est le monde et mon anomalie n'est que ma lucidité), tantôt l'*Homme*, tantôt le *Vieillard* et tantôt l'*Adolescent* mais, sauf à de rares instants et comme par mégarde, jamais *lui-même*. Le résultat, c'est l'échec total de son entreprise ; non pas certes à nos yeux : aux siens ; il n'a pas fait ce qu'il voulait, il ne sait pas ce qu'il a fait.

Ce sentiment d'échec, nous en avons prouvé l'existence par examen des lettres de l'automne 38 : ennui, morosité, découragement. Mais il apparaît dès les derniers chapitres des *Mémoires* puisque Flaubert revient brusquement à des généralisations pessimistes que l'anecdote antérieurement contée ne parvient pas à justifier. Il force le ton pour montrer la vanité de l'acte sexuel, de l'art, de la vie

humaine. Du coup, le « Je » cède la place à un « tu » oratoire : « Ouvre les yeux, homme faible et plein d'orgueil... (Et) d'abord pourquoi es-tu né ? est-ce toi qui l'as voulu... », etc., etc. Qui est cet homme si vivement interpellé ? N'importe qui, Flaubert aussi bien qu'un autre, à cette différence près qu'il prétend, lui, garder les yeux ouverts. Mais cela suffit pour qu'il prenne ses distances par rapport à son interlocuteur et qu'il retombe, finalement, dans la totalisation en extériorité : de nouveau, Satan-Flaubert décrit la condition humaine à un lecteur innocent ou de mauvaise foi.

Ce passage à l'objectivité de survol suppose en effet que Gustave « se place devant le monde » dans l'intention de « rire à la face du genre humain ». N'est-ce pas reconnaître qu'il a échoué dans son entreprise ? Pourtant ces longues tirades ne le satisfont pas non plus : d'abord il faut conclure et prendre congé de Maria. Nous revenons à elle dans les chapitres XXI et XXII. Mais la rupture de ton est manifeste – au point qu'il est vraisemblable que l'apostrophe à l'« homme » a été rédigée antérieurement et intercalée entre deux moments du récit. Enfin, pour boucler la boucle, Gustave reprend la synthèse en intériorité : des cloches sonnent, « (son) âme s'envole vers l'éternité et l'infini et plane dans l'océan du doute au son de cette voix qui annonce la mort ». C'est en effet sur la mort qu'il fallait terminer : la totalisation de l'expérience subjective révèle le néant du monde et la nécessité de mourir. Toutefois il n'ose pas encore se *donner la mort*, comme il fera dans *Novembre* : il l'évoque comme son destin, rien de plus. Donc voici reparaître après le « tu » de survol, le « Je » du doute, celui dont une « longue pensée » détruit la vie. Ces oscillations amples et brusques montrent le désarroi de l'auteur : il s'est perdu en route.

Ce qui nous le fait voir mieux encore, c'est la dédicace à Alfred, écrite un peu plus tard. Gustave écrivait les *Mémoires* pour ne pas s'interroger sur lui-même ; il s'interroge, à présent, parce qu'il ne reconnaît plus dans son ouvrage ses intentions originelles : « (Ces pages) renferment une âme tout entière. Est-ce la mienne ? Est-ce celle d'un autre ? » Voilà qui nous éclaire sur son inquiétude

profonde. L'*estranagement* qu'il voulait fuir par la généralisation, il y retombe en se relisant : est-ce vraiment *moi* qui ai produit *cela* du sein de « mon existence calme et tranquille » ? Du coup de nouvelles questions se posent : est-ce que j'y *crois* ? et *qui suis-je* pour y croire ? L'œuvre faite le déroute et devient elle-même problème.

Bien entendu, on peut prétendre qu'il s'agit d'une interrogation rhétorique. Et que la phrase : « J'aime... mieux laisser cela dans le mystère des conjectures ; pour toi, tu n'en feras pas » fournit sans ambages la réponse : les autres ignorent toujours mais toi, Alfred, tu *sais* que c'est *moi* qui parle de *moi*. Mais cette interprétation ne me satisfait pas. Ou, si l'on veut, elle n'est pas fausse à un certain niveau de signification : ces mots ambigus rappellent poliment à Alfred que Gustave n'a pas de secrets pour lui. Mais, au moment qu'il écrit la dédicace, Flaubert a résolu de n'avoir *qu'un* lecteur, Alfred à qui « ces pages... sont données ». À quoi bon parler de « conjectures mystérieuses » puisqu'on ajoute aussitôt que l'unique lecteur du manuscrit n'en fera pas ? En vérité n'est-ce pas l'auteur lui-même qui, regardant son œuvre du dehors, ne peut l'interpréter que conjecturalement et, n'osant décider entre les hypothèses, laisse à son meilleur ami le soin de conclure ? Allons plus loin : « tu n'en feras pas » n'est que de pure courtoisie puisque, à la ligne suivante, nous lisons : « Seulement tu croiras peut-être en bien des endroits que l'expression est forcée et le tableau assombri à plaisir. » En d'autres termes l'auteur craint justement que son unique lecteur ne le reconnaisse pas dans son ouvrage. Et il est obligé d'ajouter : « *rappelle-toi* que c'est un fou qui a écrit ces pages ». Bref : n'est-ce pas *toi*, Alfred, qui vas me prendre *pour un autre* en oubliant que je suis fou ? Mais que veut dire « fou », ici ? Et la folie n'est-elle pas une échappatoire ? Ce qui apparaît quand on réfléchit sur ce texte obscur, c'est que Gustave n'est sûr ni d'Alfred ni de lui-même. Il prévoit que le scepticisme indolent de son ami va s'étonner de cette virulence : « Tu exagères. » Il s'en agace d'autant plus qu'il n'est pas sûr lui-même de n'avoir pas outré son pessimisme.

De fait, dès l'automne 1838 – juste après avoir terminé les *Mémoires* – il écrit à Ernest : « Je suis toujours le même, plus enflé que grand, plus bouffon que gai. » Bref il s'accuse d'insincérité. Et la bouffonnerie caractérise, à ses yeux, ses comportements quotidiens. Mais l'enflure ? Flaubert ne conçoit – à l'époque comme dans toute sa vie – d'autre grandeur que celle des écrivains. L'enflure vient de ce qu'il force et « contrarie la vérité »⁴⁰.

Nous comprendrons mieux encore son sentiment si nous nous reportons à une note sans date qu'il a jetée sur un carnet entre la fin de 1838 et celle de 1839 : « J'ai déjà beaucoup écrit et peut-être aurais-je bien écrit si au lieu de percher mes sentiments pour les porter à l'idéal et de monter mes pensées sur des tréteaux, je les avais laissées courir dans les champs comme elles sont, fraîches, roses⁴¹. » Les deux adjectifs, à la fin de la phrase, surprendront : Flaubert veut-il dire que, s'il se laissait aller à la spontanéité, il retrouverait je ne sais quel optimisme qui serait sa vérité ? Oui et non. Je pense qu'il oppose la *santé* des sentiments et des pensées vraies à la maigreur contournée des idées trop tendues et qui veulent trop prouver, quel qu'en soit le contenu. De fait, dans son projet d'écrire un roman intime, l'idée de familiarité, de quotidien sans apprêt se trouvait déjà contenue : l'intimisme réclame le chuchotement plutôt que le cri. Et la contradiction venait de ce qu'il assignait à ce genre modeste des objectifs démesurés. N'importe : la question de sa sincérité est posée. Il en vient même à se demander si le pessimisme exprime vraiment sa vérité ; un an plus tard, en effet, il écrit : « il y a un peu d'affectation... dans mon fait ; je joue toujours la tragédie ou la comédie », phrase dont on trouve un écho jusque dans *Novembre* : « C'était un homme qui donnait dans le faux, dans l'amphigourique et faisait grand abus d'épithètes. »

Tragédie, comédie : il ne s'agit pas seulement de ses œuvres ; Gustave sait depuis longtemps qu'il est un acteur jusque dans ses moindres gestes et surtout quand il a du public. Mais ce sont justement ses œuvres – et d'abord les *Mémoires* – qui l'amènent à se demander s'il ne s'est pas lancé dans une

amplification forcenée de ses sentiments. Et, d'une certaine manière, la question n'a d'urgence, à ses yeux, que dans la mesure où elle concerne l'Art, c'est-à-dire la littérature : peu importe qu'il bouffonne en société mais si le pessimisme absolu n'est plus son message, alors il n'a rien à dire. Notons qu'il s'interroge en pleine dépression et que la crainte d'exagérer, en le conduisant à douter de soi, ne fait que le pousser davantage au désespoir. N'importe : il est depuis si longtemps accoutumé à se voir par les yeux des autres, à se saisir comme autre *d'abord*, qu'il vient à se demander s'il n'est pas désespéré en tant qu'autre, si le désespoir d'un autre ne s'est pas glissé en son âme pour la hanter. De fait, sa « pensée » est là, irréductible, inexplicable : elle l'habite et le ronge mais, pour se tenir à sa hauteur, il faut qu'il perche ses sentiments. Ou, si l'on préfère, il ne peut la ressentir qu'en la jouant, soit par le pessimisme tragique de ses morceaux d'éloquence soit par la bouffonnerie cynique du Garçon. Son malheur est d'être condamné à jouer le malheur et de ne retrouver, dès que l'acteur, en lui, reprend son souffle, qu'une existence familiale, ennuyeuse et paisible. C'est ce qu'il note le 8 février 1841 dans son cahier de *Souvenirs* : « J'aurais besoin de m'accrocher plus profondément que je ne fais à tout ce qui m'entoure, à la famille, à l'étude du monde, *toute chose dont je m'écarte et, je ne sais pourquoi, que je voudrais me forcer à ne pas aimer* (le monde est de trop dans la phrase)⁴². » Le « monde » étant supprimé, reste l'étude, *dans le milieu familial* ; et, précisément, c'est ce milieu dont il sent le besoin et dont un motif inconnu l'écarte : il ne peut ressentir son aversion pour la famille qu'en la jouant, c'est-à-dire *en se forçant pour la produire* ; et pourtant l'ambivalence est là, clairement observée – refus et besoin –, avec les deux pulsions, celle, bien réelle, vers la séquestration dans la maison paternelle et celle, irréelle et pourtant invincible, vers la fuite et la négation haineuse de toute la parentèle. Cela, l'adolescent le sent déjà en 1838. Il se demande, fasciné, comment il se fait qu'il ne puisse vivre ses tendances les plus intimes que dans l'insincérité et le cabotinage.

Deux lettres à Ernest (29 février et 15 avril 1839) jointes à une note à peu près contemporaine marquent assez son malaise. Dans la première lettre il s'était plaint. Ernest tombe dans le panneau et répond en le plaignant à son tour. Gustave a un sursaut d'orgueil : faire pitié à Ernest, son inférieur ? Jamais. Et il répond par ces lignes curieuses où il tente de rétablir la vérité dans son ambiguïté : « Tu me plains, mon cher Ernest, et pourtant suis-je à plaindre, ai-je aucun sujet de maudire Dieu ? Quand je regarde au contraire autour de moi, dans le passé, dans le présent, dans ma famille, mes amis, mes affections, à peu de chose près je devrais le bénir. Les circonstances qui m'entourent sont plutôt favorables que nuisibles. Et avec tout cela, je ne suis pas content ; nous faisons des jérémiades sans fin, nous nous créons des maux imaginaires (hélas ! ceux-là sont les pires) ;... nous semons nous-mêmes des ronces sur notre route et puis les jours se passent, les maux réels arrivent, et puis nous mourons sans avoir eu dans notre âme un seul rayon de soleil pur, un seul jour calme, un ciel sans nuage. Non, je suis heureux. Et pourquoi pas ? Qui est-ce qui m'afflige ? L'avenir sera noir peut-être ? Buvons avant l'orage ; tant pis si la tempête nous brise, la mer est calme maintenant. »

On oppose rarement avec plus de force le « bonheur objectif » aux malheurs qui viennent de notre complexion. Gustave cherche à préciser – dans l'insincérité, puisqu'il faut tenir Ernest à distance respectueuse, mais avec une volonté certaine de vérité – la réalité intime de ses tourments. Mieux, il la met en question et voudrait en décider sans verser dans le tragique ni dans le bouffon : honnêtement. *Je n'ai pas de raison*, dit-il, pour être si malheureux. Et c'est vrai, au niveau où il se place. Mais s'il en est ainsi, que n'essaie-t-il d'agir sur lui et de mettre en fuite ses phantasmes ? Eh bien, c'est ce qu'il fait. Seulement, la seule parade, c'est une philosophie de l'instant qui ne va pas sans étourderie. Avec Ernest il se borne là. Mais dans le cahier qu'il tient pour lui-même, il note avec profondeur que le « *Carpe diem* » est impossible. « Le secret pour être heureux, c'est de savoir jouir à table, au lit, d'être debout, d'être assis, jouir du plus proche

rayon de soleil, du plus mince paysage, c'est-à-dire aimer tout : de sorte que pour être heureux, il faut déjà l'être⁴³... »

En d'autres termes, pour combattre les maux imaginaires, il faudrait jouir de l'instant ; et, comment le ferait-on puisque ce sont eux qui nous en empêchent ? C'est un cercle vicieux : dénoncer le caractère subjectif de nos malheurs, c'est les dévaloriser, ce n'est pas nous en guérir. Nous les jouons ? Et puis après ? Qu'importe, si nous sommes contraints de les jouer ! « Comédien, soit, disait Gide à peu près, mais c'est moi-même que je joue. » Ainsi les maux subjectifs sont réels parce qu'ils sont imaginaires.

D'un adolescent imaginaire nous ne pouvons attendre plus. Mais Gustave, lui, ne se satisfait pas à si bon compte : l'échec des *Mémoires* lui a donné la rage de se connaître ; rage littéraire, mais vraie. Savoir *ce qu'il est*, pour lui, c'est découvrir ce qu'il a *à exprimer*. S'il n'y a rien, il ne sera rien : un « muet qui veut parler » et ne sait que dire, un « grand homme manqué ». L'enquête qu'il entreprend lui paraît capitale : il y va de son salut.

Qu'il en ait été conscient dès le départ, cela n'est pas douteux. Dès l'automne 1838 – c'est-à-dire un ou deux mois après avoir « achevé » les *Mémoires* –, il commence à réfléchir sur soi et transcrit soigneusement ses observations sur le carnet intime que M^{me} Franklin-Grout intitulera plus tard : *Souvenirs, notes et pensées*. Le 26 décembre 1838 il écrit à Ernest ces mots – qui ne peuvent se rapporter qu'à sa nouvelle entreprise : « Car depuis que vous n'êtes plus avec moi, toi et Alfred, je m'analyse davantage, moi et les autres. Je dissèque sans cesse ; cela m'amuse, et quand enfin j'ai découvert la corruption dans quelque chose qu'on croit pur et la gangrène aux beaux endroits, je lève la tête et je ris. » Ce passage demande une interprétation serrée car il représente, à lui seul, tout un nœud de vipères et nous y reviendrons. Mais nous devons noter, pour commencer, qu'il permet de dater les débuts de l'analyse chez Gustave : c'est en octobre 1838 qu'Ernest est parti pour Paris, Alfred l'y a rejoint avant le 19 novembre. Il se peut que leur départ ait incité Flaubert à pratiquer

davantage la dissection. Mais le motif principal est autre : il savait déjà qu'il n'irait pas plus loin dans l'intériorisation totalisante sans avancer d'abord dans la connaissance de soi. Mais cela ne se fera pas sans déchirement puisque, justement, il écrit pour se fuir ou s'irréaliser. Demandons-nous donc s'il peut pour de bon se connaître et s'il le veut.

Le seul instrument dont il dispose, c'est l'analyse réflexive. Il faut réduire l'objet à ses éléments. Mais, quand il s'agit des faits psychiques, cette réduction est une vue de l'esprit. Ce qu'il nomme dissection se réduit nécessairement à l'observation passive et – quand le retour de certaines séquences paraît la justifier – à l'induction. Par cette méthode, on n'ira pas bien loin. Encore Flaubert s'arrête-t-il en route : ce qu'il découvre en lui, il veut tout aussitôt le généraliser. Car la terreur de sa « différence » le tenaille et, à peine découvre-t-il une particularité, il en fait aussitôt un trait de la nature humaine. Ainsi, cherchant Gustave, cet Œdipe s'arrange toujours pour ne rencontrer en lui que l'homme. Rien n'est plus significatif à ce sujet que son rapport réflexif à ce qu'il nomme tantôt sa vanité et tantôt son orgueil.

1. Nous avons vu le rôle qu'a joué, dans cette crise, son amitié pour Alfred. Nous étudions ici les raisons objectives.

2. *Souvenirs*, p. 97.

3. Sauf *La Dernière Heure*, *La Main de fer* et *Agonies*, pour des raisons que nous verrons plus loin.

4. La « raillerie » : Flaubert est tombé malade (ou sa maladie s'est aggravée) au moment qu'Ernest avait choisi pour lui rendre visite à Rouen avant de retourner à Paris.

5. L'idée lui en vient à partir de considérations sur l'avenir d'Ernest.

6. Dans toute activité humaine le fait et le droit sont inséparablement mêlés. La structure fondamentale reste l'impératif hypothétique mais il est plus ou moins vécu, plus ou moins réduit à une simple détermination logique.

7. Ce sont les professions qu'il énumère dans la lettre à E. du 23 juillet 1839, *Correspondance*, t. I, p. 54.

8. *Correspondance*, t. I, p. 54.

9. *Souvenirs*, pp. 56-57.

10. *Souvenirs*, p. 54.

11. *Souvenirs*, p. 52.

12. Cours de 1818.

13. Préface de *Mademoiselle de Maupin*.

14. *Souvenirs*, p. 46.

15. *Ibid.*, pp. 48-49.

16. Merleau-Ponty, *Signes*.

17. *Mémoires d'un fou*.

18. Il en est un autre : le texte n'est plus écrit sous forme de versets. Cela veut dire que Flaubert s'éloigne de la poésie.

19. Cf. *Souvenirs*, p. 66 : « O mon Dieu... pourquoi m'avez-Vous fait naître avec tant d'ambition ? »

20. La contradiction n'est qu'apparente. Flaubert rapporte « faux » au *contenu* ; par « vrais » il entend « sincères ». Nous le verrons, tout à l'heure, se demander s'il ne s'exagère pas ses malheurs.

21. Car *Les Funérailles du docteur Mathurin* en est à peine une.

22. Jeudi 11 octobre 1838 : Ernest et Gustave ne se sont pas encore revus.

23. C'est moi qui souligne.

24. C'est moi qui souligne.

25. Alfred d'abord, Ernest à la rigueur.

26. Déjà, pourtant, la dédicace grince – nous l'avons vu plus haut : Alfred est à Paris ; Gustave ne peut supporter qu'il voie Ernest seul à seul : il s'agit d'un cadeau de rupture.

27. Cité par Jean Bruneau, *op. cit.*

28. « Je suis né avec le désir de mourir. »

29. Le goût de vivre se fonde sur un développement protohistorique de l'activité (ou de l'agressivité).

30. *Souvenirs*, p. 96.

31. Il « dort... mange... boit... ». Mais ces conduites dissimulent la faim, la soif, la fatigue en les prévenant.

32. Gérard-Gailly pense que la rencontre eut lieu en 1836. Sergio Cigada place la rencontre en 1837. J'inclinerais pour ma part à accepter cette solution. Le « J'y revins deux ans plus tard »

n'est pas du tout concluant – puisque de toute façon il contredit le « J'avais quinze ans alors ». S'il l'a vue en 1836, Flaubert n'avait que quatorze ans.

33. Vingt pages imprimées dans l'édition Charpentier.

34. Il ajoute : « Qu'il y a longtemps de cela ! La maîtresse est morte... et le pauvre soulier a été jeté à la rivière. »

35. C'est moi qui souligne.

36. Flaubert, nous l'avons vu, rencontre M^{me} Schlésinger pendant l'été de 1836 ou celui de 1837. *Quidquid volueris* est écrit en octobre 1837. Il est vraisemblable que cette description des affres de la jalousie a été faite *à chaud*, c'est-à-dire dès la rentrée au collège, tout juste après la séparation. Ce qui tend à confirmer que la rencontre a eu lieu en 1837.

37. C'est moi qui souligne.

38. Il en est de même, pour lui, du désir proprement dit : il aimera mieux se masturber sur les pantoufles de Louise en évoquant le beau corps de la Muse que coucher avec elle pour de vrai. Et c'est par cette raison *aussi* qu'il faut expliquer le perpétuel ajournement de leurs rencontres.

39. Naturellement le problème est plus complexe : Proust ne ment pas pour se cacher mais pour dire *plus vrai* que le vrai.

40. Ces trois mots sont extraits d'une page des *Souvenirs* écrite deux ans et demi plus tard et qui, très certainement, fait allusion à ses tentatives de totalisation – c'est-à-dire aux *Mémoires* et à *Smarh* : « Si vous commencez votre livre en vous disant : il faut qu'il prouve ceci, cela, qu'on en sorte religieux ou impie, ou érotique – vous ferez un mauvais livre, parce qu'en le composant vous avez contrarié la vérité, faussé les faits. Les idées découlent d'elles-mêmes par une pente fatale et naturelle. Si, dans un but quelconque, vous voulez leur faire prendre un tour 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 cite des exemples : « *Les Martyrs*, *Git Blas*, Béranger. » Mais c'est bien lui qui a voulu pousser le scepticisme jusqu'au désespoir. C'est lui – nous le verrons – qui rêve, dans *Smarh*, d'écrire une page brûlante pour pousser les bêtes humaines au rut universel, lui encore qui veut engendrer chez son lecteur sinon l'impiété du moins la croyance au néant.

41. *Souvenirs*, p. 66.

42. *Souvenirs*, p. 100. C'est moi qui souligne.

43. *Souvenirs*, p. 54.

En vérité il sait depuis longtemps qu'il est orgueilleux. Garcia est tourmenté par l'orgueil, Mazza a l'orgueil de ses souffrances. Mais, à cette époque, il est difficile d'établir ce qu'il donne de soi, en pleine conscience, à ses personnages et ce qui passe de lui dans l'autre sans qu'il s'en doute. La première mention qu'il fait de son amour-propre, en connaissance de cause, nous la trouvons au paragraphe VI d'*Agonies*, écrit entre mars et avril 1838, peut-être plus tôt encore. Donc il a seize ans, peut-être quinze¹ : « La vanité, selon moi, est le fond de toutes les actions des hommes. Quand j'avais parlé, agi, fait n'importe quel acte de ma vie, et que j'analysais mes paroles ou mes actions, je trouvais toujours cette vieille folle nichée dans mon cœur ou dans mon esprit. Bien des hommes sont comme moi, peu ont la même franchise. Cette dernière réflexion peut être vraie, la vanité me l'a fait écrire, la vanité de ne pas paraître vain me la ferait peut-être ôter. »

On remarquera qu'il commence par l'universel : il ne craint pas de mettre la vanité au fond de *toutes* les actions. Et, quand il introduit la preuve, il ne parle que de son expérience personnelle. Cette maxime se fonde sur l'introspection. Nous allons d'ailleurs le voir à l'œuvre vers la fin du paragraphe : « Bien des hommes... peu... Cette dernière réflexion peut être vraie, la vanité me l'a fait écrire... » L'encre n'est pas sèche qu'il redécouvre, soit dans la phrase même, soit dans le mouvement de sa subjectivité, l'amour-propre qu'il dénonce. Y a-t-il, comme il le prétend, *analyse* ? Oui et non : il est vrai qu'il prend une attitude réflexive pour considérer soit le vécu, soit la signification intentionnelle de ses propres produits ; vrai aussi que cette attitude est immédiatement inductive et doublement : tous mes actes... tous les hommes. Il y a une intention *a priori* de ne considérer sa singularité que comme un exemple du concept. Mais il suffit qu'il s'y tienne : les motifs réels de son action se sépareront d'eux-mêmes de ceux qu'il s'est donnés dans la mauvaise foi. « Cette réflexion peut être vraie. » Cela veut dire : quand même elle serait vraie, « la vanité me l'a fait écrire » ; en traçant les mots, il apprend le vrai sens de son acte. Autrement dit, pour ce sujet

prévenu, la sélection se fait immédiatement. Il n'y a pas là d'effort méthodique mais plutôt une constatation passive à partir d'une réflexion conditionnée qui ne cherche pas mais qui sait ce qu'elle doit trouver. Dans l'exemple cité, d'ailleurs, il est évident pour nous comme pour lui que la phrase envisagée exprime, entre autres choses, sa vanité puisqu'elle vise à le classer d'emblée dans une élite. Mais ce qui lui échappe et qui nous semble clair, c'est qu'il essaie d'accepter sa « différence » et de la désarmer en la plaçant au niveau de la réflexion. Le réfléchi est chez tous pareil ; chez moi, pense-t-il, c'est le regard réflexif qui est différent : plus lucide, plus franc ; bref il ne peut découvrir en lui l'orgueil sans ajouter que c'est un caractère de notre espèce.

De même, dans les *Mémoires d'un fou*, quand il s'interroge – vaguement d'ailleurs et sans conclure : « Est-ce par vanité encore ? Ah ! l'amour ne serait-il que de l'orgueil ? » ce n'est pas *son* penchant pour Maria qu'il prétend « analyser », mais l'Amour, cette entité platonicienne. Le passage prématuré à l'universel empêche tout examen de conscience. Sur le chapitre de l'orgueil, il n'avancera plus guère. Dans sa lettre du 26 décembre 1838 où il prétend « être parvenu à la conviction que la vanité est à la base de tout », à la suite des « dissections » opérées après le départ d'Alfred et d'Ernest, il ne fait que reprendre l'essentiel des réflexions d'*Agonies*. Il est vrai que, cette fois, il se met d'abord en cause : « C'est l'amitié qui t'abuse et te fait voir dans mes actions une haute grandeur où il n'y a qu'un intarissable orgueil. » Mais la généralisation est immédiate : « Car, depuis que vous n'êtes plus avec moi... je m'analyse davantage *moi et les autres*... Eh bien donc, je suis parvenu à avoir la ferme conviction que la vanité est à la base de tout... » Et, aussitôt, il use d'un « tu » vengeur qui est en partie généralisant mais qui lui permet aussi de désigner Ernest : « Oui, quand tu fais l'aumône... » et de refuser plus concrètement sa différence puisqu'il la partage, entre autres, avec Chevalier. Reste à comprendre pourquoi il présente comme une découverte toute neuve une « pensée » qui le tourmente depuis au moins un an et qu'il a déjà exprimée en 1837 dans toute sa

clarté. Ernest n'avait donc pas lu *Agonies* ? Peut-être que non². Mais ce n'est pas la question. Quelques lignes, à la fin de la lettre, prouvent qu'il s'agit pour Gustave lui-même d'une inquiétude toujours vivante : « Cette théorie te semble cruelle et moi-même elle me gêne. D'abord elle paraît fausse mais avec plus d'attention, je sens qu'elle est vraie. » Donc il s'interroge encore sur la validité de ses analyses. À chaque fois, ses conclusions le gênent ; à chaque fois, il passe outre, force les résistances et conclut à neuf que l'orgueil est fondamental. Ce qu'il donne ici pour une théorie nouvelle, c'est tout juste une décision nouvelle et toute provisoire de soutenir et de reprendre en charge une théorie abandonnée ou sur le point de l'être. Et le motif qui l'y incite est, à chaque fois, la réapparition de *sa* vanité comme expérience originale sous le regard passif de la réflexion complice. Sur-le-champ, il veut s'arracher à l'idiosyncrasie, aux formes concrètes du vécu et s'élever aux abstractions, à l'espèce humaine. Il lui arrive bien sûr de commencer par l'espèce. Dans un passage des *Souvenirs* qui est contemporain de la lettre à Ernest – ou qui peut avoir été écrit quelques semaines auparavant, en automne 1838, il commence par distinguer deux sortes de vanités : « la vanité publique et la vanité privée que l'on appelle bonne conscience, respect humain, estime de soi, tant il est vrai qu'il y a en chaque homme deux hommes, celui qui agit et celui qui critique. La vie intime, c'est le perpétuel enjôlement de celui qui agit sur celui qui critique... », etc. Mais ces réflexions, après de longs développements, se concluent sur un brusque retour à soi de leur auteur : « Je puis parler de l'orgueil en grand maître... » En d'autres mots, c'est *sa* vie réflexive qu'il vient de décrire comme la « vie intime » de l'espèce entière. Le mouvement généralisateur est *défensif*.

On s'en apercevra mieux en relisant la lettre à Ernest : Gustave, à la différence de La Rochefoucauld, n'essaie nullement de réduire l'apparente variété de nos motivations à une seule pulsion fondamentale qui se manifesterait sous des déguisements divers. Tout au contraire, il reconnaît l'existence d'affections irréductibles à la vanité – en ajoutant simplement que celle-ci tient une part

prépondérante dans les mobiles de nos actions : « Oui, quand tu fais l'aumône, il y a peut-être impulsion de sympathie, mouvement de pitié, horreur de la laideur et de la souffrance, égoïsme même ; mais, plus que tout cela tu le fais pour... pouvoir te regarder comme supérieur par le cœur, pour avoir enfin ta propre estime, celle que tu préfères à toutes les autres. » Ce dosage des motivations transforme l'analyste en un cuisinier qui nous donne une recette. Curieusement, nous retrouverons la recette, inchangée, introduite par le même exemple, dans les *Souvenirs* à la date du 28 février 1840 : « ... Je dis que, quand vous avez donné un sou à un pauvre et que vous dites alors que vous êtes heureux, vous êtes un imposteur, vous vous trompez vous-même. Il y a plus des trois quarts d'orgueil dans toute bonne action, reste un quart pour l'intérêt, pour le mouvement animal fatal, pour le besoin de remplir, pour l'appétit réel. » La comparaison des textes appelle deux remarques. Et d'abord c'est qu'ils semblent l'un et l'autre présenter la thèse de Flaubert avec le maximum de *concessions*. Le premier pourrait s'écrire : « Tu me diras, cher Ernest, qu'il y a en nous bien d'autres motivations, des impulsions de sympathie, etc. Je te l'accorde. Mais l'orgueil est de tous les mobiles le plus fort. » Et, sans doute, peut-on soutenir qu'il présente son idée sous cette forme absurde pour convaincre sans l'effrayer celui qu'il tient déjà pour un jeune « bourgeois ». La vertu existe, d'accord, et d'autres sentiments : mais leur part, dans les options quotidiennes, est réduite. Pourtant est-ce bien à Chevalier qu'il concède ce qui, finalement, doit amener la destruction de la doctrine³ ? Nous n'aurons qu'à lire la note des *Souvenirs* – écrits, il le précise, pour lui seul : puisqu'elle reproduit la recette (on croirait qu'il s'agit de faire un « quatre-quarts » : un quart de beurre, trois quarts d'orgueil), c'est que l'attitude défensive et concessive lui est spontanée. En bref, il a peur de sa propre théorie. Est-elle si terrible ? Non, en principe : le pessimisme de l'adolescent y trouve son compte. À la condition de l'étendre à toute l'espèce. Mais la régression analytique, s'il la pratiquait vraiment, risquerait de l'entraîner beaucoup trop loin : affirmer son orgueil et le généraliser d'un

coup, ce n'est pas grave ; l'homme est une malfaçon, voilà tout : mais si l'on tente de réduire telle ou telle pulsion et de retrouver l'orgueil au fond d'elle, qui sait où s'arrêtera la régression ; qui sait si la vanité découverte ne se donnera pas comme un produit singulier d'une situation particulière ?

Cette première observation en implique une seconde : c'est que notre analyste piétine. Le premier des textes cités est de mars, le second de décembre 1838, le troisième de février 1840. Bref, entre-temps, plus de deux ans se sont écoulés. Pourtant, à peu de chose près, le second reproduit le premier. Même « sou du pauvre », même éclectisme du dosage. On remarquera que ce dosage abstraitement esquissé ne reproduit même pas l'expérience de Gustave. Celle-ci nous est allusivement révélée dans les *Souvenirs* (fin 1838 ou début 1839) : il décrit sous le nom d'homme « critique » la réflexivité et montre le réfléchi subornant la réflexion pour la rendre complice. Pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Parce que la « vie intime », s'il la décrit comme solitude, risque de le ramener à son propre délaissement, à sa particularité. De fait, quand il écrit – dans la même note : « combien de poètes... seuls, se redressent hautement, se trouvent du génie dans les yeux, sur le front ; combien de gens... sourient pour se voir sourire – parlent en se mirant... N'avez-vous jamais été assez enfant pour chercher des poses qui vous allaient, assez amoureux de vous pour vous embrasser la main...? », rien, sinon la volonté de généraliser, ne lui garantit que cette expérience n'est pas tout simplement celle de sa singularité : par définition, en effet, tout ce qui se produit ici – comme relation permanente entre le réfléchi et le réflexif – ne peut avoir lieu qu'en l'absence de tout témoin. Or cette description va plus loin que la doctrine de l'auteur : l'orgueil devient une entreprise générale, une stratégie défensive pour remplacer chez le sujet l'estime des autres – qui fait défaut – par sa propre estime qu'il feint de placer au-dessus de tout. La pente est dangereuse : si l'on glisse, on finira par découvrir que l'orgueil est la réaction solitaire de l'« Idiot de la famille », qu'il est joué plus que senti (il parle en se mirant) et qu'il va de pair avec le choix imposé de *se* préférer

(il s'embrasse la main) dans la mesure même où l'on est le « mal-aimé ». L'enfant qui se regarde dans la glace, qui va y scruter ses yeux, son front pour y trouver le signe du génie, qui se caresse et s'embrasse pour compenser son délaissement par des pratiques onanistes, nous le connaissons déjà, c'est Gustave et ce n'est que lui. J'entends : des généralisations sont possibles mais, si elles ont lieu, elles seront effectuées *par d'autres* (ce sera, plus tard, l'expérience psychanalytique) qui compareront du dehors cette « vie intime » *avec d'autres* ; et le fondamental ne sera plus l'orgueil, mais l'intériorisation de la protohistoire. Il serait possible en ce cas de revenir au pessimisme mais à un autre niveau et pour de tout autres raisons. À lui seul, et même si ce qu'on nomme aujourd'hui l'auto-analyse lui était possible, Gustave descendant en soi ne pourrait que s'enfermer dans la singularité qu'il veut fuir. Par cette raison, il se ressasse : ce théoricien de l'orgueil qui prétend en parler « en grand maître » n'avance guère. Il accepte, malgré son expérience personnelle et dans l'abstrait, que les autres pulsions soient irréductibles *pour maintenir* contre toute tentation d'approfondissement l'irréductibilité de l'orgueil, cette donnée générique. Il a congelé son savoir par la volonté de présenter toute découverte introspective comme une pensée à deux issues qui débouche d'un côté sur le particulier et de l'autre sur l'universel. À peine consent-il à marquer sa différence individuelle en disant tantôt qu'il est plus orgueilleux que les autres et tantôt qu'il est plus conscient de son orgueil – ce qui revient au même, soit qu'on veuille comprendre : si ma conscience réflexive de ce mobile est plus développée, c'est que cette affection est, chez moi, plus accentuée ; soit qu'on entende : par ma lucidité même je deviens l'Orgueilleux, c'est-à-dire celui qui se découvre occupé par l'Orgueil et rapporte tout à cette pulsion irréductible.

En vérité il sent qu'il s'échappe : sa théorie le « gêne » toujours. Il écrit le 21 mai 1841 dans son cahier : « Ah ! mon orgueil mon orgueil, personne ne te connaît, ni ma famille ni mes amis ni moi-même. Après tout, je lui rapporte tout et peut-être me trompé-je. » Cet orgueil dont les racines s'enfoncent dans la nuit,

il n'est même plus sûr qu'il soit sa motivation fondamentale. Et puis la connaissance de soi n'est-elle pas par nature une duperie : « Quand j'ai commencé ceci, je voulais en faire une copie fidèle de ce que je pensais, sentais et cela n'est pas arrivé une fois tellement l'homme se ment à lui-même ; on se regarde au miroir mais votre visage est renversé, bref il est impossible de dire vrai quand on l'écrit. On se touche, on se rit, on se minaude, il se passe quelquefois des pensées opposées tandis qu'on écrit la même phrase. Hâtez-vous, vous tronquez ; retenez-vous, vous alambiquez et relâchez. »

Dans la vision de soi-même il y a déjà un jeu de reflets ; et se connaître, c'est *se jouer* : l'introspection devait mettre un terme à la comédie, elle la développe au contraire et la sincérité réflexive n'est pas possible. N'est-ce pas mettre en question la valeur de toute connaissance de soi ? Ce que l'adolescent nous dit, c'est que la réflexion se conteste elle-même, que l'expérimentateur, avec ses habitudes, ses désirs et ses préjugés, fait partie de l'expérience réflexive et doit la fausser *a priori*. De fait, le connu et un *objet* : comment donc pourrait-on *se* connaître sinon comme l'objet qu'on est pour les autres ? Mais le « *Gnôthi séauton* » de Flaubert a justement pour fin de s'arracher aux autres, de refuser l'objectivité dont ils l'ont prématurément affecté et de se poser comme *sujet* connaissant et connu – ce qui est proprement impossible. Les remarques que nous venons de citer visent donc à remonter l'impossibilité de toute connaissance réflexive. Le dégoût de Flaubert est si grand, à l'époque, qu'il en vient d'ailleurs à contester la méthode analytique : « Les sciences procèdent par l'analyse – elles croient que ça fait leur gloire et c'est leur pitié. La nature est une synthèse et pour l'étudier vous coupez, vous séparez, vous disséquez et quand vous voulez de toutes ces parties faire un tout, le tout est artificiel, vous faites la synthèse après l'avoir déflorée, les liens n'existent plus : les vôtres sont imaginaires et j'ose dire hypothétiques. » De tels passages, il faut le dire, sont rares dans l'œuvre de Flaubert. En celui-ci, qui s'attaque délibérément au *pater familias* et contient en germe *Bouvard et Pécuchet*, il y a sans aucun doute une

opposition implicite de la science à l'Art qui seul peut rendre directement la synthèse vivante, le rapport du microcosme au macrocosme. Mais ce qui frappe davantage encore, c'est le désaveu secret de la psychologie d'analyse. Une « *Erlebnis* » est un tout qui ne se réduit pas à la somme de ses éléments. Donc le travail que Gustave prétend faire n'est qu'un leurre. Sa réflexion lui a permis d'entrevoir des synthèses glissantes, qui lui échappent quand il veut les saisir ou qui s'offrent et se désagrègent sous son regard mais qui lui semblent la vérité du vécu. Sa critique de l'analyse se termine sur une phrase inachevée : « La science des rapports des choses, la science du passage de la cause à l'effet, la science du mouvement, de l'embryologie, de l'articulation... » Le sens est clair : cette discipline est encore à créer, seule pourtant elle mériterait le nom de science car elle nous ferait comprendre la naissance et le développement de son objet. Appliquée à la connaissance de soi, cette exigence se précise : il faut une psychologie génétique qui retrace la progression dialectique d'un ensemble psychique et nous en décrive les articulations.

Il comprend si bien, à l'époque, que la connaissance réclame un objet à connaître et que la réduction systématique d'un tout à ses éléments invariants fausse la réalité concrète, bref il est si conscient des défauts de sa méthode et de sa position qu'il essaie à deux reprises de se connaître *comme autre*. Il sera autre par rapport à lui-même dans la mesure où le temps fera de sa pensée d'avant-hier l'objet de celle d'aujourd'hui. En janvier 1841, sur le conseil du docteur Cloquet, il tente de « mettre par écrit et sous forme d'aphorismes toutes mes idées ». Le but est « de cacheter le papier et de l'ouvrir dans quinze ans ». Ce qui le tente, c'est cette phrase que lui a dit le médecin : « Vous trouverez un autre homme. » Le décalage, les changements lui permettront, après avoir dépassé la trentaine, de faire comparaître sous ses yeux le jeune homme qu'il était. Il le verra comme une réalité étrangère qui se donnera à lui dans toute sa complexité. Toutefois la tentative, sous cette forme, est désespérée : c'est lui-même, aujourd'hui, à dix-neuf ans qu'il veut connaître ; faut-il attendre quinze ans pour

décider de ce qu'il est ? Il se met à la tâche avec un certain empressement et puis on voit son zèle se ralentir et, pour finir, les cahiers de *Pensées intimes* sont abandonnés. Il restera, de cette tentative, un certain souci de s'observer du dehors, de se regarder à la troisième personne, comme l'objet d'une enquête, dont nous trouverons les traces dans *Novembre* avec le dédoublement *Je-Il*. Mais il se rend compte aussitôt qu'il fausse toutes les données et que le *Il* n'est pas vraiment un objet (bien qu'il ait forgé un témoin fictif – qui est encore lui-même). Et, dès la première *Éducation sentimentale*, il cherchera le recul dans l'invention romanesque. Jules, de nouveau, *c'est lui dans la mesure où ce n'est pas lui*.

Bref, Gustave est acculé à se connaître mais la méthode analytique le dessert dans son entreprise et le passage prématuré à l'universel est un véritable truquage. En contrepartie de l'impossible *connaissance de soi*, il possède une *compréhension* exceptionnelle de ses mouvements intimes. Il est à peine besoin d'insister sur l'abîme qui sépare celle-ci de celle-là. La compréhension est un accompagnement muet du vécu, une familiarité de l'entreprise subjective avec elle-même, une mise en perspective des composantes et des moments mais sans explication, c'est une saisie obscure du sens d'un processus par-delà ses significations ; en d'autres termes elle est elle-même vécue et je la nommerai *préréflexive* (et non irréfléchie) parce qu'elle apparaît comme un redoublement sans distance de l'intériorisation. Intermédiaire entre la conscience non thétique et la thématization réflexive, c'est l'aurore d'une réflexion mais quand celle-ci surgit, avec ses outils verbaux, il est fréquent qu'elle fausse le « compris » : d'autres forces entrent en jeu (par exemple, chez Flaubert, le refus du singulier) qui la dévieront ou la contraindront à remplacer le sens par un ensemble lié de significations, les profondeurs entrevues par des généralités verbales et superficielles.

Flaubert, à seize ans, est parfaitement conscient de cette différence. Il écrit au chapitre XIII des *Mémoires* : « Comment rendre par des mots ces choses pour

lesquelles il n'y a pas de langage, ces impressions du cœur, ces mystères de l'âme inconnus à elle-même ?⁴ » Mais il fait beaucoup plus que la mentionner en passant. Entre deux mouvements d'éloquence ou deux analyses truquées, d'étranges réflexions surgissent dans ses ouvrages, qui procèdent de la *compréhension* mais qui, même en plein jour, demeurent obscures : allusions suggestives à un sens qui échappe. Je n'en veux pour exemple que les deux rêves qu'il rapporte au chapitre IV des *Mémoires*. La fin du chapitre III, si l'on remplaçait le récit des deux songes par « Je faisais d'affreux cauchemars », se raccorderait parfaitement au chapitre V : « Dans les nuits, j'écoutais longtemps le vent qui soufflait lugubrement... je m'endormais... moitié dans les rêves, moitié dans les pleurs et je faisais d'affreux cauchemars. Voilà donc comme j'étais », etc. À cette époque le rêve, en tant que tel, n'a pas droit d'accès à la littérature à moins qu'il ne serve l'intrigue et qu'il ne s'y intègre sous forme, par exemple, de visions prémonitoires⁵. Qu'est-ce donc qui a poussé Gustave à jeter sur son papier deux cauchemars évidemment choisis, sans le moindre souci de rompre la trame du récit ? Sans doute ils s'apparentent par leurs sinistres couleurs à la tristesse de la vie au collège, au pessimisme général des *Mémoires*. Mais cela ne saurait suffire car – selon les *a priori* littéraires de l'époque – ils ne font pas avancer l'histoire. Il faut sans aucun doute que le jeune auteur en ait pressenti l'importance secrète. L'un porte sur ses relations avec sa mère, l'autre sur ses rapports avec son père : celui-ci est incontestablement – la remarque en a été souvent faite – le premier rêve de castration⁶ intentionnellement raconté dans la littérature française. Tout se passe comme si Gustave, ne pouvant ni ne voulant parler de sa famille – il n'en dit pas un mot quand il conte ses amours de Trouville alors que tous les Flaubert étaient présents –, avait chargé deux rêves d'exprimer ses relations avec le couple qui l'a engendré, sous une forme à la fois inconnaissable et compréhensible.

Entendons-nous : d'abord, l'inconnaissable devient objet de connaissance dès qu'on est en possession d'une méthode d'interprétation ; *pour nous*, lecteurs du

xx^e siècle, les rêves de Flaubert sont déchiffrables. Mais il ne fait pas de doute que l'inconnaissable – toujours provisoire – lui apparaissait comme définitif. D'autre part il ne faut pas imaginer Flaubert choisissant avec une détermination lucide de nous livrer des renseignements sans le code qui permet de les décrypter. Ce code, il ne le connaît pas lui-même. Simplement, l'intention onirique se prolonge chez l'auteur par un sentiment confus de l'*importance* autobiographique des deux cauchemars. Ce qui l'a frappé, nous l'ignorons : peut-être revenaient-ils souvent et s'est-il ému de leur répétition. Peut-être a-t-il suffi d'une fois pour qu'il entrevoie des « abîmes ». Ce qui compte, c'est la justesse d'une appréciation spontanée mais sans intellection : cela veut dire que l'évaluation n'est pas transparente à elle-même et se donne sans doute comme un choix littéraire ou, plus probablement, comme une nécessité subie : *il faut écrire cela*. Plus tard, quand Gustave nous répétera sans cesse qu'on n'écrit pas ce qu'on veut, il fait allusion à ce genre d'options qui sont vécues comme des contraintes faute d'être reconnues comme des choix. Un demi-siècle avant la *Traumdeutung*, quand les psychologues voyaient encore dans la vie onirique une simple reviviscence des impressions de la veille déformées par la vie organique du dormeur, Flaubert, en accouplant deux rêves (le père, la mère) montre qu'il la saisit obscurément comme une voie d'accès vers lui-même. Tout aussitôt pourtant le plongeur s'inquiète et donne un coup de reins pour remonter à la surface : *Novembre* et la Correspondance nous apprennent que ses nuits, après l'internat et jusqu'à l'« attaque », demeurent très agitées, mais si le jeune homme signale ses troubles nocturnes, il n'est plus jamais question de nous les décrire, l'huître s'est refermée.

Les lettres et les *Souvenirs* sont remplis d'indications rapides qui nous laissent entendre pourtant que Gustave vivait son « estrangement » devant soi-même comme une compréhension qui ne peut et ne veut se changer en intellection. Si ces rêves l'éberlurent c'est qu'il y voit l'écho d'inclinations et de pensées *éveillées*, mais pareillement indéchiffrables. On sait qu'il écrira à Louise que son cœur est

usé par la « fréquentation de choses malsaines » et qu'il se comparera volontiers à un étang au fond bourbeux, qu'il ne faut surtout pas agiter de peur qu'une vase puante ne remonte à la surface : il a donc un aperçu de la psychologie des profondeurs. Mais, bien avant, dès 1841, il écrit dans les *Souvenirs* :

« Si j'ai de suaves désirs d'amour, j'en ai d'ardents, j'en ai de sanglants, j'en ai d'horribles. L'homme le plus vertueux a dans le cœur des lueurs de choses épouvantables. Il y a des pensées ou des actions qu'on n'avoue à personne, même pas à son complice, pas même à son ami, qu'on ne se redit pas tout haut. Avez-vous quelquefois rougi de secrets mouvements ignobles qui montaient en vous et qui s'abaissaient ensuite, vous laissant tout étonné, tout surpris de les avoir eus⁷. » Ces secrets mouvements sont ceux de son sadisme et de son masochisme, ce sont ses fureurs jalouses, ses relations noires avec la famille. Nous sommes sur le terrain de la compréhension : il *vit* son anomalie, elle l'étonne mais il y adhère ; pourtant, à l'instant qu'il va s'entrouvrir et voir, en profondeur, la malédiction du père, vite, il se boucle. À la compréhension comme à la connaissance, il échappe par la généralisation : « *L'homme le plus vertueux... on n'avoue à personne... Avez-vous quelquefois ?...* » N'importe : ces pensées sont des « lueurs » ; autrement dit elles ne sont pas seulement vécues pour elles-mêmes, elles éclairent vaguement la personne sur soi.

Résumons. Gustave a vécu dans le malaise son idiosyncrasie ; une intime participation à soi-même lui a permis depuis longtemps de se comprendre, c'est-à-dire d'adhérer aux mouvements de sa vie et même, dans une certaine mesure, de les orienter. Le passage à la réflexion, facilité par l'influence d'Alfred, l'amène à schématiser et à généraliser certaines déterminations du vécu : il échappera à la malédiction bourgeoise si ses humeurs sombres se donnent à lui pour la juste et naïve appréciation de la condition humaine. L'intention première du jeune auteur, quand il écrit les *Mémoires d'un fou*, n'est pas d'avancer dans la connaissance de soi, mais de réaliser la mort de l'âme en général par une totalisation en intériorité. Les difficultés de l'œuvre et, finalement, son échec

total le mettent dans la nécessité d'utiliser la réflexion pour se connaître. Mais la nature de son projet – échapper à *soi* comme anomalie – , sa volonté de généraliser et l'insuffisance de ses instruments le conduisent à contester toute possibilité de connaissance introspective. Donc, il s'ignorera. Mais, dans le même temps, l'approfondissement de sa compréhension le pénètre du sentiment qu'il y a en lui malgré tout *quelqu'un* qui doit être connu. Ce *quelqu'un*, il l'entrevoit par éclairs, mais prend peur devant ce qu'il devine ; et puis les éclairs de compréhension ne peuvent – en l'absence d'une méthode ou d'un témoin – se convertir en intellection. Gustave peut *se vivre* mais non construire un *modèle du vécu*. Du reste il est fasciné par ce « lui-même » qui le hante, mais il le redoute et refuse de *s'avouer à soi*. Il vivra donc dans un malaise accru : jamais il n'est plus présent à sa vie subjective que depuis le moment où la connaissance de soi lui paraît impossible. Les « lueurs » l'inquiètent, lui dévoilent tout et l'aveuglent en même temps : il se voit sans cesse et ne voit rien du tout. L'inconfort vient ici de ce que la compréhension dévalorise pour toujours la connaissance en même temps que, d'une certaine manière, elle la réclame. Dès qu'il cesse d'y penser, le monstre qu'il ne veut pas être l'envahit et lorsqu'il ose enfin la regarder, la bête immonde a disparu. On dirait que les appareils de censure, à leur niveau habituel, fonctionnent mal et que le refoulement se fait au niveau même de la réflexion. Il s'en expliquera un peu plus tard dans une lettre à sa sœur qui apparaît comme une conclusion de cette longue aventure. Nous sommes en 1845, Caroline a épousé Hamard. Ils reviennent de leur voyage de noces et sont restés à Paris « pour dénicher un logement et se meubler ». Flaubert s'étonne de n'être pas triste et reconnaît qu'il ne sait pas se prévoir. Pour n'être pas jaloux, il faut, dit-il hypocritement, « que j'aime bien ce bon Emile ». Rien n'est plus faux et il le sait : il déteste et méprise son beau-frère, dont il écrivait en 1840 : « il est bête à faire pitié⁸ ».

La vérité, il nous la livre, à son insu et malgré lui – comme il fait souvent – par une simple tournure de phrase : « Si tu m'aimes bien, c'est justice car moi je

t'ai bien aimée. » En d'autres termes, il s'aperçoit ou croit s'apercevoir qu'il n'aime plus Caroline – la rancune a étouffé ou masqué l'amour – et il s'en ébahit. « Je suis, conclut-il, un drôle de corps, comme disait Chéruef, j'ai cru me connaître dans un temps, mais, à force de m'analyser, je ne sais plus du tout ce que je suis ; aussi j'ai perdu la sottise prétention de vouloir se diriger à tâtons dans cette chambre obscure du cœur qu'éclaire de temps à autre un éclair fugitif qui découvre tout, il est vrai, mais en revanche vous aveugle pour longtemps. On se dit : j'ai vu ceci, cela, oh ! je reconnaîtrai bien ma route et l'on se met en marche et l'on se heurte à tous les coins, on se déchire à tous les angles. Si je sais à propos de quoi cette comparaison m'est venue, je veux bien que le diable m'emporte. C'est qu'il y a très longtemps que je n'ai écrit et que j'ai de temps à autre besoin de faire un peu de style²... »

Ce texte est capital. D'abord parce qu'il retrace les moments de cette évolution. Gustave s'est *trop* analysé ; il a perdu la sottise prétention de construire la connaissance de soi sur les fulgurations muettes de la compréhension. À présent, il ne se connaît plus, ne sait pas ce qu'il est et ses réactions le surprennent toujours. Le moment où il a « cru se connaître » correspond aux premiers temps de la réflexion : il a, vers cette époque – 1837-1838 –, amassé quelques découvertes « introspectives », il s'est saisi sur le vif, la main dans le sac, dans ses réactions d'orgueil exaspéré. Il envisage alors d'appliquer la méthode analytique : c'est l'échec. Son propos, en effet, est entaché de moralisme : il s'agit de séparer le bon grain de l'ivraie ; en ce sens l'analyse est le mouvement de la désillusion : je me croyais bon (quand j'étais enfant), je ne le suis point ; ce qui s'exprime aussi – sous l'éclairage du ressentiment – en ces termes : *j'étais* bon, on m'a rendu méchant. Mais l'analyse l'égare dans la mesure où, par définition, elle doit réduire un ensemble particulier à ses éléments universels. Les présuppositions de la méthode servent trop bien son but majeur qui est de s'universaliser par la connaissance réflexive. Ce qu'il décrit ainsi, c'est sa recherche inquiète des années 1838-1842. Ce qu'il entend, ici, par *abus* de

l'analyse, c'est, en vérité, son mauvais emploi. Et, en filigrane, nous découvrons que c'est son *emploi tout court* : l'atomisme psychologique fausse la compréhension de soi par la volonté universalisante de réduire l'irréductibilité à des éléments invariants dont seule la combinaison varie. Cette analyse le fascine (c'est le regard du père), lui fait horreur (c'est la dissection), le sert trop bien (justification) et finalement ne donne pas de résultat. Il faut donc y renoncer ? le mot « trop » montre ici toutel'ambiguïté de la pensée de Flaubert. En vérité, il ne peut condamner l'analyse entièrement puisqu'il y voit la méthode scientifique. Pourtant les prétendues connaissances analytiques qu'il possède lui cachent sa véritable *existence*, il s'en rend compte : ces abstractions, qui demeurent au fond de l'éprouvette, n'ont rien de commun avec le syncrétisme du vécu. Va-t-il condamner l'analyse : non. Au dernier moment il recule et préfère en condamner l'abus. C'est glisser d'une idée à une autre et, dans le fond, condamner – comme le fait la sagesse des nations – l'usage de la réflexion : je me suis trop regardé vivre ; il fallait vivre spontanément. Mais cette vie spontanée, irréfléchie ou préréfléchie, qui enveloppe sa propre compréhension, il sait qu'elle ne donne pas d'elle-même les instruments qui permettraient de la connaître. Donc, plutôt que de réfuter l'analyse en tant que méthode psychologique, il préfère déclarer que la connaissance de soi est *impossible* parce que la compréhension est irréductible au savoir. Mais il va de soi que cette irréductibilité rend la méthode analytique (au sens que lui donnait le XVIII^e siècle) parfaitement inapplicable.

Ce qui frappe, d'ailleurs, dans cette lettre, malgré l'emphase – d'ailleurs très supportable – du style, c'est l'extraordinaire conscience que Flaubert a de la compréhension de soi. Bien sûr c'est, d'abord, l'intuition opposée au discursif, la jouissance brusque et horrifiée de soi-même à la recherche méthodique. D'où vient cette aperception de la personne entière ? On ne nous le dit pas. Je suppose qu'elle apparaît dans certains états d'*estrangement* où Flaubert est surpris par ses conduites : alors il se déchire de haut en bas et se voit. En général, nous manquons de faits pour étayer cette conjecture : Gustave nous livre ses

expériences allusivement, il parle de pensées dont il a honte, qu'il ne confierait pas même à Alfred, « pas même à soi ». Mais il nous en cache le contenu. Deux passages des *Souvenirs* nous permettent toutefois d'imaginer ce qui peut occasionner ces fulgurations révélatrices.

Voici le premier : Flaubert a dix-huit ans. Hamard, dont le frère est mourant, vient « lui annoncer cette agonie » : « Il me serrait la main affectueusement et, moi, je me la laissais serrer, je l'ai quitté en riant d'un air niais comme j'aurais souri dans un salon. Cela m'a déplu sur-le-champ ; cet homme-là m'humiliait. C'est qu'il était plein d'un sentiment et que j'en étais vide – je l'ai revu hier – il est bête pourtant à faire pitié mais je me rappelle combien je me suis haï et trouvé détestable pendant cet instant. » Et l'autre : « Je suis jaloux de la vie des grands artistes, joie de l'argent, joie de l'art, joie de l'opulence, tout à eux... », que complète cette remarque : « (Si je faisais) un livre, ce serait sur les turpitudes des grands hommes – je suis content que les grands hommes en aient eu. »

Dans les deux cas, Flaubert s'étonne. Sa jalousie des grands hommes lui fait honte : il se surprend à chercher mesquinement leurs petitesesses parce qu'il s'est persuadé qu'il est un « grand homme manqué ». Mais ce qui le stupéfie, surtout, c'est d'aller jusqu'à envier la grande douleur d'un imbécile. Il ne se reproche évidemment pas de ne pas souffrir, en cette circonstance, autant que son ami : non, mais il compare ce malheur bouleversant à son propre « vide », il pressent sa sécheresse et qu'il serait incapable, en pareil cas, d'être rempli par une douleur aussi dense, aussi profonde. Il se hait : cela veut dire qu'il va bien au delà de cette conduite singulière et qu'il la tient pour l'expression de sa réalité intime, de ses relations concrètes avec les divers membres de sa famille. Nul doute qu'il en soit ainsi : le fait qu'il prend la peine de noter cette réaction particulière et *datée*, chose si rare chez lui, montre assez l'importance qu'il y attache ; je dirai même qu'elle est la seule – parmi beaucoup d'autres, peut-être plus importantes, mais, comme il dira plus tard en jouant sur le mot, *indisables* – qu'il ait osé mettre par

écrit et qu'elle vaut, dans son esprit, pour toutes celles qu'il a dû taire, par crainte d'être lu.

Mais, le fulgurant déchirement qui l'a sans doute suivie, lui a-t-il enseigné quelque chose ? Non. Et c'est ici que Gustave – dans la lettre à Caroline – montre sa pénétration : cet éclair fugitif « découvre tout, il est vrai, mais en revanche nous éblouit pour longtemps ». D'abord on notera que l'évidence intime *envahit* Gustave. L'intuition n'est jamais préparée et ne peut être reproduite ; nous retrouvons la passivité fondamentale du jeune homme : il s'agit de visitations. Il souligne ainsi l'indivisibilité syncrétique de cette vue totalisante. Mais il y a plus : elle éblouit. Cela veut dire que cette vue *aveugle* la compréhension : elle n'est pas simplement irréductible ; entre elle et le savoir il n'y a pas seulement incommensurabilité de principe. L'*éblouissement* manifeste qu'elle est *refus de se connaître* : des freinages et des inhibitions aussitôt se déclenchent – on dira même qu'ils en font partie – qui la rendent indéchiffrable, tout se montre et se cache en même temps. L'activité passive du jeune homme se borne à refuser ce qui lui est donné. Tout de même, quand la lumière s'est éteinte, il semble à Flaubert qu'il peut profiter de l'acquis. Le travail qu'il entreprend, contre lui-même, dans l'angoisse et dans le dégoût, dans l'intention – insincère mais profonde – de savoir *à quoi il a affaire*, ressemble curieusement à une *auto-analyse* (au sens où les analystes contemporains prennent ce mot). Il ne s'agit pas de dissection, cette fois, mais de reconstitution progressive : on cherche à mettre en perspective l'ensemble disparu, on veut découvrir ses articulations et les fixer par le discours. Dans cette nuit obscure, on croit marcher, on cherche à se rappeler une route qui n'a, par le fait, jamais existé et qu'il faudrait inventer. On tente de se guider, comme sur des étoiles, sur des impressions visuelles que cette foudre a laissées dans la mémoire, mais qui s'évanouissent dès qu'on en fait des repères ; on se cogne, on se déchire : cela signifie qu'on trouve en soi des résistances et des douleurs indéfinissables, des aspérités *innommables*, des hontes dont l'objet ne peut s'identifier. Ce texte

remarquable semble confirmer d'avance les préventions des freudiens contre l'auto-analyse. Il rejette à la fois l'atomisme psychologique avec ses dissections et la possibilité de retrouver les articulations de cette totalité subjective qui se donne parfois d'un coup dans la crainte et le tremblement. On en sera d'autant plus frappé que Flaubert, en traçant ces lignes, n'a – comme dans les passages les plus révélateurs de sa Correspondance – qu'une conscience très confuse de leur importance : il s'étonne après coup de les avoir écrites et, tout aussitôt, par une erreur semi-intentionnelle, les explique par son désir de « faire un peu de style ». Ainsi tout est obscur y compris l'impression d'être obscur à soi-même. Seule, la conclusion ne l'est pas : *il faut renoncer à se connaître*.

Il ne faudrait pourtant pas prendre à la lettre l'esquisse historique que Gustave a brossée pour Caroline et qui part de l'abus de l'analyse pour aboutir à la résignation. En gros, l'orientation est exacte : vers seize ans il essaie de se connaître, à vingt-quatre il sait qu'il ne se connaîtra jamais. Mais en vérité, tout est toujours donné à la fois dans chaque moment du processus : la connaissance et sa négation, l'analyse et la compréhension ; seule l'*accentuation* varie. C'est qu'il veut et ne veut pas se dévoiler à lui-même. Ou plutôt qu'il est conduit à le vouloir sur le fond d'un immuable refus. Ainsi l'insincérité reconnue des *Mémoires* l'entraîne à ouvrir un nouveau cahier pour tenter d'y inscrire des observations introspectives. Mais à peine a-t-il tourné la première page qu'il semble renoncer à l'entreprise. Il écrit en effet, après une tirade vengeresse contre les hommes (« Je n'attends rien de bien de [leur] part ») : « J'ai en moi toutes les contradictions, toutes les absurdités, toutes les sottises. » Il ajoute – ce qui révèle ses craintes et prouve qu'il ne se juge pas encore terminé, donc déterminé : « Je ne compte même pas sur moi, je serai peut-être un être vil... méchant et lâche, que sais-je ? » Pour se reprendre aussitôt et se rassurer : « Je crois pourtant que j'aurai plus de vertu que les autres parce que j'ai plus d'orgueil¹⁰. » Et ce parti pris d'agnosticisme s'exprimera huit ans plus tard *dans les mêmes termes* lorsqu'il dira à la Muse : « Je suis un pauvre homme bien simple et bien facile et *bien*

homme, “tout ondoyant et divers”, cousu de pièces et de morceaux, *plein de contradictoires et d'absurdités*. Si tu ne comprends rien à moi, je n'y comprends pas beaucoup plus moi-même¹¹. »

En attendant, comment vit-il, de 1838 à 1842, ce perpétuel jeu de bascule ? Dans le malaise. Il *subit* passivement son pessimisme et dans le même temps se surprend sans cesse à le jouer – ce qui le conduira plus tard à cet aveu : « Le fond de ma nature est, quoi qu'on dise, le saltimbanque. » Cette exagération perpétuelle le déconcerte et l'irrite : d'où la « déplorable manie de l'analyse », c'est-à-dire une tendance morose à s'épier sans cesse, pour départager l'amphigouri et la sincérité. Mais que *sait-il* de soi ? Rien sinon qu'il est dangereux et en danger. En vain veut-il se fuir et se regarder d'en haut : il est à la fois la calme surface et le fond bourbeux de l'étang ; la moindre ride de cette eau lisse a des origines dans les obscurs mouvements de la vase et, inversement, elle perpétue ces agitations profondes. Sa compréhension de soi lui chuchote sans cesse qu'il va vers un grand malheur, qu'il y court et, d'une certaine manière, qu'il le cherche. Que faire ? Braquer des phares vers cette destination qui le terrorise ? Il ne trouverait plus personne. Oublier cet « horrible travailleur » ? Mais c'est le laisser faire : Dieu sait quel suicide il prépare. Il ressent dans le malaise qu'il est la proie d'un inconnu qui le mène à sa perte. Un inconnu plus proche et plus lointain qu'un frère jumeau, qui veut le pire, qui a déjà tué son âme en y projetant une absurde « pensée », une évidence pessimiste qui le ronge et l'épuise pour se justifier. Gustave, en proie à soi-même, est d'autant plus désespéré qu'il *ne s'aime pas*. Les *Souvenirs* sont remplis d'amertume et de plaintes grinçantes contre soi : « (En dépit) d'un immense orgueil, je doute de plus en plus. Si vous saviez ce que c'est que cette angoisse-là ! Si vous saviez ce que c'est que ma vanité. Quel vautour sauvage, comme il me mord le cœur – comme je suis seul, isolé, méfiant, bas, jaloux, égoïste, féroce ! » Il faut prendre à la lettre son pessimisme : misérable et méchant, il a honte de sa misère et sa méchanceté lui répugne ; un cynisme qu'il déplore et dont il ne veut pas

connaître les causes s'est installé en lui et il tombe dans la stupeur quand il entrevoit à l'origine de ce ressassement abstrait et désespéré, non pas la situation objective ni l'expérience quotidienne mais l'intention secrète d'un invisible ennemi qui n'est autre que lui-même. En surface, il se dégoûte ; en profondeur, il s'épouvante.

Mais retenons surtout que la terreur de ce garçon hanté, la lutte incessante en lui des déterminations de son ipséité – l'être-de-classe, l'Ego de l'intention fondamentale, l'Alter Ego que les autres dénoncent, le Quasi-objet de l'introspection et le Sujet réflexif de la connaissance –, ne sont pas séparables en 1838 de son échec littéraire. D'un seul et même mouvement, au début de cet automne, il abandonne – provisoirement – la totalisation en intériorité par l'œuvre d'art et il essaie – dans l'ennui et le refus voilé, bref dans la mauvaise foi – de noter sur un carnet, sans apprêts, sans style, donc – croit-il – sans comédie les résultats de son analyse introspective. Littérairement, le résultat est que l'« Artiste » perd confiance en soi : pour écrire, il faut être sincère ; pour dissiper l'insincérité spontanée du saltimbanque, il faut se connaître, or la connaissance de soi se révèle à lui comme une impossibilité de principe parce qu'en réalité il ne la veut pas. La conséquence, c'est qu'il flotte, coupé de ses racines. Mais, dans le même temps, il s'apprête à « rebondir ». Ses rêveries, les plans qu'il ébauche, les scènes qu'il imagine, tout le conduit à *Smarh* : cela veut dire qu'il revient, plus décidé que jamais, à la totalisation en extériorité.

RETOUR À L'INFINI

Gustave, après l'échec des *Mémoires*, rêve longtemps. À son habitude, il invente à l'aveuglette des scènes particulières, il se fixe sur des images qu'il fait ensuite varier à son gré ; et ces travaux décousus le mènent à découvrir tout à coup l'ensemble. L'ennui fait place, alors, à un brusque enthousiasme. Il écrit à Ernest, le 26 décembre 1838 : « ... il y a quinze jours j'étais dans le meilleur état du monde¹² ». Il y a quinze jours : au moment de la *conception* ; au début du

mois, il y a eu cette brève fulguration : il doutait de lui et puis, tout à coup, le « Mystère » s'est organisé. Jamais il n'a eu tant d'ambition : il veut écrire « quelque chose d'inouï, de gigantesque, d'absurde, d'inintelligible pour moi et pour les autres » ; ce sera un « travail de fou » où « (son) esprit (sera) tendu dans toute sa longueur » et qui s'accomplira « dans les plus hautes régions du ciel ». La postface qu'il ajoute en 1840 nous apprend qu'il « se prenait pour un petit Goethe ». Bref tout concourt à prouver qu'il veut tenter un grand coup. Ne traitons pas ces aspirations à la légère. Depuis que le jeune homme a pris conscience de la « pensée » qui le ronge, depuis qu'il s'est donné pour but de la communiquer par ses écrits, il est allé d'échec en échec. Il doute de son génie : rien ne le sortira de son dégoût sauf une revanche éclatante qui lui permette de considérer ses œuvres antérieures comme des *études*, travaux insatisfaisants mais *préalables* d'un ouvrage enfin « abouti ». Pendant l'automne 38, il s'est dépité, aigri, son « immense orgueil » a souffert. Mais, tout à coup, c'est ce même Orgueil, conscient de lui-même, qui va le sauver. Pour comprendre ce renversement, il faut éclairer le bourgeon par le fruit ; nous allons anticiper et suivre les développements de cet exercice spirituel dans les années postérieures : nous le verrons devenir plus conscient, systématique. Il nous sera loisible, alors, de revenir sur le Mystère de 1839 et de mettre en lumière le dessein de son auteur, c'est-à-dire d'éclairer le rapport de l'orgueil avec la totalisation en extériorité.

Le 23 mai 1852, il écrit à la Muse : « On se sauve de tout par l'orgueil. Il faut de chaque malheur tirer une leçon et *rebondir après les chutes*. » C'est qu'il vient justement d'appliquer la technique du rebondissement. Les 20-21 mars 1852, Flaubert, qui a confié à Louise Colet le manuscrit de *La Bretagne*, la prie de le donner à lire à Théophile Gautier : « Quant à *La Bretagne*, je ne serais pas fâché que Gautier la lût maintenant. Mais si tu es tout entière à ta comédie, restes-y, c'est plus important... En tout cas n'envoie *La Bretagne* à Gautier que quand tu l'auras lue et avertis-moi. Je t'enverrai un petit mot à mettre dans le paquet. » Il

est revenu de Paris depuis quelques jours, c'est sa première allusion à Gautier, donc nous n'avons pas la certitude que Louise ne lui ait proposé *la première* de jouer le rôle d'intermédiaire. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'il a pris l'offre au sérieux : il estime Gautier et brûle de lui soumettre son ouvrage. Ce désir, chez un jeune homme qui n'a rien publié, n'a rien que de normal. Mais Louise qui, entre-temps, a pris connaissance du manuscrit, refuse tout net de l'envoyer à « Théo ». Le 3 avril, Flaubert l'en *remercie* : ce jour-là, pourtant, il reconnaît naïvement qu'il est « prodigieusement de mauvaise humeur... en rage, sans savoir de quoi ». Bien sûr, le jugement de Louise, qui trouve que « les plaisanteries et les vulgarités abondent » dans *La Bretagne*, n'y entre pour rien. Il se plaît à lui dire, au contraire : « Ce que tu as remarqué dans *La Bretagne* est aussi ce que j'aime le mieux. » Et, tout à coup : « Que je t'embrasse à pleins bras, sur les deux joues, sur le cœur pour quelque chose qui t'a échappé et qui m'a flatté profondément. Tu ne trouves pas *La Bretagne* une chose assez hors ligne pour être montrée à Gautier et tu voudrais que la première impression qu'il eût de moi fût violente. Il vaut mieux s'abstenir. Tu me rappelles à l'orgueil. Merci. J'ai bien fait la bégueule envers lui, ce bon Gautier. Voilà longtemps qu'il me demande que je lui montre quelque chose et que je lui promets toujours. C'est étonnant comme je suis pudique là-dessus... Vouloir plaire, c'est déroger. Du moment que l'on publie, on descend de son œuvre. La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste... C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je ferais enterrer (mes manuscrits) avec moi comme un sauvage fait de son cheval. »

Merveilleux renversement ! C'est Gautier, somme toute, qui supplie et c'est Flaubert qui refuse : il fait la bégueule. Et le voilà parti à rêver sur son caractère peut-être trop farouche : « C'est étonnant comme je suis pudique là-dessus. » Le premier mouvement, c'était un acte de foi naïf en son œuvre : il voulait la montrer à Gautier pour le frapper. Les critiques et le refus de Louise, c'est la chute. Le rebondissement suit aussitôt : Gustave intériorise le refus et le présente

comme sa propre décision. Reniant son désir légitime d'être lu, il le tient pour une absurde défaillance. Et, comme il n'a jusqu'ici montré ses écrits qu'à ses intimes, il relie cette conduite passée à l'attitude présente de Louise ; c'est *sa* réserve hautaine qui s'est exprimée par la plume de la Muse : « Tu me rappelles à l'orgueil ! » C'est-à-dire à sa vérité profonde. Il a pris son envol, à présent, il plane au-dessus de Gautier, du « bon » Gautier, se reprochant de n'être guère aimable avec lui. Au-dessus de Louise, aussi, à qui il explique les motifs du Non implacable qu'elle a opposé *sur son ordre* aux prières de Théo : « Vouloir plaire, c'est déroger. » Mais ce n'est pas encore assez : d'un nouveau coup d'aile, Gustave prend de la hauteur ; sa négation s'universalise : c'est au genre humain, à présent, qu'il cachera ses écrits : « Du moment que l'on publie, on descend de son œuvre. » Ce passage à l'absolu lui permet de juger sévèrement *La Bretagne* et de condamner la misérable défaillance de son Moi constitué. L'Ego empirique de Flaubert, ceux de Louise et de Gautier, vus d'en haut, se confondent et disparaissent dans l'espace. Le sujet réel est au-dessus d'eux, il s'en est échappé et n'a qu'un rapport négatif avec le genre humain. Reste à rendre une valeur subjective à l'ouvrage dont la valeur objective vient d'être contestée. Gustave s'en occupe dès le paragraphe suivant : « Ce sont ces pauvres pages-là, en effet, qui m'ont aidé à traverser la longue plaine... Avec elles, j'ai passé des orages, criant tout seul dans le vent et traversant, sans m'y mouiller les pieds, des marécages où les piétons ordinaires restent embourbés jusqu'à la bouche. » Le tour est joué : on a substitué la grandeur morale au talent littéraire ; vaille que vaille, *La Bretagne* est un talisman qui a permis à Gustave d'éviter les embûches et de continuer sans déroger son chemin de pèlerin solitaire¹³. Notons que « ces pauvres pages » ont été écrites de septembre à décembre 1847. Une première brouille avec Louise puis le voyage en Orient ont empêché Gustave de les montrer à la Muse. Trois mois, quatre au plus : et ne dirait-on pas que cette œuvre légère l'a porté à travers les plaines et les marées comme eût fait un coursier ? C'est que, là aussi, Flaubert amplifie et récapitule : il passe de *La*

Bretagne à son œuvre entière grâce à la simple métaphore du sauvage qui se fait enterrer avec son cheval. Le cheval, c'est la totalité des manuscrits. Gustave s'aperçoit-il que, par cette comparaison, il fait de l'Art un moyen de passer la vie ? Sans aucun doute, mais ce moyen devient sacré dans la mesure où il a protégé Flaubert des erreurs et des vices ; et surtout le jeune auteur confère une valeur *éthique* à ses ouvrages dans la mesure même où d'autres contestent leur valeur esthétique : pauvres pages, soit ; mais je leur dois ma dignité d'aristocrate.

Comment, d'après cet exemple, définirons-nous la Technique du rebond ? Notons d'abord qu'on l'emploie après les « chutes ». Mais les « chutes » sont précisément des blessures d'orgueil – et l'on peut être certain que Flaubert a rugi de fureur en recevant la lettre de Louise. Bref on se guérit des plaies de l'orgueil passif en renchérissant sur l'orgueil actif. Et, dans un premier moment, le rebondissement nous apparaît comme le passage intentionnel de l'irréfléchi à la vie réflexive : humilié, Gustave se perche et devient témoin pur de son humiliation. Il va utiliser la scissiparité réflexive pour se dédoubler : abandonnant son moi-objet, victime passive, aux mains de ses tourmenteurs, il se fait sujet contemplatif et regarde, avec indifférence, l'objet intime s'abîmer à ses pieds. Bien entendu, il s'abuse : le sujet de la réflexion participe, dès son apparition, des intentions du réfléchi dont il est né ; la souffrance et la honte, au moment que nous voulons les voir en nous, sont *déjà* dans la conscience réflexive qui les saisit en même temps devant elle comme un quasi-objet, unité provisoire du vécu. N'importe, il est commun que le passage à la réflexion ait pour motif l'intention de s'arracher à soi, de tenir à distance des affections ou des inclinations que l'on refuse. Le but de Gustave – se désolidariser de soi en se perchant, témoin d'acier, au-dessus de sa vie –, c'est celui de tous ceux qui, par exemple, croient échapper à la culpabilité en se reconnaissant coupables.

Mais l'opération ne peut réussir un moment que si Gustave la double par une autre qui lui permette de rapetisser les bourreaux en même temps que la victime ; ce procédé, plus ancien, nous le connaissons déjà : tout jeune, sur les

bancs du collège, Gustave se perdait dans l'infini pour échapper aux moqueries de ses professeurs et de ses condisciples. Après 1836, il a compris que le recours à l'infini négatif est une tactique. En prenant sur l'espèce, dont il fait partie, le point de vue d'en haut, il arrache au Moi empirique, unité du vécu, le sujet surhumain que celui-ci est censé contenir ; c'est à ce sujet que le jeune homme s'identifie alors. Autrement dit, il assimile la simple *réflexion* et l'*ascension* verticale, conférant à celle-ci un semblant de réalité par ce que j'appellerai des pratiques de *dé-situation*. Sans nier son enracinement ni sa facticité, il essaie d'en contester l'importance et d'échapper à tout conditionnement en saisissant la conscience réflexive comme l'*analogon* d'une imaginaire « conscience de survol ».

Pour se désituer, il faut briser les chaînes de l'espace et du temps. Le lieu d'abord : il minimisera l'*être-là* jusqu'à en faire un point d'insertion négligeable, le doigt de l'enfant auquel s'enroule la longue ficelle qui retient le ballon rouge. Ballon captif mais qui plane et que les vents du ciel agitent en tous sens. Pour obtenir ce déconditionnement relatif, Flaubert utilise deux procédés complémentaires que nous avons étudiés plus haut : la comédie du Grand Désir et la substitution de l'imaginaire au réel. Où qu'il soit, il réclame d'être *ailleurs* et finalement il y est. Ses rêves de voyage, si souvent déclarés, ne sont qu'à moitié sincères : leur but est de lui marquer que sa facticité n'exprime nullement sa vérité, que sa présence à Rouen n'est qu'une pitoyable contingence et que, d'une certaine manière, elle doit se vivre *comme une absence* ; de fait, si l'imaginaire est une surréalité, c'est en Asie, en Égypte qu'il se trouve vraiment au moment qu'il décrit ce qu'il y veut trouver. Il a, pour s'en convaincre, bâti une curieuse théorie : à notre époque d'Art critique et conscient l'imagination bien guidée devient visionnaire, elle dévoile les structures vraies de choses jamais vues ; la perception, plus tard, ne fait que reconnaître. Il prétendra, dans les lettres d'Orient, avoir *retrouvé* les monuments et les paysages tels qu'il les avait *inventés* dans sa chambre de l'Hôtel-Dieu.

Mais, inversement, cette théorie lui sert à déconsidérer les voyages pendant qu'il les fait : pour l'essentiel ce sont des *vérifications*, ils n'apprennent rien à celui qui les a rêvés d'avance ; pour le reste, il n'y faut voir que des expériences confuses. Une lettre d'Athènes, qu'il écrit à sa mère en janvier 1851, nous renseigne sur ce qu'il sent : « On a beau voyager, voir des paysages et des tronçons de colonnes, cela n'égaye pas. On vit dans une torpeur parfumée, dans une sorte d'état somnolent, où il vous passe sous les yeux des changements de décor... Mais on n'est pas gai ; on rêve trop pour cela. Rien ne dispose plus au silence et à la paresse. Nous passons quelquefois des jours entiers, Maxime et moi, sans éprouver le besoin d'ouvrir la bouche... À cheval votre esprit... va remontant dans les souvenirs... foulant des feuilles mortes¹⁴... » Un vague décor passe, entoure sa somnolence ; et puisqu'il *est* en Orient, il s'en évade par l'indifférence. Un autre recours contre sa présence en ces lieux tant désirés, c'est la recherche du temps perdu. Il s'abandonne à la nostalgie de son enfance, évoque devant une ferme du Bosphore : « les jours d'hiver où j'allais avec mon père chez des malades à la campagne ». Où qu'il soit, l'essentiel est de n'y pas être.

Dès qu'il est sûr de retourner à Rouen, son désir des « ailleurs » le reprend et s'exaspère. De Rome, où il s'ennuie, il écrit à Bouilhet : « Je deviens fou de désirs “effrénés”, un livre que j'ai lu à Naples sur le Sahara m'a donné envie d'aller au Soudan avec les Touareg qui ont toujours la figure voilée comme des femmes, pour voir la chasse aux nègres et aux éléphants¹⁵. » Et il confirme, dans une lettre à Ernest : « Eh bien oui, j'ai vu l'Orient et je n'en suis pas plus avancé car j'ai envie d'y retourner¹⁶. » Or il venait de refuser à Du Camp de continuer le voyage (par la Perse) : fut-ce l'argent, comme il le dit à Bouilhet ? ou la peur de chagriner sa mère, comme il le lui dit à elle ? ou le soulèvement de Bagdad – explication donnée à Ernest ? ou la « vérole », attrapée en Égypte ? La multiplicité des motifs et le fait qu'il n'en livre jamais qu'un à chaque correspondant les rend tous suspects. Et puis que regrette-t-il ? L'Orient et la

Perse (Ernest) ou le Sahara et le Soudan ? (Bouilhet). En vérité il s'apprête à retourner en France et à reprendre son rêve entre les murs de Croisset, toujours dé-situé, tout en sachant fort bien, à présent, que tous les « ailleurs » se ressemblent pour le touriste qui survole les monuments et les paysages sans jamais entrer dans la vie véritable du pays. Le voyage en Orient de Flaubert démontre que son désir d'être ailleurs est la contestation radicale de tout déplacement et ne peut s'accompagner que de la plus stricte immobilité : cette totalisation est la négation permanente et tournante d'une résidence invariable où l'on bouge à peine pour ne pas sentir les liens qui y attachent. Flaubert ne veut pas que Croisset soit une perspective particulière ; il rejette l'étendue matérielle et humaine des travaux et des jours et son « point de vue de l'absolu » devient l'affirmation de sa présence *en droit* à tout l'espace infini et abstrait de l'équivalence.

La technique de la dé-situation apparaît plus clairement encore dans ses rêveries sur le temps. Nous savons qu'il a des raisons très particulières de se tourner vers le passé. C'est que l'avenir lui fait horreur (nous y reviendrons) et qu'il y voit à la fois l'achèvement misérable de son destin et la victoire d'une bourgeoisie voltairienne et scientifique sur un ordre social qu'il eût pu « vénérer », sur des croyances qui l'eussent consolé. Mais l'orgueil de survol va généraliser ce rapport au passé : il en fait la négation systématique des liens qui l'unissent à ses contemporains. Il écrit par exemple, à Louise Colet : « Je ne m'apitoie pas davantage sur le sort des classes ouvrières actuelles que sur les esclaves antiques qui tournaient la meule ; pas plus, tout autant. » Les derniers mots sont mis là pour éviter que la Muse ne lui reproche son insensibilité. Flaubert, à son habitude, ne biffe rien : il corrige par une addition faite à la diable. N'importe, la vraie pensée est manifeste ; c'est la négation qui compte : *pas plus* et la tournure positive n'est que le négatif déguisé. Car nous sommes sans liens avec l'esclave antique. Il n'est pas même question de nous rappeler ses souffrances : il faut les ré-inventer. Du coup l'apitoiement et l'indignation deviennent à leur tour des

sentiments imaginaires. En assimilant les prolétaires rouennais, ces vivants qu'on exploite *de son vivant*, à des esclaves défunts, il contamine systématiquement les vivants par les morts et, d'un seul coup, met l'humanité entière au tombeau. Mais son but principal n'est pas de se masquer l'exploitation ou de calmer un malaise – que de toute manière il ne ressent pas : il s'agit avant tout de refuser une solidarité qui le situerait dans l'Histoire. Aussi conclut-il le paragraphe que nous venons de citer en déclarant : « Je ne suis pas plus moderne qu'ancien. » Pour étayer ces partis pris, il recourt souvent à la métempsycose : « Il m'arrive quelquefois des révélations historiques tant certaines choses me surgissent clairement – la métempsycose est peut-être vraie – je crois quelquefois avoir vécu à différentes époques ; en effet, j'en ai des souvenirs¹⁷. » Pour se dé-situer dans l'espace il avait inventé l'imagination prophétique qui franchit les distances et livre avant l'expérience les structures essentielles des choses : la même opération, dans le temps, donne la mémoire visionnaire qui s'ouvre sur un passé vécu avant la naissance et laisse échapper des souvenirs concrets de Rome ou de Carthage. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit en vérité d'*images*, nées d'une culture (savoir, représentations graphiques ou plastiques) mais il a décidé, par une intention souterraine, qu'il les *subit* au lieu de les produire. Sa passivité le sert en ce cas précis : autre que soi, il les saisit comme *souvenirs autres*, comme *préperceptions de* l'Autre se manifestant en lui comme l'expression d'une spontanéité étrangère. Par le simple effet de cette double négation qui rejette dans l'inessentiel toute sa vie réelle, Flaubert se sent éternel, omniprésent, il peut prendre sur le monde le « point de vue de l'Absolu. »

Le but fondamental de cette technique de la dé-situation est de s'arracher, sujet pur, à l'espèce, tout en lui laissant sa dépouille humaine. Le refus de toute localisation spatio-temporelle trouve son unité dans le refus total de l'homme : « Je ne suis pas plus moderne qu'ancien, pas plus Français que Chinois, et l'idée de la patrie, c'est-à-dire l'obligation... de vivre sur un coin de terre marqué en rouge ou en bleu sur la carte et de détester les autres coins... m'a toujours paru

étroite, bornée, et d'une stupidité féroce. Je suis le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'Univers¹⁸. » Il lui suffira de glisser encore un peu, de refuser l'anthropomorphisme, de rappeler que la Création n'est pas faite pour l'homme – idée *scientifique*, précisément, et bourgeoise parce qu'elle ne s'accompagne pas d'une prise de conscience sociale – et le voilà en mesure de s'identifier à l'ouragan, au cyclone : le point de vue de l'absolu devient celui de la négation radicale de l'humain : « Nous nous faisons le centre de la nature, le but de la création et sa raison suprême... Voilà encore de notre orgueil !... Dans (le tremblement de terre de Livourne) il y a un sens caché que nous ne comprenons pas, et d'une utilité supérieure sans doute... qui sait si le coup de vent qui abat un toit ne dilate pas toute une forêt¹⁹ ?... » À partir de là, l'orgueil de Flaubert peut se satisfaire de deux manières : soit en engloutissant dans la négation absolue la réalité tout entière, soit en se constituant, en face de cette réalité mise entre parenthèses, comme une totalité transcendant toutes les barrières. Mais ces deux attitudes sont très voisines ; la seconde masque par des mots sa négativité radicale : il est vrai que Flaubert parle volontiers de « s'identifier avec la nature ou avec l'histoire²⁰ », il est vrai aussi qu'il se déclare assez souvent « panthéiste ». Le voilà donc totalité du monde, totalité de l'aventure humaine, totalité de la matière. Mais il n'a pas pour autant cessé de se crispier sur sa négation formelle et absolue puisque l'histoire, pour lui, c'est la résurrection impossible du passé qui conteste la réalité du présent²¹ et puisque la Nature (nous y reviendrons), c'est la négation systématique de l'anthropomorphisme et de la prééminence de l'humain. Il l'écrit un jour d'orgueil (c'est-à-dire de « rebondissement après une chute ») : « Le seul moyen de vivre en paix, c'est de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité... et de n'avoir avec elle rien de commun, qu'un rapport d'œil²². » De sorte que, finalement, la négation reprend tout son sens : elle est négation active, négation de l'homme en lui, négation de l'homme dans le monde par le mépris et par la mort. Deux textes de sa Correspondance sont

frappants, surtout si on les rapproche : dans le premier il se borne à montrer que l'amour de l'humanité s'est substitué à l'amour de la patrie et disparaîtra comme lui ; alors viendra une civilisation platonicienne où l'on aimera le Juste pour le Juste, le Beau pour le Beau, etc., c'est-à-dire les Idées en tant que transcendances archétypiques et non comme lien entre les hommes. Or il reprend ce même thème un an plus tard mais pour lui donner une conclusion tout autre : « On doit être âme le plus possible et c'est par ce détachement que l'immense sympathie des choses et des êtres nous arrivera plus abondante. La France a été constituée le jour où les provinces sont mortes et le sentiment humanitaire commence à naître sur les ruines de la patrie. Il arrivera un temps où quelque chose de plus large et de plus haut le remplacera et *l'homme alors aimera le néant même* tant il s'en sentira participant. » C'est-à-dire que l'universalisation progressive qui permet à l'homme (selon lui) d'échapper à sa condition sexuelle²³, à sa condition sociale et même, pour finir, à sa condition humaine, c'est finalement l'universalité du néant.

La dé-situation n'est-elle qu'un procédé verbal ? faut-il réduire l'ascension verticale à un envol oratoire ? Quelquefois. Mais, quand les circonstances s'y prêtent, nous découvrons derrière les mots que le « rapport d'œil » se fonde sur une *attitude* et que, bien qu'il s'exprime ensuite par la parole, il peut être vécu silencieusement et dans une sorte de joie, comme s'il réalisait chez Flaubert un désir fondamental. Un passage curieux des *Notes de voyage* en témoigne. C'est le désert : « Une caravane nous croise ; les hommes entourés de coufiehs (les femmes très voilées) se penchent sur le cou des dromadaires ; ils passent tout près de nous, on ne se dit rien ; c'est comme un fantôme dans des nuages. Je sens quelque chose comme un sentiment de terreur et d'admiration furieux me couler le long des vertèbres ; je ricane nerveusement, je devais être très pâle et je jouissais de façon inouïe²⁴. » Pourquoi cet apathique qui a vu toute l'Égypte sans s'émouvoir, jouit-il si fort au passage d'une caravane ? C'est qu'elle lui présente justement la réalité telle qu'il la souhaite et le vrai rapport qu'il rêve avec l'Être.

Cette rencontre se fait sous la forme d'une simple coexistence. Aucun contact n'est ébauché ni possible avec ces hommes qui ne partagent aucun des soucis de Flaubert et qui ne parlent pas sa langue. Dans cette caravane, l'humanité se présente à lui comme une espèce dont il ne partage pas les *fins*, dont les vrais buts lui demeurent étrangers. En même temps, le silence, l'étrangeté du groupe et sa disparition progressive lui donnent l'aspect d'un « fantôme dans les nuages » ; c'est-à-dire que cette société humaine en mouvement se donne, le décor aidant, pour une *réalité irréelle* ; l'homme *hors d'atteinte*, glissant et disparaissant dans le néant, l'être comme apparition, l'apparition réduite à l'apparence, l'essence de la communication se dévoilant comme non-communication absolue, l'imaginaire et le réel confondus, voilà ce qui, tout à coup, fait trembler Flaubert de terreur et de joie. On aura déjà compris que cette joie est celle de l'*esthète* : elle lui est donnée quand les conditions sont réunies pour que l'événement *réalise la déréalisation du réel* et lui montre l'espèce humaine comme un produit de son imagination.

Ainsi l'orgueil funèbre de Flaubert lui fait un devoir de considérer la vie des autres et la sienne propre du point de vue de la mort. Que cette position soit un impératif éthique qui ne peut s'adresser qu'à l'imagination, Flaubert en est parfaitement conscient, qui écrit à Louise : « *Poésie oblige*. Elle oblige à nous regarder toujours comme sur un trône et à ne jamais songer que nous sommes de la foule et que nous nous y trouvons compris. » La dé-situation, de l'aveu même de Gustave, ne fait qu'un, pour finir, avec la déréalisation. Prendre « le point de vue de l'absolu », c'est *se choisir imaginaire*.

À présent, nous pouvons revenir à *Smarh*. Car le mouvement qui porte Gustave à le concevoir, c'est précisément celui du rebond. Dans la mesure où les *Mémoires d'un fou* sont un roman intime qui tourne à l'autobiographie, Gustave s'y montre en martyr : il a son vautour – cette Pensée qui le ronge – et puis le monde l'écrase, il en supporte la charge, bref c'est une victime passive, un être *d'en bas* voué à la destruction progressive par les forces du Mal. L'échec – à ses

seuls yeux – des *Mémoires* le déconcerte et, du même coup, l'humilie : ce n'est pas seulement son œuvre qui le dégoûte, c'est sa passivité, sa dépendance et son infériorité. Il a honte de se plaindre, à la fois *dans le livre et en réalité*. Voilà le point de chute : le livre, manqué, lui dévoile son masochisme qui lui fait horreur, tout est perdu. Non : le Garçon le sauve. Depuis plusieurs années, ce personnage existe, né d'un rebond d'orgueil. Du même coup, Gustave comprend la signification du rôle : puisque le monde, c'est l'Enfer et qu'on y subit des tourments infinis, pourquoi ne pas s'identifier au tourmenteur plutôt qu'à sa niaise victime ? Il n'est que de donner la plume au Géant qui moque la créature humaine. Jusqu'alors le Commis Voyageur pantagruélique et bouffon apparaissait quand Gustave avait affaire aux autres ; les écrits de sa solitude, au contraire, sinistres et désespérés, n'étaient que les cris douloureux d'un martyr ; même lorsqu'il s'essayait à totaliser le monde en extériorité, le jeune auteur demeurait déplorablement triste. L'idée génératrice de *Smarh*, c'est de réunir en une même œuvre le martyr et le bouffon, de faire de celui-là la victime de celui-ci et, sans renier ses liens avec le premier, de se rendre avant tout, par le rire, complice du second. Les premières œuvres intimistes (*La Dernière Heure*, les *Mémoires*) ne comportaient pas de distance à soi ; les premières totalisations du dehors n'enveloppent pas en elles de totalisation en intériorité : le sujet du *Voyage*, ce Memnon penché sur les hommes, est *déjà* un être surnaturel ; dans *La Danse* la subjectivité s'éparpille entre le chœur des morts tirés de leur tombe et le Christ, triste méditant passif. *Smarh* sera, pense Gustave, la synthèse cosmique des deux totalisations. Le sujet est exposé au début de l'ouvrage en quatre lignes. Satan dit à Dieu : « ... Je sais un homme saint... qui vit comme une relique ; cet homme-là, tu verras comme je vais le plonger dans le mal en peu d'heures, et puis tu me diras si la vertu est encore sur la terre, et si mon enfer n'a pas fondu depuis longtemps ce vieux glaçon qui la refroidissait ? » Ce Pari est inspiré de celui de Faust mais l'enjeu n'est pas le même : il s'agit de faire commettre à *Smarh* le péché de désespérance, le seul qui soit inexpiable et conduise droit à

l'Enfer. Or, à n'en point douter, Smarh représente Gustave – c'est-à-dire Marguerite, Garcia, Djalioh, Mazza et le jeune héros des *Mémoires*. Mais l'auteur a pris soin de se désolidariser de son incarnation : il la considère froidement, sans la moindre pitié ; les plaintes les plus éloquentes du Saint Homme (tantôt mystique, tantôt Poète) sont « distanciées » : Flaubert les propose, il souhaite que la beauté de ces tirades force l'admiration mais, au contraire de ce qu'il faisait dans ses contes, il ne cherche jamais à susciter notre pitié. En vérité Smarh est un *objet* : même lorsqu'il lamente, il est manœuvré, guidé par Yuk et Satan. Et certes, le conteur prétend relater impassiblement des faits objectifs ; mais comme c'est lui qui les invente, on sent à chaque ligne que ce créateur malicieux est le vrai tentateur de l'ermite, qu'il *s'amuse* à lui faire subir l'expérience progressive du Néant par personnages interposés : s'il s'incarne, c'est en Yuk, Garçon hyperbolisé. Au reste, tout est transposé, généralisé. La douceur de Smarh, sa bonté originelle (« Merci mon Dieu ! de m'avoir fait une âme comme la vôtre et capable d'aimer ») sont expressément mentionnées pour rappeler l'état d'innocence que Flaubert prétend avoir connu dans ses premières années. Mais elles indiquent aussi que le schème temporel du *Voyage en enfer* est délibérément repris²⁵ : Smarh, c'est l'homme saisi, au départ, dans le moment de l'illusion et lentement conduit au scepticisme absolu moins par le déroulement « naturel » de la vie que par une volonté maligne qui le mystifie. La totalisation se fait pour le Saint Homme en intériorité ; mais cette intériorisation, vue d'en haut, se donne pour un élément de l'extériorité cosmique, Yuk-Gustave et Gustave-Satan, seuls actifs, font devant Smarh un cours magistral. Celui-ci, pure passivité – comme sera le premier *Saint Antoine* –, se borne à enregistrer. Cet objet sans cesse manipulé nous est présenté comme la subjectivité humaine en tant que détermination – entre une infinité d'autres – de l'objectivité cosmique. Flaubert garde le mouvement de l'âme qu'il a précédemment donné comme sien mais il s'en arrache en même temps par un rebond réflexif pour le regarder « de son trône » avec une indifférente sérénité. Mieux : pour s'en moquer. C'est à la fois

l'attitude stoïque et – dans la mesure où Smarh représente *tout* homme – une conduite sadique. Car le type même du sadisme flaubertien, c'est la totalisation en extériorité quand elle transforme un sujet en objet. En ce sens, *Smarh*, manqué en 1839, trouvera son aboutissement dans la fameuse scène du fiacre, lorsque le Garçon transformera un couple dans son intimité charnelle en matière inanimée.

Toutefois, ce n'est pas ce schème formel qui « éblouit » Gustave quand il conçoit son « Mystère ». La raison de sa terreur et de sa jubilation, il faut plutôt la voir dans la découverte qui est à l'origine de sa nouvelle entreprise : au moment du rebond, il s'aperçoit que l'orgueil est une *méthode éthico-esthétique* : l'œuvre d'art ne peut s'accomplir sans que le créateur pratique envers lui-même une morale rigoureuse et réciproquement cette morale trouve sa justification dans l'œuvre qu'elle rend possible. Le mouvement de l'Orgueil arrache l'individu à son être et du même coup lui donne la vision artistique (totalisation en extériorité). En s'arrachant à la subjectivité masochiste et bourgeoise où il pensait s'engloutir, Gustave croit s'être *fait autre* : il a échappé à son aliénation *finie* en s'aliénant à l'infini. Nous l'avons vu : c'est le sens de ses extases, c'est aussi la structure propre du Garçon. Ce qu'il croit comprendre, en décembre 38, c'est que cette ascèse orgueilleuse, pourvu qu'elle soit constamment répétée, définit précisément l'Artiste. Celui-ci « tend son esprit dans toute sa longueur » pour se faire à la fois grain de sable parmi les grains de sable et représentant qualifié de l'Infini ; il se fait habiter par la Réalité absolue et se saisit, sujet pur, comme une incarnation finie de la pensée infinie ; l'irruption de celle-ci dans son intelligence bornée fait tout éclater : pas de commune mesure entre ses faibles ressources intellectuelles, ses enchaînements d'idées, son minuscule savoir d'*homme* et cette explosion illimitée de l'être ; ainsi, loin que l'ascension verticale l'élève à un degré supérieur d'intellection, elle l'arrache à toutes les formes d'intellection humaine : en lui se développe « autre chose qui pense que cette intelligence même, autre chose qui est convaincu que notre raison²⁶ » et qui, justement, pense *en tant*

qu'autre le Savoir et la Raison. La Raison, disait Hegel, n'est pas un os. Or c'est là justement ce qu'elle doit être pour l'Artiste qui la voit *du dehors* et l'intègre à la totalisation objective : perdant sa translucidité, ses principes et ses évidences, elle devient une mécanique aux yeux du sujet nocturne qui ne partage aucune des fins humaines. C'est pour ce motif que, traduisant par des mots ce qu'est le genre humain aux yeux de l'absolu, il écrira « des choses inouïes, gigantesques, absurdes, inintelligibles pour lui et pour les autres ». Il est, comme une Sibylle, habité ; l'homme qui tient la plume ne comprend pas ce que l'Infini lui dicte.

Tâche difficile : nul Dieu ne l'aide, il lui faut s'élever *tout seul* au-dessus de lui-même, garder le contact avec notre espèce au moyen de la facticité qui l'y a plongé – bref la comprendre du dedans – et, dans le même temps, la découvrir comme une espèce étrangère, la mépriser en lui et hors de lui, se mépriser en elle. Il ne cessera pas de vivre, c'est-à-dire de souffrir, mais, se dressant au-dessus du vécu par une hautaine renonciation, il refusera de se reconnaître et ne voudra plus voir dans les soubresauts de sa vanité torturée que les vieilles douleurs mesquines et quotidiennes qui sont le lot commun, bref il refuse d'avaliser sa subjectivité si ce n'est comme source de renseignements *généraux* ; sujet réflexif, surgi de l'Orgueil, l'Artiste doit, en toute occasion, se comporter comme s'il s'était produit lui-même comme Ego constitué dans le flot du vécu pour donner une matière à son Art.

Gustave n'a pas oublié que son ascèse est irréalisante. C'est *dans l'imaginaire* qu'il se fait le lieutenant de l'Infini. L'Absolu lui-même est visé *à vide* par une intention trans-ascendante, jamais atteint. En ce sens, il peut dire que l'Artiste *est un rôle*. Mais qu'importe, si l'*époché* orgueilleuse lui permet d'échapper à son être-bourgeois et, surtout, si elle trouve sa confirmation et son achèvement dans l'œuvre ? Or, c'est cela, la découverte fulgurante de décembre 38 : le travail éthique qu'il exerce sur soi-même le conduit nécessairement à la *Weltanschauung* de l'Artiste, c'est-à-dire à considérer la réalité du point de vue de l'irréel, à voir le monde comme le pire des mondes possibles, donc à le saisir dans sa finitude,

l'imagination étant par définition l'Infini (le lieu des possibles non réalisés) ; du coup, il est en mesure de produire ce qu'il tient pour l'objectif essentiel de toute littérature : un « discours sur le monde ». Mais *Smarh* ne lui apparaît pas, quand il se met à l'ouvrage, comme la simple transcription d'un contenu intuitif déjà acquis. Ce qui l'exalte au contraire, c'est l'idée d'accomplir simultanément et l'une par l'autre l'œuvre et l'ascèse ; le plan de *Smarh* est un plan de vie et réciproquement. Pour s'élever au « point de vue de l'Absolu » il s'aidera des mots : il dira plus qu'il ne pense, plus qu'il ne sent pour que ces outrances le portent au delà de lui-même et lui servent de tremplin. Inversement, à chaque échelon de l'escalade, l'Infini lui enverra des messages « inintelligibles » dont il devinera le sens bien avant de déchiffrer les paroles qui l'expriment. Pour finir, les lettres de crédit sur l'Absolu et les obscurs messages captés par sa plume trouveront, pense-t-il, leur harmonieux équilibre dans l'unité d'une œuvre d'Art. *Smarh* sera le produit et l'expression d'une métamorphose : en changeant son rapport à soi-même (à l'Ego constitué) et à tous les êtres finis, le jeune homme s'intégrera à l'Infini et transformera son intuition immédiate de l'Univers. La preuve de sa métamorphose existentielle doit être fournie par la modification du contenu matériel de l'intuition et cette modification ne témoignera d'elle-même qu'en s'exprimant par un discours nouveau. Quand Gustave entrevoit son œuvre future, elle l'exalte et le stupéfie par son ampleur. Ce sera Le Livre, puisqu'il y dira tout ; et s'il peut vraiment tout dire, il prouvera qu'il est capable de se placer au-dessus de tout et de s'y maintenir dans l'orgueil. Le sous-titre « Mystère » marque le sens profond que Gustave veut donner à sa tentative : voir le fini du point de vue de l'infini et rendre sa vision par des mots, c'est une entreprise *sacrée*.

ART ET SACRÉ DANS "SMARH"

Nous sommes « ancrés » – de cela Gustave est profondément conscient – et, dans la mesure où l'être-dans-le-monde est totalisation, cette totalisation sourde,

implicite, est en fait une mise en perspective et le cosmos n'est qu'un horizon ; du coup, le totalisateur est lui-même totalisé : c'est ce que Leibniz veut faire entendre dans sa *Monadologie*. Le monde est devant nous mais aussi derrière ; et, comme dit Merleau-Ponty, nous ne pouvons être « voyants » sans être du même coup « visibles ». « Le corps est pris dans le tissu du monde mais le monde est fait de l'étoffe de mon corps. » Or le mouvement de l'Artiste, au sens où l'entend Flaubert, commence avec la dé-situation. Cela signifie qu'il se constitue comme *conscience de survol*. Il s'arrache au monde *fictivement* en y laissant sa dépouille et feint de totaliser explicitement l'infini des choses et des hommes sans s'intégrer, sujet, à la totalisation. Ce refus de toute perspective, ce passage à l'absolu du regard ne peut être qu'une attitude imaginaire. Gustave s'irréalise en sujet omniscient. Il se rêve, planant au-dessus des êtres et les enveloppant tous dans l'unité de la voyance mais cette fantasmagorie ne s'accompagne en fait d'aucun déplacement *réel*. Mieux, à la considérer objectivement, elle contribue à le situer plus précisément ; c'est bien lui, Gustave, le cadet Flaubert qui s'ennuie dans sa chambre et dont l'évasion fictive est conditionnée par son passé, par ses attaches, par cette chambre même qui l'emprisonne dans son paysage trop familier ; *pour nous* il se fait davantage lui-même par sa manière de se vouloir sujet universel.

Mais si le sujet est imaginaire, l'objet de sa contemplation doit l'être tout autant. Le monde qui se livre à ce pseudo-regard contient, certes, des terres, des mers, un ciel, des animaux et des hommes, des êtres et des événements, mais ce sont des mirages, empruntés, sans doute, à la mémoire mais déformés par la courbure nouvelle que Gustave leur impose et par la nécessité de n'apparaître jamais que comme partie d'un tout qui prétend se donner à voir d'abord.

Cette totalisation de survol, Gustave l'a tentée dès sa treizième année. Nous l'avons vu, accroché au manteau de Satan, voler au-dessus des continents et conclure que « ce monde, c'est l'Enfer ». À la prendre à la rigueur, sa conclusion n'était ni vraie ni fausse. Le monde où je m'englue est peut-être *mon* enfer ou, ce qui revient au même, il se peut que *mon* monde soit l'enfer, mais ces deux

jugements ne sont acceptables que s'ils s'appliquent exclusivement à mon entourage objectif et à mon ancrage ou, si l'on préfère, à une situation et à une personne. Même ainsi, pour tout dire, ils échappent aux catégories du vrai et du faux : le mot d'*enfer*, quand la copule le relie à celui de monde, ne peut nous renvoyer à un concept précis. Dans le système de la pensée chrétienne et médiévale, l'« enfer » désigne un objet défini qui tire sa signification de l'ensemble structuré des mythes et des rites religieux. Pas de Mal sans Bien, pas de Démon sans Dieu, pas d'Enfer sans Paradis, pas de souffrance ou de volupté éternelles sans une justice rétributive qui n'aurait pas de sens, elle-même, sans cette épreuve du défendeur, la vie. S'il faut ôter la justice divine, à quoi Flaubert ne peut croire, pour installer la punition de la vie non point *post mortem* mais dès la croissance, au temps de l'innocence, le savoir conceptuel se brouille, ses éléments se détériorent ou se bloquent : le Mal est tout déconcerté de régner sur son compère le Bien, la survie s'étonne de commencer avec l'existence pour finir à la mort, le juge suprême se scandalise de châtier sans motif. Ainsi la conclusion du premier survol de Gustave est, au sens strict du mot, non-signifiante.

C'est elle, pourtant, qui servira de départ aux efforts conscients qu'il fait à partir de quinze ans pour se transformer en artiste. En d'autres termes, cette proposition sera le point de départ et le point d'arrivée de ses nouveaux survols. Elle devient l'Idée génératrice du monde imaginaire qui se constitue sous les yeux du sujet irréel : cela veut dire qu'elle sera la matrice de l'imagination créatrice qui produira cet univers ; elle lui fournira ses règles : dans *Smarh*, Flaubert reprend l'affabulation de Faust ; il y a pari entre Dieu et Satan, l'objet du pari est *Smarh* l'ermite ; le Diable va le tenter. Mais Dieu n'apparaît ici que pour être bafoué : il faut que le Bien existe pour que le Mal à chaque instant puisse en triompher. En fait, à la pousser au bout, l'idée directrice de sa cosmogonie, c'est l'hypothèse du Malin Génie. Chez Descartes, toutefois, cette hypothèse est une fiction logique : on la considère comme un *possible* jusqu'à ce qu'elle conduise par un processus dialectique au *cogito* qui en dévoile

l'impossibilité ; limitée, c'est un moment irréel d'une vraie pensée, qui s'élimine de lui-même quand paraît la vérité qu'il a concouru à produire. Mais Gustave n'use jamais du *cogito* réducteur : irréalisé dans un sujet contemplatif, il ne fait pas l'acte réflexif qui dissiperait le cauchemar ou, s'il produit des réflexions, elles seront elles-mêmes imaginaires et tomberont sous la loi de l'esprit malin. Ainsi le monde demeure un rêve mais c'est un mauvais rêve dont on ne s'éveille point. *La Danse des morts* est un cauchemar dirigé et, tout aussi bien, *Smarh* et la première *Tentation*. Ainsi, de quinze à vingt-sept ans, Gustave recrée sans cesse la même totalité selon les mêmes règles.

Si l'on veut comprendre l'essence de l'« Artiste » selon le jeune Flaubert, il faut poser la question cruciale : quel rapport établit-il entre le monde imaginaire du survol et l'univers réel qui l'écrase ? Notons, pour commencer, que *cette* question – formulée en *ces* termes – ne concerne que le seul Gustave. Il n'y aurait pas lieu de la poser, par exemple, aux écrivains des générations suivantes qui, naturalistes ou symbolistes, se réclament également de lui. Le romancier naturaliste, en effet, bien qu'il se veuille sujet créateur, ne prétend pas sortir du monde, mais restituer un ensemble social (événements et structures) *dans une certaine perspective*. Et cette perspective traduit malgré tout l'*ancrage* de l'écrivain : Zola parle de courtisanes, de grands bourgeois, de paysans, d'ouvriers, de l'*Homme* jamais. C'est qu'il est *de son temps*, qu'il voit les choses à partir de *son milieu*. Ce qu'il totalise, par exemple, c'est le destin temporel d'une famille. Aussi le problème du naturalisme – et du réalisme tout autant –, c'est celui de la véridicité de la fiction. « On ment pour dire mieux le vrai : qu'est-ce que cela veut dire ? » Inversement les symbolistes – beaucoup d'entre eux en tout cas – valorisent l'imaginaire en tant qu'il *n'est pas* le réel. C'est la structure d'irréalité pure qui les fascine : « rien n'est beau que ce qui n'est pas ». Leur « monde » est en fait un non-monde qu'ils nomment souvent le « rêve » et si l'on devait leur demander quel rapport ils établissent entre l'imaginaire et la réalité, la plupart répondraient : aucun. De sorte que la question à leur poser est plutôt : quels

éléments réels s'introduisent en fait dans le « rêve » pour le conditionner, de l'extérieur et de l'intérieur, comme un événement semi-réel ? Mais pour Flaubert, l'ambiguïté de sa position – qui a permis à ceux-ci comme à ceux-là de se retrouver en lui – vient de ce qu'il connaît parfaitement l'irréalité du monde survolé sans cesser pourtant d'affirmer l'identité de celui-ci et du monde réel où il est enraciné.

Qu'il soit lucide, rien de plus sûr. Jamais, quand il crée, il ne se prend pour un philosophe en quête de vérités nouvelles : ses lettres et ses *Souvenirs* nous montrent d'ailleurs qu'à l'époque il méprise la philosophie. Sans doute l'« Artiste » produit aussi des *idées* qui se manifestent dans l'œuvre ; mais, sujet imaginaire, ses idées n'ont que la simple *apparence* des idées réelles. Forgées à la ressemblance des conceptions de l'esprit, elles ne sont chacune que l'unité totalisante d'une certaine catégorie de mirages et, du coup, deviennent elles-mêmes des mirages. Faire doubler Satan par Yuk, dieu du Grotesque, c'est créer une idée feu-follet qui s'évanouit dès qu'on veut la penser. N'allons pas croire qu'il s'agit de métaphores au sens précis du terme. Une métaphore est une traduction ; on peut donc la retraduire. Mais lorsque la belle Vérité périt étouffée dans les bras du Dieu grotesque, que traduirez-vous ? Derrière cet *événement* archétypique, il ne faut pas chercher, nous l'avons vu, un de ces « axiomes » dont Flaubert est friand. Nous avons vu que l'allégorie relève d'une herméneutique qui dévoile en elle une pluralité de sens indépendants les uns des autres. Prise à la lettre et en bonne logique, elle ne *signifie* rien : cela veut dire qu'elle ne renvoie qu'à de faux concepts, qu'à une pensée-mirage. La Vérité, par exemple, Gustave est tenté quelquefois de la déclarer grotesque mais il lui arrive plus souvent encore de la penser atroce et désespérante. Le docteur Mathurin meurt de rire ; mais Mazza, quand elle se tue, Flaubert ne la trouve pas risible. D'autres fois, le vrai lui semble attirant (n'est-il pas fils de savant, ne se vante-t-il pas d'avoir « le coup d'œil chirurgical » ?). Et, en d'autres occasions, il se déclare « anti-vérité », ce qui signifie tantôt qu'il la refuse délibérément, préférant les

chatoiements de l'erreur, et tantôt qu'elle n'existe pas (« il n'y a ni idées vraies ni idées fausses »). En sorte qu'il ne demeurerait rien de la fable si on la dépouillait de son anthropomorphisme et surtout, de sa *temporalité*. De fait ces différentes conceptions du Vrai – dont aucune n'est *intelligible* – n'ont, par-dessus le marché, aucun lien rigoureux qui les unisse. C'est la temporalisation qui décide : l'une ou l'autre sera la forme et s'enlèvera sur le fond constitué par l'interpénétration de chacune et de toutes, selon la manière variable mais toujours motivée dont le jeune homme vit ses contradictions. En conséquence, la seule unification possible de cette multiplicité doit être temporelle : la fonction des mythes de Platon était de réintroduire le temps dans un univers immobile ; et pareillement le récit forgé par Gustave réintroduit la temporalité comme seule synthèse admissible. Simplement, il l'objective ; cette durée intérieure qui s'écoule et charrie vingt conceptions différentes du vrai, il en fait le temps objectif d'une *histoire*. En est-il conscient ? Plus ou moins : l'historiette apparaît comme une métaphore. Mais c'est une métaphore-mirage. En vérité Flaubert a besoin de raconter : la simple liaison logique du grotesque et du vrai ne le satisferait pas ; dans cet univers forgé où les idées sont des créatures humaines, il faut laisser à chacune le temps de *faire un choix*, c'est-à-dire le temps de la déchéance. Mais, précisément pour cela, la temporalité fait éclater les concepts. L'unification mobile de cette diversité ondoyante et hétéroclite ne peut être qu'*artistique*. Flaubert ne l'ignore pas : l'« Artiste » joue à avoir des idées. Pourtant, un an après avoir terminé *Smarh*, il le relit et écrit en postface : « L'illusion n'est pas mince, il faut commencer par avoir des idées et ton fameux mystère en est veuf. » Faut-il comprendre qu'il « s'illusionnait » quand il y travaillait ? Oui et non. Notons d'abord que Flaubert se reproche un défaut de méthode : il faut *commencer* par avoir des idées. Il n'a donc pas commencé par là ? Eh non : rappelons-nous qu'il donne son mystère, en décembre 1838, pour une œuvre gigantesque « inintelligible à moi-même et aux autres ». Cela signifie qu'il a choisi de commencer par l'obscurité : il écrit tout exprès pour être dépassé

par ce qu'il écrit ; dans ce qui sort de sa plume, il se reconnaît par une sorte de sympathie et non par l'entendement. S'il se plaint alors des difficultés qu'il rencontre, il s'agit toujours de l'*expression* artistique (« O l'Art, l'Art, déception amère ») et non – comme ce serait le cas pour un philosophe – des embarras de sa pensée. Il parle d'un « face à face avec l'infini » qu'il décrit aussitôt comme un « bouleversement de l'âme » : de fait nous avons vu que c'est une certaine *attitude* – et non pas une intuition signifiante – qui l'amène à cette confrontation. Et tout aussitôt : « ... Je m'arrête court, je ne sais comment exprimer (ce face à face). » Un peu plus tard il est vrai, relisant ce qu'il écrit – le 24 février 1839 –, il déclare avec sévérité : « Ce que j'en ai fait est absurde ; pas la moindre idée. » Mais ce qu'il se reproche, alors, est caractéristique : « Mes pensées sont confuses, je ne peux faire aucun travail d'imagination. » Il assimile ici fort clairement la fonction idéative et la faculté d'imaginer. Et, certes, l'imagination est un moment nécessaire de toute pensée euristique, même celle du mathématicien. Mais de ce moment transitoire, Flaubert fait l'essentiel ; il cherche délibérément l'incarnation symbolique sans souci d'établir préalablement ce qui doit s'incarner : c'est qu'il compte sur la densité du symbole pour suggérer après coup, aux autres et à lui-même, un sens irréalisable et lointain inséparable des événements fictifs qui l'expriment, c'est-à-dire impossible à traduire par un autre discours. Il a conscience de produire des grands ensembles imaginaires, c'est-à-dire non l'Idée mais des images de l'Idée pour que celle-ci vienne se prendre au piège de son reflet. De ce point de vue, cet univers n'est pas la copie du nôtre ; Flaubert le sait : du reste le monde de survol est ensorcelé ; les spectres, les larves, les morts qui parlent, les Dieux y ont droit de cité comme les hommes et le rapport qui lie ceux-ci et ceux-là est une relation d'intériorité. Autrement dit, Gustave produit intentionnellement un univers *sacré* qui ne peut être un « modèle » de celui, profane, que nous habitons.

Pourtant ce n'est pas un *autre* univers que Gustave souhaite inventer : le père du symbolisme est en cela fort différent de ses fils spirituels. Il ne s'agit pas, pour

lui, de construire par haine du réel un possible leibnizien qui serait resté jusqu'à l'état de possible et qui prendrait dans ses mains toute sa consistance et tout son modelé sans quitter le terrain de la pure possibilité. De fait, quand le sujet fictif survole, nous savons qu'un sujet réel crée en même temps le contemplateur imaginaire et l'objet contemplé. Cela signifie qu'il les structure l'un et l'autre en fonction de ses propres déterminations. L'hypothèse du Malin Génie correspond à la *domination par l'Autre*, à la malédiction paternelle ; si le *cogito* n'intervient pas, ce n'est pas que Flaubert ne puisse l'effectuer à chaque instant, c'est que sa passivité lui en interdit l'usage méthodique. Aux sources mêmes de son imagination nous trouvons le pessimisme, la misanthropie, la misogynie, qui sont des déterminations intentionnelles de sa sensibilité. Et si des êtres mythiques, en général malfaisants, peuplent la terre fictive qu'il décrit, c'est que ce créateur projette intentionnellement dans sa création son « instinct religieux », son mysticisme, sa foi bafouée, écrasée, sans cesse renaissante, ses superstitions, son goût profond pour le fétichisme et les idoles. Quant au triomphe du Mal radical, conclusion inévitable de ses œuvres, c'est le sens même et l'orientation, chez lui, du vécu, c'est sa certitude réelle que chaque homme a un *destin*, toujours insupportable, et c'est le vœu de sa méchanceté. Tout cet ensemble structuré joint à d'autres pulsions que nous avons décrites ou que nous décrirons – en servant de matrice à l'opéra fabuleux qu'est le monde de survol, c'est-à-dire en produisant, en sélectionnant, en déformant systématiquement les images qui le constituent – se donne dans le syncrétisme comme principe générateur de l'objet imaginaire ou, si l'on préfère, comme la loi de sa nature. Et, bien entendu, ces tendances confuses, brouillées, parfois contradictoires ne peuvent se projeter dans cet objet comme un système de lois cohérentes et hiérarchisées, comme un ensemble de liens intelligibles, en un mot comme des significations articulées. Comment l'entendement pourrait-il admettre cette nature où tout est *analysable* – c'est-à-dire réductible à des invariants – et, en même temps *sacré* – c'est-à-dire irréductible ? Comment une éthique rationnelle

pourrait-elle s'accommoder d'un système de valeurs négatif, c'est-à-dire d'un Mal radical qui triomphe *toujours* du Bien ? Le Mal radical, chez Kant, ne se conçoit, au niveau du choix intelligible, qu'en liaison avec un Bien absolu que nous avons librement nié en optant pour la sensibilité mais dont nos progrès, après cette vie, nous permettront lentement d'approcher. Ici, rien de tel : tout juste cette affirmation intenable que le Bien est le moyen privilégié du Mal. Mais, au-delà des significations – il n'y en a pas ou elles sont incorrectes, inachevées, imprécises ou bien elles se détruisent mutuellement –, un *sens* apparaît, structure *poétique* de cet imaginaire, qui dépasse les mots et les images de Flaubert et que nous ne saurions rendre par des mots. De fait, c'est la totalité intériorisée du poète s'extériorisant comme totalisation objective. Ou, si l'on préfère, la *perspective* que son enracinement particulier lui donne sur son entourage réel (ce que les Allemands nomment *Umwelt*) est extrapolée dans son ambiguïté même comme principe objectif de la totalisation imaginaire. L'irréalisation n'a donc pas lieu au niveau du *sens* : simplement, celui-ci est vécu à l'intérieur du monde réel par le sujet réel ; au niveau de la réalité quotidienne, c'est l'être-dans-le-monde de Flaubert, chaque perception, chaque événement le confirme et le contredit tout ensemble : tout est insupportable et rien n'est *si terrible*, la vie est invivable et se laisse vivre, la contingence du fait ne donne ni raison ni tort à son « pressentiment » du Mal radical dans la mesure où cet inflexible parti pris relève d'un autre ordre et postule la nécessité absolue ; l'être-dans-le-monde de Flaubert est donc une relation située avec l'horizon mondain, en tant qu'elle est vécue comme le dépassement permanent d'une expérience ambiguë. Bref, le *sens* du monde fait l'objet d'une postulation ardente qui reste du domaine de la foi puisqu'elle ne pourrait se vérifier qu'au terme d'une quête infinie. Ce sens est là, pourtant, il jette sur les faits une étrange lumière qui glisse sur eux et ne les éclaire pas. Le moment de l'imaginaire est le passage à l'infini par lequel, supposant la quête achevée, Flaubert prend ce sens syncrétique comme la loi d'organisation de ses images : en d'autres termes, il n'imagine pas

le sens ; il imagine que le sens – au lieu d'être l'objet d'un pressentiment sans confirmation ni infirmation – est immédiatement donné à l'intuition comme principe d'unification totalisatrice. Mais cette intuition ne peut être que *pratique* : je ne saisis avec certitude la raison constituante d'une construction que si c'est moi qui construis. L'*Art* consiste donc, selon le jeune Flaubert, à objectiver sa *Weltanschauung* en la percevant comme le schème directeur de sa construction d'un monde en image. Ainsi le monde vécu de Gustave et son monde imaginaire ont en commun le *sens*. Mais celui-ci ne joue pas le même rôle dans l'un et dans l'autre. Dans le premier, il unifie *a posteriori* et tant bien que mal les phénomènes à titre d'hypothèse affective, dans l'autre il les *produit*. Le résultat, on le devine : les faits imaginaires seront moins riches et plus rigoureux que les faits réels. Il ne s'agit certes pas de rigueur logique : mais comme chacun se produit comme partie d'un tout préexistant et livre ce tout à sa manière, les faits et les êtres, resserrés, condensés, liés par des relations d'intériorité, troqueront la contingence et l'ambiguïté contre une inflexible nécessité *esthétique*. Quant à définir ici les lois de cette nécessité, n'y pensons pas encore : Flaubert, entre quinze et dix-huit ans, est bien loin de poser les règles de son art. Disons simplement, comme il fait alors, qu'il « écrit pour *se plaire*²⁷ ». Par quoi il ne faut pas entendre qu'il veut se donner un plaisir contingent et lié à l'agrément du sujet raconté ; en effet le contenu du récit qu'il se propose c'est sa vie au collège, « temps d'inconcevable ennui et d'une tristesse bête mêlée à des spasmes de bouffonnerie²⁸ ». Rien de séduisant, comme on voit, à moins que le plaisir ne tienne à la *forme*. Mais cette forme elle-même n'est rien d'autre que le *sens* pris comme principe de totalisation. Il s'agit bel et bien de produire un objet irréel dont chaque partie, engendrée par l'unité syncrétique d'un sens, annonce le tout en elle-même et dans son rapport avec toutes les autres parties. Contre l'analyse – qui est, pour lui, le Vrai – Gustave conçoit la Beauté comme synthèse quasi dialectique. Ici apparaît l'organe de contrôle, le goût, qui n'est autre que le *sens* lui-même saisi comme exigence critique et vérifiant que la partie, dans sa

singularité, se présente comme expression du tout, qu'elle n'est rien de plus et rien de moins qu'une vue du tout sur lui-même, synchroniquement et diachroniquement particularisée par sa relation avec toutes les autres vues qu'il peut prendre sur soi. Et, comme chaque partie a tendance à se poser pour soi, il faut exercer une vigilance constante pour éviter le figelage, l'outrance, la singularisation exagérée : toute complaisance est nécessairement une *faute de goût*. Gustave craint ces erreurs plus que tout, par la raison qu'il écrit encore par humeur et spontanément, au gré de l'inspiration, sans toujours se soucier de relier la page du jour à celle de la veille. Il y aura, dès le départ – c'est-à-dire dès sa quinzième année –, une lutte serrée entre *l'improvisation*, source d'amples mouvements rhétoriques qui s'isolent, se retranchent de la construction d'ensemble ou se répètent, et le contrôle critique, bref entre l'activité passive, et cette activité synthétique que l'adolescent rêve d'exercer dans l'imaginaire et qui est si contraire à la nature qu'on lui a faite. Ainsi le goût n'a d'autres règles que celles qu'il se donne puisqu'il n'est que le *sens* lui-même ; et ces règles ne peuvent être codifiées car il faudrait *connaître* le sens par concepts alors qu'il est négation de tous les liens conceptuels et judicatifs : c'est une « multiplicité d'interpénétration » qui ne devient unité productrice qu'en s'objectivant dans un monde imaginaire.

Qu'est-il donc, à ce niveau, le monde créé par Flaubert ? C'est le nôtre tel qu'il serait s'il devenait pour de bon ce qu'il tente d'être sans grand succès, autrement dit, si les événements et les êtres se contentaient d'être les conséquences des principes et s'acharnaient, dans leur substance même, à les démontrer. Le *sens* étant, en gros, le Mal radical – c'est-à-dire l'impossible positivité du négatif –, il faut, pour que le monde soit parfait, que tout soit radicalisé, que chaque individu témoigne en lui-même – par sa méchanceté et ses malheurs – et dans ses rapports avec autrui – qui le torture et qu'il torture – du triomphe du Malin Génie. Bref, il faut, à chaque moment, que le Monde se dénonce comme *monde autre* ou *monde à l'envers*. Si l'univers réel se manifestait

ainsi dans son austère rigueur, il ne serait pas meilleur pour autant : il serait Beau. C'est l'époque où Flaubert note dans son cahier de *Souvenirs* : « le beau est plus utile que le bon ». À part une légère défaillance de la pensée – qui conserve encore ce mot « utilité » que Flaubert rejettera peu après –, on croirait lire un aphorisme de Wilde. Et, de fait, nous distinguons mieux, à présent, l'engagement esthétique que recèle la proposition : le Monde, c'est l'Enfer. Puisqu'il n'est pas bon, le Monde sera laid – c'est-à-dire informe, ambigu, ondoyant et noir dans son désordre – à moins d'être *absolument* mauvais. Mais cette esthétique est à certains égards platonicienne : de fait le réel n'est, pour Flaubert, pas conforme à son Eidos ; il en participe, rien de plus. La complémentarité rigoureuse du Mal et de la Beauté n'existe qu'au ciel, notre univers est celui de la *hylé* dont la dispersion spatio-temporelle et la stupide inertie reflètent vaguement des structures eidétiques qu'elles ne peuvent réaliser entièrement. C'est dire qu'il a et n'a pas de vérité : *s'il en avait une*, ce serait d'être le lieu somptueux du Mal. Ainsi le rôle de l'Artiste, selon Flaubert, est d'*instituer ce* que le Monde devrait être et qu'il n'est pas, non parce qu'il est *autre* mais simplement *par défaut*. *Instituer* : en effet, en produisant l'œuvre à partir du sens, il donne au monde un *modèle* et le somme de reconnaître dans l'objet imaginaire l'universel singulier qu'il devrait *être*. La Beauté comme totalisation rigoureuse devient une *exigence ontologique* ; elle réclame par sa structure exemplaire un resserrement et une activation de la matérialité mondaine, elle décline l'analyse et la démasque : celle-ci ne se fonde que sur l'insuffisance essentielle de la réalité ; les éléments n'existent que parce que la Nature est dans l'impossibilité de totaliser. Gustave, à cette époque, ne dirait pas, comme fait Wilde, que la Nature imite l'Art mais qu'elle *doit* l'imiter pour devenir elle-même. On voit clairement ici les satisfactions que se donne le ressentiment : produit d'un univers médiocre et, certes, mauvais plutôt que bon, l'adolescent réclame de celui-ci qu'il soit pire encore, c'est-à-dire mauvais jusqu'à la perfection. C'est à la fois dénoncer doublement la réalité – elle est si viciée dans

le principe qu'elle n'arrive même pas à produire le Mal radical auquel elle est vouée – et souhaiter à l'espèce humaine des tortures exquises : les œuvres nouvelles reprendront les souhaits « méchants » de Mazza ou de Marguerite mais ce sera pour leur donner la structure d'impératifs catégoriques. La Beauté exige la souffrance universelle. Et ces impératifs – à la différence des impératifs kantien – n'inspirent pas le respect mais la honte. Ceux de la Raison pratique – même s'ils ne sont jamais exécutés – s'accompagnent d'un « Tu dois donc tu peux » qui en établit au moins la possibilité. L'impératif esthétique est le tourment de la matière et son impossible levain : à la Nature réelle, l'Autre Nature déclare : « Tu dois mais tu ne peux pas. » Nous retrouvons ici, dans toute sa profondeur, la relation dialectique qui unit, chez l'« Artiste », le Beau et la Méchanceté.

Que l'artiste soit le méchant par excellence, Flaubert en doutait encore avant décembre 1838. On peut dire qu'il reçoit cette révélation dans toute son ampleur lorsqu'il se décide à prendre pour objet de l'art la totalisation en extériorité. Bien entendu, des découvertes de cette espèce sont *préparées*. L'idée est simple : puisqu'on écrit par ressentiment, la fin de l'activité littéraire ne peut être que de nuire à l'espèce. Elle date de loin, mais il n'en a pas pris d'abord conscience et, dans ses premières nouvelles, son intention était plutôt d'exprimer son pessimisme que d'en infecter le lecteur.

Assez tôt, malgré tout, il commence à se douter du venin qu'il distille dans ses œuvres puisqu'il leur ajoute souvent des postfaces ou des introductions pour détourner de les lire. En général par mépris du public mais aussi par un mouvement de prudence. À quinze ans, il hésite encore puisque, le 24 juin 1837, il déclare à Ernest qu'il préfère à la science du cœur « la poésie pure, les cris de l'âme », etc. Comme il a, dès cette époque, écrit la plupart de ses contes *noirs*, on peut déduire qu'il ne se comprend pas tout à fait. Pourtant la lettre, rageuse, témoigne de cette humeur atrabilaire et de cette excessive irritabilité qui ne le quitteront plus jamais. Un an plus tard, après l'échec des

Mémoires, sa décision est prise : « ... Je n'estime profondément que deux hommes, Rabelais et Byron, les deux seuls qui aient écrit dans l'intention de nuire au genre humain et de lui rire à la face. Quelle immense position que celle d'un homme ainsi placé devant le monde !²⁹ » Cette immense position, il ne dit certes pas qu'il souhaite la prendre : ce serait montrer trop d'orgueil et puis il se méfie d'Ernest. Mais enfin c'est celle d'Isambart en face de Marguerite et ce sera le but de la conscience dé-située qui opère dans *Smarh* une totalisation de survol. Cinq mois plus tard, le 24 février 1839, il écrit ces trois phrases *dans la même lettre* : « ... je méprise trop les hommes pour leur faire du bien ou du mal... », « Je ne plaiderai jamais à moins qu'il ne s'agisse de défendre quelque criminel fameux, à moins que ce ne soit dans une cause horrible... » et « Si jamais je prends une part active au monde, ce sera comme penseur et... démoralisateur ». La succession de ces déclarations nous renseigne à merveille sur son état d'esprit : superficiellement, le quiétisme, celui-là même qu'il affecte en 1838. « J'en suis venu maintenant à regarder le monde comme un spectacle et à en rire. Que me fait à moi le monde ? Je m'en importunerai peu... » Mais il insiste cette fois sur son aspect négatif. De fait ce quiétisme se comprendrait mieux s'il naissait d'une superbe indifférence. Et l'on ne doit pas sous-estimer la composante d'agressivité qui est contenue dans le mot de *mépris*. Peu après il nous apprend pourtant qu'il défendra les criminels fameux et ceux-là seulement : pour « leur faire du bien » ? Non, certes, mais pour *démoraliser* le tribunal et le public en arrachant un acquittement : ce serait cela, le scandale suprême. Et, si l'on ne peut même rêver d'y parvenir, ce sera déjà fort beau de sauver la tête du coupable. En fait c'est le Mal qu'il souhaite défendre contre les gens de bien. Il prend sa revanche contre ceux qui veulent l'obliger à faire son droit : il le fera, certes, il deviendra avocat mais il se servira de sa charge pour mystifier les jurés et leur « rire à la face ». Sur quoi, il fait l'aveu de son désir profond : « Agir comme penseur et démoralisateur. » Il ajoute : « Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue. » Comme toujours Flaubert se trahit par les mots : le futur qu'il

emploie pour désigner la Vérité montre qu'il hésite entre le réel et l'imaginaire. Il est entraîné sans doute par le temps du premier verbe, « Je ferai », qui, lui, est parfaitement justifié puisqu'il s'agit d'un projet. N'importe : le « sera » ne s'impose pas. Car le Vrai dont parle Gustave c'est *au présent* qu'il doit être horrible : il s'agit en effet, pour notre auteur, de révéler le Monde, la Vie, la Mort, l'Homme, etc., tels qu'ils ont été, sont et seront toujours. Le présent convient seul dans la mesure où il exprime aussi l'intemporel. Il fallait donc écrire : « Je dirai la Vérité telle qu'elle *est* : horrible, cruelle et nue. » Si Gustave use du futur, c'est que cette Vérité n'existe pas encore et que son horreur, sa cruauté dépendront sinon de l'invention pure, du moins d'une sélection opérée par le « penseur ». Et c'est bien ainsi qu'il l'envisage car il s'intéresse moins – comme ce passage le montre clairement – à la Science et à la *communication* qu'elle exige qu'à l'effroi qu'il provoquera chez son lecteur. Il s'agit bien, on le voit, de resserrer les relations intramondaines et de produire, au terme de cette opération complexe, un objet d'une hideuse beauté qui n'est autre que le Monde changé en Enfer. Mais l'accent est mis, cette fois, sur l'effet démoralisant que Gustave compte produire chez l'autre.

Le futur a d'ailleurs, ici, un autre sens. En février, Gustave travaille toujours à son « Mystère ». Il est fort mécontent de ce qu'il fait. L'achèvera-t-il ? La lettre suivante (18 mars) nous apprend qu'il l'a quelque temps abandonné³⁰. Il faut donc lire la phrase précitée en tenant compte de cette incertitude particulière : si je parviens à terminer *Smarb* et si je décide de le faire paraître, je te garantis que cet ouvrage sera cruel pour le lecteur – c'est-à-dire qu'il satisfera *ma* cruauté.

Cette cruauté, du reste, se manifeste avec plus de clarté dans une lettre de juillet 1839 (à cette époque, *Smarb* est terminé) : « ... Lacenaire... faisait de la philosophie... à sa manière, et une drôle, une profonde, une amère de philosophie ! Quelle leçon il donnait à la morale ! Comme il la fessait en public, cette pauvre prude séchée ! Comme il lui a porté de bons coups ! Comme il l'a traînée dans la boue, dans le sang ! J'aime bien à voir des hommes comme ça,

comme Néron, comme le marquis de Sade... Ces monstres-là expliquent pour moi l'histoire... Crois-moi, ce sont les grands hommes, des immortels aussi. Néron vivra aussi longtemps que Vespasien, Satan que Jésus-Christ. »

Trois noms, trois créatures « sataniques » auxquelles Flaubert voue une admiration sans bornes. Lacenaire fut pendant quelque temps le symbole de la démoralisation sociale : à travers lui, le crime fascinait les gens de bien. Dès l'adolescence, Gustave a rêvé d'être Néron. Dans *La Danse des morts*, Satan appelle cet empereur : « le chéri de mon cœur, le plus grand poète que la terre ait eu ». Ici, la poésie n'a que faire du langage, c'est dans l'acte destructeur qu'elle réside : le plus grand poète du monde est l'incendiaire de Rome ; d'ailleurs le voici qui se dresse dans sa tombe ; il nous parle : « Je veux mourir d'amour, de volupté, d'ivresse ! et tandis que je mangerai des mets que moi seul mange et qu'on chantera et que des filles nues jusqu'à la ceinture me serviront des plats d'or et se pencheront pour me voir, on égorgera quelqu'un, car j'aime, et c'est un plaisir de Dieu, à mêler les parfums du sang à ceux des viandes et ces voix de la mort m'endormiront à table³¹. » Cet empereur est, somme toute, un précurseur du *happening* : la poésie devient, grâce à lui, un événement provoqué et destructeur. Démoralisateur surtout, puisque la beauté de Rome brûlant est au service de la mort, puisque la volupté est plus exquise quand elle s'accompagne du meurtre. Sade, enfin, il ne le connaît pas encore par ses œuvres puisqu'il demande à Ernest de les lui procurer : un article de Janin l'a renseigné sur la *vie* du Marquis. Ces trois hommes bafouent le genre humain *par leurs actes*. Peu importe qu'ils fassent couler des fleuves ou des rigoles de sang : l'essentiel, c'est que leurs crimes manifestent l'identité profonde du Mal et de la Beauté.

Or Gustave ne peut que rêver de les imiter ou, mieux, ne les imite qu'en rêve. Il prétendait mépriser trop les hommes pour leur faire du bien ou du mal. Mais nous savons bien que ce n'est pas le mépris qui le retient, que c'est l'impuissance. Il le sait et pourtant ne peut s'empêcher de souhaiter le pouvoir suprême. Sur ce point, un passage des *Souvenirs* nous renseigne³². Gustave a enfin trouvé un

ouvrage de Sade, il le lit, c'est une révélation ; il s'en pénètre et note dans son carnet : « Quand on a lu le *marquis de Sade* et qu'on est revenu de l'éblouissement, on se prend à se demander si tout ne serait pas vrai, si la vérité n'était pas tout ce qu'il enseigne – et cela parce que vous ne pouvez résister à cette hypothèse à laquelle il nous fait rêver d'un pouvoir sans bornes et de puissances magnifiques. » Il a deviné, avec profondeur, que le thème principal du divin Marquis est celui des relations humaines et pense avoir compris que, en l'absence de toute communication vraie, le rapport fondamental entre les hommes est un rapport de *pouvoir*, c'est-à-dire le droit que s'arrogent les uns de traiter les autres, *avec leur complicité*, comme de simples moyens d'assouvissement. Un être humain pris en lui-même, c'est un absolu : l'absolu pouvoir sera de faire de lui un terme relatif et dépendant. C'est une liberté, aussi : l'absolue liberté sera de l'amener à se renier librement. En un mot le seul lien concevable est celui du bourreau et de sa victime.

Peu importe ici la signification réelle des œuvres de Sade. Flaubert n'a fait qu'y redécouvrir ses propres fantasmes. En effet, le « Pastiche »³³ n'est qu'une seconde mouture des souvenirs d'orgie qu'il prête à Néron dans *La Danse des morts*, écrite deux ans auparavant. Il s'agit, d'ailleurs, d'une radicalisation *noire* du lien de féodalité. Ce qui compte c'est que, sous cet éclairage violent, nous saisissons un autre sens de l'Art flaubertien : la toute-puissance du Sadique, qui l'enivre et qui lui est refusée, il s'agit de l'obtenir *par le discours*. On soumettra aussi sûrement la liberté de l'autre si on l'incline par les mots à désespérer. Gustave a besoin des grands « immortels » du Vice comme d'une caution : ce sont les Saints et les Martyrs de son calendrier ; il parlera d'eux et les citera en exemple. Mais le travail de l'Artiste, bien que situé sur un autre plan, équivaut au leur et poursuit la même fin. « Nuire au genre humain », voilà bien ce que Gustave se propose quand il conçoit *Smarh* – ou, mieux encore, il veut inciter le genre humain à *se* nuire en la personne de ses lecteurs. Naguère encore, dans *Agonies*, il prétendait craindre que « ces lignes (ne) brûlent et dessèchent la main

qui les touche, (n') usent les yeux qui les lisent, (n') assassinent l'âme qui les comprend » et il ajoutait : « Non ! Si quelqu'un vient à découvrir ceci, qu'il se garde de le lire ! » Mais, dès décembre 1838, lorsqu'il conçoit *Smarh*, ses craintes se changent en espoirs : puisse son ouvrage brûler et dessécher la main qui le feuillettera ! puisse-t-il *désespérer* le lecteur et le *dégrader*.

Ces deux infinitifs, je les ai choisis pour marquer l'ambiguïté de l'entreprise démoralisatrice. Car enfin s'il ne s'agissait que de pousser les hommes au désespoir absolu, Flaubert ne ferait, selon les principes mêmes de son dolorisme, que les améliorer, au prix d'une pénible ascèse. Ne répète-t-il pas dès l'adolescence que la douleur est le propre des grandes âmes ? N'écrit-il pas en 1841 dans ses *Souvenirs* : « Je crois que l'humanité n'a qu'un but, c'est de souffrir » ? En les infectant de sa propre souffrance, Flaubert rapproche de lui, pourrait-on dire, ses lecteurs, il les rend plus lucides, plus authentiques, plus courageux. Mais non : tout cela serait vrai si Flaubert ne haïssait pas d'avance son public, c'est-à-dire sa classe. Il ne pense pas qu'un livre, fût-il sublime, puisse arracher les bourgeois à la bourgeoisie. Ils continueront de faire ce qu'ils font parce que c'est leur lot. Et si l'on pouvait leur révéler par un écrit leurs puanteurs secrètes et la fragilité des principes auxquels ils s'accrochent, on ne les améliorerait pas pour autant : leurs âmes, au contraire, s'enlaidiraient encore car ils prendraient conscience de leur bassesse sans pouvoir y échapper et garderaient leurs principes mais sans plus y croire désormais. Démoraliser n'est pas démystifier : traqué, le bourgeois se défendrait en se réfugiant dans la mauvaise foi, en feignant de ne pas voir ces nouvelles évidences. Et par le fait, il ne les *verrait* pas mais on lui aurait gâché la vie. C'est précisément ce que Gustave veut faire : le mot de « démoralisation », en effet, n'a pas été choisi par hasard ; il signifie *à la fois* corrompre les mœurs et faire perdre le moral. Flaubert, s'il le peut, fera d'une pierre deux coups : il ôtera le soutien de la morale à des hommes qui ne peuvent remplacer par rien ce faisceau d'interdits et de commandements mais qui, à la différence de l'auteur, sont de trop petites natures pour savoir

souffrir. En sorte que le premier moment de l'opération, bon en soi – il est bon de contester les fausses valeurs et les faux impératifs –, est expressément conçu pour être suivi du second, c'est-à-dire que cette contestation, insupportable pour les faibles, doit les plonger dans l'abjection. Le bien est fait en vue d'obtenir le Mal. Gustave n'espère-t-il donc jamais trouver un lecteur digne de lui ? Si : *un* ; Alfred. Encore craint-il qu'il ne s'embourgeoise. Et l'on remarquera que *Smarh*, la plus ambitieuse des œuvres de Flaubert, ne lui est pas dédiée. Mais, à supposer qu'il y ait plusieurs Alfred dans le monde, Gustave n'imagine pas que son œuvre puisse les éclairer : s'ils la comprennent, c'est qu'ils sont *déjà* désespérés. Non : le « mystère » s'adresse bien au bourgeois : c'est le récit démoralisant d'une entreprise de démoralisation. Le lecteur est sollicité de s'identifier au pieux ermite qui finira par tournoyer dans le vide. Et, naturellement, cette conclusion en extériorité ressemble à s'y méprendre à celle qu'on trouve dans les *Mémoires* et qui se tire du point de vue de l'intériorité : « au bord du gouffre je fermai les yeux ; j'y tombai ». Mais c'est que l'*Artiste* a rebondi après la chute : sa conscience de survol plane au-dessus du monde et, pour infecter les autres membres de l'espèce, il se sert de sa propre dépouille, cette charogne qu'il a laissée sur la terre. En vérité, *Smarh* est le résultat de ce rebondissement : il ne peut être même conçu sans que l'auteur des *Mémoires*, déçu, ne se transforme de l'intérieur, ne prenne l'*attitude* de l'orgueil, du mépris, et ne se perche sur les cimes. Et la totalisation en extériorité doit se faire *en riant* « à la face du genre humain » : c'est par cette raison que le duo de l'Homme et du Diable, qui risque d'être trop dramatique, est changé en trio par l'addition du Dieu du Grotesque. Pas de pitié pour notre espèce : quand elle se tordrait dans le malheur, ses cris de souffrance n'auraient d'autre effet que de provoquer l'hilarité de l'Artiste qui les aurait provoqués. Il s'agit bien de *pervertir* et, curieusement, c'est le thème de *La Philosophie dans le boudoir* que Gustave ignore encore en décembre 1838 mais dans laquelle il reconnaîtra, en 1840, « ébloui », sa propre entreprise. En *se faisant* l'Artiste, Flaubert passe du rêve à l'acte : l'écriture sera son « pouvoir

absolu » ; il arrache aux bourgeois le langage et le retourne contre eux. En démoralisant, le petit vassal, ivre de sa toute-puissance, sera le Seigneur noir des mots.

Mais il ne s'agit pas seulement d'insinuer le doute dans les âmes. Flaubert, en un curieux passage, affirme que la Beauté possède le pouvoir magique et direct de les *dégrader*. Au milieu de son entreprise, il abandonne pour un moment Yuk et Satan et parle en son propre nom³⁴ : « Un jour que j'aurai de l'imagination, que j'aurai été penser à Néron sur les ruines de Rome, ou aux bayadères sur les bords du Gange, j'intercalerai la plus belle page qu'on ait faite ; mais je vous avertis d'avance qu'elle sera superbe, monstrueuse, épouvantablement impudique, qu'elle fera sur vous l'effet d'une tartine de cantharides et que, si vous êtes vierge, vous apprendrez de drôles de choses et que si vous êtes vieillard elle vous fera redevenir jeune ; ce sera une page... qui, si elle était affichée sur les murs, mettrait les murs en chaleur eux-mêmes, et ferait courir les populations dans les lupanars devenus désormais trop petits, et forcerait hommes et femmes à s'accoupler dans la rue, à la façon des chiens, des porcs, race fort inférieure à la race humaine, j'en conviens, qui est la plus douce et la plus inoffensive de toutes. » Gustave ne pense certes pas que le porc soit inférieur à l'homme : il écrivait dans *Rêve d'enfer* que nous sommes « un peu moins que des chiens, un peu plus que des arbres ». Mais il est assuré qu'en réduisant ses congénères à n'être que des « bêtes humaines » il les ravale au niveau le plus bas de l'animalité : ils s'accoupleront comme des porcs mais sans innocence, c'est-à-dire dans l'obscénité. On remarquera que, cette fois, Flaubert ne feint même plus que l'avilissement suive la révélation d'une « cruelle » vérité : la « plus belle page du monde » agit comme un aphrodisiaque ; elle change l'homme en ce qu'il *peut être* sans doute mais qu'il ne serait jamais sans elle. En un mot, la Beauté *déshumanise*. Certes, l'auteur reconnaît qu'il n'a pas encore écrit ces lignes de feu : mais il fait plus que souhaiter d'en être un jour capable ; il se le promet en défiant ses lecteurs. Ici, donc, l'ambiguïté disparaît : en disant la vérité sur notre

condition, Flaubert pouvait encore donner l'illusion de pousser ses frères à une saine révolte ; mais quand il pousse hommes et femmes à s'accoupler comme des porcs, il dévoile sa haine de l'homme et son désir de le dégrader. Son art veut être le philtre de Circé. On voit le chemin parcouru : d'abord utile à l'âme puis inutile aux hommes, l'Art, avec la totalisation en extériorité, leur devient nuisible³⁵.

Il ne faudrait pas croire, cependant, que Flaubert réduise l'Art à la Nuisance. Celle-ci est à la fois un but et une conséquence. De fait nous avons noté que Gustave, quand il conçoit, avec *Smarh*, la totalisation en extériorité, tente d'opérer un double déclassement : celui du fini par l'infini – qui est mysticisme – et celui du réel par l'imaginaire, qui est la création artistique. Quel lien faut-il trouver entre ces deux entreprises ? Nous dirons qu'elles sont inséparables et qu'elles passent sans cesse l'une dans l'autre. Et cette interpénétration définit le syncrétisme flaubertien.

Premièrement, l'infini ne peut déclasser le fini par sa présence que s'il s'incarne dans une réalité finie. Sinon il fera l'objet d'une pensée « récurrente », ou bien il apparaîtra, à un être situé, comme son horizon. Dans le mysticisme religieux c'est l'intériorité du mystique qui, par une série de contestations et d'ascèses, fait éclater sa finitude. Mais quand la totalisation se fait en extériorité, l'infini ne peut s'introduire au milieu des objets qu'il totalise que par la médiation de l'art qui produit au milieu du réel un centre fini d'irréalisation –, c'est-à-dire que l'objet beau, pour Flaubert, est un *transfini*, une totalisation imaginaire de l'infini par un objet fini et ouvré : voilà ce que devrait être *Smarh*, pense Gustave, si je réussis mon coup. Mais, inversement, chez Flaubert l'attitude mystique est imaginaire : sa conscience quasi religieuse de l'infini se structure comme conscience de survol, principe et conséquence d'un travail de dé-situation. Et, nous l'avons vu, cette dé-situation ne peut être obtenue que par la déréalisation. Or toute conscience imageante est consciente (de) soi. Donc l'option mystique, ici, implique la conscience non-thétique d'être un choix de

l'imaginaire. Lorsque Gustave décide d'écrire *Smarh* pour se faire la médiation du fini et de l'infini, il s'enfonce dans l'imaginaire en feignant de se dé-situer ; mais il devient du coup médiation réelle entre l'imaginaire et la réalité puisqu'il produit par le travail des objets déréalisants. Si le mysticisme est un rôle³⁶, l'Art est une activité qui vise à inscrire ce rôle dans notre monde. Il s'agit de constituer un objet réel avec des instruments réels, bref de produire par le travail une détermination du monde qui soit une porte ouverte sur le Non-Être. Toutefois, comme cet irréel n'est autre que l'unité resserrée de l'Être et, finalement, le plein développement ontologique qui lui est assigné et tout ensemble interdit, l'Art est sommé par l'Être impossible *d'informer* l'imaginaire, de le fixer dans le monde par une matière (signes, couleurs, marbre, etc.) et, tout en lui gardant son caractère d'irréel, d'en faire – en tant qu'œuvre belle – un ensemble institué de prescriptions irréalisables ; bref, il manifeste l'achèvement de notre monde, c'est-à-dire l'Être profond, comme un devoir-être intramondain. De là sa vraie mission : faire passer le réel dans l'irréel en produisant l'irréel au cœur de la réalité ; dénoncer au terme de la « poiésis » la totalité, dans sa plénitude, comme néant d'être (ou pur ruissellement d'apparences désordonnées) en instaurant par l'objet d'art (macrocosme *informé*) une comparaison perpétuelle entre le réel qui n'est pas *par défaut* et l'être absolu qui n'est pas *par excès* (au sens où l'on dit : trop beau pour être vrai).

Mais si Gustave reconnaît que le message de l'infini – celui qu'il doit transmettre aux hommes pour mieux les tourmenter – n'est qu'un imaginaire, qu'en sera-t-il de la Prédestination ? d'où donc tirera-t-il son mandat ? S'il oppose à la quête difficile du vrai les pures fictions de l'Artiste, ne sera-t-il pas disqualifié d'avance ? Et, chez Gustave lui-même, l'homme-moyen ne risque-t-il pas de dénoncer l'irréalité de sa fin ?

De fait, il arrive à Gustave d'hésiter : s'il lui faut dénombrer toutes les « petites » humaines, pourquoi l'Art échapperait-il à son ironie ? Dès les *Mémoires*, il écrivait : « L'Art, l'Art ! Quelle belle chose que cette vanité !... Et

quelle petitesse... Si j'ai éprouvé des moments d'enthousiasme, c'est à l'Art que je les dois, et cependant quelle vanité que l'art ! Vouloir peindre l'homme dans un bloc de pierre ou l'âme dans des mots, les sentiments par des sons et la nature sur une toile vernie... S'il y a sur terre et parmi tous les néants une croyance qu'on adore, s'il est quelque chose de saint, de pur, de sublime, quelque chose qui aille à ce désir immodéré de l'infini et du vague que nous appelons âme, c'est l'art. Et quelle petitesse ! Une pierre, un mot, un son, la disposition de tout cela que nous appelons le sublime... L'homme avec son génie et son art n'est qu'un misérable singe de quelque chose de plus élevé. Je voudrais le beau dans l'infini et je n'y trouve que le doute³⁷. » Dans ce passage complexe, Flaubert réduit la création esthétique à n'être que la « singerie » d'une Création – le beau dans l'infini – qui, par ailleurs, ne se manifeste pas et, probablement, n'a pas eu lieu. Cette singerie même est un échec : comment peindre la Nature sur une toile vernie ? si on l'y fait tenir, c'est en la mutilant. Ainsi l'inconsistance de l'art en fait une imitation vaine de ce qui devrait être et ne se dévoile pas. Sans nier que cette « vanité » l'enthousiasme, Flaubert ne la distingue pas dans sa nature des autres produits de la *praxis* humaine. Le génie existe mais c'est un néant qui sort de ses mains. L'accent est mis sur l'hétérogénéité de l'objet à produire ou à reproduire et du matériau employé. L'inertie, immobilité compacte, l'impénétrabilité de la pierre disqualifie d'avance toute tentative pour rendre par elle la vie de l'organisme humain. De même – nous y reviendrons – les mots sont constitutionnellement inaptes à matérialiser la chose qu'ils désignent. Dans ces moments-là, Flaubert, tout en reconnaissant l'existence des « génies », doute de leur *vocation*. C'est leur constitution qui les fait tels, bref le hasard de la naissance. À vrai dire, il y a du ressentiment dans cette attitude : Gustave doute de la prédestination des autres quand, en comparant leurs écrits et les siens, il croit comprendre qu'il ne sera jamais l'un d'eux. « Convaincu de mon impuissance et de ma stérilité, je me suis pris d'une haine jalouse : je me disais que ce n'était rien, que le hasard seul avait dicté ces mots³⁸ » et : « Je ferais un livre, ce serait sur les turpitudes des grands

hommes – je suis content que les grands hommes en aient eu³⁹. » Mais quelle qu'en soit la motivation, le fait est qu'il découvre alors que son attitude est intenable. La prédestination, caractère essentiel de l'Artiste, se révèle pour ce qu'elle est : une détermination imaginaire ; même s'il écrit un chef-d'œuvre, Gustave ne changera pas son être. Qui sait si ce n'est pas cet être même, son être bourgeois (ses rentes, sa culture) qui lui donne des facilités pour écrire. Plus tard, aux instants de découragement, il se résignera parfois à ne considérer l'Art que comme une *occupation*. Il écrit par exemple à Alfred : « Je te jure que je ne pense pas à la gloire, et pas beaucoup à l'Art. Je cherche à passer mon temps de la manière la moins ennuyeuse, et je l'ai trouvée. » Et à Maxime : « Je suis un bourgeois qui vit retiré à la campagne en s'occupant de littérature. »

Mais, la plupart du temps, il tient bon grâce à son syncrétisme : c'est qu'il ne veut lâcher ni la vérité ni la déréalisation ; ni le coup d'œil chirurgical ni l'évasion lyrique ; ni le pouvoir absolu ni le dolorisme de l'impuissance. Dans le moment même où il met l'accent sur l'irréalité de l'image, il a deux manières contradictoires et souvent simultanées d'affirmer la véridicité de l'Art et, partant, l'authenticité de sa mission.

À l'origine de la première, il y a l'intention de battre les savants sur leur propre terrain : Flaubert s'est reconnu de bonne heure la faculté d'*imaginer le vrai*. À présent il la donne à l'Artiste : à la condition d'être engendrée méthodiquement, l'image anticipe sur la réalité ou ressuscite un passé qui n'a pas été vécu : « Il m'arrive quelquefois des révélations historiques tant certaines choses me surgissent clairement – la métempsychose est peut-être vraie – je crois quelquefois avoir vécu à différentes époques ; en effet, j'en ai des souvenirs⁴⁰. » Bien sûr le sens profond de cette attitude est la *sorcellerie* : nous ne nierons pas qu'il y ait chez Gustave une tendance à dépasser le statut d'imaginarité, à conférer aux forces imaginatives un pouvoir d'envoûtement, de création indirecte, à distance, qui compenserait en partie l'irréalité de l'œuvre. Mais il y a plus : car, à ses yeux, nous l'avons vu, la totalisation par l'extérieur engendre une survérité. Quand il

déclare, plus tard, que « sa Bovary » souffre et pleure dans vingt villages, il ne prétend pas que son Emma *en tant que telle* se trouve reproduite à vingt exemplaires. À la prendre ainsi, cette phrase pourrait avoir été prononcée par Duranty : or n'oublions pas que Flaubert a cent fois condamné le « réalisme » en littérature et que son ambition totalitaire ne se donne pas pour objet de décrire correctement une généralité si particulière. Si Emma n'était qu'une provinciale déclassée et mal mariée, *Madame Bovary* ne vaudrait pas, aux yeux de l'auteur, une heure de peine. En fait ces pleureuses villageoises ont un *moindre-être* que celle qu'il a conçue, elles sont *moins* Bovary que son Emma, elles expriment plus obscurément le lien du microcosme au macrocosme. Puisque, pour Flaubert, le monde réel est quasi totalisé selon le schème du Mal radical et puisque seuls les hasards et la dispersion le détotaient, la totalisation imaginaire est seule rigoureuse ; en conséquence elle produit des images archétypiques qu'elle engendre – à partir du principe et des archétypes déjà conçus – comme des manifestations singulières du Tout. En tant que telles, ces images couvrent un secteur de la quasi-crétion et certains existants semblent plus ou moins les manifester dans la mesure où leur être-en-extériorité (contingence, accidents) le leur permet. Emma, création de l'Art, est d'abord belle, c'est-à-dire qu'elle exprime un macrocosme imaginaire qui a fait l'objet d'une libre création. Mais dans la mesure où la Nature devrait imiter l'art, des femmes réelles peuvent trouver dans la Bovary l'exigence suprême et irréalisable de devenir tout à fait ce qu'elles sont. Il y a chez Flaubert un platonisme de l'imagination : les Bovary réelles *participent de l'eidos* singulière « Emma » comme les objets contingents du monde sensible participent, pour Platon, des Idées intelligibles. L'impératif de l'irréel – c'est-à-dire le Beau comme exigence impossible – s'adresse primitivement au réel dans son universalité mais, chez les lecteurs ou les spectateurs, il s'intériorise et devient un impératif intime : Cherche toujours à percevoir le monde en toi et hors de toi comme s'il avait fait l'objet d'une création concertée. Par une œuvre belle, Flaubert donnera des ordres à ceux qui

l'ont toujours commandé, il s'installera en eux *comme Autre* en leur imposant comme un devoir de saisir *leur* monde à travers la vision d'un autre. Il leur rendra, somme toute, ce qu'ils lui ont prêté. Mais ce qu'ils verront, ce n'est pas l'erreur : c'est la Sur-Vérité – cruelle, horrible, etc. – qui est imaginaire. Les images archétypiques déréalisent la perception dans la mesure où elles portent son « sens » à l'incandescence. Cette conception, pour confuse qu'elle soit encore, est-elle si fausse ? Dans la mesure où nous utilisons les créations des romanciers comme des grilles pour déchiffrer des individus réels, nous déréalisons ces individus en les considérant comme des *créatures*. Et quand on dira plus tard d'une femme « c'est une Bovary », on n'avancera point pour autant dans la connaissance de son caractère mais on la verra à partir des intuitions totalisantes d'un démiurge qui n'est autre que Flaubert. Le piège est là : dans un personnage de roman on croit se *reconnaître*, alors qu'on ne fait qu'installer en soi l'impossible exigence d'être le produit synthétique d'une totalisation divine. Mais *n'est-ce qu'un piège* ? Non : car cet impératif nous amène à nous travailler et à nous approfondir.

Mais, simultanément, Flaubert continue d'affirmer que la création artistique est par essence imaginaire, une « singerie ». On est créateur d'images faute de pouvoir créer *de l'être*. Il y a dans les *Mémoires* un passage curieux et révélateur : après y avoir dénoncé la vanité de l'art, il poursuit : « Je voudrais quelque chose qui n'eût pas besoin d'expression ni de forme, quelque chose de pur comme un parfum, de fort comme la pierre, d'insaisissable comme un chant, que ce fût à la fois tout cela et rien d'aucune de ces choses. » Bref, il abandonne ici l'idée de Sur-Vérité et celle de totalisation : l'objet créé n'exprimerait rien, il n'exprimerait pas le sens du monde ; simplement il *serait*, à la différence de l'image qui est néant. Mais, curieusement, de la « vanité de l'Art » il tire la plupart du temps une confirmation de son mandat. L'existence, en l'homme, de l'imagination, ce néant d'être, a pour lui l'aspect d'un *chiffre* au sens que Jaspers donne à ce mot. Du seul fait qu'elle décroche de l'Être et qu'elle comble illusoirement par le non-

être notre non-satisfaction, elle dévoile obscurément *quelque chose* d'inarticulable et d'inconcevable. Ou, si l'on préfère, grâce à cette faculté, le problème de la Création ontologique reste à l'état de mystère. Si, en effet, le monde était non créé, il n'y aurait que de l'être et nous serions nous-mêmes entièrement conditionnés par notre facticité ; mais puisque, par l'image, nous sommes capables de mettre le réel au service du Néant, c'est que nous ne nous bornons pas à ce que nous sommes et ce néant que nous produisons réclame une explication qui ne peut être donnée. La vérité des savants, c'est le mécanisme : l'Univers a toujours existé, rien ne se perd et rien ne se crée. Mais l'imagination, comme impératif du Non-Être – c'est-à-dire de l'impossible Être-Absolu – propose à la Science de l'Être une énigme que celle-ci ne peut résoudre : l'Être ne peut produire le néant. Or *il y a* du Néant, l'Art en témoigne. À ce niveau l'Artiste lui-même est un chiffre : pourquoi cet être est-il rongé par les images ? pourquoi cet acharnement à singer la Création qui n'a pas eu lieu ou qui se cache, et à produire du non-être ? D'où lui en vient le goût ? d'où lui en vient le pouvoir ? Ce que Flaubert suggère c'est que l'Artiste est suscité par l'absence de Dieu. Devant la carence de l'invisible Tout-Puissant, il prend à sa charge cette exigence du monde : être créé, c'est-à-dire être produit dans l'unité synthétique d'une activité libre ; son acharnement à reproduire l'acte créateur – tout en sachant que ce n'est qu'un geste et qu'il ne se substitue à Dieu que dans l'irréel – témoigne à la fois de la nécessité et de l'impossibilité d'être *créature* pour lui-même et pour les autres. Mais cette inutile passion – où l'on se fait créateur-bidon faute d'être créature réelle – est elle-même inexplicable sans l'étrange sollicitation de ce qui est par ce qui n'est pas. Au sein de l'utilitarisme – ce passage de l'être à l'être qui s'opère dans le milieu de l'Être –, le mandat de l'Artiste se révèle par la présence en lui du non-être *comme souci*. Plus tard Mallarmé – à la fois plus aristocrate et, par décision, plus plébéen – se jugera mandaté par l'être *d'en dessous*, par ce que Merleau-Ponty nomme les « nappes d'être à l'état brut », pour témoigner d'une aspiration universelle du monde à se

délivrer du hasard. Il s'agira aussi d'une impossible exigence, mais ce qu'il prétendra exprimer dans son chant, c'est le besoin sauvage de toute réalité, besoin qu'il se sait d'ailleurs incapable de satisfaire sinon par l'échec total et conscient du poète. Flaubert, lui, encore imprégné de l'idée théologique, tient que l'appel – s'il existait – viendrait d'en haut. La Beauté est Sur-Vérité : la Vérité dit ce qui est, à savoir que le monde est un non-sens non créé ; la Beauté, exigence d'un haut, révèle le sens de ce Non-Sens, ou, si l'on préfère, l'Absolu se fait réaliser *par défaut*, c'est-à-dire dans son irréalité même, comme sens du relatif, l'Infini comme sens du fini, le Néant comme sens de l'Être. L'Artiste est l'homme qui abandonne le siècle pour témoigner que Dieu *devrait être* et qui – par cette *inexplicable* occupation – témoigne de lui-même, c'est-à-dire de l'irréductible authenticité de sa vocation.

Flaubert n'est pas le seul à formuler le problème en ces termes. Toute sa génération regrette la Foi perdue ; Dieu mort, ces incroyants malgré eux deviennent artistes pour avoir compris – plus ou moins obscurément – que l'imagination est une relation fondamentale et constitutive de l'existant à la réalité qu'il dépasse. Tout se passe comme si la fonction imaginative devenait pour eux la preuve de la grandeur et de la faiblesse de l'Homme sans Dieu. Grandeur puisqu'il se substitue à l'Être éternel et crée le monde à sa place, le donne à voir tel qu'il serait sur le fond d'une liberté intentionnelle. Faiblesse puisque sa création ne peut être qu'imaginaire, puisqu'il se connaît en même temps comme le démiurge dérisoire d'un cosmos qui *n'est pas*. N'importe : l'Artiste inverse le rapport que le chrétien des siècles précédents a établi entre l'Être et le Non-Être. Pour celui-ci, Dieu étant l'Être par excellence, nous nous rattachons à lui en tant que nous participons à l'Être ; l'erreur ou le péché n'existent que pour témoigner du Non-Etre qui est en nous ; pour celui-là, c'est le contraire : Dieu n'étant pas, nous témoignons, par le néant qui est en nous, de notre vain refus inconsolable de sa Non-Existence ; c'est en nous faisant imaginaires que nous nous rendons le plus semblables à lui. L'originalité de

Flaubert réside dans son sado-masochisme : puisque le Beau, c'est le Mal, le Démon qu'il atteste vainement, c'est le Malin Génie ; l'Artiste, dans la totalisation en extériorité, se fait irréllement posséder et guider par Satan.

Comme on voit, Gustave prouve son mandat simultanément par l'Être et par le Non-Être : l'imagination est prophétique, elle attrape le Vrai, c'est-à-dire l'Être, *avant* la Science et *mieux* qu'elle ; l'imagination, c'est le Néant au cœur de l'Être, c'est la négation et l'Échec comme vain témoignage d'un Ailleurs introuvable. Cette contradiction n'est pas indépassable : il est *vrai* que l'image est néant mais vrai aussi qu'elle est, comme dit Merleau-Ponty, « computeur d'être ». Mais nous n'avons pas à tenter ici cette difficile synthèse puisque Gustave, au temps de *Smarh*, n'a fait que retenir ensemble la thèse et l'antithèse dans un syncrétisme d'interpénétration.

Quand Gustave, au début de décembre 1838, découvre les lignes générales de *Smarh*, sa morosité d'automne s'évanouit et fait place à un véritable *éblouissement*. C'est que le choix du sujet n'est pas séparable de la métamorphose subjective de l'attitude. Il ne peut commencer cet *autre* ouvrage qu'en devenant un *autre* homme. Les *Mémoires* ont échoué à cause des vérités qu'ils contiennent : celles-ci incitaient Gustave, par leurs contradictions, à pratiquer une auto-analyse, ce qu'il ne peut ni ne veut ; en outre la totalisation en intériorité, même si elle se fût opérée dans le milieu de la subjectivité universelle, revêt, à cause du pessimisme de l'auteur, un caractère nettement masochiste. *Smarh*, c'est le refus joyeux du masochisme et de la connaissance réflexive, c'est le « rebond » orgueilleux et autoritaire dans l'imaginaire, le choix délibéré du sadisme, la substitution du rire au dolorisme, c'est l'antihumanisme de la conscience de survol qui arrache Flaubert à son espèce en l'obligeant à travailler contre elle, c'est le « face à face » irréel avec l'infini qui précise la notion même d'Artiste en faisant de celui-ci un médiateur entre l'imaginaire et l'expérience vécue, c'est, du même coup, la découverte du mandat satanique, ce non-être radioactif qui retourne un fils de bourgeois contre les fins de sa classe et remplace

l'inspiration par le fier souci du néant, bref c'est le choix simultané d'un thème et d'une attitude qui se conditionnent réciproquement. En cet hiver 1838-1839, l'adolescent dépité *se reprend en main*, l'espoir naît d'une prise de position qui renie radicalement celle qui avait présidé à la confection des *Mémoires* : le refus dédaigneux de la subjectivité conduit Gustave à définir l'Art comme une objectivité totale et irréaliste. Il échappe à sa famille, à son milieu, à son espèce, il s'échappe à lui-même et, décidant gaiement de s'ignorer, il s'enfonce dans l'imaginaire. En même temps il croit saisir la signification fondamentale de la Littérature : elle est *sacrée* et tantôt c'est une magie noire dont l'Artiste est le sorcier, tantôt une religion plus noire encore dont il se fait le prêtre. Le « *numen* » en effet, sous sa forme la plus primitive, se manifeste dans les choses comme un effondrement de l'être qui dévoile un devoir-être ; produisant l'exigence esthétique à partir de l'écroulement du matériau verbal, l'Artiste participe du numineux : à partir d'éléments dispersés de notre expérience, il produit irréallement le pire des mondes possibles ; reste que ce monde est *créé*, qu'il symbolise la plus grande cérémonie religieuse de la Création divine, que le cours des choses s'y révèle une providence à l'envers et qu'à chaque créature une place est assignée par une intention spéciale. Pour dégager le sens du non-sens de notre monde, Flaubert se fera victime et sacrificateur, il ne cessera alors de considérer le travail esthétique comme un culte. Nous retrouverons cette idée tout au long de sa Correspondance, jamais mieux exprimée qu'en 1876, dans une lettre à George Sand : « Vous m'accusez de ne pas me laisser aller “à la nature”. Eh bien, et cette discipline ? cette vertu ? qu'en ferons-nous ? J'admire M. de Buffon mettant des manchettes pour écrire. Ce luxe est un symbole. » Oui. Un symbole comme la tonsure. Dès quinze ans l'écriture tend à devenir un sacerdoce ; le « naturel » et l'improvisation qui règnent encore en 1837 sont peu à peu refusés, écrire devient un *exercice spirituel* : puisque l'objet d'art conteste la nature – c'est-à-dire la réalité quotidienne – le créateur doit refuser la spontanéité ; il s'y arrache, il *se met en condition* pour entrer en contact avec

l'imaginaire. Sollicité par la fin absolue d'ancrer l'Impossible dans le Réel en s'arrachant au monde, l'être même du Médiateur est un devoir-être. Ce n'est pas par hasard que Gustave s'acharnera pendant toute sa vie à confondre l'Artiste et le Saint, au point de s'incarner dans Smarh l'ermite, dans Saint Antoine, d'obliger ses amis à lui fêter son anniversaire le jour de la Saint-Polycarpe. À partir de *Smarh* il retrouve en lui comme un impératif religieux – « Écris ! Subordonne tout, dans ta vie, à cette fin absolue ! » – l'impératif esthétique qu'il souhaite imposer aux autres par son œuvre. C'est le sado-masochisme porté à l'incandescence : « Martyrise-toi pour pouvoir martyriser les autres en les obligeant à admirer ton œuvre, c'est-à-dire la présentation du monde incréé *comme s'il avait été créé* par Satan. »

Jusqu'en automne 1838, le jeune homme ne se consolait point de n'avoir pas fait l'objet d'un décret spécial de la Providence. Engendré par une Volonté absolue, il eût été à son tour absolu. En plus d'un passage des œuvres de jeunesse, il crie sa rage d'être un produit du hasard : « Tu es donc né fatalement parce que ton père, un jour, sera revenu d'une orgie, échauffé par le vin et des propos de débauche, et que ta mère en aura profité, qu'elle aura mis en jeu toutes les ruses de femme poussée par ses instincts de chair et de bestialité⁴¹... » Cette description ne convient guère aux étreintes raisonnables et calculées des parents Flaubert. Mais elle marque bien la rancune de Gustave contre le couple qui l'a fait cadet. Et surtout nous y sentons le regret de n'avoir pas été *appelé*. Le passage, pris dans son entier, décrit l'être humain tel que peut le voir Achille-Cléophas, c'est-à-dire comme un système en mouvement dont la position présente est rigoureusement définie par sa position immédiate antérieure. En supprimant rageusement les fins, Gustave ôte tout sens humain à l'Univers et à l'homme. Mais, du coup, il entrevoit le salut : au cœur des ténèbres, il pressent le rebond de *Smarh*. Et c'est bien cela qu'il découvre en décembre de la même année : même si l'on accorde aux hommes qu'il y a une téléologie particulière à notre espèce, cette finalité, conditionnée par les besoins les plus élémentaires et

par l'intérêt particulier, n'est qu'un effet de notre complexion ; l'homme en tant qu'être n'échappe pas aux lois de l'être, c'est-à-dire au déterminisme le plus rigoureux. Ce qui sauve l'Artiste, c'est que sa fin est un non-être ; extérieure à notre genre, elle ne s'identifie pas – tout au contraire – à la perpétuation de la vie, pas même à la tendance de l'être à persévérer dans son être : dès le départ, elle arrache son serviteur au monde des possibles parce qu'elle lui demande de sacrifier sa propre existence à une pure et simple impossibilité. Cette fin-là, jamais l'univers des « étants » n'a pu l'engendrer. Il faut qu'elle se soit produite elle-même comme pure exigence et qu'elle ait fait sortir de terre l'homme inhumain qui doit et ne peut pas la remplir. À partir de *Smarh*, Flaubert veut se voir tel : il est celui qui porte en son cœur l'exigence de l'impossible. Elle l'a suscité, mais lui, par ses tourments, lui donne la présence au monde. Du fond de l'avenir, c'est-à-dire de son non-être toujours futur, elle le conditionne jusque dans ses moindres mouvements. Dans ce rapport fondamental et sacré, Flaubert voit, dès *Smarh*, ce qu'on pourrait appeler une prédestination quotidienne, c'est-à-dire un renversement du temps mécaniste : ses besoins mêmes – qu'il ne cesse pas pour autant de détester – deviennent des fins secondaires ; pour écrire il faut vivre. Certes la faculté d'imaginer appartient à tous – encore que, selon Flaubert, l'épicier n'en fasse guère usage. Mais chez l'Artiste seul, elle apparaît comme un impératif catégorique : au contraire du sens commun, Gustave ne la tient pas pour un don mais pour un manque ; certes l'artiste foisonne d'images mais la spontanéité n'y est pas pour grand-chose : c'est la Beauté, cette absence amèrement ressentie, qui en est le levain. À partir de là, ce médiateur de l'impossible arrachera les hommes à leur humaine condition en les contraignant par ses œuvres à recevoir le message imaginaire et à développer leur imagination.

Cette conception peut apparaître comme un catharisme, comme un jansénisme tout à fait noir. À raison. Mais ce qu'il faut y voir, à présent, ce n'est pas une libération mais une contre-aliénation. Déterminé, bien avant que de naître, par le bon plaisir d'un père qui l'a voulu bourgeois et cadet, constitué par

les soins d'une mère comme activité passive, Flaubert ne peut, tel que celle-ci l'a fait, combattre efficacement la malédiction de celui-là. Jamais, de sa vie entière, il ne se sentira libre ; jamais sa volonté n'échappera à l'hétéronomie. Il faut se sauver, pourtant. Mais puisque la révolte est interdite, il n'échappera à l'aliénation qu'en s'aliénant à un autre objet. Il ne peut substituer à l'être-bourgeois qu'un être-pour-l'Art, ni à l'*état*, avenir fatal et défini par le Père, qu'une autre fatalité. Ainsi le salut lui apparaît comme *autre*, c'est-à-dire comme une *autre* damnation : pour s'opposer rétroactivement et dès avant la naissance de Gustave, à la volonté du Père, l'Art doit être destin et hétéronomie, bref une *autre* volonté. Les forces qui lutteront entre elles sont des exigences futures – « Sois notaire », « sois écrivain » – et le sort du jeune homme se réglera par la victoire de l'une sur l'autre sans qu'il y soit pour rien. L'Artiste est mis au monde pour faire un chef-d'œuvre – c'est-à-dire une image dérisoire de l'inconcevable Création. S'il y parvient, toutes les données de sa protohistoire sont remaniées d'un seul coup : l'intention paternelle se change en illusion ; croyant engendrer un bourgeois, ce bourgeois est tombé dans un piège de l'Histoire, il a produit justement ce qu'un impératif futur exigeait de lui. Bref, l'Artiste est le fils de son chef-d'œuvre. Il est mis au monde pour se sacrifier à l'objet qui doit être construit. C'est aliéner l'homme à son produit, sans doute : mais Gustave n'avait pas d'autre issue. Dans la famille Flaubert, de père en fils, on *travaille*. Rester poète – au sens où Gustave l'entend –, c'est tomber dans un quiétisme suspect que le *pater familias* n'acceptera que s'il y voit un symptôme de maladie et qui, même toléré, sera immédiatement disqualifié par l'incessante activité des deux docteurs Flaubert. Mais si l'Art est une pratique, si l'œuvre exige de l'Artiste qu'il mène au jour le jour un combat douteux, si elle se fait réaliser par un labeur encore plus dur et plus ingrat que celui des médecins, Gustave pourra se rassurer : il appliquera dans la bonne conscience à son activité extra-humaine, les normes familiales, la morale de cette classe qu'il renie sans pouvoir en contester

les vertus ; c'est son travail qui doit s'objectiver et se cristalliser dans le matériau choisi.

En même temps l'impératif esthétique le valorise parce qu'il s'adresse à sa singularité : si l'on doit devenir notaire, ce qui compte, c'est le milieu dont on est issu, le niveau de vie des parents et leurs ambitions ; quand ces conditions extérieures sont réunies, les individus peuvent être par ailleurs quelconques ; on ne leur demandera qu'une intelligence moyenne, qui est la chose du monde la plus répandue. Ainsi la certitude vécue de soi se change en pure illusion, à tout le moins en épiphénomène, et la vérité de la personne réside dans le notariat. Mais, quand l'exigence de l'Art élit l'Artiste futur, c'est l'œuvre qui commande, comme universel singulier, et non la généralité de l'état : singulière, elle exige le sacrifice d'une singularité définie. Don Quichotte réclame Cervantès et Richard II Shakespeare. Ainsi le travailleur, en Art, reste le moyen de l'œuvre, il lui est interdit de se préférer ou de se poser pour soi mais son sacrifice permanent exige qu'il possède la certitude de soi et qu'il la transmute dans l'unité apodictique du chef-d'œuvre. Moyen unique, l'Artiste est élu par l'œuvre à faire comme son instrument *essentiel*. Cette conception de l'Art donne à Gustave sinon la chance de s'accepter, du moins celle de se récupérer en envisageant ses traits particuliers et jusqu'à son origine bourgeoise comme des outils à utiliser sans passion, sans complaisance et sans pitié pour produire l'irremplaçable désintégration de la matière par l'imaginaire en un temps et en un lieu définis. Tout en lui devient nécessaire puisque l'objet-vampire se nourrira de tout. Orgueil, envie, méchanceté, rages et désespoirs serviront ; l'anomalie dont il a honte et qui le retranche des hommes peut être un des signes de son élection car jamais le chef-d'œuvre à faire ne choisit un travailleur *remplaçable*.

Il ne faudrait pas, toutefois, confondre Flaubert avec les individualistes qui l'ont précédé et suivi. Son Moi l'importune et, d'ailleurs, même dans la certitude vécue, ne lui appartient qu'à demi. Aussi ne voit-il pas dans l'œuvre le reflet de sa personne : jamais. Totalisateur en extériorité, il n'envisage pas de s'exprimer

vraiment. L'œuvre se nourrit de la singularité de l'auteur mais elle ne la restitue pas, elle la transforme en elle-même. Ce n'est pas le visage de l'Artiste, ce microcosme, qui affleure à chaque page lue, c'est la figure du macrocosme tel qu'il serait s'il avait été créé. Le sujet survolant, seul, peut voir un monde survolé : ainsi peut-il guider l'écrivain réel qui choisit des signes réels pour exprimer ce que découvre et produit, tout ensemble, son moi imaginé. Ce dédoublement du sujet en un voyant fictif et un travailleur vrai est particulier à Flaubert ; et, par cette nécessité de s'irréaliser, il comprend qu'il irrealise son caractère : le sujet de survol, personnage abstrait qui n'exprime au fond que l'intention totalisatrice, se confond avec les démoralisateurs de *Smarrh*, tantôt avec Yuk et tantôt avec Satan ; d'autre part l'auteur ne fait qu'un avec le monde survolé puisque *le sens* du macrocosme créé résume la *Weltanschauung* de Gustave. Ainsi le travailleur se perd tout entier dans l'œuvre et y reste méconnaissable. Flaubert, un peu plus tard, insistera volontiers sur l'objectivité de l'Art. Mais les textes sont clairs : il juge indispensable que l'artiste se mette dans son objet, ce qu'il lui défend c'est de s'y *montrer*. L'Universel singulier ne peut se réduire à la singularité de son auteur ; l'imaginaire n'est pas fait pour reproduire le réel, ce qui d'ailleurs lui serait impossible. Voilà Gustave débarrassé de lui-même : son anomalie est justifiée puisqu'elle fait de lui le moyen essentiel de l'œuvre ; mais elle est, en même temps, allégée : la fin absolue la consomme et l'on n'en parle plus. Il n'en reste pas moins que cette austère conception vise à sacrifier l'homme à l'œuvre. On ne saurait faire autrement dans l'univers du pessimisme absolu : l'aliénation y est totale puisque les hommes y sont le produit de leurs produits, au point que ceux-ci sont les fins absolues pour lesquelles ils naissent et se perdent. L'artiste sacrifie sa personne à son œuvre pour que celle-ci règne sur les hommes et leur impose ses impératifs esthétiques.

L'ÉCHEC DE "SMARRH"

Telle est donc l'illumination qui le bouleverse en décembre 1838 : je suis l'Artiste, pense-t-il. Comme Jean Genet dira : je suis le *Voleur*. Y croit-il tout à fait ? Croit-il à sa prédestination ? Il faut observer qu'il déchanté bien vite puisque, deux semaines plus tard, il s'écrie : « O l'Art, l'Art, déception amère, fantôme sans nom qui brille et qui vous perd ! » Les lettres ultérieures nous apprennent qu'il est retombé dans un ennui pesant. Qu'est-ce que cela veut dire ? qu'il renonce à sa conception des Artistes ? ou qu'il la conserve mais qu'il a perdu l'espoir d'en être un ?

La prédestination – qui est au fondement comme au faite de tout l'édifice –, il y croit sûrement *quand il s'agit des autres*. Rien n'est plus spécieux que l'illusion rétrospective. Et de ce que Shakespeare a fait des chefs-d'œuvre, on incline vite à conclure qu'il était né pour en écrire. Bref, on lit sa vie à l'envers, ce qui est facile puisqu'elle est close et que nous décidons seuls du sens de la lecture. Le respect joue, aussi ; cette exigence inerte qui nous requiert dès que nous écoutons ses pièces, nous n'aurons pas de mal à y voir l'impératif même qui, autrefois, l'a requis de les écrire. Nul doute que Flaubert n'ait été dupe de cette illusion : il lit les grands auteurs, les admire et les croit, depuis l'enfance, mandatés ; ce qu'il affirme, dans son enthousiasme du début de décembre, c'est qu'il a, lui aussi, reçu mandat d'écrire. Dans le moment même où son sujet – la totalisation de l'infini – le fascine, l'affirmation n'est pas trop malaisée. Mais peut-il la soutenir longtemps ? Il faudrait qu'il saisisse en soi-même l'appel du Non-Être comme un impératif catégorique singulier. Est-ce possible ? À d'autres, certainement – quelle que soit la valeur de ce qu'ils écriront : j'ai raconté ailleurs comment un malentendu me fit croire à huit ans que mon vénérable grand-père m'ordonnait d'écrire. Il n'en fallut pas plus pour que je me crusse chargé de mission. Encore y avait-il là une situation particulière, une famille, un patriarche qui m'indiquait la route à suivre. Nul doute qu'il en soit de même pour beaucoup d'écrivains. Mais Flaubert ? Loin de lui montrer la voie, ses parents le décourageaient plutôt de la suivre. Sinon par des paroles, du moins par leur indifférence absolue. Qu'il fit

carrière et prît un état, c'était l'ordre ; après cela, personne ne lui interdisait de taquiner les muses, mais cette tolérance suffisait pour discréditer à ses yeux sa vocation littéraire. Non : s'il se faisait artiste, c'était contre eux. Alfred, sans doute, lui conseillait d'écrire, mais nonchalamment, et sans jamais croire vraiment que l'Art fût un salut ni même une justification. Pourtant il est impossible de confondre une décision spontanée avec un impératif : celle-là ne reflète que notre subjectivité, celui-ci est une voix étrangère, c'est l'Autre en nous, irréductible. Il n'est pas nécessaire que nous rapportions le commandement qui nous habite à un visage particulier : il peut venir de *tous* ou demeurer en nous, abstrait, sans date et sans liaison avec celui qui l'a autrefois énoncé. Encore faut-il les *Autres* pour justifier la qualité particulière de l'ordre qui est l'*altérité*. Or, dans ce cas particulier, ils manquent puisque c'est contre eux que Flaubert a choisi cette issue. Il est remarquablement seul et réduit, pour une fois, à la pure intériorité. Sans doute sa décision est-elle empreinte d'une extrême gravité : il le sait, s'il ne gagne pas sur ce tableau, il perd sur tous. Mais sa volonté n'engage que lui : personne ne lui a rien demandé ni promis. Comment trouver en soi ce « tu dois » dont la rudesse permettrait d'espérer un « tu peux » ? Gustave arrive sans doute à prendre sa passion et l'urgence des dangers pour un ordre ; mais on ne peut jamais se truquer longtemps, dans ce domaine, ni sans une extrême fatigue. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la Malédiction paternelle l'aide dans ces tours de passe-passe : Flaubert, en dehors de toute vocation artistique, se saisit comme prédestiné ; il se voit glisser vers cet « état » qui l'attend depuis toujours, la profession d'avocat, de médecin, de procureur, il sent *dans son être* une complicité profonde avec le devoir-être que son père lui impose et que son *existence* refuse. Cette subjectivité, hantée par des impératifs, est donc habilitée à prendre *pour un impératif* le prétendu appel qui la délivrera d'eux. Occupée par l'Autre, la conscience de Flaubert est structurée en altérité et ses propres désirs peuvent lui apparaître comme *autres*. Nul doute que le jeune homme, quand il concevait *Smarh*, ne se soit vu du dehors comme un

des artistes qu'il admirait et qu'il croyait mandatés : c'est qu'il n'avait pas encore pris la plume ni tenté d'intérioriser ce schème extérieur.

Mais il commence à écrire. Que se passe-t-il ? Eh bien, les *Souvenirs*, *Novembre* et la Correspondance nous apprennent qu'il est enthousiaste au moment de la conception, morne et dégrisé dès le début de l'exécution. C'est que l'Ego de Flaubert est triplement structuré ; l'activité réelle de l'écrivain est conditionnée par deux imaginaires : le sujet totalisant qui survole l'Univers et, par en dessous, le sujet prédestiné qui donne son sens à l'écriture. L'Artiste est un rôle. Au mieux, Flaubert parvient, pendant quelque temps, à écrire pour de vrai tout *en jouant à écrire* ; il donne à sa pratique réelle un sens imaginaire : elle est suscitée par une fin *autre* et future ; il vit la spontanéité comme une aliénation. Sujet réel d'une entreprise hasardeuse, il se tient, en profondeur mais irréllement, comme le moyen essentiel d'une fin impérative et certaine. Bien sûr il n'ignore pas qu'il se livre à des fantasmes. Mais il croit à son rôle – comme font les acteurs professionnels, ni plus ni moins – et son degré de croyance est variable : considérable, si la plume court aisément sur le papier, il tend vers zéro, chaque fois qu'elle bute sur une difficulté : à cet instant, la *praxis* révèle ses caractères véritables ; l'hétéronomie disparaît devant une hésitante autonomie, le destin, l'impératif, les promesses s'évanouissent ensemble pour laisser la place à la morne mélodie du vécu, du hasard, aux ruminations, aux inventions tâtonnantes et toujours recommencées, aux décisions contestables et toujours contestées. C'est alors que Gustave quitte la table et retombe dans l'ennui ; gratuite, profane et contingente, son activité ne peut le satisfaire : rien ne la fonde, rien ne l'exige, il juge alors que c'est une *occupation*. Un peu plus tard, quand il *n'écrit plus*, il reprend le rôle et parvient à y croire en se référant à ce qu'il *écrira*. De là vient qu'il peut noter : « le futur me ravit, le présent est peu de chose, le passé me désespère et je ne gagne point d'expérience. J'aime à penser à l'avenir... et jamais il ne s'est accompli un seul fait que j'avais espéré, attendu, craint⁴² ». Le passé, c'est l'ouvrage abandonné, son dernier échec ; le présent, c'est la désillusion :

l'homme qui écrit *n'est point un écrivain* et, pour tout dire, il ne peut écrire qu'en renonçant à l'être ; l'écriture, même si l'on ment, est un moment de vérité parce qu'elle est *pratique*, les manchettes de Buffon ne la transformeront pas en cérémonie, d'où l'*ennui d'écrire* ; l'avenir, par contre, c'est l'œuvre qui attend d'être composée ; quand Gustave rêve, immobile, à la fin future qui le gouverne, des relations complexes se nouent dans l'imagination entre le sujet de survol et l'Artiste ; sans que l'un s'identifie à l'autre tout à fait, il s'établit entre eux une véritable unité dialectique et les limites s'abolissent au sein d'un mouvement de confirmation réciproque : en fait il s'agit de deux moments négatifs et irréels mais la projection de ces négations dans un futur réel (l'Artiste *réalisera* la vision de survol et proposera aux lecteurs le monde comme centre d'irréalisation) tend à faciliter la confusion de l'Être (comme détermination pratico-inerte et réelle du présent par l'avenir) avec le Non-Être (comme projection imaginaire de soi et détermination irréaliste du moment futur).

Disons-nous que Gustave écrit uniquement pour *être écrivain* ? Non : la preuve en est qu'il a composé tout un livre de récits *avant* d'avoir découvert qu'il était emprisonné dans son être-bourgeois. Mais, sans aucun doute, il a voulu, dès les *Mémoires* et surtout à partir de *Smarh*, utiliser son penchant pour l'écriture⁴³ à d'autres fins, c'est-à-dire à sa justification, son salut et sa transsubstantiation. C'est ce qui nous explique son inquiétude croissante : il essaie vainement de combattre un être réel par un être d'imagination. Il est *vrai* qu'il *est* bourgeois et cela signifie seulement que la société, à travers sa famille, lui a donné, dès avant sa naissance, un statut matériel et un impératif inerte qui le définissent dans sa généralité. Après cela, il faut qu'il *existe son être*, c'est-à-dire qu'il se produise à partir de ces coordonnées comme une existence assujettie à des prédéterminations et parfaitement incommensurable avec elles. S'il est donc une possibilité de combattre sa préfabrication originelle, c'est dans sa pure existence – ou néantisation de l'être – qu'il la trouvera. Écrire deviendra alors la praxis d'un existant et la production libre d'un ouvrage de l'esprit – *que personne*

ni rien n'attend – ne reviendra pas sur lui comme une détermination ontologique. La littérature, dans le meilleur des cas, pourra le dispenser, peut-être, de prendre un état ou, s'il l'a déjà pris, elle lui permettra de le quitter ; elle ne changera rien à son être-de-classe. Il sera un bourgeois qui écrit. Si, en effet, l'on peut nommer écrivain l'homme qui fait de la littérature sa fin primordiale et si, par là, on lui reconnaît un être, c'est dans la mesure où la somme de ses livres, l'intérêt idéologique qu'ils représentent, la nécessité de défendre *ses* positions esthétiques, philosophiques, politiques, etc., font croître en lui le poids du pratico-inerte et peuvent esquisser quelques exigences fixes dans son avenir. Le poids énorme des choses faites et dites fait du passé un impératif futur et souligne, négativement, la finitude : écrivain quand il ne peut plus rien faire d'autre qu'écrire ce qu'il s'est peu à peu condamné à écrire. C'est ce que sera Flaubert après *Madame Bovary* : tout est joué, il s'est défini et classé dans une petite « élite » dont tous les membres s'appellent des Artistes. Mais, en 1838, ce n'est certes pas ce qu'il souhaite et d'ailleurs c'est ce qu'il ne peut obtenir ; car cette dignité ontologique s'acquiert en général sur le tard : c'est la victoire de la mort, l'aspect social du vieillissement. Il ne peut donc que *jouer* mais il en a conscience – dans l'insincérité bien sûr – et prend peur. De là sa rage de comparer sa jeune vie à celles des morts célèbres : quand et comment se sont-ils sentis appelés ? Sur le tard, peut-être, comme Rousseau : alors il y a de l'espoir. Ou bien, si c'est avant quinze ans, il est perdu. J'ai dit qu'il cherchait les petites des grands hommes : il nous a confié que c'est par jalousie et il a sûrement raison. Mais c'est aussi pour les rapprocher de lui : en découvrant leurs faiblesses, c'est aussi la contingence de leurs vies qu'il dévoile ; elle allait, comme la sienne, à la va-comme-je-te-pousse. Certains peut-être ont ignoré les desseins secrets de la Beauté : artistes sans le savoir. N'importe : ce jeu épuisant le ronge ; toujours déçu, il cherche à saisir un fantôme. Telle est l'origine de son angoisse : la transsubstantiation est nécessaire et impossible. Pour réussir ce qu'il souhaite,

il faudrait se faire manger tout entier par l'imaginaire, bref devenir fou. Qui sait s'il n'en rêve pas, le futur auteur de *La Spirale* ?

Encore cette impossibilité n'est-elle que de principe : ce qui se désagrège, c'est l'idée même de vocation ; quand Gustave, en dépit de lui-même, la conteste, il est à son mieux, en d'autres termes il doute d'elle et non de soi. Mais, quand il est mécontent de ce qu'il écrit – comme c'est arrivé, l'été précédent, pour les *Mémoires d'un fou* –, la situation se retourne : la vocation existe, et la prédestination : seulement voilà, c'est réservé à d'autres ; si Gustave n'a rien entendu, peut-être est-ce qu'il n'était pas appelé. On reconnaît le *Suis-je Abraham* ? de Kierkegaard. À la réponse, Flaubert attache une importance capitale ; ce qui est en jeu, c'est plus que la vie : le Salut et la Damnation. Si le monde est régi par le Malin Génie, l'amour fou que le jeune homme éprouve pour la Beauté n'a peut-être été mis en lui que pour mieux le tromper. Dans l'univers sadique de Gustave, la vertu est toujours punie et le malheur rigoureusement proportionné à la grandeur d'âme : puisque Gustave meurt d'envie d'écrire, ne serait-il pas logique qu'il n'en ait pas les moyens ? Le moyen plutôt, car il n'en est qu'un à ses yeux : le génie. Et comment prouver qu'on l'a, sinon par un chef-d'œuvre ? À quatorze ans, Gustave écrivait sans trop se soucier du résultat. Dès seize ans, il veut tenter le grand coup. S'il n'a pas de génie, il *mérite* l'avenir que lui réserve son père. Le chef-d'œuvre seul *instituera* un autre avenir. Donc il faut en produire un. *Au plus vite* : le cycle des études secondaires approche de sa fin, dans trois ans c'est le droit, Paris et puis le barreau ou le notariat. À partir de 1838, l'adolescent est bouleversé par la plus haute ambition ; quand il conçoit *Smarh*, il a visé le chef-d'œuvre, *consciemment*. La preuve en est qu'il veut y dire tout sur tout. Pour jauger ses ouvrages, il n'hésitera pas à les comparer aux *Confessions*, à Faust : il faudra qu'ils tiennent le coup. Sinon, adieu l'Artiste : reste un petit-bourgeois désadapté, réellement inférieur à Grand Frère Achille. On aimera l'orgueilleuse austérité, la naïveté profonde de cette attitude ; il convient simplement d'observer qu'elle l'égare en

le forçant de choisir un sujet cosmique qu'il n'a pas encore les moyens de traiter, et que l'insincérité s'y glisse : écrire *pour* faire un chef-d'œuvre, c'est fausser le sens de l'écriture. On écrit *pour écrire*, en faisant de son mieux ; et, bien entendu, il faut – fût-ce pour produire un ouvrage médiocre – avoir la certitude qu'on réussira l'entreprise. Il est même possible, sans trahir la Littérature, qu'un jeune homme pense, quand il travaille à son livre, que *ce sera* un chef-d'œuvre. Cette idée n'est alors qu'un élément marginal, qui accompagne l'entreprise sans la gouverner. Flaubert, au contraire, on sent, dans *Smarh*, qu'il « travaille dans le génie » et qu'il exige de ses phrases non seulement qu'elles disent ce qu'il entend dire mais qu'elles le disent génialement. On pourrait retourner contre l'auteur de *Smarh* le reproche que Cocteau faisait à Barrès et à « ses phrases immortelles d'avance », si l'on ne sentait chez lui le besoin anxieux et presque désespéré de faire son salut.

De fait, il ne se soucie guère de la gloire, en cet automne, et ne se demande jamais comment un chef-d'œuvre se fait reconnaître. Le temps presse : s'il faut attendre le jugement de ses petits-neveux, il sera trop tard ; du reste, puisque l'œuvre d'art, à ses yeux, s'accomplit contre les hommes, leur approbation n'est pas requise. Toute sa vie, Gustave a tenu le public pour inessentiel. Les suffrages d'Alfred et d'Ernest lui suffiront. Encore ne sera-ce qu'une contre-épreuve. C'est sur l'évidence interne de *Smarh* qu'il compte, en d'autres termes sur lui-même. C'est que le chef-d'œuvre, en même temps qu'il fait paraître un centre d'irréalisation au milieu du réel, lui paraît un événement métaphysique : image inversée de la Création divine, il est, comme le Vrai de Spinoza, *index sui*. Le même homme produit l'œuvre d'art et la juge. Gustave est convaincu qu'il pourra discerner lui-même, par le « goût », la validité de son travail et que s'il l'approuve sans réserve, l'opération sera terminée. Le résultat : à partir de 1838, il vit dans une angoisse perpétuelle ; à chaque mot qu'il écrit, il met son *être* en question. Il note cette année-là, dans les *Souvenirs* : « Je passe de l'espoir à l'anxiété, d'une folle espérance à une triste négation, c'est pluie et soleil mais un

soleil de carton doré et une pluie sale sans orages. » C'est qu'il ne cesse de *juger Smarh* à mesure qu'il l'écrit. Et le jugement est sévère.

Après l'enthousiasme de la conception, le 26 décembre, la désillusion commence : il est passé, depuis quinze jours, à l'exécution. « Je ne sais pas s'il faut continuer mon travail qui ne m'offre que des difficultés insurmontables et chutes dès que j'avance. » L'Art est une « déception amère ». Flaubert sent, dit-il, « toutes les choses qui sont faibles en moi tant pour le cœur que pour l'esprit ». Il écrit justement : « Il y a des endroits où je m'arrête tout court : ce me fut bien pénible récemment encore, dans la composition de mon mystère, où je me trouvais toujours face à face avec l'infini ; je ne savais comment exprimer ce qui me bouleversait l'âme. » En février 1839 il se plaint de son impuissance littéraire : « Autrefois je méditais... je jetais... sur le papier la verve que j'avais dans le cœur ; maintenant je ne pense plus, je ne médite plus, j'écris encore moins. » Il a perdu le secret de ces grandes élévations mystiques qu'il nommait autrefois poésie : « La poésie s'est peut-être retirée d'ennui et m'a quitté. » Il écrit pourtant : *Smarh* est toujours en chantier. Mais, pour avoir tué le Poète, l'Artiste, en lui, ne se porte guère mieux que sa victime : « Je ne peux faire aucun travail d'imagination, tout ce que je produis est sec, pénible, efforcé, arraché avec douleur... Ce que j'ai fait (de mon mystère) est absurde, sans la moindre idée. Je m'arrêterai peut-être là. » Les phrases qui suivent marquent clairement l'importance de sa déception : « Mon existence que j'avais rêvée si belle, si poétique, si large, si amoureuse sera comme les autres, monotone, sensée, bête, je *ferai mon droit, je me ferai recevoir* et puis j'irai, pour finir dignement, vivre dans une petite ville de province... avec une place de substitut au procureur du roi. » Bref, *Smarh* n'a rien d'un chef-d'œuvre, *donc* Gustave n'est qu'un petit-bourgeois. Après cette lettre (ou peut-être avant) il abandonne son travail : à quoi bon le continuer puisqu'il *sait* désormais qu'il n'est pas un génie. En mars, toutefois, il reprend espoir et se remet à la tâche. C'est qu'il se fascine sur l'Idée qu'il a voulu rendre, au moment de la conception ; il expose le sujet à Ernest et

conclut : « Voilà un plan chouette et quelque peu rocailleux. » Ce qui ravive son intérêt, c'est aussi l'aspect « démoralisateur » de son ouvrage. Il écrit fièrement : « Je fais des ouvrages qui n'auront pas le prix Montyon et dont *la mère ne permettra pas la lecture à sa fille* ; j'aurai soin de mettre cette belle phrase en épigraphe⁴⁴. » Mais en avril, il déchant. « J'ai fini un mystère qui demande trois heures de lecture. Il n'y a guère que le sujet d'estimable. La mère en permettra la lecture à sa fille. » Ce qui signifie d'abord qu'il est déçu jusque dans son ambition démoralisatrice : il sait à présent que l'ouvrage ne scandalisera personne. Mais surtout nous apprenons qu'il n'a jamais mis en doute la valeur de sa *conception*. Dès la première lettre (celle du 26 décembre) il déclarait s'être élevé « dans les hautes régions du ciel », avoir conçu « quelque chose d'inouï, de gigantesque, d'absurde » ; par la suite il expose fièrement devant Ernest un « plan chouette et quelque peu rocailleux » ; enfin, après avoir repris et terminé son travail, il conclut : « Il n'y a guère que le sujet d'estimable. »

L'a-t-il lu à ses deux amis ? J'en doute : ils ne venaient pas souvent à Rouen. En tout cas il l'enferme presque aussitôt dans un tiroir et ne s'en occupe plus. Il en garde, j'imagine, un souvenir ambigu. De fait, jamais – jusque dans son amère lucidité – il n'a été tout à fait sincère. Même quand il abandonnait son travail, même quand il le traitait de « salmigondis », il gardait confiance malgré tout dans les forces obscures qui guidaient sa plume : il doutait mais, en même temps, il jouait la comédie du doute parce que le génie doit douter de soi et le véritable artiste n'être jamais satisfait de son labeur. Misant sur l'inintelligible, il essayait de s'étonner, jetait les mots au hasard en pensant qu'ils se mettraient en ordre sur le papier et qu'il découvrirait le sens de ses phrases en les relisant. Ses allégories, ses symboles, ses mythes, il les prenait comme ils lui venaient, croyant qu'ils surgissaient de ses « profondeurs épouvantables » et qu'ils en garderaient, en plein jour, je ne sais quelle opacité ténébreuse ; bref, dans le moment où il relevait sévèrement ses « faiblesses » il pariait sur la « part du Diable », comptant sur elle pour prouver après coup sa prédestination. De toute manière, réussie ou

ratée, l'œuvre frapperait par son originalité. Elle serait « inouïe, gigantesque, inintelligible » ou du moins il en resterait les *disjecta membra* d'un géant. La dernière page tournée, le cahier refermé, il conserve un peu de cet espoir : peut-être n'a-t-il pas prouvé qu'il était l'Artiste, en tout cas il lui semble qu'il n'a pas démontré le contraire. Au pis tout est à refaire.

Mais son malaise s'accroît pendant l'été et l'automne 1839. Il n'écrit plus, sauf au mois d'août, *Rome et les Césars*, un bref essai historique⁴⁵, et *Les Funérailles du docteur Mathurin*. Il semble qu'il ait pensé alors : je ne puis dire *autre chose* puisque j'ai dit *tout*, reste à le dire *autrement* puisque je l'ai mal dit. Autrement : *Les Funérailles* ont le même sujet que *Smarh*, c'est la totalisation en extériorité. Mais Flaubert, s'inspirant de Rabelais ou de ce qu'il a cru voir en cet auteur, abandonne l'éloquence romantique pour une sorte d'humour noir : après tout ne faut-il pas « rire à la face du genre humain » ? Peut-être la faute de *Smarh*, malgré la présence du dieu Yuk, est-elle de se prendre au sérieux. L'ironie est peut-être le meilleur moyen de démoraliser. Mais, bien qu'il ait conservé le manuscrit des *Funérailles*, il ne semble pas qu'il en ait été satisfait : un peu plus tard, après la relecture de son « mystère », nous allons voir qu'il décide de jeter la plume pour toujours : *Mathurin* n'a pas sauvé *Smarh*. Bref il est mécontent, vidé, sans inspiration, rongé par le doute. Au bout de quelques mois, il n'y tient plus et se pose à nouveau la question : « Qu'est-ce que je vauх ? », c'est-à-dire « que vaut mon œuvre ? » Le 28 février 1840, il écrit en effet dans les *Souvenirs* : « Je viens de relire ce cahier et j'ai eu pitié de moi-même. » *Smarh* sera-t-il meilleur ? À cette date même ou un peu plus tard, il ose rouvrir son manuscrit. Ce qu'il a ressenti, la postface qu'il y ajoute alors nous le dit crûment : « Il est permis de faire des choses pitoyables mais pas de cette trempe. » Cette fois, c'est une *découverte* et sa sincérité ne fait pas de doute : après ces douze mois, sa création s'est refermée, elle est devant lui, il n'y entre plus et peut l'observer, la juger comme un objet étranger ; du coup il en voit la pauvreté. Curieusement, il prétend qu'il en était, pendant l'hiver 1839, parfaitement satisfait. « Ce que tu

admirais il y a un an est aujourd'hui fort mauvais. » Nous venons de voir, au contraire, que Flaubert était très dur pour son « mystère » pendant qu'il l'écrivait. Mais ce que le jeune homme de 1840 ne pardonne pas au jeune auteur de 1839, c'est que celui-ci *jouait à écrire*⁴⁶ : « Je t'avais décerné le nom de grand homme futur et tu te regardais comme un petit Goethe ; l'illusion n'est pas mince. » Gustave s'illusionnait sciemment quand il jouait le rôle de l'Artiste. En vérité il n'est point fait du tout pour l'Art : « Le meilleur conseil que je puisse te donner, c'est de ne plus écrire. »

Cette phrase n'exprimerait qu'un mouvement d'humeur si un long silence ne l'avait précédée et suivie. Flaubert vient de passer cinq ou six mois sans prendre la plume, il va – avant de rédiger ses notes de voyage – demeurer six mois sans écrire, si ce n'est dans son cahier de *Souvenirs*. Il suffit d'ouvrir celui-ci, d'ailleurs, pour comprendre le choc qu'il a subi en relisant *Smarh*. Jusqu'au 28 février 1840, ses *Notes et pensées intimes* ont un tour serein et, bien qu'il y parle aussi de lui, une sorte d'objectivité. Le pessimisme n'est pas exempt de gaieté : c'est qu'elles remontent, pour la plupart, à la fin de 1838. Et, tout d'un coup, après la relecture, le ton change : « Je n'écris plus – autrefois j'écrivais, je me passionnais pour mes idées, je savais ce que c'était qu'être poète... on se moquerait de moi si on savait comme je m'admirais... et maintenant, quoique j'aie encore la conviction de ma vocation ou la plénitude d'un immense orgueil, je doute de plus en plus. Si vous saviez ce que c'est que cette angoisse-là ! Si vous saviez ce que c'est que ma vanité – quel vautour sauvage, comme il me mord le cœur !... Amour, génie, voilà le Ciel que j'ai... entrevu, dont j'ai eu des émanations, des visions à devenir fou et qui s'est refermé pour jamais, qui donc voudra de moi... Je suis fat, dit-on – et pourquoi alors ce doute que j'ai sur chacune de mes actions, ce vide qui me fait peur, toutes ces illusions parties ?... Oh, c'est le même homme qui écrit ceci, qui pourrait avoir du génie, porter un nom dans l'avenir. Ah ! Je suis bien misérable... Ah ! quelle pitié, quelle pitié d'y songer, quelle plus grande de se l'écrire à soi-même, de se le dire. – Oui, je suis

un grand homme manqué, l'espèce en est commune aujourd'hui. Quand je considère tout ce que j'ai fait et ce que je pourrais faire, je me dis que cela est peu – et pourtant comme j'ai de la force en moi, si vous saviez tous les éclairs qui m'illuminent. Hélas ! Hélas ! je me dis qu'à vingt ans j'aurais pu déjà avoir fait des chefs-d'œuvre – je me suis sifflé, humilié, dégradé et je ne sais pas même ce que j'espère, ce que je veux ni ce que j'ai – je ne serai jamais qu'un écrivain honni, un vaniteux misérable », etc.

Ces plaintes, sans date, s'échelonnent entre février et août 1840. A-t-il écrit des lettres, à cette époque ? Pas une ne nous est restée : il semble qu'il ait voulu se replier sur lui-même, éviter les contacts épistolaires avec Ernest – qui l'agace depuis longtemps – et même avec Alfred. Et comme si tout cela ne suffisait pas à nous montrer la profondeur de sa blessure, une note ultérieure et déjà citée laisse entendre qu'il est physiquement atteint au point que sa nervosité inquiète son père qui lui ordonne des calmants⁴⁷. En décembre, il s'est fait renvoyer du lycée et le processus de séquestration a commencé. Pour y couper court, Achille-Cléophas l'envoie dans les Pyrénées, à Marseille puis en Corse avec le docteur Cloquet. Aussitôt à Paris, il rend visite à Gourgaud. Nous lisons en effet dans les *Souvenirs* : « Visite à Gourgaud... je lui communique mes doutes sur ma vocation littéraire, il me réconforte. » Il est frappant qu'il n'ait pas demandé le « réconfort » d'Alfred, à qui *Les Funérailles* sont encore dédiées : c'est qu'il n'est pas sûr de son aîné ou que celui-ci n'a pas trop de confiance en la vocation de son cadet. Désespéré, Gustave revient à son enfance, au très jeune professeur qui lui avait fait entrevoir un avenir heureux. Cela montre chez l'auteur de *Smarh*, solitaire qui défie le monde et refuse le jugement du public, une brusque et surprenante humilité. Il s'est promené avec Gourgaud, il lui a dit : « Je n'ai rien fait de bon, j'ai peur d'écrire, cela vaut-il la peine de continuer ? » C'est Gourgaud, sans doute, qui lui a conseillé de renoncer provisoirement aux sujets trop ambitieux et, puisque Gustave commençait un voyage, de s'exercer à raconter ses impressions. Mais si Flaubert accepte le conseil, c'est qu'il n'a plus

rien à dire, comme nous venons de le voir, et que l'envie d'écrire le tenaille malgré tout. Bref, il se détourne pour un temps de l'imaginaire et s'efforce de décrire simplement ce qu'il a vu et senti pour de bon⁴⁸. On pourrait presque dire que, pour l'instant, la totalisation cosmique lui fait horreur, bien qu'il la tienne toujours pour l'unique sujet de son art. Mais les encouragements de Gourgaud ne lui suffisent pas : il pousse l'humilité jusqu'à lire ses notes à ses compagnons de voyage : « À Pau, j'ai froid – je lis mes notes à M. Cloquet et à M^{lle} Lise, peu d'approbation et peu d'intelligence de leur part ; je suis piqué, le soir j'écris à maman, je suis triste ; à table, j'ai peine à retenir mes larmes. » Son désarroi est tel, à l'époque, qu'il accepterait, en somme, n'importe quel suffrage. Car il n'aime guère le docteur Cloquet qui, « quoique homme d'esprit », débite beaucoup de platitudes, et dont il dira plus tard à Alfred, qu'il l'a fait voyager *bourgeoisement*. N'importe, il guette son avis et, devant sa froideur polie, il se sent au bord des pleurs : c'est que sa « vocation » est toujours en question. Il rédigera les notes en automne 1840 et retombera dans le silence jusqu'en 1842.

Étrange silence, fait de refus et d'impuissance. Il est fidèle à sa décision d'avril 1840 : ne rien écrire si l'on ne peut faire un chef-d'œuvre mais, en même temps, la main lui démange. Parfois il jette quelques notes, quelques lignes sur le papier mais tout à trac, sans soin ; pourtant, quelquefois, le besoin d'écrire est plus fort que son refus. Le 21 mai 1841, par exemple, il écrit : « Jour de lassitude et d'angoisse – c'est un besoin d'écrire, de s'épancher et je ne sais quoi écrire ni quoi penser. Il en est pourtant ainsi toujours des instincts confus ; je suis un muet qui veut parler. » La prédestination n'est plus qu'un « instinct confus » ; de même l'ambition s'est effondrée : « tout ce que je fais, c'est pour me faire plaisir – si j'écris, c'est pour me lire ». Il ne reste que cela : un principe hédoniste trop souvent affirmé, un rapport à l'instinct qui dissimule sans doute une lueur d'optimisme mais bien faible. Et surtout le vide : qu'écrire ? Dans le même passage, Flaubert pense à raconter sa vie de collègue : quelle chute depuis la totalisation en extériorité ! Mais il ne se met pas au travail pour autant : il

l'écrit, dit-il, « quelque jour », ce qui est une façon de renoncer à l'écrire car c'est aujourd'hui même que ce muet veut parler ; en d'autres termes, il a peur de recommencer – même à un niveau plus modeste – une entreprise vouée à l'échec. Raconter l'« histoire de sa vie de collègue », ce serait peut-être revenir au roman intime, à la totalisation en intériorité, à la tentation de se connaître (il recommence à l'éprouver : c'est qu'il se demande constamment ce qu'il *vaut*, ce qui implique évidemment une emprise sur ce qu'il *est*). Mais il s'est laissé prendre à tout cela, du temps des *Mémoires*, et finalement il a tout dit et tout s'est terminé par un naufrage. La plume lui tombe des mains. C'est ce qu'il appelle « sa maladie morale intermittente ». Il ajoute : « Hier j'avais des projets de travail superbes. Aujourd'hui, je ne puis continuer. » Tout cela est *subi*, non *décidé* : il est frappant que Gustave ne songe pas à se reprocher ici – comme il le fait ailleurs – sa paresse, c'est-à-dire un défaut de caractère qu'on peut combattre, mais qu'il dénonce objectivement une maladie sans doute inguérissable. Un peu plus tôt, dans le même cahier, il notait : « Je n'ai pas travaillé ce mois de janvier (1841) ; je ne sais pourquoi – une inconcevable paresse – je n'ai point d'os (au moral), il y a des jours où je me précipiterai sur les nues, ceux-là où je n'ai pas la force de remuer un livre. » Nous retrouverons cette alternance d'humeurs, accentuée, dans *Novembre* : elle correspond, en vérité, à deux vues bien distinctes sur son Ego ; il y a le moment où le vieux rêve de *tout dire* lui revient : c'est, il le note lui-même, toujours à partir de scènes particulières qu'il invente, dont il s'amuse et dont il croit pressentir le sens totalisateur ; et puis, tout à coup, il est mis en face de soi, la totalisation se sépare de l'anecdote qui l'exprimait : il faut qu'il *sache clairement* ce qu'il veut dire ; il retombe dans les schèmes décevants de *Smarh* ou des *Mémoires*. Ou bien il envisage de raconter une histoire par elle-même, par exemple ses années de collège, il s'enthousiasme à l'idée d'avoir enfin « quelque chose à dire ». Et le lendemain, il s'aperçoit de l'abîme qui sépare cette anecdote singulière des hautes ambitions passées de son orgueil. Ces humeurs tournantes ne sont pas seulement, bien sûr, la simple circularité d'une brusque

éclaircie littéraire – il voit un « sujet » – et du pessimisme qui la suit – cela ne vaut rien ou bien il ne sera pas capable de le traiter : tout est vécu *physiquement*, au point que l'*abattement* précède souvent la simple déception d'auteur ou la lucidité pessimiste. La *chair* est triste. Mais ce qui conditionne, à son tour, ces manifestations organiques, c'est, en profondeur, la lutte de la singularité anomalique et de l'être-de-classe. Tout est là : génie ou petit-bourgeois. Il passe de l'un à l'autre et, pensant à l'échec de *Smarh*, se défie de ses envolées ; ces mots de « grand homme manqué » sont choisis fort justement pour définir l'idée qu'il se fait alors de lui-même : ni grand homme ni bourgeois ; il a des moments de génie mais l'impuissance domine, il faudra donc qu'il se résigne à devenir procureur ou notaire, bien que, de ce point de vue même, il soit un raté faute de pouvoir s'adapter à son office dans une tranquille médiocrité. « Il y a des jours où je voudrais briller dans les salons, entendre mon nom prononcé avec éclat et d'autres fois où je voudrais bien m'avilir et m'abaisser, être notaire au fond de la Bretagne. » S'avilir, s'abaisser : rogner les moignons d'ailes qui lui restent, *se perdre, tomber* : notons au passage cette fascination de la chute ; quand il croit n'être qu'un raté, il a le vertige : au fond de la Bretagne, il s'oublierait peut-être et trouverait une paix amère dans la résignation. En fait, c'est un rêve de mort ; seule la mort peut résoudre les contradictions d'une âme trop ambitieuse pour les dons qu'elle a reçus.

Cette description suffira, je pense, à montrer la cruauté des tourments que Gustave s'inflige : il souffre, ses nerfs ne lui laissent pas de répit. Il ressent son malheur avec un sérieux et une violence extrêmes, comme eût pu faire un chrétien de ce sombre XV^e siècle où tant d'hommes doutaient de leur salut. Et, dans le même temps, adolescent imaginaire, il a, pour surcroît de malheur, un doute sur l'authenticité de ses souffrances : « Je joue toujours la comédie ou la tragédie. » Mais puisque nous n'avons voulu, pour l'instant, que montrer les perturbations produites en lui par l'échec de *Smarh*, revenons, pour mieux les

comprendre, à *Smarh* lui-même et tâchons de déterminer les raisons que l'auteur donne lui-même de sa déception.

« Pas la moindre idée. » « Il fallait commencer par avoir des idées. » Nous l'avons vu, ce reproche ne vise pas la conception mais l'exécution. il faut prendre le mot au sens où un scénariste peut dire à ses collaborateurs : « J'ai une idée : si Françoise avait un fils ? » c'est-à-dire qu'il s'agit de schèmes organisationnels au niveau de l'invention artistique et non de concepts philosophiques. Flaubert se reproche, à l'intérieur de la totalisation, de n'avoir pas conçu des épisodes et des personnages qui auraient mieux fait sentir et avec plus de variété dans le détail ce qu'il tient, lui, pour l'*Idée* génératrice de *Smarh*. Quand Gustave écrit, plus tard : « Alfred avait des idées, je n'en avais pas », il vise des déterminations de la pensée ; ici, au contraire, c'est l'imagination qui est en cause⁴⁹. Nous savons par Flaubert lui-même que ce souci est neuf : vers quinze ans, nous dit-il, l'imagination, chez lui, s'est tarie. Mais ce qui frappe avant tout, c'est que le jeune auteur, à l'époque et surtout dans *Smarh*, veut assigner une fonction nouvelle à la folle du logis. Ou, si l'on préfère, l'image n'était jusqu'alors qu'une fin ; elle devient fin *et moyen* tout à la fois. Que s'est-il passé ? Cela simplement que l'insuffisance du langage conduit le jeune auteur à voir dans l'œuvre d'art l'expression *indirecte* de l'Idée.

Cette insuffisance, il l'a ressentie dès l'enfance : en lui le langage est *autre*, nous l'avons vu, il n'y voit pas le souple instrument de sa pensée mais un système matériel introduit en lui du dehors et manipulé par les autres, qu'il lui faut entendre et quasiment *observer* ; c'est à ce point que Flaubert croit penser sans mots et traduire ensuite ce silence, en assortissant les mots comme les fleurs d'un bouquet. Dès que ses premières hébétudes, travaillées, se changent en élévations, dès qu'il rebondit dans l'infini pour fuir ses humiliations, il constate l'inadéquation radicale du Verbe et de l'Idée. En vérité ce qu'il aime en ces fuites poétiques, c'est, comme il le dit lui-même, le « vague », et le discours l'importune parce qu'il l'oblige à préciser, à structurer ses extases : somme toute

elles sont indicibles ou, comme il dit, « indisables » parce qu'elles ne résistent pas au dur traitement de l'*expression*. Mais, dans un premier temps, cette incommensurabilité ne le gêne guère : c'est que, pour le jeune garçon, la poésie est une attitude mentale qui se suffit. Est poète celui qui se dépasse vers l'infini, mieux, qui dépasse la finitude des phénomènes réels vers l'irréelle infinité de l'imaginaire. Dans ces conditions, l'acte de trans-ascendance se suffit et suffit à marquer la supériorité de l'âme. Libre au poète de *s'exprimer* ensuite : il se trahira mais cette compromission est sans importance. Du reste, à l'époque, il n'écrivait point *son* poème mais des contes philosophiques, des nouvelles ; bref des œuvres de prose. Au niveau d'abstraction où il se tenait alors, les personnages schématiques qu'il a imaginés restent parfaitement homogènes au vocabulaire restreint et abstrait dont il dispose – et dont, selon lui, nous disposons tous. Du *Voyage en enfer* à *Passion et Vertu*, l'invention et l'expression ne font qu'un : l'épaisseur et l'opacité de Mazza, de Marguerite leur viennent du discours et c'est tout un d'attribuer à celle-ci la qualité réelle de laideur ou de la nommer laide, à celle-là la beauté ou de la nommer belle. C'est le temps de l'improvisation, c'est-à-dire du discours spontanément éloquent, des envolées, des grands mouvements oratoires, des métaphores.

Dès les *Mémoires d'un fou*, toutefois, les difficultés commencent. Il dénonce bien sûr l'inadéquation du mot à ses conceptions sublimes : « car la parole n'est qu'un écho lointain et affaibli de la pensée », mais tout au début, avec mélancolie, sans passion et dans l'intention générale de montrer le néant dans toute entreprise. Ce qui est neuf, c'est sa rage, dans un des derniers chapitres, devant l'impossibilité de rendre *même le fini*. « Pouvez-vous dire une larme et peindre son cristal humide... Pouvez-vous dire tout ce que vous ressentez en un jour ? » Encore ne s'agit-il que de *sentiments*. Mais il va plus loin. Nous avons vu, au précédent chapitre, qu'il connaît deux sortes d'hébétudes : par l'une, la plus ancienne, il s'évade dans le « vague » ; par l'autre, un peu plus récente, il se fascine sur le détail des choses : « enfant, j'aimais *ce qui se voit* », au point qu'il

lui semble souvent échanger son identité avec celle de la chose investie. Il s'agit d'une transsubstantiation : c'est la matière même de la chose qu'il voudrait installer en lui – et, simultanément, à laquelle il voudrait se fondre. Ce rapport de substance à substance, cette reconnaissance de notre être dans l'être extérieur et de l'être extérieur dans notre être sont beaucoup plus radicaux que le « rapport d'œil » qu'est l'observation ; celle-ci, pourtant, n'est jamais plus riche que si elle se fonde sur ceux-là : c'est qu'elle cherche alors à retenir le grain de l'Être, sa trame plus encore que sa configuration superficielle. Flaubert est observateur parce que l'impossible fusion de son intime réalité avec la matérialité des choses le conduit à prendre ses distances par rapport à l'objet tout en essayant, par un dernier effort, d'en retenir l'essence singulière ; et cela ne peut se faire, justement, *que par les mots*. Ceux-ci *devraient pouvoir* rendre la singularité d'une chose, sa tournure, sa trame et sa contexture ; cela signifie que, pour Flaubert, l'opération verbale – où le subjectif et l'objectif se confondent – devrait être un succédané de l'opération ontologique qui se dérobe. Et c'est ce qu'il entend quand il écrit, à la fin du chapitre XXI des *Mémoires* : « Pauvre faiblesse humaine ! avec tes mots... tu parles et tu balbuties ; tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie et tu ne peux exprimer, avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue... ou un plum-pudding ! » Ne nous y trompons pas : bien qu'il parle de notre joie, Gustave est sorti du monde subjectif, il ne s'agit plus de Maria – dont il n'a jamais vu la nudité – et les deux exemples sont inventés ; ce qui est sûr, au contraire, c'est qu'on ne peut exprimer l'état dans lequel met la vue d'un corps féminin ou, si l'on est gourmand, d'une pâtisserie sans *donner à voir et à ressentir* ce corps ou ce gâteau. C'est ce qu'on comprendra mieux encore après avoir lu ce passage des *Souvenirs* – écrit en 1840 :

« Quand on écrit on sent ce qui doit être, on comprend qu'à tel endroit il faut ceci, à tel autre cela, on se compose des tableaux qu'on voit, on a, en quelque sorte, la sensation qu'on va faire éclore – on le sent dans le cœur comme l'écho lointain de toutes les passions qu'on va mettre au jour – et cette 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, la faiblesse de l'homme qui ne sait pas trouver l'approchant et à moi, particulièrement, mon éternelle angoisse. »

Cette page suit évidemment la relecture de *Smarh* et traduit la déception de Gustave. Or on remarquera que le Verbe est accusé d'insuffisance *par rapport à des tableaux visuels et à des sensations*. C'est là, nous dit Flaubert, son éternelle angoisse. Éternelle, non : elle ne paraît pas avant 1838 et nous savons au contraire que Flaubert, musicien génial, s'inquiétait plus de la mélodie qu'il portait dans sa tête que du rebec sur lequel il la jouait.

C'est que le Poète a cédé la place à l'Artiste. Et, chez celui-ci, le langage prend une importance capitale. Flaubert le notait en 1838 : « Entre artiste et poète une immense différence ; l'un sent et l'autre *parle*. » Le cœur est l'alibi du poète : la parole est, pour lui, inessentielle. L'artiste au contraire est un travailleur : il doit agir sur un matériau défini pour produire un objet. Celui-ci peut bien être un centre d'irréalisation, il n'en exige que plus impérieusement d'être constitué par des techniques rigoureuses. Si l'œuvre est le but, le langage doit, d'une manière ou d'une autre, être adéquat. Bref la question de l'expression se pose avec urgence à tous les niveaux de l'œuvre. Et nous comprenons mieux l'amertume de Flaubert qui écrit à Ernest, pendant qu'il travaille à *Smarh* : « Il y a des endroits où je m'arrête tout court ; cela me fut bien pénible récemment encore dans la composition de mon mystère. Je me trouvais toujours face à face avec l'infini ; je ne savais comment exprimer ce qui me bouleversait l'âme. » L'infini n'a guère changé : celui de *Smarh* est resté tel qu'il était au temps des envolées mystiques qui portaient le collégien « aux limites de la Création ». C'est la tâche qui n'est plus la même : hier il suffisait de « s'y noyer » ; aujourd'hui il faut créer. Dire. La quasi-crédation artistique – à la différence de la Création divine – ne se fait pas *ex nihilo*. Elle part de ces êtres ambigus, déjà tout pleins de non-être, les mots, dont la matérialité ténue est une opacité bien réelle, mais qui la transcendent par une

intention vide, visant une absence. Le problème est de fabriquer par leur assemblage une totalité irréaliste, une déréalisation permanente, de produire, en utilisant le néant qui est en eux, notre monde, devenu beau par le resserrement de ses liens intérieurs, comme une absence permanente. Mais la règle du jeu, pour Flaubert, c'est que les mots ne s'inventent pas : on les choisit dans ce grand ensemble pratico-inerte qu'est le langage constitué, c'est-à-dire, pour lui, le langage des *autres*. Puisqu'il a commencé par affirmer que la pensée du poète est une idiosyncrasie, comment la couler sans la briser dans les formes socialisées d'une langue ? Elle devient elle-même collective, on la retrouvera, banalisée, disqualifiée sous forme de lieu commun. Gustave prend la parole en grippe : « Il a un axiome assez bête qui dit que la parole rend la pensée – il serait plus vrai de dire qu'elle la défigure. Est-ce que vous énoncez jamais une phrase comme vous la pensez ? Écrivez-vous un roman comme vous l'aurez conçu ? » D'un côté, il y a les intuitions ineffables et belles, de l'autre le langage des praticiens, des savants, des philosophes et de la vie quotidienne. Entre les deux, pas de commune mesure. Ou, si l'on préfère, par rapport à la « pensée » de l'Artiste, le langage tout entier est *non-signifiant*. La tâche du créateur est donc par principe impossible puisque les matériaux fournis sont rebelles à son projet. Cela, Flaubert ne le voit pas clairement tout de suite. Il accuse tantôt la langue et tantôt lui-même, au cours des années 1840-1842. Tantôt c'est le mot qui manque, à cause de la pauvreté essentielle d'un ensemble qui n'est pas fait pour l'Art mais pour l'utilité. Et tantôt les mots existent – dans la rage et l'envie Gustave reconnaît qu'il y a de grands écrivains, des génies – mais c'est Flaubert qui ne sait pas les trouver.

Mais, tout au long de cette quête désespérée, on voit une idée naître, croître et finalement s'imposer. Le cahier des *Souvenirs* se termine sur cette découverte capitale : « Si les phrases produisaient les pensées⁵⁰... je vous dirais toutes mes rêveries, et vous ne savez rien de tout cela parce qu'il n'y a pas de mots pour le

dire – l'art n'est pas autre chose que cette étrange traduction de la pensée par la forme⁵¹. »

Le sens est clair : ce n'est pas le *dire* qui manifeste la pensée de l'Artiste mais la *manière de dire*. De l'expression directe nous passons à l'expression *indirecte*. Il s'est passé que le langage, coupé de la signification, est retombé sur lui-même et s'est posé pour soi. C'est alors seulement qu'il découvre ses richesses. Dès qu'on ne se soucie plus de les utiliser, les mots sont de beaux objets profonds qu'on peut admirer pour eux-mêmes ; leur matérialité visuelle et surtout sonore plonge Gustave dans l'extase ; et quelle plénitude : en chacun une multiplicité de significations s'interpénètrent, à la condition de n'en privilégier aucune pour des fins pratiques de communication. Il n'est pas jusqu'à la syntaxe qui n'apparaisse dans ses contradictions comme une fine structuration du Verbe. Que la parole est belle quand elle est gratuite, c'est-à-dire quand on adopte en face d'elle une attitude esthétique, quand on la vole aux bourgeois. Ne serait-il pas possible de travailler ces beautés sauvages pour leur faire rendre la Beauté ? « Étrange traduction », dit Gustave qui s'étonne de sa découverte. De fait, la situation s'est paradoxalement renversée : pour tous les hommes les mots *signifient* à condition de suivre l'intention verbale en négligeant la matérialité non-signifiante qui en est le support ; pour l'Artiste ils sont, à ne les considérer que comme signes, non-signifiants, ils ne rendront sa pensée que s'il utilise en eux la matérialité non-signifiante pour rendre exhaustivement le *sens* qu'il veut transmettre. Aucune *proposition* ne peut rendre les « rêveries » de Flaubert mais c'est l'affaire du *style* que de nous les communiquer. Le style, étrange brassage de matériaux et d'intentions, ne néglige pas le *dire* mais, pour remplir ces significations abstraites qui ne servent alors que de repères, il éveille en chaque terme par tous les autres la multiplicité des significations qui s'interpénètrent et les utilise ensemble – celles qui renvoient aux ténèbres de l'enfance et celles qui désignent les objets extérieurs – pour capter dans la réalité visée un peu de son opacité secrète ; bref, c'est le plein emploi du langage, tout sert, tout signifie et la signification directe

n'est plus qu'une des fonctions d'un objet sur-signifiant. Mais, en même temps, c'est son irréalisation : la matérialité non signifiante ne peut fournir des sens que dans l'imaginaire. On voit le chemin parcouru : avant 1838, Gustave ne voit dans la forme qu'un *achèvement* ; le style, d'ailleurs souvent confondu avec la beauté et la hardiesse des images, des métaphores, est le dernier traitement d'une histoire émouvante et pathétique, la forme se pose pour soi : il faut raconter *et* que ce soit beau. Il y a deux fins inséparables mais qui ne se commandent pas l'une l'autre. Vers 1840, il y a, somme toute, deux beautés : celle du sujet (totalisation en extériorité) et celle du style ; pas d'œuvre d'art qui n'allie l'une à l'autre mais leur lien dialectique n'est pas encore aperçu. L'échec de *Smarh* a pour effet d'approfondir la pensée de Flaubert : la beauté de l'écriture devient le *moyen* d'expression absolu. La forme est un langage qu'on pourrait nommer parasitaire puisqu'il se constitue aux dépens du langage réel et sans cesser de l'exploiter, en l'asservissant à exprimer ce qu'il n'est pas fait pour nous dire.

Mais, dans cette opération, peut-on maintenir la différence que Gustave établit entre le langage pratique et sa pensée ? Celle-ci, tout à la fois, est le schème directeur du style, pris comme son expression indirecte, et se constitue dans sa richesse par le style. Celui-ci la dévoile à elle-même et la crée. En rétablissant au second degré l'adéquation de l'expression à l'Idée, Flaubert retrouve la thèse qu'il refusait au premier degré : le langage *produit* la pensée et ne se distingue pas d'elle. La surexploitation du langage par resserrement de tous les liens matériels entre les mots ne peut avoir d'autre effet que de créer cette sursignification, le Beau, c'est-à-dire le resserrement des liens intramondains ou, si l'on veut, la radicalisation du Mal. Cela, Flaubert l'entrevoit dès 1839 puisqu'il prévoyait l'effet démoralisateur de la *page la plus belle* : c'était le style lui-même qui dégradait les hommes en suscitant en eux de violentes pulsions sexuelles. À présent, tout s'éclaire : un seul thème, le Mal radical, une seule expression, le style. Cette idée sera poussée si loin, plus tard, que Gustave ira jusqu'à dire que la recherche du Style, en dehors de toute autre intention

préalable, produit son propre contenu. La beauté de l'écriture est signe indirect et symbole – quel que soit le sujet traité et même s'il n'y a pas de sujet du tout – de l'irréelle Beauté du Monde. On connaît le fameux passage de sa lettre à Louise du 16 janvier 1852 : « ... Il n'y a ni beaux ni vilains sujets et on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, *le style étant à soi tout seul une manière absolue de voir les choses*⁵². » Le style, manière de voir absolue : c'est-à-dire de voir les choses du point de vue de l'Absolu (conscience de survol) et comme si elles étaient produites par l'Absolu (Création en vue du Mal radical). Ce sont les phrases qui, par leur construction, témoigneront allusivement de ce double *comme si* : point n'est besoin, comme Gustave faisait encore dans *Smarh*, de se proposer comme *signification directe* les résultats du survol, de *dire* par exemple : le monde, c'est l'Enfer ; cette idée, si elle fait le contenu du « *lecton* », n'est pas acceptable par la raison et son abstraction l'empêche d'être ressentie par le cœur. En vérité, au niveau du langage d'information, c'est un *inarticulable*. Qu'on écrive en artiste, au contraire, et la voilà, parasite des lexèmes, qui hante chaque proposition, chaque mot : c'est là sa vraie dimension, là seulement, dans l'imaginaire splendeur d'un style, elle trouve son incarnation ; de fait le style est justement l'image pure de la Création : il donne à voir le langage, ensemble pratico-inerte qui s'impose à l'homme, comme s'il était le produit d'une liberté. Dans la lettre de janvier 1852, Flaubert le dit expressément : « La forme, en devenant habile, s'atténue ; elle quitte toute liturgie, toute règle, toute mesure... elle ne se connaît plus d'orthodoxie et est libre comme chaque volonté qui la produit. » Celui qui trace ces lignes, nous le savons, c'est le même qui répète sans cesse : « Moi, je ne me sens pas libre », et qui déclare n'écrire qu'en suivant la pente de ses fatalités. Mais il n'y a pas contradiction : la volonté du créateur n'est libre, ici, que dans la mesure où, par la technique, elle se soumet le langage et le présente aux hommes sur fond de liberté créatrice. Il nous dit en somme : volez le langage aux hommes, détournez-le de ses fins pratiques, asservissez sa matière à rendre par

elle-même des imaginaires inarticulables et vous aurez incarné dans vos phrases le pôle de toute imagination, le Beau ou le Mal radical, en faisant sentir à propos du langage que le monde est produit et soutenu par une liberté maligne. Le style, c'est le silence du discours, le silence dans le discours, le but imaginaire et secret de la parole écrite. De là cette autre déclaration célèbre, dans la même lettre : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut⁵³. »

Pour tout dire, le contexte prouve que Flaubert n'est pas tout à fait sûr de sa pensée. Ou plutôt elle oscille – comme souvent – entre deux affirmations qui semblent s'opposer. D'une part, en effet, il nous montre le style comme produisant la pensée (« il est *à lui tout seul* une manière absolue de voir les choses ») et d'autre part, il écrit d'un même souffle : « plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau ». Cette affirmation – toute banale – semble indiquer, en somme, que la pensée – comme il le déclarait autrefois – précède son expression. On croirait entendre Boileau :

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Mais il s'agit en fait d'une pensée esthétique et non conceptualisable, d'une pensée que Flaubert ne conçoit jamais bien si ce n'est quand le style la lui reflète. Il veut seulement dire ici que le mot doit s'effacer devant l'ordre totalitaire de la phrase ou du paragraphe. Reste que, dans ces quelque vingt lignes, il nous semble tantôt que la pensée crée l'ordre somptueux qui la sursignifie et tantôt

que cet ordre est la pensée même ou qu'il la produit en lui quand il se compose. Mais Flaubert, même s'il paraît s'embrouiller un peu, marque fortement les limites de ses oscillations (nous le savons, il en convient lui-même : chacune de ses idées est un pendule) ; qu'elle le précède ou qu'il la crée, la pensée esthétique n'existe en fait que dans et par le style. Autrement dit, il répète à dix ans de distance ce qu'il notait à la dernière page de son carnet ; la forme traduit la pensée, c'est-à-dire : les informations sont du domaine des signes, mais le *sens* d'un ouvrage de l'esprit nous est communiqué indirectement par sa beauté formelle.

Nous reviendrons, beaucoup plus tard, sur cette esthétique. Ce qui importe, c'est qu'elle s'est lentement constituée pendant les années sombres, dans le doute, dans le désespoir et comme conséquence directe de l'échec de *Smarh*. Pour Flaubert, dès 1840, *Smarh* est un ensemble logique de significations, une suite d'exposés et de démonstrations : ce qui manque, c'est l'invention dans l'intrigue et dans le langage ; il fallait nous « faire sauter sur la poêle à frire des belles phrases » ; alors, l'angoisse nous aurait pincé le cœur. Bref, cet Artiste découvre en négatif les terribles exigences de l'Art. À dix-huit ans comme à trente, il pourrait écrire ces mots insincères et profondément sentis : « L'Art m'épouvante. » C'est qu'il s'agit d'un horrible travail : voler les outils, les utiliser selon des lois inventées et rigoureuses, couler sa pensée dans le style, apprendre par le style sa pensée sans jamais pouvoir la dire ni même *se* la dire, chercher toujours l'effet indirect, c'est-à-dire produire un ensemble logique de significations *pour* que les vocables qui prétendent les communiquer s'ordonnent en fait de manière à nous emplir d'un sens indicible, viser toujours deux buts : la cohérence d'un discours orienté et l'irréalisation de ce discours par la beauté formelle, ne jamais perdre de vue l'un ni l'autre sous peine de tomber ou dans l'incohérence ou dans l'information pure ; avant tout, *composer* : aller de l'ensemble au détail et du détail à l'ensemble, de façon que le tout soit présent en chaque partie et que la succession des parties reproduise le tout, se surveiller sans

cesse, être d'autant plus vigilant que « la forme a quitté toute règle, toute mesure » et qu'il faut inventer les règles et juger soi-même sans cesse du résultat, en un mot, brider l'inspiration et la soumettre sans cesse à la critique, voilà ce qui est demandé à un jeune orateur hyperbolique. Nous comprenons, à présent, la raison qui fait apparaître brusquement, dans les notes de Flaubert, cette notion si peu romantique : le *goût*. À la fin de 1839, il écrit : « Ce n'est pas assez d'avoir du goût. Il faut en avoir le palais. Boileau, à coup sûr, avait du goût et un beau goût attique, délicat... Mais Racine en avait le palais : il en comprenait la saveur, la fleur, l'ambre du parfum, l'essence la plus pure de je ne sais quoi qui charme, qui chatouille et qui fait sourire. Ce sens-là, pour ceux qui l'ont, est plus infaillible qu'un et un font deux. » Si Racine a plus de goût que Boileau, ce n'est pas qu'il sache mieux que lui apprécier une œuvre de La Fontaine : c'est qu'il a le goût *créateur*. La note immédiatement précédente nous explique celle-ci, qu'elle a sûrement engendrée⁵⁴ : « Il y a... quelque chose qui juge mieux que le jugement, c'est le tact qui n'est autre que l'inspiration donnée pour des choses physiques, pour la vie active. » Le tact dirige les actions ; le goût dirige l'imagination créatrice. Flaubert revient au classicisme mais il ne fait que lui emprunter une idée qu'il transforme et modernise. Au XVIII^e siècle, certes, le goût est du côté de l'« esprit de finesse » tel que le décrit Pascal : il apprécie l'œuvre à partir d'une multiplicité de principes enveloppés qui ne s'explicitent jamais ; mais *en tout cas* ces principes, pour nombreux et subtils qu'ils soient, ne sont pas intrinsèques à l'œuvre jugée : ils appartiennent à la culture de l'honnête homme et définissent, somme toute, des structures de l'esprit objectif. Bien sûr le créateur va toujours *plus loin* que ces schèmes directeurs et l'œuvre est, en définitive, leur dépassement. Donc, à l'extrême pointe du goût – c'est-à-dire de l'appréciation de ce qu'il fait – l'écrivain juge dans la solitude, il s'aventure. N'importe : les schèmes le soutiennent ou lui servent de tremplin ; en même temps il reste, jusque dans l'invention, l'homme de société, courtisan : il juge de

ce qui plaira ; l'autre est présent et consulté, auteur et lecteur dépassent ensemble les principes et se disent l'un à l'autre « jusqu'où il faut aller trop loin ».

Mais Gustave, lui, se sent asocial : aucune complicité avec sa classe ou la classe dirigeante ; il en refuserait *a priori* l'esthétique si, par impossible, les bourgeois en avaient une. Donc il ne peut prendre appui sur des déterminations objectives et pas davantage sur les règles qu'on devine dans les chefs-d'œuvre passés : chacun fait son ouvrage dans la solitude et, s'il est un progrès dans la forme, c'est qu'elle se détache des *a priori* pour s'engendrer selon la loi qu'elle se donne. Quant à se contrôler en se mettant à la place du lecteur, Flaubert n'y pense même pas : le lecteur doit subir comme une déroute intérieure la beauté inattendue, imprévisible, d'une œuvre qui s'impose à travers la dégradation de celui qui la lit. Chaque artiste a *son* sujet, *sa* manière absolument neuve de le traiter – les deux ne font qu'un – et, du coup, chacun est parfaitement abandonné : de tous et particulièrement de Dieu. Pour inventer la règle, engendrer l'objet à partir d'elle et juger en même temps l'objet par rapport à la loi et la loi singulière, caprice subjectif qui ne vaut qu'une fois, comme si c'était une détermination universelle de la nature objective, tout cela vivement, sans mots, sans explicitation, il faudrait disposer de cette « intuition intelligible » dont parlait Kant et qui, disait-il, nous est refusée par principe. C'est-à-dire que nous devrions pouvoir confondre, en nous, la création et la connaissance. Concevoir une loi génétique serait à la fois créer un être et en posséder la clé ; inversement la création ne se distinguerait pas de la vision translucide de soi et de l'être en devenir. Ce que Flaubert sent dans l'inquiétude, c'est qu'il n'y a pas de filet : donc l'auteur est à la fois le sujet qui invente et l'unique juge objectif qu'il puisse accepter. Mais ce juge ne se réfère à nul code : c'est l'acte qui produit la loi au nom de laquelle il faut le juger. Comment concilier ces contraires : une totale objectivité qui s'affirme *au nom de rien*, une subjectivité profonde qui invente *au nom du Tout* ? Après *Smarh*, le jeune homme est tenté de concevoir cette activité difficile de l'artiste moderne comme l'exercice d'un *don*. C'est retomber, bien

sûr, du côté de Dieu et de Ses cadeaux, si mal répartis. Mais il faut se rappeler qu'il n'y a, à cette époque, que deux hommes – deux très jeunes gens – à pressentir et à forger la littérature moderne : Baudelaire et Flaubert. Ils diront qu'il ne faut s'appuyer sur rien ; et, pour le dire, justement, il faudra qu'ils sentent en profondeur qu'ils n'ont aucun appui. La rechute dans le chosisme est fatale – au moins les premiers temps. C'est la peur qui fait Flaubert parler du Goût comme d'un *sens*. En comparant avec le tact – objet de la maxime précédente – qu'il nomme « inspiration donnée pour la vie active », nous voyons le fond de sa pensée : le goût est inspiration donnée pour la création poétique (au sens de « poiésis »). L'inspiration, don divin, est refusée au niveau de l'invention spontanée : Dieu ne parle plus à l'oreille. Mais elle n'est que déplacée : elle devient faculté de contrôle spécialement destinée à régir l'incontrôlable, c'est-à-dire l'unique. Par un mouvement que nous reconnaissons bien, pourtant, à peine Gustave s'est-il rassuré qu'il se désespère : ce « sens infallible existe », c'est vrai ; mais *chez d'autres* : ce don lui a été refusé pour toujours. C'est qu'il ne se borne pas à relire ses propres œuvres : il lit celles des grands écrivains ; il y trouve, nous dit-il, chaque jour, de nouvelles beautés qui le stupéfient. C'est-à-dire que, peu à peu, la multiplicité des rapports qui unissent dans une œuvre la partie au tout et à toutes les autres parties se découvre à lui : il se sent Boileau mais non Racine ; il aperçoit dans l'œuvre faite sa loi singulière et son développement totalisateur ; mais quand il s'agit d'écrire, le *palais* lui manque. Du coup, l'envie le ronge : « Je suis jaloux de la vie des grands artistes, joie de l'argent, joie de l'art, joie de l'opulence, tout à eux. » Il s'efforce, nous dit-il, de leur ôter tout mérite, en réduisant les plus beaux effets de style à des rencontres fortuites. En vain : il nous dit aussi qu'il n'y parvient pas. Reste le médiocre plaisir de collectionner les sottises qui leur ont échappé : il n'y manque pas. Mais ce sottisier laborieux ne détruit pas la beauté de leurs œuvres : il prouve que tout homme est bête à ses heures de la même façon que tout homme est mortel. Reste que le goût apparaît à Gustave comme une puissance d'autant

plus réelle qu'il croit le découvrir *dans l'objet*. Et nous le verrons conclure, à la fin de 1841 ou au début de 1842, par ces lignes désespérées⁵⁵ : « Ce qui me manque avant tout c'est le goût ; je veux dire : tout. Je saisis et je sens en bloc, en synthèse, sans m'apercevoir du détail ; les *tulli* me vont, tout ce qui pointe sa bosse me va, hors là rien. Le tissu, la contexture m'échappent ; j'ai les mains rudes et je ne sens pas bien le moelleux de l'étoffe mais je suis frappé de son brillant – les demi-teintes ne me vont pas – aussi j'aime l'épicé... mais le délicat point – la couleur, l'image avant tout, je manque de...⁵⁶ et encore plus de précision – point d'unité, du mouvement mais point de...⁵⁶, 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. » J'ai cité ce texte en entier parce qu'il est saisissant : à le prendre directement et pour un ensemble de reproches que Gustave s'adresse, il énonce clairement les attendus de la sentence qu'il a portée sur *Smarh*. À le considérer au contraire comme la définition *a contrario* de ce que devrait être, à ses yeux, un chef-d'œuvre, nous pouvons y voir un pressentiment de ce qu'il voudra faire – et fera – dans *Madame Bovary*. Moelleux de l'étoffe, demi-teintes, délicatesses, précision, rythme, style raccourci, unité : ne sont-ce pas les qualités qu'on s'accorde à reconnaître à ce roman ; et ne savons-nous pas qu'elles sont *conquises* ? et que Flaubert devra, à chaque nouveau livre, les reconquérir – avec plus ou moins de bonheur ? Cette page désolée est comme une charnière entre deux conceptions de l'Art. Cette fois l'improvisation et la spontanéité paraissent bien mortes. À moins d'*avoir* du goût, on ne peut s'abandonner à l'écriture.

Mais laissons pour l'instant les œuvres de la maturité. Ce qui nous importe, c'est que Flaubert ressent sa découverte comme une frustration supplémentaire : il est perdu s'il n'écrit. Or après une ambitieuse tentative, il conclut : ce qui me manque, c'est le goût, je veux dire tout. Et c'est vrai : il a saisi et senti *Smarh* « en bloc, en synthèse » ; c'était l'heureuse époque de la « conception ». Et puis quand est venue l'heure de l'exécution, il n'a pas aperçu le détail, il a manqué

d'inventions rigoureuses, d'idées. Il cherche à « faire fort », à « écrire raide », comme il dira plus tard : c'est l'éloquence, l'abus des métaphores, la prétention qui caractérisent l'écriture de son « vieux mystère ». Ce qu'il comprend, aujourd'hui, c'est que la sursignification ne peut pas naître d'un style forcé, « efforcé », poussé jusqu'à la criailerie, mais qu'elle se constitue, au contraire, par l'exploitation judicieuse des demi-teintes et surtout dans le « tissu » verbal, dans la « contexture moelleuse » des phrases, bref que le style apparaît quand on fait parler la partie muette du langage. C'est ce qu'il appellera, quelques jours plus tard, l'« étrange traduction de la pensée par la forme ».

D'où vient alors qu'il ressente sa découverte comme une damnation nouvelle ? Ne peut-il condamner *Smarh* et se réjouir d'en avoir compris les défauts ? D'autant que ceux-ci procèdent tous d'une conception erronée de l'œuvre : *Smarh* cherchait la sursignification par l'éloquence directe et l'abus des métaphores ; il faut à présent que le jeune homme consacre ses efforts à mettre au point une technique de l'éclairage indirect. Qu'attend-il pour se lancer dans l'entreprise ? N'est-ce pas exaltant de s'engager dans une voie nouvelle et qui n'est frayée que pour lui ?

En vérité, Gustave se désole parce que sa conception de la forme, née d'un constat d'échec, reste purement théorique en 1842 et va contre sa « personne », c'est-à-dire contre l'*être-constitué* qu'il s'est donné peu à peu par le mouvement personnalisant, en travaillant sur ce que les autres ont fait de lui. Autrement dit, il conçoit l'Art véritable en négatif à travers les défauts et les manques qu'il constate non seulement dans son être passé mais au présent. Il dénonce son incapacité de *composer* – c'est-à-dire de passer dialectiquement du tout à la partie et de celle-ci à toutes les autres parties conçues à la fois comme succession de moments et comme réalisation temporelle du tout. Cette dénonciation ne suffit pas pour lui donner tout à coup le pouvoir qui lui fait défaut : *Smarh* est touffu, désordonné, les répétitions y abondent – comme elles abondaient dans les *Mémoires* ou dans *Agonies* – mais *Novembre*, écrit en 1842, tombera sous le coup

des mêmes reproches, la première *Éducation* n'y échappera qu'en partie et nous retrouverons Flaubert dans la première *Tentation* en pleine possession de ses défauts. Il y a plus grave : il porte sentence contre son style « long, pétri de prétention » ; mais cela ne suffit pas pour qu'il cesse d'*aimer* les mouvements oratoires, les envolées lyriques, la profusion des images et des métaphores, car cette exubérance incontrôlée, ce laisser-aller, cette *spontanéité cultivée*, lui sont naturelles – au sens où l'habitude est une seconde nature ; ils reflètent son activité passive, constituée dès sa protohistoire, aussi bien que le personnage qu'il s'est fait, interprète gigantesque des grandes forces telluriques : quand il écrivait *Smarh*, c'était – entre autres vampires – un Gargantua du mal qui tenait la plume. Il va donc falloir qu'il écrive *contre lui*, contre tout ce qui lui plaît ; la « joie de l'art » lui est pour toujours interdite car elle suppose une certaine complicité avec soi qu'il ne peut se permettre. Et certes aucun écrivain ne peut s'en tenir à sa spontanéité ; le « premier jet » doit être corrigé, on corrigera cette correction même et ainsi de suite. Mais pour les auteurs heureux la correction se présente comme une amélioration progressive. On épouse le mouvement, on conserve la forme : simplement, on change des mots, on coupe une phrase, on renverse l'ordre des propositions, on accentue, on souligne telle idée, on intercale telle autre qui met en valeur la précédente. Toutes ces modifications se produisent en accord avec la première ébauche et conformément à certains schèmes devenus habituels : le travail littéraire, bien que dialectique, ne brise pas nécessairement l'accord de l'auteur avec lui-même. Pour Gustave, au contraire, c'est lui qui est en question. Ce qu'il écrit spontanément se change sous ses yeux en un exemple de ce qu'il ne faut pas écrire, chaque ligne lui démontre qu'il manque de goût, c'est-à-dire de talent. Tantôt il se lance honteusement dans l'improvisation, se plaît aux grands mouvements qui l'emportent et tombe dans le dégoût en se relisant ; tantôt, accablé à chaque mot par la conviction qu'il fait le contraire de ce qu'il faut, il tire à la ligne en bâillant. Comme chaque écriture, chaque style de débutant a ses modèles ; ceux de Flaubert, on les connaît : les

discours des grands Révolutionnaires, le lyrisme des romantiques. S'il les acceptait, il pourrait porter sur son travail des jugements différentiels qui en contesteraient le détail, au nom de certains idéaux, sans le renier dans son ensemble. Mais, après l'échec de *Smarh*, les modèles sont récusés, l'un et l'autre ; ils ne cessent pas pour autant de conditionner son écriture et la tâche qui s'impose à Flaubert est de les faire éclater au nom d'un autre modèle qu'il conçoit en théorie et dans l'abstrait mais dont il n'a pas le moindre pressentiment pratique – ce qui est normal puisque ce système de règles n'existe pas encore. Il écrit donc avec mauvaise conscience, par *besoin*, mais il se gâche le plaisir d'écrire en condamnant sa prose du point de vue d'une simple aspiration sans visage qui devient le goût *qu'il n'a pas*, c'est-à-dire l'inspiration des autres. Et, pour parler comme son maître Buffon, le style c'est l'homme : c'est lui-même qu'il condamne ; non seulement parce qu'il *reconnaît* que le don lui fait défaut mais encore parce qu'il s'agace, à travers chaque phrase, de son *exis* personnelle ; à peine trace-t-il une ligne, elle lui reflète le provincial gueulard et grossier ou le lyrique masochiste qu'il a choisi d'être mais qui lui font horreur. Il se surprend en train de jouer à écrire et se désole de son insincérité sans pouvoir, bien sûr, s'en guérir. Si du moins il savait ce qu'il faut faire et être : il aurait de nouveaux modèles et tenterait de s'en approcher. Mais non : il balbutie encore et la conception dont j'ai montré les grandes lignes ne lui apparaît que sous son aspect négatif. Il sait précisément ce qu'il ne faut pas faire : c'est *ce qu'il fait spontanément* ; il sait aussi fort bien ce qu'il ne faut pas être : *c'est ce qu'il est* – non pas seulement le bourgeois mais l'écrivain insincère. Le comble de son malheur, à l'époque, c'est qu'il ne peut *se* faire artiste sans se déplaire ; mais, s'il choisit de se taire, il retombe dans l'être-bourgeois qui lui fait horreur plus encore.

Que reste-t-il, en ce cas, de sa vocation ? Rien. « Un instinct confus. » Il ajoute : « C'est un besoin d'écrire, de s'épancher et je ne sais quoi écrire ni quoi penser⁵⁷. » Sans cesse tourmenté par l'envie de reprendre la plume, il n'a pas de

sujet puisque *Smarh*, raté, contenait le sujet absolu, le Monde ; et, d'ailleurs, dès que la pulsion le pousse à tracer une ligne, il s'aperçoit que son langage le trahit, dévie son intention première, que l'épanchement devient information pure. Il voulait voler le langage et c'est le langage qui lui vole ses vagues désirs. Reste qu'il y a *ce besoin*, divin tourment, ce rêve d'un Verbe qui ne serait pas tout à fait le nôtre sans en différer, cependant, tout à fait. On sera frappé du parallélisme de cette note et des remarques si fréquemment répétées sur l'instinct religieux. De celui-ci, que dit-il, en somme ? qu'il fait la grandeur de l'homme et sa misère ; quels que soient les dogmes et les rites qui visent à satisfaire cette exigence nue, ils ne seront que fables et momeries car notre invention religieuse n'est pas à la hauteur de notre besoin d'infini. Toute prétendue « révélation » est, aux yeux de Flaubert, justiciable d'une double appréciation : c'est un mensonge, une image *finie* qui prétend vainement assouvir notre faim ; mais d'autre part elle est *sacrée* puisqu'elle témoigne en nous de cette surnature – l'insatisfaction – que la nature ne pourra jamais combler. Ainsi de l'instinct artistique, à l'époque : c'est, lui aussi, une exigence infinie, inassouissable ; toute tentative pour y satisfaire par une œuvre est – en tout cas pour Flaubert – vouée d'avance à l'échec ; ce ne sera pas même la caricature grossière de ce qui *aurait pu être* car le jeune artiste n'entrevoit même pas ce qu'il souhaiterait faire, ce sera *autre chose* : une détermination du langage courant, une signification parmi d'autres. Pourtant ces détestables ébauches ont, elles aussi, secrètement un caractère sacré dans la mesure où elles témoignent d'un « instinct confus » sans cesse renaissant de ses cendres. Un muet *ne peut pas* parler mais ses grotesques efforts et les sons monstrueux qu'il produit ne témoignent-ils pas d'un pressentiment du langage ? À cette époque, si Gustave veut garder quelque espoir métaphysique, il faut qu'il le mette dans une insatisfaction inarticulable (qu'elle s'articule, elle devient niaiserie) et s'il garde encore la force de croire à sa dignité d'artiste, il trouvera celle-ci dans l'incommensurabilité de son besoin d'écrire et des misérables produits qu'il a bâclés pour le satisfaire. Dans l'un et l'autre cas, l'Absence est un

chiffre : aucun Dieu, aucune de ses œuvres ne pouvant *a priori* satisfaire Flaubert, reste à mettre l'accent sur un indisable et inassouvissable désir. Rien ne marque mieux que ce parallélisme la parenté profonde, en lui, de l'Art et de la Foi.

De fait, c'est, entre 1840 et 1842, la seule marque d'une élection *possible* : l'échec. Quand il devrait mourir sans avoir rien fait, d'où lui vient cette obstination invincible ? Elle le distingue mieux, peut-être, que ne ferait un talent aisé : ne serait-il pas né pour vivre dans sa chair l'Impossibilité de l'Art ? Ne serait-ce pas tout exprès qu'on lui a refusé le sens des nuances, des demi-teintes, des contextures moelleuses ? Il faut noter, en effet, l'ambiguïté des mots que Flaubert utilise, au plus profond du désespoir, pour se définir : « Je suis un grand homme manqué. » Car enfin, si l'on veut à tout prix introduire une hiérarchie parmi les hommes, il faut en bonne logique dire qu'il en est de très grands, d'assez grands et de petits⁵⁸. Et un petit homme ne saurait être un grand manqué : il est ce qu'il est, rien de plus, rien de moins. À moins, dira-t-on, qu'il ait tenté de rejoindre le club des grands hommes et qu'il n'y ait pas réussi. Sans doute : mais la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf n'est pas un bœuf manqué, c'est une grenouille folle. Et certes Gustave prend *aussi* sa formule dans ce sens : je m'étais, dit-il, fait une promesse que je n'ai point su tenir ; je ne suis pas à la hauteur de mon ambition. Mais, tout aussitôt, cette ambition même devient son essence singulière : d'où vient-elle ? La grenouille était-elle folle quand elle souhaitait se hausser jusqu'à la dignité de mammifère ? Les autres grenouilles n'ont pas la réputation d'être telles. Et, par ce biais, l'autre sens de cette phrase ambiguë est introduit : pour désirer d'être un grand homme, il faut avoir l'obscur intuition de la grandeur ; et cela se peut-il sans qu'on ait reçu, fût-ce imparfaitement et pour notre malheur, quelque moyen de le devenir ? Les médiocres, d'ordinaire, sont parfaitement à l'aise : c'est qu'ils jugent de tout en médiocres et ne voient rien au-dessus de la médiocrité. Concevoir le grand, c'est témoigner d'une ouverture d'esprit, d'une ampleur d'imagination qui nous

mettent à deux doigts de le réaliser. À deux doigts : certaines qualités indispensables – le goût par exemple – peuvent justement nous manquer. Mais si, par-dessus le marché, on s'aperçoit de leur absence, n'a-t-on pas défini, d'un coup, la place béante que le travail, qui sait ? peut combler ?

Un grand homme manqué, pour Gustave, ce n'est pas un petit homme. C'est un homme *déjà grand* que le Destin condamne à se manquer. Voilà le seul espoir de Flaubert, en cette période. Il est bien mince : la vocation n'est pas un don, une plénitude, c'est un manque, un tourment inextinguible ; elle est ingrate et laide, c'est une forme de damnation particulière. À la différence des autres animaux, dit à peu près Merleau-Ponty, l'homme naît sans équipement. Ainsi du génie, selon Flaubert : il n'est pas équipé, à la différence des autres hommes qui ont l'outillage nécessaire pour être médecins ou procureurs. Une seule chance mais bien aléatoire – « On ne nous a rien promis »⁵⁹ – : se forger par le travail ses propres outils en partant, au sens littéral du mot, de *rien*.

À dater de *Smarh*, en effet, l'idée de génie, chez Gustave, va subir une inversion radicale : c'était un don divin, c'est, à présent, un combat douteux qu'on livre confusément contre ses propres fatalités. Le temps n'est pas loin où il écrira à Louise : « Le mot de Buffon est un grand blasphème : le génie n'est pas une longue patience. Mais il a du vrai et plus qu'on ne le croit, de nos jours surtout⁶⁰. » Et, peu après : « Le mot de Buffon est un blasphème, mais on l'a trop nié ; les œuvres modernes sont là pour le dire. » À cette époque – la fin de sa vingt-cinquième année – il conserve son ancienne conception et la juxtapose à la nouvelle : en réduisant l'inspiration au travail, Buffon *blasphème* ; cela veut dire qu'il s'attaque à la conception sacrée du génie, don divin. Pourtant ce blasphème contient une part de vérité. Laquelle ? S'agit-il simplement de cette constatation simple : point ne suffit d'être doué, encore faut-il travailler ? Certes, les truismes n'ont jamais effrayé Flaubert ; on a peine à croire, pourtant, que son insistance à répéter le mot de Buffon ne signifie pas *autre chose*. Que veut dire Buffon, en effet ? Il ne s'occupe pas des qualités subjectives du savant ou de l'artiste : il se

tourne vers l'objet, vers la *trouvaille* (hypothèse nouvelle, invention d'un « mot » comique ou sublime, d'une phrase heureuse) qui permettra indirectement de donner du génie à l'inventeur – et il conteste que celle-ci puisse être le fruit du hasard ou d'une inspiration divine. Elle est, comme la vérité hégélienne, *devenue* : ce qui coule aisément de la plume ne peut être qu'une platitude ; on aura du bonheur au terme d'une série de négations ou plutôt on n'aura *jamais* de bonheur ; la première conception naît pour exercer la liberté négative qui s'acharne contre elle, dans le malaise et l'agacement, pour n'en conserver *presque* rien ; ainsi de suite ; en sorte que la spontanéité est une faculté bête, elle ne cesse de pondre des œufs détestables qu'on lui brise sur-le-champ. Le travail, tel que l'entend Buffon, est *critique* : cela veut dire qu'il *s'exerce contre le vécu*, qu'il dénonce l'immédiat dont nous sommes faits au nom de ce qui n'est pas encore ; l'artiste ou le savant sont en situation réflexive et la qualité de cette réflexion doit être le mécontentement. Voilà un premier trait qui ravit Gustave : n'est-il pas le perpétuel mécontent ? Certes, ce n'est pas une condition suffisante pour devenir le grand homme qu'il veut être ; mais, à en croire Buffon, c'est, en tout cas, nécessaire. Du nécessaire au suffisant d'ailleurs, il n'y a qu'un pas, vite franchi par la mauvaise foi. D'autant que le mot de Buffon peut être pris dans une acception fort optimiste : il suffit d'attendre, c'est-à-dire d'examiner et de rejeter ; après cent combinaisons fausses, l'inspiration, peu à peu orientée, donnera l'idée vraie. Buffon ne dit point, sans doute, que *toute* longue patience est génie mais il n'est pas très loin de le penser. En tout cas, c'est ainsi que Flaubert l'entend, nous en avons la preuve puisqu'il écrit : « Plût à Dieu que le mot impie de Buffon fût vrai ! Je serais sûr d'être un des premiers⁶¹. » Phrase répétée *dans les mêmes termes*, deux ans plus tard : « Plût à Dieu que le mot impie de Buffon fût vrai ! car je crois que personne n'a de patience comme moi⁶². » Il a dit plus clairement, d'ailleurs : « Quand le génie manque, la volonté dans une certaine limite le remplace... Après ce trait de modestie (de ma part), je te dis adieu⁶³... » Le remplace-t-elle vraiment ? L'exemple qu'il donne est surprenant :

« Napoléon III n'en est pas moins empereur tout comme son oncle. » Or il ne voit alors dans celui-là que la caricature, le reflet satanique et nul de celui-ci ; il n'y a pas si longtemps qu'il n'admirait en lui que le démoralisateur. Démoralisateur médiocre d'ailleurs et par force, qui « ravale la France sous ses bottes ». Peu importe le moyen pourvu qu'on arrive à la toute-puissance et au Mal radical.

Pourtant cette conception lui semble blasphématoire, impie. C'est qu'elle risque de mettre l'Art à la portée de tous, de le désacraliser. En ce cas, même si Gustave, par un travail incessant, parvient à faire un chef-d'œuvre, c'en sera fait de sa vocation. « On arrive à faire de belles choses à force de patience et de longue énergie. » Qui *on* ? tout est là. Gustave semble osciller entre deux conceptions, toutes deux désespérées : ou bien la patience suffit, alors il n'est point d'*appelé*, l'Art est une activité parmi d'autres et qui *ne sauve pas* ; ou bien elle ne parvient qu'à produire des œuvres de seconde classe qui sont aux chefs-d'œuvre ce que Napoléon III est à Napoléon I^{er}, alors il y a des appelés mais Flaubert n'en est point : « Tout ce que je demande, c'est à continuer de pouvoir admirer les maîtres... Mais quant à arriver à en devenir un, jamais ; j'en suis sûr. Il me manque énormément : l'innéité d'abord et puis la persévérance au travail. » Dans cette deuxième hypothèse le salut est possible mais pour d'autres : la damnation de Gustave est d'autant plus atroce qu'il y a des élus. Une lettre de 1846 nous apprend qu'il penche pour la seconde idée : après *Smarh*, il a pris ses mesures et constaté sa médiocrité : « Les plus grands, les rares, les vrais maîtres résument l'humanité... ils reproduisent l'Univers, qui se reflète dans leurs œuvres... Il y en a d'autres qui n'ont qu'à crier pour être harmonieux..., qu'à s'occuper d'eux-mêmes pour rester éternels. Ils n'auraient peut-être pas pu aller plus loin en faisant autre chose ; mais, à défaut de l'ampleur, ils ont l'ardeur et la verve... Byron était de cette famille ; Shakespeare de l'autre... Je ne me suis vu ni assez haut pour faire de véritables œuvres d'art ni assez excentrique pour pouvoir en emplir de moi seul... je me suis condamné à écrire pour moi seul... comme on

fume et comme on monte à cheval⁶⁴. » Ces lignes résument clairement la position de Flaubert, après *Smarh* : le but suprême reste la totalisation en extériorité : « Qu'est-ce qui me dira... ce que Shakespeare a aimé, ce qu'il a haï, ce qu'il a senti ? C'est un colosse qui épouvante. » L'échec du *Vieux Mystère* a convaincu Gustave qu'il est incapable de capter l'Univers et de le présenter aux hommes. Reste la totalisation en intériorité. Mais ni les *Mémoires* ni *Novembre* ne le satisfont : il faudrait être « original ». Il a compris que le sujet universel qui devait subir le Monde n'est qu'un abstrait ; il faut au contraire particulariser. La conclusion s'impose : « Le premier homme venu, sachant écrire correctement, ferait un livre superbe en écrivant ses Mémoires, s'il les écrivait sincèrement, complètement. » Donc l'originalité se trouve *en profondeur* : que n'essaie-t-il, alors, d'écrire les siens ? Il ne le dit pas mais nous le savons : il refuse de se connaître à ce niveau et reste sur un plan superficiel où il ne rencontre que la banalité. Bref, tout s'est écroulé : pour lui, en tout cas, l'art n'est qu'une occupation.

Est-il *tout à fait* sincère ? Non, sans doute. Quand il écrit cette lettre, il a déjà vu le tableau de Breughel et conçu le *Saint Antoine* qui sera sa nouvelle tentative de totaliser par l'extérieur. Mais il est vrai aussi qu'il n'écrit guère : de janvier 1845 à mai 1848, il ne fait que lire ou relire les « Maîtres ». Nul doute que sa morosité de 1842 ne subsiste – nous verrons, pourtant, comment la crise de 1844 l'a radicalement transformée. Mais, surtout, deux considérations viennent éclairer d'un jour singulier le sens qu'il donne au mot de Buffon. Pendant plus de trois ans, il reste inactif : puis, en dix-huit mois, il écrit *La Tentation* avec « lyrisme, mouvement, désordonnements... éperduments de style ». « Je n'avais qu'à aller », dira-t-il. Où donc est la longue patience : il musarde puis s'emballe, rien de plus contraire au *labor improbus* qu'il vante si fort. C'est à cette époque, pourtant, qu'il répète le « blasphème » de son maître. Est-ce que cela ne signifie pas qu'il le prend tout à l'envers ? Au lieu de remplacer le génie, la patience n'en serait-elle pas le *signe* ? C'est une attente donc une foi.

Elle se manifeste surtout dans le travail, bien sûr. Mais, en elle-même, elle est la grâce efficace qui, dans son absurdité, témoigne à l'artiste de son élection.

1. Il écrit dans l'introduction : « Il y aura bientôt un an que l'auteur en a écrit la première page. » Et ensuite : « Ce travail commencé il y a deux ans ». Le paragraphe VI se trouve-t-il compris dans la « première page » ?

2. Flaubert pensait lui montrer cet écrit à *la rigueur*. « Il l'a fait, écrit-il, pour le montrer à un, à deux, tout au plus. » Peut-être y a-t-il renoncé par la suite.

3. Il est théoriquement possible de réduire par l'analyse (atomisme psychologique) tous les états composés à des éléments (le désir, le plaisir) mais pourquoi pas l'orgueil ? On pourrait aussi montrer, par une progression dialectique et génétique, l'orgueil comme infrastructure produisant les prétendus irréductibles comme ses émanations (ou inversement on le dépouillerait de ses masques par une « analyse » régressive). Mais si ces méthodes sont logiquement possibles, elles excluent *a priori* les dosages de Flaubert. Si je n'ai pas opéré la genèse progressive, la réduction régressive ou l'analyse atomistique, qu'est-ce qui me permettra d'affirmer que l'impulsion de sympathie (qui figure au nombre des mobiles) est *toujours* inférieure à l'orgueil ? Comment mesurer ces forces indépendantes ? Et sur quoi fonder l'induction ? Si Gustave, d'ailleurs, admet l'irréductibilité qualitative, il ruine à la fois l'atomisme et le génétisme au nom d'un éclectisme idéaliste qui, par définition, admet *tous* les dosages, c'est-à-dire conçoit des ensembles psychiques où l'impulsion fondamentale puisse être donnée par n'importe laquelle des composantes.

4. Il faut noter que la pensée de Flaubert, comme il lui arrive souvent alors, s'égare aussitôt. Il ajoute en effet : « Comment vous dirai-je tout ce que j'ai ressenti, tout ce que j'ai pensé, toutes les choses dont j'ai joui cette soirée-là... Est-ce que je pourrai jamais vous dire toutes les mélodies de sa voix », etc. Il y a deux thèmes, en somme : le premier c'est les « mystères de l'âme inconnus à elle-même », le second, fort différent, c'est l'insuffisance des mots quand il s'agit de rendre la sensation ou le sentiment, même quand ils font l'objet d'une claire conscience réflexive.

5. Ou qu'il se soit donné, comme chez les romantiques allemands et dans *Louis Lambert*, pour un signe de notre double nature. Balzac écrit, en effet : « Comment les hommes ont-ils si peu réfléchi jusqu'alors aux accidents du sommeil qui accusent en l'homme une double vie... N'y aurait-il pas une double science dans ce phénomène ?... il annonce au moins la désunion fréquente de nos deux natures. » Mais il ne faut pas chercher dans ce texte je ne sais quel

pressentiment de la « *Traumdeutung* » freudienne puisqu'il ajoute : « J'ai donc enfin trouvé un témoignage de la supériorité qui distingue nos sens latents de nos sens apparents. » En vérité le rêve est pour Louis Lambert une voie d'accès au Supranaturel. Au contraire les cauchemars décrits par Flaubert sont amèrement réalistes et explicitement donnés comme les effets de ses troubles nerveux et de ses angoisses.

6. J'ajoute que le mot « castration » n'est pour moi que l'expression des faits *dans un certain discours*.

7. *Souvenirs*, p. 108.

8. *Souvenirs*, p. 63.

9. *Correspondance*, Supplément I, p. 49.

10. *Souvenirs*, p. 46.

11. *Correspondance*, t. I, p. 405, 23 novembre 1846. On notera l'opposition flagrante de ce passage avec d'autres de la même époque : celui-ci, par exemple (9 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 231) : « J'avais vu clair dans les choses et dans moi-même... J'avais tout compris en moi, séparé, classé (avant de te voir – donc avant le mois d'août 1846). » C'est que Flaubert ne se décide jamais tout à fait ni à se connaître ni à s'ignorer.

12. *Correspondance*, t. I, p. 37. Le contexte indique – nous y reviendrons – qu'il est retombé depuis dans le marasme, à cause des difficultés de l'*exécution*.

13. Le « rebondissement » va calmer sa rage mais non pas ses rancunes. Dans la même lettre et dans la suivante, Louise paiera : elle lui avait envoyé une comédie qu'il met en pièces. Quant à Gautier, il ne perd rien pour attendre. Le 24 avril de la même année Flaubert écrit à Louise : « C'était pourtant un homme né, ce bon Gautier, et fait pour être un artiste exquis. Mais le journalisme, le courant commun, la misère (non, ne calomnions pas ce lait des forts), le putinage d'esprit plutôt, car c'est cela, l'ont abaissé souvent au niveau de ses confrères. »

14. *Correspondance*, t. II, p. 285.

15. *Correspondance*, t. II, p. 304.

16. *Ibid.*, p. 309.

17. *Souvenirs*, p. 51.

18. *Correspondance*, t. I, p. 270.

19. *Ibid.*

20. *Correspondance*, t. I, p. 166, 1845.

21. Le texte cité montre bien clairement ce que le jeune Flaubert entend par ces grandes extases. Il vient de revoir les Arènes de Nîmes : « Je suis monté jusque sur les derniers gradins en pensant à tous ceux qui y ont rugi et battu des mains et puis il a fallu quitter tout cela.

Quand on commence à s'identifier avec la nature ou avec l'histoire, on en est arraché tout à coup... » (*Correspondance*, t. I, p. 166).

22. *Correspondance*, t. III, p. 178.

23. Dans cette lettre, comme dans cinquante autres, il conjure Louise Colet d'*échapper à sa condition de femme*. De nier en elle l'« élément féminin » car elle « *est du côté des mâles !* ».

24. *Notes*, t. I, p. 242. Édition du Centenaire.

25. Dans *La Danse des morts*, Gustave l'avait abandonné : il en était résulté une certaine confusion qu'il veut éviter ici.

26. *Souvenirs*, p. 62.

27. *Souvenirs*, p. 103 : « Tout ce que je fais c'est pour me faire plaisir. Si j'écris c'est pour me lire », etc.

28. *Souvenirs*, p. 103.

29. À Ernest, 13 septembre 1838, *Correspondance*, t. I, p. 29.

30. À vrai dire elle contredit un peu la précédente. Celle-ci disait : « J'ai commencé un mystère... je m'arrêterai peut-être là. » Et celle-là : « J'ai repris un travail depuis longtemps abandonné, un mystère... » S'il y travaillait encore le 24 février, comment peut-il le 18 mars l'avoir *depuis longtemps* abandonné ? Il est vrai que, déjà, le 26 décembre 1838, il déclare (à quinze jours de la conception) : « Je ne sais s'il faut continuer mon travail. » Y a-t-il eu arrêt effectif puis reprise ? Ce qui est sûr en tout cas, c'est que depuis le 26 décembre il est tenté continuellement de tout laisser tomber.

31. *La Danse des morts*.

32. Antérieur à 1841, p. 70.

33. Probablement inspiré par *La Philosophie dans le boudoir*.

34. À la fin de la quatrième partie.

35. Il n'abandonnera jamais cette idée. En novembre 1851, il écrit à Louise : « Il est beau d'être un grand écrivain, de tenir les hommes dans la poêle à frire de sa phrase et de les y faire sauter comme des marrons. Il doit y avoir de délirants orgueils à sentir qu'on pèse sur l'humanité de tout le poids de son idée. »

36. Cette description vise évidemment le seul Flaubert et non les « vrais » mystiques, Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix vivent leur non-intégration à une communauté *religieuse*. Cela signifie que la foi existe *au départ*, comme donnée fondamentale.

37. *Mémoires d'un fou*, chap. XVIII.

38. *Ibid.*

39. *Souvenirs*, p. 64.

40. *Souvenirs*, p. 51. Cette note est contemporaine de la rédaction de *Smarh* ou à peine postérieure.

41. *Mémoires d'un fou*, chap. XX.

42. *Souvenirs*, pp. 103-104. Écrit en 1840. Bien entendu le texte ne se rapporte pas à la seule littérature. Pourtant ce sont des remarques littéraires qui l'ont introduit. Il faut noter qu'il s'oppose aux nombreux passages de sa Correspondance où Gustave se déclare *prophète*. Rien d'étonnant à cela : le passage des *Souvenirs* est écrit en pleine dépression.

43. Dont nous avons plus haut donné les motivations.

44. *Correspondance*, t. I, p. 45. Souligné par Flaubert. On a voulu voir dans cette citation la preuve qu'il connaissait déjà l'œuvre de Sade. Mais il a pu la prendre dans Laclos à qui Sade l'avait empruntée.

45. Ou plutôt un morceau d'éloquence où le thème de la totalisation et de la mort sont développés ensemble. Dans l'ensemble, ce texte est nul. Il ronfle, les métaphores sont précieuses, le sens inexistant. Il faut seulement noter ici comment la totalisation se fait le pouvoir absolu et conduit au sadisme et à l'anéantissement : « Le pouvoir est alors si élevé que le vertige monte à la tête de ceux qui s'en emparent et ils sont pris d'une manie insensée ; le monde étant à un seul homme, comme un esclave, il pouvait le torturer pour son plaisir, et il fut torturé en effet jusqu'à la dernière fibre. » Voici l'inévitable Néron : « Il disait aux bourreaux : "Faites en sorte qu'ils se sentent mourir" et, penché en avant sur les poitrines ouvertes des victimes... il trouvait dans ces derniers gémissements d'un être qui quitte la vie, des délices inconnues, des voluptés suprêmes, comme lorsqu'une femme, éperdue sous l'œil de l'empereur, tombait dans ses bras et se mourait sous ses baisers. »

46. Il écrit en effet, dans la postface, en s'apostrophant : « Ce que tu admirais il y a un an... » Mais, comme Flaubert a commencé *Smarh* un an et quatre mois plus tôt, nous ne savons pas à quel moment – pendant qu'il écrivait ? le jour où il a terminé ? – cet « il y a un an » se rapporte.

47. 2 janvier 1841 : « Qu'il y a longtemps que ceci est écrit, mon Dieu ! c'était un après-midi de dimanche... aussi harassé de remèdes que de la maladie », etc.

48. Encore que, comme l'a montré Bruneau (*Débuts littéraires de Gustave Flaubert*) le voyage réel se double d'un « voyage imaginaire » : « un palmier pour nous, c'est toute l'Inde ».

49. En fait, il n'y a pas tant d'opposition entre ces deux acceptions du terme : ce qu'Alfred donnait pour des Idées – par exemple sa théorie de la métempsychose –, il n'y croyait qu'à demi et s'enchantait plutôt de la beauté de ses théories. Et Gustave lui-même, quand il les recevait,

ne les tenait pas tant pour des spéculations philosophiques que pour de belles et terrifiantes conjectures.

50. Entendez, le contexte le prouve : si mes phrases *reproduisaient* mes pensées dans l'esprit du lecteur.

51. *Souvenirs*, p. 110.

52. C'est moi qui souligne.

53. N'oublions pas qu'il est en train de faire ce livre : c'est *Madame Bovary*. Louise vient de lui écrire qu'elle aimait la première *Tentation*. Il lui répond qu'elle n'a été qu'un essai. Il faudra nous rappeler, plus tard, quand nous viendrons à *Madame Bovary*, que c'est justement l'œuvre dont le sujet serait presque invisible.

54. ^{On} voit le parallélisme des deux mouvements : « il y a quelque chose qui juge mieux que le jugement », « il y a quelque chose de plus fin que le goût ».

55. *Souvenirs*, p. 105.

56. Quelques mots manquent.

57. *Souvenirs*, p. 102.

58. Il va de soi que ces conceptions me sont tout à fait étrangères.

59. Le mot est d'Alain.

60. 15 août 1846, *Correspondance*, t. I, p. 255.

61. 20-21 mars 1852. *Correspondance*, t. II, p. 373.

62. 1^{er} mars 1854, *Correspondance*, t. IV, p. 49.

63. *Correspondance*, t. III, p. 180.

64. À Louise Colet, 23 octobre 1846.

B. – PRENDRE UN ÉTAT

Comme je l'ai fait remarquer plus haut, le thème de l'échec littéraire et celui de l'état à prendre sont inséparablement liés et ce n'est pas sans quelque arbitraire que nous avons distingué deux périodes dans le grand mouvement qui porte Flaubert vers la crise de janvier 44. Dès le 30 novembre 38 en effet – il n'a pas dix-sept ans – il parle de rejoindre Ernest et Alfred à Paris lorsqu'il aura passé l'examen du baccalauréat. Inversement il termine en 42, après son premier échec à la faculté de droit, sa dernière tentative de totalisation en intériorité, *Novembre*, qu'il ne désavouera pas. Cependant, à partir de 40, l'accent s'est déplacé : il passe le baccalauréat le 23 août 1840 ; cela signifie qu'il en a fini avec les études « désintéressées » ; rien ne le sépare plus des études supérieures, de la spécialisation, de la nécessité de choisir un métier ; d'autre part, pendant la même période, il écrit peu, doute de sa vocation et rumine l'« échec » de *Smarh*. Or il ne s'agit pas seulement ici de tracer une croix sur ses rêves de gloire : la profession qu'on lui destine est en soi-même médiocre. Quand il écrit, en 1840 : « O mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-Vous fait naître avec tant d'ambition ? » c'est sans doute au génie qu'il pense explicitement. Mais, peu après¹, il ose reconnaître : « Il y a des jours où je voudrais briller dans les salons, entendre mon nom prononcé avec éclat... » Nous sommes fort loin, ici, des pures joies solitaires que doit procurer l'Art à un écrivain qui ne souhaite d'autre suffrage que le sien et que celui, peut-être, d'un ou deux amis intimes. « Briller dans les salons » : aucune ambition ne peut être plus sotte et nous devons savoir gré à Gustave d'avoir poussé la franchise jusqu'à nous la révéler. Il brillera, d'ailleurs, ou croira briller plus tard, dans ceux de la princesse Mathilde. Mais le droit, par lui seul, peut-il le lui permettre ? Il sait bien que non et il ajoute : « d'autres fois... je voudrais bien m'avilir et m'abaisser, être notaire au fond de la Bretagne ». C'est le droit, pourtant, qu'il va « faire » : pourquoi ?

D'après Caroline Commanville, ce fut Achille-Cléophas qui décida. Et fort tard... « L'heureuse époque de quitter le collège arriva, mais la terrible question de choisir une profession, d'embrasser une carrière, empoisonna sa joie... Mon grand-père aurait voulu que son fils fût un savant et un praticien... Homme d'un caractère éminemment fort, d'habitudes actives, il comprenait difficilement le côté nerveux et un peu féminin qui caractérise toutes les organisations artistiques. Près de sa mère, mon oncle eût trouvé plus d'encouragement mais elle tenait à ce qu'on obéît au père et il fut résolu que Gustave ferait son droit à Paris. Il partit, triste de quitter les siens, sa sœur surtout². »

Cette interprétation est particulièrement démentie par la Correspondance. Certes, le 30 novembre 38, Flaubert ne précise pas la Faculté choisie mais il n'est guère possible d'hésiter : « Que ne suis-je avec vous, mes chers amis ! Quelle belle trinité nous ferions ! Comme j'aspire au moment où j'irai vous rejoindre ! Nous passerons de bons moments... à philosopher et à pantagruéliser ». La trinité évoquée paraît trop étroitement unie pour que ses membres s'adonnent à des études différentes. Trois mois plus tard, en tout cas, le choix est fait, puisqu'il écrit le 24 février 39 : « Ne crois pas cependant que je sois irrésolu sur le choix d'un état. Je suis bien décidé à n'en faire aucun, car je méprise trop les hommes pour leur faire du bien ou du mal. En tout cas je ferai mon droit, je me ferai recevoir avocat, même docteur, pour fainéantiser un an de plus. Il est fort probable que je ne plaiderai jamais... » Et il est loin d'avoir fini ses études secondaires puisqu'il ne se présentera au baccalauréat que dix-huit mois plus tard.

Mais faut-il conclure, avec Dumesnil, que le *pater familias* a destiné *depuis toujours* son cadet à la carrière juridique ? Ce serait bien hardi. D'abord, en effet, on ne voit pas pourquoi cet homme « éminemment fort », féru de l'exactitude scientifique, aurait engendré un second fils tout spécialement pour le faire avocat ou procureur : sans aucun doute Achille-Cléophas n'estimait guère le droit, il n'y voyait ni la meilleure méthode pour former un esprit rigoureux ni la voie la plus

directe pour accéder aux carrières respectables. Peut-on imaginer qu'il ait voulu donner au barreau un bavard de plus ? Médecin, nul doute qu'il ne voulût fonder une famille de médecins.

Il faut remarquer, du reste, que Gustave *informe* deux fois Ernest, pendant l'année 39, de la décision qu'il prétend avoir prise. « En tout cas je ferai mon droit », dit-il en février. Et, le 23 juillet : ... « me voilà sur le point de *choisir un état*... Je serai donc bouche-trou dans la Société, j'y remplirai ma place, je serai un homme honnête, rangé et tout le reste si tu veux ; je serai comme un autre, comme il faut, comme tous, un avocat, un médecin, un sous-préfet, un notaire, un avoué, un *juge*, tel quel, ... un homme du monde ou de cabinet... Car il faudra bien être quelque chose de tout cela et il n'y a pas de milieu. Eh bien, j'ai choisi, je suis décidé : j'irai faire mon droit, ce qui au lieu de conduire à tout, ne conduit à rien... » Si Flaubert avait su dès l'enfance qu'on le destinait au barreau ou à la magistrature, comment admettre qu'il ait attendu 1839 pour en informer son ami ? Et pourquoi le lui écrire *deux fois* en six mois ? N'est-ce pas qu'il espérait, en février, que l'option n'était pas définitive ? N'est-ce pas qu'une lutte sourde l'opposait à sa famille – cette lutte même dont Caroline s'est faite l'écho ? La lettre de juillet est plus péremptoire encore que celle de février : « Eh bien j'ai choisi, je suis décidé... » Il va de soi qu'il n'a rien décidé du tout : tout au plus accepte-t-il, de guerre lasse, la profession qu'on lui impose. La preuve en est la remarque qu'il ajoute, entre parenthèses : « le Droit, ce qui, au lieu de conduire à tout, ne conduit à rien... ». Cette critique, sournoisement introduite, ce ne peut être *lui* qu'elle vise, mais une volonté étrangère : la décision est absurde, elle va contre les intentions de celui qui l'a prise mais je m'y résigne. Il y a plus curieux : *toutes* les professions qu'il examine – y compris celle de sous-préfet –, ce sont les études juridiques qui permettent de les exercer. Toutes *sauf* une : celle de médecin. Pourquoi la citer, celle-là, puisqu'il est entendu qu'il n'entrera pas à l'École de médecine ? À vrai dire la phrase est ambiguë ; on *pourrait* la lire : « Je serai un homme comme les autres, comme ceux qui sont avocats, médecins »,

etc. On le *pourrait*, et c'est, en partie, ce que Flaubert a voulu. Mais ce n'est pas non plus ce qu'il a écrit : à le prendre à la lettre, *c'est lui*, lui-même, qui, bien qu'ayant décidé d'entrer à la Faculté où Ernest et Alfred l'ont précédé, sera peut-être médecin. D'où vient cette affirmation que le développement du paragraphe frappe de nullité ? On dirait qu'il veut maintenir envers et contre tout une vieille certitude : « Mon père m'a fait pour être médecin », et discréditer la profession médicale en la mentionnant dans son inventaire des métiers ridicules. Sans aucun doute, les deux intentions sont présentes à la fois. Il a dû, cent fois, dire à Ernest qu'il souhaitait devenir acteur ou écrivain, mais que son père le destinait à la médecine : conflit *noble* – puisqu'il admirait Achille-Cléophas. Ce qu'il ne disait pas, alors, c'est que le chirurgien-chef lui avait, dès le premier jour, préféré son aîné et qu'il serait, en conséquence, un praticien de deuxième classe. Il montrait, en un mot, la décision paternelle sous son aspect flatteur : toi, Ernest, tu seras procureur ; moi, je deviendrai un savant, j'aurai le coup d'œil chirurgical. S'il glisse le mot dans l'énumération, c'est qu'il ne peut se résoudre à entériner la nouvelle volonté paternelle dans ce qu'elle a de définitif : tu ne seras *jamais* médecin. Mais en même temps il se venge en avilissant l'« état » dont on l'a écarté.

Au reste, malgré ses déclarations péremptoires, il pense encore que tout n'est pas joué ; Ernest doit être de cet avis puisqu'il lui demande en janvier 41 quels sont ses projets d'avenir. Gustave répond le 14 janvier : « Tu me dis de te dire quels sont mes rêves ? Aucun. Mes projets d'avenir ? point. Ce que je veux être ? Rien... Mais comme l'âne le plus pelé, le plus écorché a encore quelque poil sur le cuir... je te dirai donc, mon bel ami, que l'année prochaine j'étudierai le noble métier que tu vas bientôt professer : je ferai mon droit, en y ajoutant une quatrième année pour reluire du titre de Docteur... »

Comment interpréter ces textes et l'attitude de Flaubert ? On aura, à défaut de certitude, quelques présomptions si l'on se rappelle que la première lettre suit de peu le moment où Achille-Cléophas l'a retiré de l'internat. Décision dont nous

ignorons les motifs mais qui – si l'on connaît un peu le bon docteur – ne peut s'expliquer que par les inquiétudes qu'il nourrissait au sujet de la santé de Gustave. C'est ce qui permettrait d'interpréter le passage précité des *Souvenirs* de Caroline. À mieux le regarder, en effet, ses obscurités cachent un sens secret. Que dit-elle ? Que le *pater familias* voulait que son fils fît « carrière » et devînt comme lui un savant, un praticien rétribué pour ses services sociaux, bref un médecin. Le métier d'ingénieur eût aussi fait l'affaire mais j'ai montré plus haut que la bourgeoisie libérale ne s'était pas encore avisée de l'importance de l'industrie. Commanville fait remarquer que le chirurgien ne tient pas compte, dans ses projets, de la complexion nerveuse et féminine qui est propre aux artistes. Sur quoi elle nous montre que sa grand-mère refusa d'intervenir en faveur de son oncle. La conclusion devrait être : « il fut résolu que Gustave ferait sa médecine à Paris ». Point du tout : il y fera son droit. Puisque M^{me} Flaubert décline le rôle d'intermédiaire et puisque Achille-Cléophas ne prend pas le vœu de Gustave en considération ou, qui sait ? n'en a pas même connaissance, d'où vient que l'option ait changé ? Pourquoi le futur savant devient-il un futur avocat ? Tout est dit, dans le texte, à condition de savoir lire : c'est le « côté nerveux » du cadet qui est la raison profonde du changement : mais Achille-Cléophas n'en voit pas le vrai sens, puisque « se vouer à la recherche unique et exclusive du beau... lui semble presque une folie » ; pour lui, la nervosité de Gustave ne vient pas d'une vocation contrariée ; c'est le contraire, il n'y voit qu'une infériorité *naturelle*, c'est-à-dire purement physiologique, qui lui interdit les gros efforts continus. En conséquence, si le chirurgien-chef décide d'inscrire son fils à la faculté de droit, ce n'est pas pour établir une cote mal taillée entre ses désirs et ceux de Gustave : il refuse, en tout état de cause, la « vocation littéraire » de son fils ; simplement, il est frappé par la *fragilité* de celui-ci : le cadet ne ressemble pas à son aîné qui n'a point de nerfs ; tout jeune, c'était un enfant retardé, dont les hébétudes semblent des avertissements à la lumière des faits qui ont suivi. Pour Achille-Cléophas, son second fils a fait des études médiocres ; on

a dû le renseigner sur les apathies, l'extrême nervosité, les cauchemars, peut-être, du petit collégien. Les maîtres et les répétiteurs l'ont dit : l'internat ne lui vaut rien. D'où cette double décision : en 38-39, le *pater familias* reprend son fils : il en fait un externe libre pour mieux surveiller sa santé ; vers le même temps il renonce pour lui à la médecine et lui cherche une profession moins rude : le droit fera l'affaire, Gustave sera procureur ou avocat. Ce retournement s'opère à la fin de l'été 1838. Achille-Cléophas n'a pas été sans remarquer l'humeur sombre de Gustave (« Non, le spectacle de la mer n'est point fait pour égayer »³) et l'extrême nervosité qui l'accompagne. Mais il ignore que ces troubles ont pour raison profonde la situation familiale du jeune homme et l'échec des *Mémoires d'un fou*. C'est, à ses yeux, une affaire de constitution. Sa décision vient, d'ailleurs, trop tard puisque, dès la seconde quinzaine d'octobre, un mal inconnu s'empare du petit Flaubert et le contraint de garder le lit⁴. Depuis longtemps, sans doute, le père s'inquiétait : rien d'inattendu dans sa décision nouvelle : c'est plutôt une *conclusion* que les événements n'ont fait que hâter.

Il semble que Flaubert n'ait pas été tout de suite hostile à la volonté paternelle. Pour employer le langage moderne, on lui disait, somme toute : « Tu n'es pas un scientifique, tu es un littéraire » et on lui proposait d'employer au mieux les capacités qu'on lui reconnaissait. Les études juridiques, d'ailleurs, lui semblaient faciles : Alfred et Ernest y réussissaient sans gros effort. Et puis le *pater familias* a dû lui dire plus d'une fois vers cette époque : « Le droit mène à tout. » À tout : à de hauts postes administratifs et, qui sait, à la députation, à la pairie. Le 30 novembre 38, le jeune homme en est encore à se réjouir de bientôt retrouver Ernest et Alfred à Paris : « Comme j'aspire au moment où j'irai vous rejoindre ! » Tout lui semble clair : il est en rhétorique, deux ans le séparent de ce moment heureux. Il a souvent par la suite, amèrement raillé le jeune provincial qui quitte sa ville natale dans l'enthousiasme pour finir ses études dans la Capitale. C'est sans doute qu'il a été mystifié lui-même : écoeuré de Rouen, exaspéré par la vie familiale, il envisage son départ comme une libération. En

février 39⁵, encore, dans une lettre ambiguë (le processus de démystification a commencé), il félicite Ernest de mener une « bonne et joyeuse existence ». Il ajoute : « ... vivre au jour le jour, sans souci du lendemain, sans préoccupations pour l'avenir, ... sans craintes, sans espoir, sans rêves ; vivre une vie de folâtres amours et de verres de Kirschenwasser, une vie dévergondée, fantastique, artistique, ... qui bondit, qui saute, une vie qui se fume elle-même et qui s'enivre... Tu vas vivre ainsi pendant trois ans et ce sera là sans doute tes plus belles années, celles qu'on regrette même quand on est devenu sobre et vieux... » À vrai dire, il affirme déjà sa supériorité sur Ernest : c'est que, lui du moins, le souci de l'avenir le ronge. Mais s'il juge le *carpe diem* insatisfaisant, il ne doute pas du moins que son ami ne mène joyeuse vie. Et puis de l'automne 38 à la fin de l'hiver 39 sa dominante est un souci *littéraire* : il y a l'échec ruminé des *Mémoires*, la chute et le rebond, la conception de *Smarh*.

Pourtant, dans la même période, un déplaisant travail se fait en lui : en lui assignant ce nouvel « état », son père, il le comprend peu à peu, n'a fait qu'entériner son infériorité. À vrai dire, c'est Gustave lui-même qui l'y a poussé : par ses conduites d'échec ; de fait il ne voulait pas être un sous-Achille, c'est-à-dire un médecin de second ordre. Mais le résultat passe ses espérances : le père conclut que son cadet *ne sera même pas médecin*.

La situation, toutefois, n'est pas si simple, et voilà Gustave lancé dans un de ses tourniquets coutumiers. Il n'a pas cessé de jalouser en Achille l'aîné triomphateur, le préféré du père, le privilégié. Toutefois un long travail dont nous ignorons les étapes l'a conduit de l'admiration haineuse au mépris. Dans *La Peste à Florence* il s'humiliait rageusement devant son frère et lui reconnaissait à contrecœur toutes les qualités « puisqu'il était l'aîné ». Quelques lignes de sa Correspondance, en 39, montrent qu'il a bien changé : « Achille est à Paris, il passe sa thèse et se meuble. Il va devenir un homme rangé et ressemblera à un polypier fixé sur les rochers⁶. » Et, le 31 mai⁷ : « C'est demain qu'on se marie... Je suis dans une atmosphère de dîners. Mercredi dernier Achille nous a payé son

dîner d'adieu chez Jay... Et avec tout cela je m'ennuie, je m'emmerde ! » Le résultat est curieux : en son frère aîné, rangé, marié – ce qu'il déteste le plus au monde –, qui aura bientôt « la plus belle position médicale de Normandie⁸ », il découvre la médiocrité de la profession qui le fascine encore quand c'est Achille-Cléophas qui l'exerce. Mais il a tant « investi » dans cette affaire qu'il souffre toujours à l'extrême de cette « usurpation » : ainsi ce métier disqualifié disqualifie tous les autres. Un médecin ne vaut rien, rien ne vaut un médecin. N'imaginons pas que Gustave en soit soulagé : c'est tout le contraire. Quand il s' imagine que son père l'a *condamné* au droit, il est convaincu qu'Achille-Cléophas a poussé la malignité à l'extrême, en reconnaissant publiquement le moindre-être dont il avait, au départ, affecté son cadet. Donc il souffre, il est Garcia. Mais, depuis qu'Achille a perdu son prestige, il suffit que Flaubert pense à lui pour que toutes les professions tombent sous le coup de son mépris : « Je serai un avocat, un médecin... (c'est-à-dire) un bouche-trou dans la Société⁹. » Il est, à présent, dans cette étrange et peu tolérable situation : sans cesser de ressentir douloureusement sa frustration – et, bien au contraire, puisqu'il sait à présent qu'il ne sera pas même un médecin de quartier –, il saisit la vanité de *tous* les métiers, y compris de celui qu'exerce son père. Il s'agit, de toute manière, de *se ranger*, d'être utile, bref de se définir, à l'intérieur de sa classe, par sa fonction. Il doit, pour obéir au père, se laisser absorber par le « service social » auquel on le destine et trouver en celui-ci sa propre vérité essentielle : on le rappelle à son essence d'homme-moyen, c'est-à-dire de moyen de moyens.

Cette redécouverte lui serait moins pénible s'il avait la certitude d'être avant tout l'Artiste, c'est-à-dire le moyen privilégié d'une fin absolue et trans-humaine. Mais il écrit *Smarh*, dans la hâte, pour se donner la preuve de son génie et, précisément, la preuve manque. Si, à la même époque, son horreur pour l'« état », quel qu'il soit, s'affirme avec tant de violence, c'est – comme les lettres à Ernest le démontrent – qu'elle est directement liée à son inquiétude littéraire ; sur ce point, la lettre du 23 juillet 39 nous renseigne parfaitement : Gustave

s'insurge contre la nécessité de prendre un état, non parce qu'il redoute de voir son génie gâché ou détruit par ses futures activités professionnelles, mais tout au contraire parce qu'il *manque de génie* et que la profession lui apparaît finalement comme sa *vérité* inéluctable : « Je me suis ravagé le cœur avec un tas de choses factices et des bouffonneries infinies : il ne poussera dessus aucune moisson ! Tant mieux ! Quant à écrire, j'y ai totalement renoncé, et je suis sûr que jamais on ne verra mon nom imprimé ; je n'en ai plus la force, je ne m'en sens plus capable, cela est malheureusement ou heureusement vrai. Je me serais rendu malheureux, j'aurais chagriné tous ceux qui m'entourent. En voulant monter si haut, je me serais déchiré les pieds aux cailloux de la route. Il me reste encore les grands chemins, *les voies toutes faites*¹⁰,... les places, les mille trous qu'on bouche avec des imbéciles. Je serai donc bouche-trou dans la Société... je serai comme un autre, comme il faut, comme tous, un avocat, un médecin... », etc. En bref : puisque je ne puis être le moyen unique d'une fin suprême, je serai, comme tous les membres de la classe moyenne, un moyen de la ronde des moyens. Est-ce dire qu'il ferait son droit sans répugnance s'il avait la ferme conscience de son talent ? Non certes : la frustration demeurerait et, ne l'oublions pas, sa hâte de s'affirmer l'Artiste a pour origine son refus de la bourgeoisie, en lui et hors de lui. Mais, enfin, il se dirait peut-être qu'il faut rendre à César ce qui est à César, donner quelques heures à la Société pour payer le droit d'écrire. À cette époque l'étude du droit – dont il ignore tout – lui paraît chose facile. Facile aussi le métier d'avocat : il a de grands bras pour les effets de manches et la voix forte. Il se résignerait peut-être à considérer ses activités pratiques comme son apparence, son travail d'artiste comme sa réalité. Il resterait tout de même cette invincible répugnance : comme il le dit dans *Novembre*, l'argent n'est pas fait pour être gagné ; il faut *en avoir*. C'est un rêve qu'il caresse depuis longtemps et dont il nous fait part dans ses *Souvenirs* : avoir de l'argent pour n'y plus penser¹¹. En profondeur, nous le savons, il est hanté par le désir d'être un héritier, c'est-à-dire de tenir sa richesse du Père comme un don qui compenserait l'inexplicable

résurrection du droit d'aînesse dans la famille Flaubert. Mais, en même temps, il accepterait, à l'époque, d'acquérir la fortune par l'exercice d'un Art, à ses yeux, secondaire. Il écrit en effet : « Je suis jaloux de la vie des grands artistes, joie de l'argent, joie de l'art, joie de l'opulence, tout à eux. J'aurais voulu seulement être une belle danseuse ou un joueur de violon¹². » On notera qu'il leur envie *en premier lieu* leurs succès pécuniaires. Encadrée par la joie de l'argent et celle de l'opulence – que l'argent seul procure –, la joie de l'art paraît secondaire. Mais, en vérité, ce que Flaubert leur envie, c'est la possibilité de s'adonner à leurs activités d'interprètes ou de danseurs et que la richesse leur vienne par-dessus le marché, signe et récompense d'un talent inutile¹³. L'horreur de Gustave pour les professions libérales vient avant tout de ce qu'il voit dans leur médiocrité un reflet de la sienne. Devenir avocat, après l'échec de *Smarh*, c'est abandonner l'imaginaire pour coïncider avec soi-même, c'est-à-dire avec son individualité de classe, l'individu accidentel n'étant qu'un pauvre enfant mal doué qui, à défaut de génie, n'a pas même les brillantes et méprisables capacités de son aîné.

L'avenir

Entre 38 et 44, le rapport de Flaubert à l'avenir est fondamental : *il en a peur*. Dans les dernières pages des *Mémoires d'un fou*, il écrit déjà : « Je vais être jeté dans le tourbillon du monde, j'y mourrai peut-être, écrasé sous les pieds de la foule, déchiré en lambeaux. Où vais-je ? que serai-je ? je voudrais être vieux, avoir des cheveux blancs ; non, je voudrais être beau..., avoir du génie... et je n'ai rien de tout cela. »

Ce passage est fort clair : présentement Gustave n'est rien ou, plutôt, c'est un enfant irresponsable dont on « reproduit la vie » ; il voudrait s'en tenir à cette subjectivité encore indéterminée qui prend à ses yeux, parfois, les apparences de l'universalité. Mais le Père a décidé : son fils doit prendre un état. L'état, c'est

l'*être* futur, la subjectivité résorbée par une réalité objective. Un notaire, pour Flaubert, est un objet puisqu'il se définit d'abord comme un ensemble d'exigences pratico-inertes. Mais cet objet commence dès à présent à gouverner le sujet qui doit remplir ces exigences : la subjectivité de Gustave n'est plus que le moyen d'être notaire. L'avenir pour le cadet Flaubert a toujours été un itinéraire préfabriqué. Le « pressentiment complet de la vie » n'apparaît qu'à une conscience soucieuse de saisir l'existence dans sa totalité et de la déchiffrer à partir du naufrage final. Dans toute vie, pourrait dire Gustave – en parodiant Auguste Comte –, « le progrès est le développement de l'ordre ». Et l'ordre est l'intériorisation d'un plan étranger. La crainte de l'avenir s'est à présent *déterminée* puisque celui-ci, depuis peu, se donne pour une charge *singulière*, aboutissement fatal des études juridiques : il devient la vérité du présent, la lumière qui l'éclaire et la force qui le modèle. Un seul espoir : tirer son temps et prendre sa retraite ; délivré de ses activités au prix de certaines dégradations physiques et mentales, le retraité peut enfin vivre de ses rentes, il ressemble à un adolescent entretenu par sa famille : entre un collégien de seize ans et un vieillard, il y a un désert, la vie active, véritable terreur de Gustave, que celui-ci voudrait avoir déjà franchi pour se retrouver, irresponsable et enfin calme, un enfant à cheveux blancs.

Sans doute il est un autre avenir : celui qu'il se donnerait en s'aliénant à l'œuvre. Mais Gustave, après *Smarh*, se demande si ce n'est pas un piège mortel. Il veut croire encore à son génie puisqu'il écrit, pendant l'hiver 40 : « Je me rappelle qu'avant dix ans j'avais composé déjà – je rêvais les splendeurs du génie, une salle éclairée, des applaudissements, des couronnes – et maintenant quoique j'aie encore la conviction de ma vocation, ou la plénitude d'un immense orgueil, je doute de plus en plus¹⁴. » Mais, comme on voit, cette conviction est rongée par le doute et la vocation peut n'être que la vaine exigence de l'orgueil. Bref, le génie n'est peut-être qu'imaginaire. Du coup, l'avenir réel, qui est la « plaie du présent », est recouvert par un avenir rêvé qui le masque. Mais ce fantasme

« toujours futur » n'est-il qu'une innocente rêvasserie ? Il écrivait déjà, le 26 décembre 38¹⁵ : « O l'Art, ... fantôme sans nom qui brille et *qui vous perd*. » Il développera sa pensée en janvier 40¹⁶ : « O l'avenir, horizon rose aux formes superbes, aux nuages d'or, où votre pensée vous caresse, où le cœur part en extase et qui, à mesure qu'on s'avance, comme l'horizon en effet, car la comparaison est juste, recule, recule et s'en va ! Il y a des moments où l'on croit qu'il touche au ciel et qu'on va le prendre avec la main, – crac, une plaine, un vallon qui descend, et l'on court toujours, emporté par soi-même, pour se briser le nez sur un caillou, s'enfoncer les pieds dans la merde ou tomber dans une fosse. »

L'avenir rêvé, ruse du Destin, est au service de l'avenir réel ; pendant qu'on fuit celui-ci dans celui-là, on renonce à le changer et on lui donne toutes les chances de devenir notre vérité. La révolte, le suicide seraient des actes. Mais, en courant après la gloire, Gustave ne fait à la lettre *rien* : il perd toute chance d'échapper réellement à la *volonté autre* du *pater familias* ; « *emporté par soi-même*, il court *pour...* tomber dans une fosse » ; le faux écrivain est complice de l'homme-moyen qu'il est en train de devenir : il fait l'autruche et, du coup, perd toute chance d'échapper à son sort. Il faut souligner l'importance de ce passage : Flaubert, adolescent imaginaire, se retourne contre sa tentative d'irréalisation, précisément parce qu'elle est irréelle. On devine en filigrane une exigence contradictoire qui servira de schème directeur à son évolution future : il doit *se donner un statut irréel par un acte* et, puisque ce ne peut être l'écriture, trouver le moyen radical de faire *instituer par tous son irréalité*.

Il n'en est pas là : quand il doute de soi pour l'instant, il ne voit qu'une solution : supprimer *à la fois* les deux avènements, celui qui le dupe et celui qui le ronge. En un mot, arrêter le temps. Ne plus écrire et résister tant qu'il peut à l'écoulement réel de la durée. On sent cette résistance presque physique, éprouvée jusque dans ses muscles, quand on le voit, le 18 décembre 39, faire ce souhait : « Si mes ans pouvaient tomber doucement comme les plumes de la

colombe qui s'envolent tranquillement dans les vents, et sans être brisés, doucement, doucement¹⁷ ! » Encore ne s'agit-il que de *ralentir*. Dans les autres lettres, la négation est radicale. Elle se manifeste de deux façons très différentes pour ne pas dire opposées mais dont la première reste en surface et dont l'autre est en profondeur.

1^o La première a, sans aucun doute, des origines littéraires ; c'est une attitude *culturelle*. Elle vise à retrouver, à la base de l'utilitarisme et contre lui, par l'analyse, l'hédonisme dont il est né. C'est le *carpe diem* opposé au souci. Flaubert s'inspire aussi de Rousseau dont il lisait les *Confessions* pendant l'été 38 : cet auteur reproche aux hommes de ne pas savoir vivre le présent dans sa plénitude ; mordus par l'ambition ou la crainte, ils sont toujours en avant d'eux-mêmes dans les années futures et négligent la fusion panthéiste avec la Nature, qui n'exige rien de moins que la suppression du temps. En un mot, la première réaction de Gustave n'est pas *originale* ; il emprunte aux autres sa première défense. Le 15 avril 39, par exemple, il écrit à Ernest : « Les circonstances qui m'entourent sont plutôt favorables que nuisibles. Et avec tout cela, je ne suis pas content ; nous faisons des jérémiades sans fin, nous nous créons des maux imaginaires (hélas ! ceux-là sont les pires) ; nous nous bâtissons des illusions qui se trouvent emportées ; nous semons nous-mêmes des ronces sur notre route, et puis les jours se passent, les maux réels arrivent et puis nous mourons sans avoir eu dans notre âme un seul rayon de soleil pur, un seul jour calme, un ciel sans nuages. Non, je suis heureux. Et pourquoi pas ? Qui est-ce qui m'afflige ? L'avenir sera noir peut-être ? Buvons avant l'orage ; tant pis si la tempête nous brise, la mer est calme maintenant. »

Ici les deux avenir sont confondus : on se bâtit des illusions (c'est l'avenir irréel de la gloire) ; on se crée des maux imaginaires (c'est la crainte de l'avenir réel, de l'état). On notera que Gustave insiste sur l'irréalité de sa condition future alors qu'il l'oppose ailleurs à ses rêves comme la vérité aux fantasmes. Ici encore, sa réaction est *culturelle* : pour nombre d'auteurs – et particulièrement au

XVIII^e siècle – l'avenir *n'est pas*. La réalité est définie *a priori* par le présent, c'est-à-dire par les impressions vivantes et fortes qui s'imposent à nous dans l'instant et – au moins pour certains – par les réalités matérielles qui agissent sur nous à travers notre corps. On n'aura point de peine à voir dans cette conception un résultat de la pensée analytique : on « dissèque » la durée pour la réduire à une pure succession d'invariants temporels ; on substitue le temps en extériorité de la mécanique à la temporalité *intérieure* des processus psychiques. On ne songe pas, dans ce cas, à dénoncer l'irréalité du contenu des instants futurs ; bien au contraire. Condillac, Hume, Berkeley ont tenté, chacun dans son système, de fonder en raison la prévision scientifique et d'établir, pour une conjecture donnée, le degré de sa probabilité. Ils insistent simplement sur le fait que l'avenir n'est qu'un présent futur et qu'il n'aura de réalité concrète qu'au moment de son apparition. Ainsi, pour Gustave, il y a des « maux réels », c'est-à-dire des maux qui se réaliseront comme détermination concrète d'un instant vécu ; mais, quand même on pourrait les prévoir correctement, la prévision est *imaginaire* puisqu'elle se rapporte à quelque chose *qui n'est pas*. Si le présent est la condition fondamentale de l'existence, l'état futur (avocat, avoué, notaire) est dans le moment actuel un néant d'être et Gustave se tourmente *pour rien*, ce qui veut dire que son malaise est imaginaire, que c'est un vide, au milieu de la plénitude présente. La conclusion se tire d'elle-même : jouissons de l'instant. « Que le bouchon saute, que la pipe se bourre, que la putain se déshabille, morbleu ! » L'anticipation inquiète de l'avenir est le mal de la « jeune génération ». « Autrefois elle avait plus d'esprit, elle s'occupait de femmes, de coups d'épées, d'orgies. »

Cette attitude n'est qu'une réaction artificielle et volontariste de Gustave contre son intuition propre de la temporalité. Nous l'avons vu, deux mois plus tôt, affirmer à Ernest la priorité fondamentale de l'avenir dans les ek-stases temporelles : « Que feras-tu ? Que comptes-tu devenir ? où est l'avenir ? Te demandes-tu cela quelquefois ? Non, que t'importe ? Et tu fais bien. L'avenir est

ce qu'il y a de pire dans le présent. Cette question, *que seras-tu ?* jetée devant l'homme est un gouffre ouvert devant lui et qui s'avance toujours à mesure qu'il marche. » La condescendance du ton n'échappera pas : c'est l'étourderie d'Ernest, ses « folâtres amours » et les petits verres de kirschenwasser qui le protègent et le détournent provisoirement de découvrir que l'avenir est une structure du présent. Et nous connaissons assez Gustave pour déceler le mépris dans le « Non, que t'importe ? Et tu fais bien ». Il n'ignore pas d'ailleurs qu'Ernest se livre à des débauches mesurées et que le futur procureur préfère les grisettes aux putains. En vérité ce qu'il reproche à son ami ce n'est pas tant d'oublier son propre avenir que d'y consentir et de s'en contenter. De fait, Ernest est un bûcheur, il travaille facilement et aisément : bref, il prend au sérieux son « état » futur et se prépare avec zèle à la magistrature debout. Du coup sa carrière, acceptée, mieux encore, *voulue*, ne le préoccupe guère : l'avenir n'est pas son souci et, précisément pour cela, il peut, après une journée d'études, boire et s'amuser. La supériorité de Gustave lui vient, à ses propres yeux, de ce qu'il refuse le destin qu'Ernest trouve assez bon pour lui ; le cadet des Flaubert ne coïncide pas avec son avenir, il sait qu'il est inévitable mais nul ne l'empêchera de condamner en silence la fatalité qui l'entraîne. Dès lors il n'est pas en mesure de jouir du présent. D'où lui en viendrait le goût, quand le « gouffre » futur s'ouvre devant lui ? Il le sait si bien qu'il déclare, nous l'avons vu, dans une note rédigée à la même époque¹⁸ : « pour être heureux, il faut déjà l'être ». On ne lutte pas par les plaisirs contre le Souci puisque le propre du Souci est de gâcher le plaisir.

Pourtant, après deux mois, le voilà qui reprend à son compte l'attitude qu'il prêtait à Ernest. D'où cela vient-il ? On devine sans peine les causes occasionnelles : « Tu me plains, mon cher Ernest, et pourtant suis-je à plaindre ?... Et toi aussi ! Je te croyais pourtant plus de bon sens qu'à moi, cher ami. Toi aussi, tu brailles des sanglots ! » Chevalier a osé le plaindre : cela, Gustave ne peut le souffrir. Et quelle prétention : les sanglots qu'il braille, le

futur procureur les compare à la noble angoisse de son camarade ? Flaubert le remet vite à sa place : « Faisons de la tristesse dans l'Art.... mais faisons de la gaîté dans la vie. » Le Seigneur, crispé, refuse cette promiscuité : pour remettre à sa place le Vassal, il bouleverse ses théories. Mais dès qu'il précise sa pensée, les difficultés commencent : comment remplir l'instant ? On dirait qu'il hésite entre deux contenus : « l'orgie échevelée » avec les coups d'épée, les putains et, tout au contraire, le *calme*, « un ciel sans nuages », « la famille, les amis, les affections ». À mieux lire, on s'aperçoit qu'il exhorte Ernest à se dévergonder¹⁹ et qu'il ne réclame pour lui qu'un meilleur usage des biens qui lui sont échus : par la même raison, il se reprochera dans ses *Souvenirs* de se détourner sans motif valable de sa famille alors qu'il devrait s'y accrocher. Pourtant, la charnière, c'est « Buvons avant l'orage ». Tout se passe comme si, faute de pouvoir jouir de son bonheur objectif, il rêvait de s'étourdir par l'alcool, par une vaine agitation. Les putains, d'ailleurs, il les convoque surtout pour choquer Ernest. Un peu plus tard, le 19 novembre 39, il révèle son vrai sentiment : « Aller à Paris tout seul... et tu m'offriras sans doute, pour me divertir, un café aux Colonnades dorées ou quelque sale putain de la Chaumière. Merci ! Le vice m'ennuie tout autant que la vertu. » En vérité, ce qui compte pour lui – on le verra mieux dans *Novembre* – c'est boire. Mais ce qu'il cherche dans le vin, ce n'est pas la gaîté, c'est l'abrutissement : saoul, l'avenir le tараude moins cruellement.

Pour conclure, il faut voir dans ce passage le signe d'un effort désespéré pour *tuer le temps*. Gustave, contre lui-même, contre son intuition la plus profonde, contre ses pressentiments, contre l'âpre goût de fatalité qui le pousse à totaliser d'avance sa vie, commence par s'inspirer du réalisme analytique pour confondre, avec la mauvaise foi la plus entière, l'avenir et l'imaginaire. Mais il ne parvient pas à se convaincre et cherche le meilleur moyen pour déstructurer en lui ce que Husserl appelle la « conscience interne de la temporalité ». En fait il sait fort bien que ce qui sera est une détermination nécessaire de ce qui est. Cet adolescent ne peut ignorer qu'il est tenaillé par la peur de devenir adulte ni que – quoi qu'il

fasse – son état de collégien irresponsable est précaire par définition. Ce qu'il lui faut anéantir, en définitive, c'est sa lucidité même. Non point l'avenir objectif – qui ne dépend pas de lui – mais son intuition subjective ; et c'est ce qui ne se peut faire qu'au prix d'une mutilation. L'hébétude, quand elle vient spontanément, peut lui procurer un répit. Mais elle ne suffit pas et, surtout, la volonté ne peut la reproduire. L'alcool, par contre, aura l'avantage de le plonger dans une hébétude provoquée. En 39, à vrai dire, le jeune homme – au collège et dans sa famille – n'a guère le moyen de se saouler systématiquement : mais il en rêve. Et, nous le verrons, en 42, seul dans sa chambre parisienne, il demeurera chaste mais pratiquera délibérément l'éthylisme solitaire. Bref, sous l'hédonisme analytique – qui est emprunté – nous découvrons dès 39 la volonté de tomber au-dessous de la condition humaine, de réduire au maximum le champ de sa conscience pour échapper aux ek-stases temporelles ; il sait que l'instant n'est rien et, pour coïncider avec ce rien, il tente de s'anéantir ou, du moins, de se plonger artificiellement dans la torpeur de la vie végétative : il n'évitera pas son destin – nul ne le peut, selon lui – mais il ne verra pas ce qui lui arrive, il ne sentira pas couler les heures, l'événement lui sautera dessus sans qu'il en ait dégusté par avance l'amertume. Mais, plus profondément encore, n'y a-t-il pas une intention plus radicale ? Gustave ne souhaite-t-il pas ressembler au paysan qui se coupe un doigt de la main droite pour échapper à l'enrôlement ? S'il s'abêtit au point de devenir sous-homme, il acquiert l'incapacité de remplir l'avenir d'homme qui l'attend. Saoul, abêti, il *ne peut plus* « faire son droit » ; il devient, pour de vrai, l'idiot de la famille, le petit demeuré que les parents gardent à la maison. Bien entendu il ne s'agit encore que d'une option cauchemaresque. N'importe : ce que pressent Gustave, c'est qu'il est une seule manière de faire éclater le temps et de le réduire à la pure succession des instants : se réduire soi-même à l'abrutissement sommeilleux d'un système mécanique. Il ne s'agit pas de révolte ni de choisir une autre fin : on se laisse

porter, inanimé, mais on abolit l'avenir par l'anéantissement de l'homme. Tout ou rien.

2° Ces remarques peuvent servir d'introduction à la seconde négation. Celle-ci, bien qu'inefficace encore, est plus précise, plus spontanée, personnelle : elle ne dépend pas d'un savoir livresque, elle ne se donne pas d'abord pour une méditation sur la temporalité mais comme une décision concrète, prise en fonction de la situation familiale et de la connaissance qu'a Gustave de son caractère. Nous l'avons vu poindre, tout à l'heure, sous la forme d'un souhait résigné : il disait dans les *Mémoires* : « Je voudrais être vieux. » Vieux, nous le savons, cela veut dire rentier. Entre 39 et 40, le souhait devient décision et, du coup, se transforme. Le 24 février 39, il écrit à Ernest : « Je ferai mon droit, je me ferai recevoir, et puis j'irai, pour finir dignement, vivre dans une petite ville de province comme Yvetot ou Dieppe, avec une place de substitut au procureur du roi. » Le 23 juillet de la même année : « Eh bien ! j'ai choisi, je suis décidé : j'irai faire mon droit, ce qui, au lieu de conduire à tout, ne conduit à rien. Je resterai trois ans à Paris, à gagner des véroles et ensuite ? Je ne désire plus qu'une chose : c'est d'aller passer toute une vie dans un vieux château en ruines, au bord de la mer. » Le 14 janvier 41 : « Je ferai mon droit, en y ajoutant une quatrième année... Après quoi il se pourra bien faire que je m'en aille me faire Turc en Turquie ou mulâtier en Espagne ou conducteur de chameaux en Égypte. » 22 janvier 42 : « ... Je ne suis pas encore avocat, je n'ai point la soutane ni la bavette. Nous méditons mieux que ça pour quand nous aurons l'âge : c'est de foutre le camp et d'aller tout bonnement avec quatre mille livres de rentes en Sicile ou à Naples, où je vivrai comme à Paris avec vingt. »

« *Finir* dignement à Yvetot... » : ce vœu trouve un écho dans les *Souvenirs* (janvier 41) : « Il y a des jours... où je voudrais bien m'avilir et m'abaisser, être notaire au fond de la Bretagne. » C'est *se perdre* dans l'obscurité. De la même manière, *après* ses études, il choisit de n'être rien : des haillons au soleil, un métier de gueux ; ou bien encore, c'est la solitude et l'oubli : il vivra, sans écrire,

dans un vieux château au bord de la mer – comme Almaroës. Une autre fois, plus indulgent pour lui-même, il se voit à Naples, vivant de ses rentes. À la lumière de ces confidences, on comprend mieux la question d'Alfred, très postérieure²⁰ : « J'ai envie de voir comment finira la chose et comment *le père* prendra la résolution que tu annonces de clore au diplôme ta vie active... » Il s'agit d'une détermination constante de Flaubert. Naturellement ce n'est qu'un des facteurs du processus complexe qui le conduira à l'« attaque » de Pont-l'Évêque. Mais on retrouve la même tendance de 39 à 44. Il arrive parfois que Gustave lui donne un tour plus positif : c'est qu'il a repris courage et que l'espoir renaît en lui de faire une œuvre valable. Le 22 janvier 42, par exemple, c'est-à-dire le jour même où il déclare à Ernest son intention de « foutre le camp et d'aller vivre... avec quatre mille livres de rentes en Sicile ou à Naples... », il écrit à Gourgaud-Dugazon : « Je suis arrivé à un moment décisif : il faut reculer ou avancer, tout est là pour moi. C'est une question de vie et de mort. Quand j'aurai pris mon parti, rien ne m'arrêtera, dussé-je être sifflé et conspué par tout le monde. Vous connaissez assez mon entêtement et mon stoïcisme pour en être convaincu. Je me ferai recevoir avocat mais j'ai peine à croire que je plaide jamais pour un mur mitoyen ou quelque malheureux père de famille... Je ne me sens pas fait pour toute cette vie matérielle et triviale... Voici donc ce que j'ai résolu : j'ai dans la tête trois romans... C'est assez pour pouvoir me prouver à moi-même si j'ai du talent, oui ou non... Au mois d'avril je compte vous montrer quelque chose. C'est cette ratatouille sentimentale et amoureuse dont je vous ai parlé. » Il s'agit de *Novembre* : Flaubert l'a commencé. Il l'abandonnera pour ne le reprendre qu'en août 42, après son premier échec en droit. Il doute mais le fait même qu'il écrit prouve qu'il a retrouvé quelque confiance en sa vocation d'artiste. Il est frappant qu'il n'en souffle pas mot à Ernest, alors qu'il lui a longuement parlé, trois ans plus tôt, de *Smarh*. À présent il se cache pour écrire : c'est un secret qu'il confie au seul Gourgaud. Pour Ernest, il vivra de ses rentes à Naples, ce qui – à la lumière des lettres précédentes – signifie qu'il n'y fera rien,

pas même un livre. À son ancien professeur, il laisse entendre que, s'il a du talent, il se retirera de la vie active (quand j'aurai pris mon parti rien ne m'arrêtera...). Mais, entre la formulation positive et la négative, il y a ceci de commun qu'il veut *d'abord* ne rien faire et n'être rien. A-t-il déjà compris clairement qu'il lui faut n'être rien *pour* écrire ? Non. La volonté d'anéantissement vaut d'abord pour elle-même et sa signification la plus apparente est d'exprimer le ressentiment et la passivité. Pas un instant, dans les passages précités, il n'envisage d'interrompre ses études : au contraire, il se déclare *décidé* à les mener jusqu'au doctorat. Donc il accepte le *Fatum* qui l'entraîne tout en protestant intérieurement contre la *Volonté autre* qui a décidé de son sort. Mais puisque le droit « ne conduit à rien », c'est-à-dire puisque la malédiction paternelle reste inexorable et choisit pour lui l'anéantissement, Gustave poussera jusqu'au bout son zèle rancuneux : le dernier examen passé, il s'anéantira et le chirurgien-chef découvrira, dans le remords, la vérité de son intention maligne. Sur la nature de cet anéantissement, le jeune homme hésite. Un fait est sûr : *il ne plaidera jamais*. Mais que deviendra-t-il ? Eh bien, dans son ressentiment masochiste, il arrive qu'il souhaite pousser l'avilissement jusqu'à l'extrême : il se cachera au fond de la Bretagne – qui ne passe pas, à l'époque, pour être un des lieux « où souffle l'esprit » ; il ne reverra plus ni sa famille ni ses compatriotes, on l'oubliera ; accablé de travaux ignobles, il espère bien s'oublier lui-même et devenir un robot, un notaire. Mieux vaudrait, dira-t-on, rêver, comme fera Frédéric, d'être un grand avocat. À vrai dire, Gustave en est tenté, parfois. Cet adolescent qui souhaite « briller dans les salons », pourquoi ne caresserait-il pas, de temps à autre, l'ambition de « briller au barreau » ? Mais non : c'est tout ou rien. Dans la famille Flaubert, l'orateur le plus distingué n'est en fin de compte qu'un bavard, inférieur par nature au dernier des savants ou des praticiens. Faute d'être chirurgien-chef ou génie, Gustave veut déchoir jusqu'au bout, tomber au plus bas de l'échelle sociale. Notaire en Bretagne : le dernier des métiers bourgeois. Ou bien – pourquoi pas ? – il descendra *au-dessous*

de sa classe, il sera mulotier, chamelier : du soleil, la tête vidée, le sous-prolétariat. Cela suppose qu'il s'enfuit en volant l'argent de son voyage et réalise la malédiction paternelle en faisant la honte de sa famille. D'autres fois son nihilisme est plus douillet : le voici rentier napolitain. Il n'écrit point, vit, ignoré, au milieu d'inconnus dont il ne sait pas la langue et passe ses jours à se fasciner sur son vide intérieur. Les quatre mille livres de rentes, d'où viennent-elles ? De l'héritage Flaubert, n'en doutons pas. Ce détail nous renseigne : plus ou moins lucidement, Gustave s'est convaincu qu'il ne réalisera son projet de « clore sa vie active » qu'à la mort de son père. Voilà par quelle raison il l'a « *si souvent prévue* » dans son adolescence. Prévue et *redoutée*, bien sûr : mais la crainte dissimule je ne sais quelle impatience. Tout est ambigu, du reste ; et Flaubert souhaite aussi que le *pater familias* survive à la déchéance de son cadet pour goûter aux fruits amers du déshonneur qu'il a lui-même préparé. Simplement – et c'est sa contradiction – il n'ignore pas que celui-ci, vivant, s'opposera aux décisions radicales de son fils : Achille-Cléophas n'entend pas qu'il joue au « *Tout ou Rien* » ; il l'a condamné à la médiocrité – qui est pire que le néant – et veillera à l'y faire demeurer. Du reste, les rentes ne sont pas obligatoires : on peut tirer sa vie dans un vieux château ruiné. L'essentiel est d'être vide – ou rempli d'une ignoble bêtise matérielle – et d'en avoir conscience. De basses besognes ou pas de besognes du tout. Un mort vivant. En un premier moment, Gustave rêvait de parvenir au plus vite à la vieillesse qui « clôt la vie active » *naturellement* : bref, il voulait obéir jusqu'au bout. À mesure que la menace se précise, le ton change : il obéira, mais après le doctorat on verra ce qu'on verra.

N'être rien, c'est nier le temps, dissoudre l'avenir. Tout à l'heure il réduisait la durée à l'instant intemporel ; à présent il substitue à la fatalité – cette orientation du devenir – une éternité de répétition. Rien ne changera, rien ne se passera : tout recommencera tous les jours. La volonté de déchoir aura fracassé l'ambition de Gustave et ses jalouses passions. L'une et l'autre solutions sont suicidaires : puisque l'avenir fait partie intégrante de sa constitution, le jeune homme doit se

tuer pour tuer le temps. Ivre mort ou notaire à Yvetot, – ou peut-être notaire ivre mort –, Flaubert après son droit ne sera plus qu'un mort-vivant : l'avenir n'est rien parce qu'il y figurera comme un rien.

Le troisième refus du temps

Sous ces déclarations de Gustave qui sont simultanément des souhaits, des considérations théoriques et d'abstraites décisions sans portée, une lutte sourde et réelle s'est engagée : contre le père et contre la montre ; perdre son temps, c'est pour lui *gagner du temps*. Dans le moment même où il rêve à la déchéance boudeuse qui doit suivre la fin de ses études, le jeune homme s'ingénie à la reculer. Des troubles dont nous ignorons présentement la nature – mais que nous tenterons de décrire quand nous étudierons *Novembre* – le ravagent, plongent le *pater familias* dans l'inquiétude. Gustave découvre au docteur Flaubert (ou lui laisse découvrir) son « organisation nerveuse ». Achille-Cléophas est sournoisement amené à garder pour quelque temps encore son fils cadet dans le milieu familial. Les faits parlent d'eux-mêmes : en octobre 38 le jeune homme est autorisé à suivre les cours de ses professeurs en qualité d'externe libre ; en décembre 39 il se fait renvoyer et prépare le baccalauréat *chez lui*. À cette époque il compte encore rejoindre Ernest et Alfred à Paris aussitôt la fin des vacances, donc en octobre 40. « Mais que vais-je faire au sortir du collège ? Aller à Paris tout seul ? » Ensuite plus rien. Le chirurgien-chef, pour lui calmer les nerfs, le confie au docteur Cloquet qui part pour les Pyrénées et doit gagner de là Marseille et la Corse. Gustave revient à Rouen, heureux de son voyage mais d'autant plus désolé de se retrouver en Normandie. On s'attendrait à son prochain départ pour la Capitale. Mais non. Aucune explication n'est donnée et il faut attendre le 14 janvier 41 pour lire, dans une lettre à Ernest : « l'année prochaine, je ferai mon droit ». L'année prochaine, cela veut dire de

l'automne 41 à l'été 42. Il semble donc, d'après ces silences, qu'on avait décidé depuis longtemps et, probablement, en été 40, que Gustave resterait *en tout cas* chez les siens²¹. Une amélioration sensible de son état a dû, à la fin de 40, permettre à ses parents d'espérer qu'il ne perdrait pas plus d'une année scolaire. Mais, presque aussitôt, cet espoir semble avoir été démenti. C'est du moins ce que donne à penser la brusque résolution dont il fait part à Ernest. Celui-ci doit revenir aux Andelys pour les vacances de Pâques, il invite Gustave à les y passer avec lui, Gustave s'en réjouit et, le 29 mars, écrit à son ami : « Tu me retrouveras toujours le même... transcendant dans le culottage des pipes... » Il ajoute, le 6 avril : « J'y arriverai (aux Andelys)... avec beaucoup de pointes, de cigares, d'allumettes... à usage de fumeur ; j'apporterai des blagues et des pipes de diverses grandeurs pour te piper. » Or, deux jours après, le 8 avril, il annonce son arrivée pour le samedi suivant et ajoute : « Je t'apporterai peut-être une cigarette de dame, pour moi je ne fume plus, ayant quitté toutes mes mauvaises habitudes. Peut-être une ou deux pipes, de temps en temps, mais encore ? » Il aurait pris cette décision le 7 et l'annoncerait à Ernest sans un commentaire. Ce n'est guère son habitude : quand c'est vraiment lui qui décide, il commente abondamment ses résolutions. Ici, au contraire, il semble gêné et trop rapide. On dirait qu'il communique la nouvelle pour qu'elle soit connue d'Ernest avant leur rencontre et qu'il n'en soit plus question ensuite. Alors ? Faut-il croire qu'il est retombé malade le 7 avril ? C'est peu croyable. Mais à relire la lettre précédente, on remarque qu'elle est fort ambiguë : les cigares, pour qui sont-ils ? Gustave ne le dit pas. Pour les pipes, par contre, le texte est clair : il les apporte « pour te piper », autrement dit, pour le seul Ernest. On dirait que Gustave, gêné, craignant des railleries, ou, pire encore, des apitoiements, fanfaronne encore sur ses « mauvaises habitudes » alors qu'il les a déjà abandonnées. La lettre du 29 mars, par contre, semble sincère : « ... transcendant dans le culottage des pipes... » En d'autres termes, à moins d'admettre cette parfaite invraisemblance que Gustave ait décidé le 7 de renoncer au tabac – ce qu'il ne fera plus jamais

par la suite, sinon contraint et forcé par son « attaque », en 44, et à titre provisoire – et qu'il l'apprenne à son ami sans même ajouter : « je t'expliquerai mes raisons aux Andelys », il convient de recourir à l'hypothèse la plus simple et la plus probable : Achille-Cléophas craint que la nicotine n'ait de mauvais effets sur le système nerveux, déjà délabré, de son fils cadet. Il l'a prié souvent de fumer moins. Entre le 29 mars et le 6 avril, une rechute de Gustave, la réapparition des symptômes inquiétants décident le médecin-philosophe à lui interdire tout bonnement l'usage du tabac. Agacé, Flaubert prend un biais pour l'annoncer à son ami (autant le lui dire puisque, aux Andelys, il s'en apercevra forcément)²². Ce qui est sûr en tout cas – et c'est la seule chose qui nous importe –, c'est que le médecin-chef est loin, en avril 41, de tenir son fils pour guéri : des troubles persistent, il faut le garder en observation. De fait, quand vient le mois d'octobre 41, au lieu de partir pour Paris, Flaubert demeure chez lui. Il écrit, de Rouen, à Gourgaud-Dugazon, en janvier 42 : « Je fais donc mon droit, c'est-à-dire que j'ai acheté des livres de droit, et pris des inscriptions. » Et, le même jour, à Ernest : « Je n'ai point encore ouvert mes livres de droit. Ça viendra vers le mois d'avril ou de mai. » En fait, dès le mois de février, l'inquiétude le pousse à les ouvrir mais il les referme aussitôt puis les reprend vers le milieu de mars « avec un extrême dégoût ». C'est en juillet 42 qu'il ira s'installer à Paris pour passer son premier examen au mois d'août. Bref, de décembre 39 à juillet 42, il *vole* deux ans et demi (les six premiers mois au collège et les vingt-quatre autres au droit) pour les passer en famille. Encore ne travaille-t-il, sur plus de trente mois, qu'une année pleine : de décembre 39 à août 40, il prépare son baccalauréat ; de mars ou, plus sûrement, d'avril à août 42, il étudie « le Code et les *Institutes* ». Restent dix-huit mois entiers (août 40-mars-avril 42) pendant lesquels il ne fait rien sinon, bien mollement, du grec et du latin, sous le regard tolérant du terrible praticien-philosophe.

Est-ce à dire qu'il truque ? Qu'il se truque ? Qu'il joue la maladie ? Évidemment non. La question n'est pas de savoir si cette résistance passive se

connaît elle-même mais si elle comporte ou non une structure intentionnelle. Pour en décider, il faut revenir sur sa Correspondance et ses *Souvenirs* de 40 à 42. Il écrit le 14 novembre 40 : « J'ai l'esprit sec et fatigué... Je n'ai rien que des désirs immenses et insatiables, un ennui atroce et des bâillements continus. » Le 14 janvier 41 : « Je suis fatigué de rêves, embêté de projets, saturé de penser à l'avenir et quant à être *quelque chose*, je serai le moins possible. » 29 mars 41 : « Je fais du grec et du latin, comme tu sais, rien de plus, rien de moins ; je suis un assez triste homme. » 7 juillet 41 : « Quant à moi, je deviens colossal, monumental, je suis bœuf, sphinx, butor, éléphant, baleine, tout ce qu'il y a de plus énorme, de plus empâté et de plus lourd, au moral comme au physique. Si j'avais des souliers avec des cordons, je serais incapable de les nouer. Je ne fais que souffler, hanner, suer et baver ; je suis une machine à chyle, un appareil qui fait du sang qui bat et me fouette le visage. » 21 septembre : « ... Je m'ennuie, m'ennuie, m'ennuie... je suis bête, sot, inerte... je n'ai pas la vigueur nécessaire pour remplir trois feuilles de papier. Depuis un mois que je suis à Trouville, je ne fais absolument rien que manger, boire et dormir et fumer. » 31 décembre 41 : « Je ne vais nulle part, ne vois personne et ne suis vu de personne... Comme dit le sage ancien : “Cache ta vie et abstiens-toi.” » 23 février 42 : « Pour moi, depuis six semaines, il m'est impossible de rien bâtir en quoi que ce soit. » Les *Souvenirs* sont plus explicites encore ; en janvier 41 nous y lisons : « Que fais-je, que ferai-je jamais – quel est mon avenir ? au reste, peu importe – j'aurais bien voulu travailler cette année mais je n'en ai pas le cœur, et j'en suis bien fâché ; j'aurais pu savoir le latin, le grec, l'anglais, mille choses m'arrachent le livre des mains et je me perds dans des rêveries plus longues que les plus longs soirs de crépuscule. » Et, à la fin du même mois : « Je n'ai pas travaillé ce mois de janvier ; je ne sais pourquoi – une inconcevable paresse – je n'ai point d'os (au moral), il y a des jours où je me précipiterais sur les nues, ceux-là où je n'ai pas la force de remuer un livre. » Il ajoute, le 8 février : « J'ai une maladie morale intermittente, hier j'avais des

projets de travail superbes. Aujourd'hui je ne puis continuer. J'ai lu cinq pages d'anglais sans les comprendre ; c'est à peu près tout ce que j'ai fait et j'ai écrit une lettre d'amour, pour écrire et non parce que j'aime... Pendant quelques jours j'ai eu la ferme résolution de faire en sorte qu'au bout de six mois, vers juillet, je susse l'anglais, le latin, et de pouvoir lire le grec à la fin de cette semaine. Je devais savoir par cœur le IV^e chant de *L'Énéide*. Je ne lis pas grand'chose. »

Après lecture des textes précédents, nous sommes assurés d'une chose au moins : l'apathie de Gustave est réellement éprouvée, c'est-à-dire subie. Elle apparaît d'ailleurs comme l'intensification et la généralisation d'un trait qu'il notait au sortir de l'enfance : rappelons-nous Djalioh, incapable de *tenir* un projet, un sentiment, et dont les exaltations s'effondrent à l'instant qu'elles touchent au paroxysme. Tout se passe comme s'il y avait, derrière cette aboulie croissante, une constante du vécu ; nous la connaissons, cette constante : c'est l'activité passive, constituée dès la protohistoire de Gustave. Seulement, pour constituée qu'elle soit, il faut aussi qu'elle soit vécue et temporalisée, bref qu'elle *se* constitue dans le mouvement même de la vie. Subie, elle se charge d'intentions ; intentionnalisée, elle devient un *moyen* de vivre, c'est-à-dire qu'elle se change en passivité active : elle ne pose point ses fins devant elle, elle les absorbe, elle en fait son sens immanent. Ce sens nous saute aux yeux : laisser se dérouler en soi la passivité comme résultat d'une *force autre*, c'est ne rien faire, ici et maintenant, *pour* n'être rien. À l'impossible plénitude du présent – qu'il opposait en théorie à l'irréalité de l'avenir – se substitue en fait le vide de l'inactivité totale. La vaine négation de ce qu'il doit être devient refus *existé* de tout pro-jet : l'avenir, qu'il voit à l'époque comme un futur présent, ne sera rien si le présent actuel n'est rien. On nie la structure ek-statique du temps en refusant toute *activité*, c'est-à-dire que Gustave exploite sa passivité originelle et tente d'en faire une invalidité, une négation subie et découverte de toute praxis. C'est vider l'homme de soi. Il s'y exerce, opérant, somme toute, ce qu'une pensée fortement orientée appelle aujourd'hui la « décentration du sujet ». Et

selon son habitude, tantôt Flaubert présente la décentration comme le trait fondamental de son idiosyncrasie et tantôt comme un caractère permanent de l'espèce. Le 2 janvier 41, il note dans les *Souvenirs* : « Dans mon état calme même, mon tempérament physique et moral est un éclectisme mené tambour battant par la fantaisie et par celle des choses. » Et, dans un passage de la première *Éducation sentimentale*, écrit pendant l'été ou l'automne 43, il déclare : « ... L'homme semble fait pour être régi par le hasard ; tout événement qui dépend de sa volonté l'étonne, le trouble comme une tâche trop forte pour lui ; il en appelle l'arrivée avec des souhaits ardents et tout à coup il le conjure d'aller en arrière, comme un fantôme évoqué dont il a peur. » Il s'agit ici d'Henry, qui souhaite et craint de partir pour l'Amérique avec M^{me} Émilie. Mais Flaubert – qui, nous le savons, n'a jamais voulu réellement quitter son milieu – transpose son expérience : ce qu'il désire et redoute, tout ensemble, c'est la décision qu'il doit prendre *après* son droit : « question de vie et de mort ». En attendant, il s'abandonne au hasard – c'est-à-dire qu'il *est vécu* – ou à l'imagination, brusque déchirure dans la trame monotone de la réalité. S'il est vrai que le sujet se constitue et se découvre par la praxis, Flaubert, à cette époque, se tient pour une subjectivité sans sujet : « du sens lui advient » par les circonstances et, sans doute, par ces nappes d'être souterraines qu'il nomme ses « profondeurs épouvantables et ennuyeuses » (épouvantables parce qu'il les tient pour siennes sans s'y reconnaître, ennuyeuses parce qu'elles se manifestent par des répétitions monotones et qui ne débouchent sur aucune entreprise). Bref, il s'absente. Cette attitude du jeune homme, l'homme fait ne la reniera jamais tout à fait²³.

Sans doute l'Art exige une certaine forme d'activité, un travail qui adapte les moyens à la fin, qui rende « indirectement » la pensée par la forme. Mais – il y reviendra souvent plus tard – « on ne fait pas ce qu'on veut ». Autrement dit, les thèmes profonds *s'imposent*. L'activité artistique s'exerce dans la direction définie par la passivité hantée du vécu, par des intentions qu'on *apprend* plus qu'on ne les constitue. De toute façon, de *Smarrh* à *Novembre*, le problème du travail dans

l'Art ne l'inquiète guère puisqu'il a décidé de ne pas écrire et qu'il reste à peu près fidèle à cet engagement. À cette époque, on le voit, le « tout ou rien » de l'orgueil s'intègre à une démarche plus complexe ; ne pas écrire, c'est choisir bien sûr le néant plutôt que la médiocrité, bref, c'est un suicide littéraire qui n'engage que lui. Mais ce refus d'être un écrivain passable et sans génie – bref, de s'aliéner en vain à la fin sur-humaine et anti-humaine qu'est la Beauté – doit se déchiffrer aussi comme la justification d'une entreprise plus cachée : la réalisation par la maladie d'un anéantissement social *dans l'immédiat* ; il vit indistinctement l'un et l'autre refus : puisque je veux, faute de génie, réaliser en moi le néant en m'interdisant d'écrire malgré l'envie qui ne m'en quitte point, je ne puis échapper à l'autre terme de l'alternative, à l'« état », qu'en subissant *dans le présent* l'impossibilité de m'y préparer. La maladie n'est autre que cette impossibilité *vécue*. Et, certes, la déception terrible de l'écrivain est une des principales raisons de ses troubles nerveux, elle les provoque et, du même coup, amène dans l'intériorité une quasi-extériorité (l'échec *s'intériorise* en troubles mais ces troubles, en eux-mêmes et à ce niveau d'interprétation, *ne signifient pas* l'échec) ; cependant ils reçoivent une signification intentionnelle du fait qu'ils réalisent *dans le quotidien* l'impossibilité de préparer les examens de droit. Le présent a, désormais, la double fonction de produire *dans l'instant* – par l'agitation nerveuse, l'instabilité, une fatigue écrasante et sans cause apparente – un vide intérieur qui est le symbole même et l'anticipation du néant futur et, d'autre part, de préparer à long terme l'anéantissement souhaité (c'est-à-dire le refus du *Fatum* et de l'avenir) en ôtant à Gustave les forces nécessaires pour poursuivre ses études. La maladie est un résultat subi mais intentionnellement structuré en moyen. Dès qu'on a saisi cette orientation du vécu, il est facile d'en approfondir le sens.

1° La lutte contre la montre implique nécessairement la négation du changement. Quand Flaubert écrit à Ernest, non sans quelque complaisance : « Je sens... confusément, quelque chose s'agiter en moi, je suis maintenant à une

époque transitoire et je suis curieux de voir ce qui en résultera... », il travaille encore à *Smarb* et ce qu'il croit sentir, c'est la lente maturation de son génie. Mais après son cuisant échec, ce qui domine, en ses lettres, c'est le thème de l'*immutabilité*. Se transformer, en effet, c'est alors se rapprocher de l'« état ». À vrai dire ce motif est amorcé dès l'automne de 1838 : « Je suis toujours le même, plus bouffon que gai, plus enflé que grand »²⁴, mais c'est qu'il est mécontent des *Mémoires d'un fou*. Il se montrera plus explicite le 29 mars 41 : « Tu me retrouveras toujours le même, m'inquiétant peu de l'avenir de l'humanité, transcendant dans le culottage des pipes. » Ce jour-là il ajoute à l'intention d'Ernest qui l'agace : « Quant à toi, il me semble que tu changes, ce dont je ne te félicite pas... (j'ai peur) que, dans peu de temps tu ne deviennes un homme sensé, admiré des pères de famille, raisonnable, moral, huître, très bien, fort sot. » C'est de cette évolution – prévue très tôt *chez les autres* : on se rappelle la préface d'*Agonies* – qu'il se défend par l'immobilisme. Il se décrit, en juillet 41, comme « colossal, monumental... un bœuf... tout ce qu'il y a de plus énorme, de plus empâté et de plus lourd au moral comme au physique ». Contre le mouvement il introduit en lui la lourdeur pâteuse des graisses ; il substitue à la temporalité orientée celle de la répétition organique : « Je suis une machine à chyle, un appareil qui fait du sang. » Mais l'image ne le satisfait pas entièrement : il prétend échapper au vécu lui-même, à la durée physiologique ; ce qu'il souhaite, c'est la matérialité inorganisée, l'être-là pur et inerte, sans qualité. Déjà, dans la lettre suivante, il identifie *paresse* et *inertie*²⁵. L'idée se précise et un passage de *Novembre*, rédigé trois ou quatre mois plus tard, nous apprend qu'il s'est mis à jalouser les gisants, « ces longues statues de pierre couchées sur les tombeaux... on dirait... qu'ils savourent leur mort ». Il souhaite alors : « que la mort se repaisse d'elle-même et s'admire ; assez de vie juste pour sentir que l'on n'est plus »²⁶. Le néant s'identifie ici non point tant à la mort qu'à une minéralité inerte et consciente de soi. Il sait pourtant qu'il change mais ce changement l'épouvante : il sent qu'il est au seuil de « ce quelque chose qui n'a

pas de nom, la vie d'un homme de vingt ans (ce qui n'est) surtout dans ma nature, ni la jeunesse ni l'âge mûr ni la caducité ; c'est tout cela à la fois, ça y tient par toutes les proéminences, les saillies »²⁷. Autrement dit, le refus du temps se confond avec l'horreur pure et simple de devenir adulte. Persévérer dans son être, pour lui, c'est se cramponner à l'adolescence. S'emplir de matière inerte, se vider : deux images contraires pour exprimer la même intention ; car le vide est immobilité, passivité nue et la matière ne reçoit son mouvement que de l'extérieur. De toute manière, il ne faut pas même lever un doigt : le moindre mouvement spontané le rapproche de l'instant où il devra gagner son pain, prendre des responsabilités. Y tient-il si fort, à sa jeunesse ? Non. Certes s'il ne fallait que mûrir pour devenir un grand Artiste, il n'aurait de cesse qu'il ne l'ait dépouillée. Du reste il ne se *sente pas jeune* : nous l'a-t-il assez répété ! Mais puisqu'il est désabusé, puisqu'il sait le sort qui l'attend, puisqu'il voit dans les changements d'Ernest une préfiguration de sa propre métamorphose qu'il redoute, il se cramponne à son adolescence. Qu'elle demeure éternellement ou qu'elle soit arrêtée par la mort ou qu'elle aboutisse immédiatement à la sénilité ! Déjà il n'est plus temps : il sait que la « vie d'un homme de vingt ans » n'est qu'une période transitoire. Peu importe, par l'inactivité absolue, il éternisera la transition : tout plutôt que d'arriver à l'âge d'homme. Il se crispe ; contractés, noués, ses muscles se fatiguent à lutter contre le temps, à produire une image de l'inertie par un travail épuisant. Même immobile, cependant, il sent l'implacable glissement qui l'emporte, passif, vers le destin refusé. Quelle résistance opposer ? sa vaine tension n'aboutit qu'à provoquer des maux de tête psychiques dont il se plaint certainement au docteur Flaubert²⁸ : un symptôme de plus, subi et exploité.

2° L'immobilisme, vécu dans la honte, implique la négation radicale des liens sociaux. De 40 à 42, Gustave est malade, ce n'est pas un secret de famille ; son « anomalie », bien qu'il en joue, lui fait honte par sa virulence accrue. Il ne veut plus se montrer aux Rouennais. Il ne fait rien, *donc* il ne voit personne pour

échapper au statut social (malade, désadapté, le second fils des Flaubert ne fait pas honneur à son père, etc.). Autrement dit, il veut ne connaître sa tentative d'anéantissement que dans sa réalité subjective : telle qu'il la vit, et non pas en tant qu'elle fait de lui pour *autrui* un certain objet réel et radicalement différent de ce qu'il tente d'être par son entreprise intérieure. Cette tendance est manifeste dans la lettre qu'il écrit à Ernest le 31 décembre 41 : « Demain je serai seul, tout seul ; et comme je ne veux pas commencer l'année par voir des joujoux, faire des vœux et des visites, je me lèverai comme de coutume à 4 heures, je ferai de l'Horace et je fumerai à ma fenêtre... et je ne sortirai pas de toute la journée !!! et je ne ferai pas *une seule* visite. Tant pis pour ceux qui se fâcheront ! Je ne vais nulle part, ne vois personne et ne suis vu de personne. Le commissaire de police ignore mon existence ; je voudrais qu'elle le fût encore plus. Comme dit le sage ancien : “Cache ta vie et abstiens-toi.” Aussi trouve-t-on que j'ai tort... je suis un drôle d'original, un ours, un jeune homme comme il n'y en a pas beaucoup ; j'ai sûrement des mœurs infâmes et je ne sors pas des cafés, estaminets, etc. – telle est l'opinion du bourgeois sur mon compte²⁹. »

Telle n'est *sûrement pas* l'opinion des bourgeois – c'est-à-dire des relations de la famille Flaubert. On sait que le jeune homme n'a pas commencé ses études supérieures, qu'il se terre comme une bête blessée : cela suffit pour qu'on parle de santé fragile, de troubles mentaux ou de paresse. Aux yeux de ces hommes pratiques, le fils Flaubert est un mal-venu, un minus ; heureusement son père peut s'enorgueillir d'Achille : c'est un sujet d'avenir qui fait honneur à sa famille. Gustave préfère *s'imaginer* qu'on voit en lui un pilier de bordel, un monstre mais, pour entretenir cette illusion, il faut qu'il garde la chambre et qu'il évite soigneusement les regards des autres (« *je ne suis vu* de personne ») et leur bienveillance apitoyée. Scandaliser, à la bonne heure ; se faire plaindre, jamais. Mais la séquestration n'est pas volontaire – bien qu'elle soit intentionnelle. C'est la honte, subie dans l'horreur, qui la provoque. Vers le même temps, Flaubert rêve encore de « briller dans les salons ». Or c'est justement ce qu'il ne peut

faire : on ne brille pas seulement par la verve, l'esprit, la hauteur des vues ; il faut un statut social qui mette les interlocuteurs en confiance, qui donne le droit d'éblouir : un chirurgien-chef, un avocat en vogue ou le bon sujet qui termine aisément ses études de médecine, voilà des gens qui brillent, leur moindre mot tire sa profondeur de leur importance objective. Les propos d'un gamin malade et sans avenir, on les tiendra *a priori* pour des paradoxes futiles.

Bien souvent les séquestrés adorent le « monde », leur sociabilité n'est pas en cause : ils s'enferment parce qu'ils ne peuvent tenir le rôle qu'ils se sont assigné et parce qu'ils sont originellement aliénés à l'opinion des autres ; tel est le cas de Flaubert³⁰ : il a peur, en vérité, que ses semblables ne le tiennent *a priori* pour un inférieur, ne prennent son « abstention » stoïque pour la preuve de ses incapacités. L'Autre a déjà triomphé en lui : après l'échec de l'Artiste, il est tenté de croire que son père a raison de voir en lui une nature médiocre vouée à devenir « bouche-trou » de la Société.

3^o Cependant, le résultat de la séquestration est clair : elle l'intègre davantage au milieu familial. Depuis l'automne 39, externe libre, exclu du lycée, puis malade, que fait-il en effet sinon se mettre chaque jour un peu plus dans la dépendance du *pater familias* ? Non seulement parce qu'il se condamne à ne plus sortir de ce qu'il appelle curieusement, dans les *Mémoires*, la « maison de mon père », mais aussi parce qu'il refile au chirurgien-chef toutes les responsabilités et d'abord celle de le faire vivre. Fût-il parti pour Paris dès l'automne 40, il eût, plusieurs années encore, vécu des subsides paternels : du moins eût-il fait la preuve qu'il les acceptait *provisoirement* comme l'unique moyen qui lui permettrait un jour de les refuser définitivement et de se suffire. S'il se bute dans la résistance passive, il faut qu'il crève ou qu'il vive de l'argent des autres. Disons-nous que cette minorité prolongée est la simple *conséquence* de son apathie dirigée ? Non : comme pour toutes nos conduites, la compréhension doit être *circulaire*. S'il répugne à gagner sa vie, certes, il faut bien qu'il prenne l'argent du père. Mais, inversement et plus profondément, il repousse sans cesse

le moment de prendre un état *pour mettre le père dans la nécessité de l'entretenir*. Contre Achille, l'usurpateur qui aura bientôt des clients, des revenus, « la plus belle position médicale de Normandie », il n'a qu'un moyen de défense : rester à tout prix le petit vassal qui bénéficie du Don de son Seigneur. Dès qu'il vit de son propre travail, Achille sort de la famille ou plutôt devient à lui tout seul la famille Flaubert *à l'extérieur* ; son mariage, le 1^{er} juin 39, ne fait qu'accentuer cette « distanciation ». Gustave, au contraire, grâce à la maladie, demeure dans la chaleur familiale, soutenu, soigné, nourri par les parents : d'une certaine façon, il reprend l'avantage sur son aîné. Les supériorités de celui-ci, vues de loin, sont abstraites ; du reste, elles n'ont plus grand sens : Achille n'est qu'un « homme raisonnable », qu'un « bourgeois » ; s'il fait encore l'objet de la prédilection paternelle, ce sentiment fâcheux a de moins en moins l'occasion de se manifester ; certes il y a la « position médicale » – que le père va délibérément lui léguer – mais justement c'est dans l'avenir. Dans cet avenir que Gustave s'acharne à refuser. Dans le présent, au contraire, la sur-protection qu'il sollicite et qu'on lui accorde, l'inquiétude des parents – qui se manifeste sans doute par des sévérités mais aussi comme une valorisation constante –, toute cette vie familiale retrouvée, en un mot, lui offre cent privilèges concrets, des supériorités vécues, une revanche sur Achille. De ce point de vue, tout se passe comme si ce mal-né, faute d'avoir pu renaître par l'Art, tentait de vivre l'enfance dorlotée qu'il n'a jamais eue et qui lui a si cruellement manqué. Et, puisque, pour Flaubert, l'argent ne doit pas se gagner, puisqu'il doit faire l'objet d'un don ou se transmettre par héritage, le fils cadet du chirurgien-chef, en affirmant son incapacité de travailler, se fait hoir et rentier par anticipation (en attendant les « quatre mille livres par an » dont nous savons qu'il rêve). Bref, la vie de famille se trouve être le meilleur moyen de ne rien faire et – en tant qu'elle fournit une compensation affective – une fin recherchée pour elle-même.

Par là même, il réalise l'être-bourgeois qu'il veut fuir. Voyez plutôt comment – en dehors même de son souci majeur – il envisage la vie quotidienne

qu'il devra mener à Paris. En 38, lorsque Ernest et Alfred viennent de le quitter, sûr que de longues années de collège le séparent encore d'eux, il se réjouit de partager un jour leur existence parisienne : ce n'est qu'imagination. Mais quand la fin des études secondaires approche, le ton change : « Aller à Paris, *tout seul...* perdu avec des crocheteurs et des filles de joie³¹ » De quoi donc a-t-il peur ? En premier lieu de la pauvreté : les étudiants vivent aux crochets de leur famille, il le sait. Mais il croit savoir aussi qu'on les entretient parcimonieusement. Des putains, voilà les femmes qu'il pourra s'offrir. Nous sommes loin de ses vieux rêves et de l'« amour philosophique » qu'il prétendait leur vouer quand il n'était pas question d'avoir commerce avec elles³². C'est qu'il est à quelques mois de son baccalauréat. Et pourquoi les crocheteurs ? Il n'est pas vraisemblable, en 1839, que ceux-ci fassent la compagnie ordinaire d'un étudiant aisé. Mais Gustave pousse tout au noir : pouffiasses et faquins, il ne verra rien d'autre. Entendons qu'il devra, par économie, fréquenter les mêmes lieux publics que la petite-bourgeoisie. Il ajoute en effet : « Et tu m'offriras sans doute, pour me divertir, un café aux Colonnades dorées ou quelque sale putain de la Chaumière. Merci ! Le vice m'ennuie tout autant que la vertu. » Le vice ? Monter dans un hôtel avec une prostituée, assouvir hâtivement et misérablement un besoin, est-ce succomber au vice ? En vérité, c'est le besoin qui lui fait horreur ; il ne détesterait pas, au contraire, chercher pour un beau vice bien luxueux une coûteuse satisfaction. Et le café, aux Colonnades dorées, est-ce une dépravation de le boire ? Ou ce qui répugne Flaubert n'en est-ce pas le prix modique, la longue soirée passée devant des tasses vides sans renouveler les consommations, alors que, chez Tortoni, la jeunesse dorée répand à flots le vin de Tokay ? Et puis, l'indépendance, c'est la solitude. Il a le choix entre deux délaissements : seul à bâiller dans sa chambre, seul au milieu de la foule. La foule, il la craint jusque dans ses moelles : elle porte sentence, elle lynche, c'est elle qui a contraint la Marguerite à se jeter dans la Seine ; les milliers d'yeux de cette hydre vont scruter le pauvre jeune homme et découvrir son anomalie : alors il sera perdu. Quant à

la chambre, il la louera dans un meublé, dans un garni : et sa répugnance est révélatrice. Il l'expliquera en été 42, à la fin de *Novembre* : « Il alla se loger dans une chambre garnie, où les meubles avaient été achetés pour d'autres, usés par d'autres que lui ; il lui sembla habiter dans des ruines. » Acheté pour d'autres, usé, encrassé par les autres, le mobilier – d'ailleurs mesquin – ne le désigne pas comme un propriétaire mais comme un autre parmi d'autres, un passant ; il se sent digéré, il vit dans l'estomac d'un étranger. Cette promiscuité le dégoûte à tel point qu'il se débrouille en novembre 42, avec l'aide d'Hamard, pour trouver un logement vide et pour acheter des meubles. Mais, cette fois, c'est l'impersonnalité de sa chambre qui lui fait horreur : le lit, la table, bien sûr, ne sont pas à d'autres mais pas non plus à lui ; c'est l'impersonnalité même et le voilà dépersonnalisé : il faut du temps pour posséder. C'est ce qu'il écrit en propres termes à Caroline : « J'aime bien mieux ma vieille chambre de Rouen, où j'ai passé des heures si tranquilles et si douces... Pour qu'on se plaise quelque part, il faut qu'on y vive depuis longtemps. Ce n'est pas en un jour qu'on chauffe son nid et qu'on s'en trouve bien. » En famille l'acte d'appropriation comporte une cession : les meubles de l'Hôtel-Dieu sont à Gustave parce qu'ils sont d'abord à Achille-Cléophas qui les lui donne chaque jour ou du moins lui en concède l'usufruit ; le mobilier le désigne alors comme le fils Flaubert, des présences muettes et bienveillantes l'entourent, qui symbolisent le don paternel, la reproduction continuée de sa vie par son Seigneur ; la jouissance a double signification : ne fût-il qu'ouvrir l'armoire, il se constitue par son geste comme vassal et regroupe autour de lui dans une synthèse pratique la famille *réifiée*. Une famille en bois l'environne, vingt bras inertes le désignent, chaque objet, par ses vertus transitives, le qualifie dans son *être-Flaubert*. En 1840, surtout dans une famille semi-domestique, la propriété *réelle* garde des caractères féodaux. La relation n'est plus de l'homme à l'homme mais les biens sont des choses humaines. Ce qui effraie Gustave, quand il est dans des meubles neufs, c'est précisément la relation *réelle* ou bourgeoise de l'homme à la chose animée. Elle

lui confère, certes, une sorte d'indépendance : derrière la marchandise il n'y a rien sinon du travail humain – dont il se moque – et le prix qu'il a payé. Mais c'est précisément cette indépendance qui l'effraie : on le désigne dans l'universel comme le sujet quelconque d'activités élémentaires, s'asseoir, s'habiller, se coucher. Un individualiste s'y plairait peut-être ; pas de préjugés, pas d'hypothèques sur sa personne. Mais Gustave se sent trop léger, perdu ; il a peur de se perdre en fumée. Bref, pendant qu'il rêve de la « clé des champs », il se séquestre en sa chambre qui le leste de toute la pesanteur familiale. Ce jeune féal sait qu'il faut *dépendre* d'un maître. La vie intérieure ne s'acquiert pas par la liberté mais par les répugnances vécues, surmontées, sans cesse renaissantes d'un esclave adorant et détestant la main qui l'enchaîne, le fouette et le nourrit. Voyez plutôt l'angoisse qui le prend dès qu'on lui propose un voyage : « Je suis dans le plus grand embarras si je dois faire ce voyage des Pyrénées. La raison et mon intérêt m'y engagent mais non mon instinct... » *La raison et l'intérêt* : il faut guérir et puis les voyages forment la jeunesse. Tristes motivations pour un adolescent féru de liberté. L'instinct par contre – qui devrait le jeter à profiter de l'occasion dans l'enthousiasme – que lui dit-il au juste ? Que le docteur Cloquet risque de n'être pas bon compagnon. Est-ce qu'on hésite, à dix-huit ans, pour des motifs si minces ? En vérité son inquiétude n'est qu'un prétexte : l'instinct, ici, c'est la peur ; elle redoute de quitter Rouen, cette nature passive, déjà terrorisée par le semblant d'activité qu'on attend d'elle ; et puis, si le docteur Cloquet, « excellent pour le caractère et l'humeur », n'est pas à la hauteur, Gustave se retrouvera, seul et falot, devant la nature et les monuments, cela veut dire qu'il lui manquera, pour les posséder, la médiation des parents. Et, bien entendu, à Gênes, à Milan, en 45, quand cette médiation lui sera offerte, il la récusera : c'est qu'elle est à la fois nécessaire et insuffisante.

Mais si la vérité de sa séquestration n'est pas autre chose qu'une prolongation de la tutelle familiale, lui dont les imprécations – à cette époque même – rappellent le fameux cri de Gide : « Familles, je vous hais ! » et qui reproche à

Achille d'être un « polypier fixé parmi les rochers », ne se dispose-t-il pas à mener une vie plus sédentaire encore ? En automne 40, il revient de voyage. À Marseille, en Corse, il semblait guéri. Mais le retour est immédiatement suivi d'une rechute grave : « Quand je me reporte en pensée à mon cher voyage et que je me trouve ici, je me demande bien si je suis le même homme – est-ce le même homme qui allait au bord du golfe de Sagone et qui écrit ici à cette table, par une nuit d'hiver, douce et pluvieuse, humide et pleine de brouillard ?³³ » Il se rappellera longtemps sa déception de l'automne 40 puisqu'il écrit à Ernest le 21 octobre 42³⁴ : « Tu as bien raison d'appréhender les ennuis du retour... J'ai éprouvé par moi-même ce que c'est que l'amour du soleil pendant les longs crépuscules d'hiver. Je te souhaite qu'ils te soient plus légers qu'à moi ; le spleen occidental n'est pas facétieux... » De fait, l'année scolaire 40-41 sera pire que les précédentes. Cinq ans plus tard, il s'en souvient avec horreur : « Je n'ai pas éprouvé au retour (du voyage en Italie) la tristesse que j'ai eue il y a cinq ans. Te rappelles-tu l'état où j'ai été pendant tout un hiver... J'ai passé vraiment une amère jeunesse et par laquelle je ne voudrais pas revenir³⁵. »

Or, au fond de cette horreur, il y a la conscience lucide de sa contradiction. À la fin de janvier 41, il note : « J'aime le célibat des prêtres – quoique je ne sois pas plus mauvais qu'un autre, la famille me paraît quelque chose d'assez étroit et d'assez misérable – la poésie du coin du feu est celle du boutiquier : franchement, malgré les poètes qui nous en bernent tant, il n'y a là-dedans rien de bien grand³⁶ ». Mais le 8 février, il se reproche son mépris : s'il ne fait rien, s'il souffre d'une « maladie morale intermittente », c'est qu'il ne s'intègre pas assez à son milieu : « J'aurais besoin de m'accrocher plus profondément que je ne fais à tout ce qui m'entoure, à la famille, à l'étude du monde, toute chose dont je m'écarte et je ne sais pourquoi, que je voudrais me forcer à ne pas aimer (le monde est de trop dans la phrase). Je les prends et les quitte dans mon cœur seulement. » L'étude du monde : la fréquentation des hommes, le coup d'œil chirurgical, la psychologie. Il dira, un an plus tard³⁷ : « Il faut s'habituer à ne

voir dans les gens qui nous entourent que des livres. L'homme de sens les étudie, les compare et fait de tout cela une synthèse à son usage. Le monde n'est qu'un clavecin pour le véritable artiste... » Bref, pour connaître les gens, l'artiste doit se résoudre à les fréquenter. En d'autres termes, il dénonce sa séquestration qui le prive de l'expérience nécessaire aux artistes et puis, décidément, il y revient : « le monde est de trop dans la phrase ». Reste la famille. Il marque l'ambivalence de ses sentiments pour celle-ci, mais il ne met pas le négatif et le positif sur le même plan. Il s'écarte des siens *sans savoir pourquoi* : l'origine de cette conduite lui échappe, mais il la juge *forcée* et d'ailleurs peu efficace : « Je *voudrais* me forcer... » Il le *voudrait*, il n'y arrive donc point ? Et finalement, cette tentative va contre son *besoin*. Quand donc a-t-il raison ? Quand il condamne la famille ou quand il avoue qu'il lui faut – le mot doit être pris dans toute sa force, il est dit par un adolescent perdu – s'y *accrocher* ? Eh bien les deux remarques, en ce qui le concerne, sont vraies : à la dépendance réelle et intentionnellement réalisée s'oppose constamment une indépendance rêvée ou, mieux, le souhait rêvé d'être indépendant ; ces attitudes sont à des niveaux différents, mais elles se conditionnent réciproquement et sont comme deux faces complémentaires de l'horrible travail entrepris. Dans la mesure où il se manipule sournoisement pour se fixer « comme un polypier » dans les roches familiales, il lui faut *se* masquer son intention profonde par une dé-situation imaginaire. C'est ce qu'il avoue fort lucidement à Louise, un jour de sincérité : il n'est qu'une plante ; plus profondément elle s'enracine, plus violents sont les vents qui agitent sa corolle – entendons les désirs d'être *ailleurs*. L'enracinement, c'est la lente entreprise passive mais obstinée, l'orientation de la vie végétative : l'épaisseur du vécu recèle une intention inflexible ; celle-ci *doit* demeurer obscure : lucide, elle ne pourrait plus subsister ; voit-on Gustave s'avouant que ses troubles physiques eux-mêmes servent une tentative concertée pour se faire entretenir par son père ? Il lui faudrait alors mettre au clair ses conduites : d'abord, si les maux de tête ou la « maladie morale intermittente » ne sont pas *subis*, s'ils *ne se constituent pas*

comme tels, ils ne pourront pas même exister et se transformeront d'un coup en comédie ; Gustave jouera un rôle et ne *ressentira* rien – comme ces soldats qui, au cours d'une guerre, font semblant d'être fous pour qu'on les retire de la première ligne³⁸. Voilà ce qui lui est justement impossible : une semblable attitude impliquerait une agressivité qui n'est pas compatible avec la soumission passive, caractéristique commune de tous ses mouvements intimes. Mais surtout la fin del'« enracinement » ne peut s'avouer sans voler en éclats : peut-il se donner consciemment pour but de justifier le mépris de son père ? Il souhaitait n'être rien : peut-il reconnaître sans ambages que la réalité de son anéantissement est simplement de le *diminuer*, et qu'il restera de lui, en tout cas, *quelque chose* : un médiocre qui n'a pas quitté le terrain des hommes-moyens mais qui accepte de devenir une fin marginale, ex-moyen-futur que la famille entretenait pour lui donner l'efficacité exigée de tous les membres de la classe moyenne et qu'elle continue d'entretenir non comme un luxe (à la différence des parents d'Alfred) mais par devoir et comme un rebut ? Peut-il vouloir, en connaissance de cause, que son anomalie soit une pure et simple infériorité ? Plus directement, peut-il se proposer comme unique objectif de se séquestrer dans ce sinistre Hôtel-Dieu qui lui répugne ? En un sens, bien sûr, il s'y est âprement attaché dans la mesure même où le droit d'aînesse en a fait le fief d'Achille : il s'y « accroche » parce qu'il sait qu'il en sera tôt ou tard chassé. Mais cette attitude est elle-même *inarticulable* ; *ce* qu'il pourrait vouloir, c'est y entrer la tête haute, comme successeur du chirurgien-chef : comment supporterait-il la vérité, c'est-à-dire la certitude qu'il en est *déjà* chassé, qu'il devrait être *déjà* à Paris, pour y étudier le droit et que depuis l'automne 40, il ne doit qu'à ses infortunes physiques d'y être *toléré* ? Les heures précaires, gagnées une par une contre la volonté d'un géniteur qui s'impatiente, comment pourrait-il les *vouloir* ? Chacune d'elles, volée ou concédée sans bonne grâce, contient en elle-même une répétition de la scène primitive, c'est-à-dire de la frustration ; chacune d'elles lui signifie qu'il devrait être ailleurs et qu'il s'éternise comme un visiteur indiscret.

Pour s'enraciner, en d'autres termes, Gustave doit agir – ou plutôt se laisser agir – à l'insu de lui-même ; la consistance de l'intention vient de son obscurité ; poisson abyssal, elle éclaterait si l'on devait la produire à l'air libre, à la clarté du jour. Mais les rêves de l'adolescent imaginaire n'ont pas pour seule fonction d'en détourner son attention : ils en conservent la cohésion en donnant une solution irréaliste aux dégoûts très réels et aux contradictions qu'elle engendre. Gustave pourra continuer à s'enfoncer inflexiblement dans l'horreur de sa maladie, de la médiocrité familiale, du triste hôpital où d'autres malades lui reflètent sa pénible condition, si, quand la répugnance est trop forte, il se jette à condamner la vie de famille, à prôner le célibat des prêtres, à rêver de voyages fabuleux. Ces agitations lui sont précieuses parce qu'elles sont à la fois motivées rigoureusement et parfaitement vaines. Il est anxieux, amer et « se venge par le monologue » ; mais, justement, le monologue est un dérivatif, un exutoire ; qu'il crie, qu'il maudisse, qu'il délire : les racines s'enfoncent. Le fait est que ce travail souterrain l'écœure, qu'il n'aime plus guère son père, la rancune ayant tué l'amour, qu'il meurt d'ennui dans sa chambre et que l'*aurea mediocritas* des Flaubert lui donne souvent la nausée. S'il n'était qu'un enfant réel, il abandonnerait sans doute son écœurant labeur : c'est qu'il lui faudrait regarder en face ses répugnances. Imaginaire, dès qu'il se sent renâcler, il bondit dans l'irréel, en Italie, en Orient : c'est à ce niveau-là qu'il déteste sa dépendance. Revenons à son « cher voyage ». Il y a pris un incontestable plaisir. Mais quelle angoisse, au départ : ce n'est pas le grand désir romantique d'être *ailleurs* qui le pousse mais bel et bien la « raison » et le calcul : son *intérêt* est de quitter Rouen et la famille, milieu pathogène, pour guérir de son mal. Bref s'il part, ce sera par utilitarisme. De l'autre côté l'*instinct*, qui prend prétexte des défauts de Cloquet pour refuser violemment ce « décrochage ». Il part dans l'angoisse (comme il fera plus tard quand Maxime l'arrachera des mains de sa mère pour l'entraîner, à demi mort, en Orient). Le voici de retour : « Est-ce le même homme qui allait au bord du golfe de Sagone... O l'Italie, l'Espagne, la Turquie. Aujourd'hui samedi – c'était aussi un samedi,

certain jour... dans une chambre comme la mienne, basse et pavée de pavés rouges, à la même heure car je viens d'entendre 2 heures et demie sonner, on a dit que le temps fuit comme une ombre. Il est tantôt fantôme qui nous glisse des mains ou spectre qui vous pèse sur la poitrine. » Le passé conteste le présent : celui-ci fuit comme une ombre et le vécu devenu souvenir « pèse sur la poitrine ». Le regret, sans nul doute, est sincère mais l'intention profonde est de détruire l'avenir en se laissant traîner à reculons, le regard dirigé vers le passé, c'est-à-dire vers une absence douloureuse et fixe. Mais ce qui nous importe ici, ce n'est pas cette attitude, si familière chez Gustave : c'est que le passage d'un souvenir (le golfe de Sagone, l'homme qu'il était alors) à un autre (la chambre d'Eulalie) se soit opéré par la médiation de l'imaginaire pur. Il s'écrie en effet, tout d'un coup : « O l'Italie, l'Espagne, la Turquie !... », c'est-à-dire qu'il rêve, à partir des lieux qu'il a visités, à ceux qu'il n'a jamais vus. Pourquoi le souvenir n'a-t-il pas entraîné directement le souvenir ? C'est que le voyage, partiellement imaginaire tant qu'il avait lieu – chaque paysage méditerranéen étant saisi comme symbole d'autres paysages plus romantiques, Sierra Madre, Abruzzes, Atlas, etc. – s'est irréalisé tout à fait – par idéalisation délibérée – à présent qu'il s'est achevé. Sur bien des points, en effet, Gustave n'a pas été satisfait : une note, postérieure à son retour, nous apprend qu'il n'a pas changé d'avis sur le docteur Cloquet : « ... qui, quoique homme d'esprit, dit beaucoup de platitudes ». À Sagone, le jeune homme s'est *sent*i libre mais irréallement : comment l'eût-il été vraiment quand le chef de l'expédition était un mentor choisi par son père et qui représentait la famille Flaubert ? Et puis, quelques lignes nous indiquent qu'il a reconstruit son voyage, dès ce retour. Il écrit, en effet, que le temps « est tantôt fantôme qui vous glisse entre les mains ou spectre qui pèse sur votre poitrine ». N'est-ce pas laisser entendre que sa nuit d'amour avec Eulalie n'a pris sa plénitude qu'en glissant au passé ? Quand il la vivait, il n'a pu en *fixer* les richesses : il eût fallu arrêter le temps, s'arracher aux « griffes de l'avenir ». Écoulée, lointaine, elle se fige, se contracte, élimine ses poisons, les hasards : mais

c'est pour devenir *lacune*, absence au sein du présent. Nous retrouvons ici le passage à l'imaginaire que nous notions à propos du « fantôme de Trouville » ou, si l'on préfère, l'irréalisation du souvenir. Il a biffé tout ce qui l'avait choqué au jour le jour. Par cette raison, on peut comprendre comment son « cher voyage » se changera, dès 45, en « voyage d'épicier » : après l'attaque, l'objectif est atteint ; il n'a plus besoin d'alibi. En 40, quand il reprend son travail d'enracinement, il lui en faut un : là-bas, à Sagone, avec Eulalie, j'ai pu être libre, « entier, complet » ; que n'entreprendrais-je si je n'étais rivé *ici*, à ma famille. Au moment de s'enfoncer à nouveau dans la maladie, il lui faut se persuader qu'il a laissé à Marseille, en Corse, sous le soleil méridional, un *autre* homme, le *vrai* Gustave. Car ce qui lui fait horreur, ce n'est pas seulement les brumes de Rouen, l'urgence de la capitulation (son père le juge guéri : il prendra, dit le docteur Flaubert, ses inscriptions en automne), les relations bourgeoises de sa famille, c'est l'angoisse de prévoir – sans pouvoir se le formuler – que les troubles psychosomatiques vont recommencer, de pressentir son intention profonde, de comprendre que la solution de son problème familial ne peut être trouvée qu'au sein de sa famille.

De fait, maux de tête, cauchemars, apathie coupée d'agitations fébriles, angoisse, résistance de toute sa personne au temps qui coule et l'entraîne : tout reprend comme en 39 – et la hantise de mourir sans s'être affirmé a chassé les velléités de suicide. Le voyage en Corse, reconstruit, donne un matériel assez riche aux rêves d'évasion. Mais, en vérité, que sont ces rêves sinon le désir fou, irréel de recevoir la grâce de *jouir*, lui que le souci arrache à toute volupté présente. Ainsi suit-il, en cachette, sa voie en dissimulant ses efforts par un onirisme dirigé, par le vœu irréel d'être *un autre*, un homme de l'instant et de nulle part, un être « des ailleurs ».

Mais le refuge dans la maladie ne peut être que *provisoire*. Non pas en soi – il est des maux qui durent toute une vie – mais parce qu'il est expressément vécu *comme tel*. Les troubles, bien qu'intentionnalisés, ne sont pas assumés. Ils inquiètent, bien sûr mais, dans cette nervosité diffuse qui s'éparpille en des

agitations sans lien, Achille-Cléophas ne peut voir des symptômes ; Gustave, lui, ne saurait les envisager encore comme des symboles corporels : bref, nul ne leur donne un *sens* et cela veut dire que Flaubert lui-même ne les vit pas comme un moyen de se soustraire définitivement à la nécessité de prendre un état ; il se borne à reculer le moment où il quittera sa famille pour aller à Paris faire son apprentissage. En face de cette irritation constante mais superficielle des nerfs, se dresse, comme un barrage, l'inflexible décision du père : Gustave restera *un an* de plus à Rouen, pour se calmer, se reposer, retrouver un équilibre compromis. Après cela, il commencera ses études supérieures.

L'année scolaire 41-42 montre clairement qu'on ne détournait pas facilement le père de ses volontés ; les troubles ont beau persister, Gustave n'obtient qu'un compromis : il passera de longs mois à la maison, ne se rendra à Paris que *le plus tard possible* mais il prendra ses inscriptions, travaillera seul à Rouen (il a prouvé, après son renvoi du collège, qu'il était capable de le faire, c'est ce qui convainc Achille-Cléophas) et s'engagera plus ou moins solennellement à passer son premier examen de droit pendant l'été 42. Pour venir à bout de l'entêtement paternel, il faudrait que le jeune homme donne à ses troubles un sens *radical* ; qu'il pense non plus : je suis malade – mais je suis *un* malade, bref qu'au niveau psychosomatique la passivité se fasse serment, hypothèque sur le futur. Gustave est-il tenté de transformer cette opération de retardement en incapacité de travail définitive ? Pas encore. L'orgueil Flaubert se révolterait : un infirme est une tare familiale au même titre qu'un raté. C'est un sous-homme ; et bien sûr les sous-hommes le fascinent déjà : dès son adolescence il *se reconnaît en eux* mais ce qu'il y cherche, c'est l'*animalité*. Il ne prétend pas encore se ravalier au niveau des idiots. Nous verrons cette tentation naître en 42. Pour l'instant Gustave, soumis, n' imagine pas, même au plus profond de soi, qu'il pourrait échapper à l'« état » par la désobéissance. Nous l'avons vu, son affirmation de soi la plus explicite – souvent répétée mais de type purement irréel – situe la conquête de l'indépendance *après* le « droit ». Il sera muletier, chamelier, rentier napolitain

mais *d'abord* il fera quatre années d'études, comme son père l'exige. Bref, il renvoie la révolte – si c'en est une – aux calendes et n'envisage pas un instant de s'opposer au père *dans le présent*. Tout au contraire, la maladie traduit l'impossibilité du refus. Dans la mesure où une intention profonde structure le vécu, il ne s'agit que de *gagner du temps*. Et pourquoi gagner du temps ? Qu'obtiendra-t-il sinon de devenir un *trop vieil étudiant* ?

En un sens, en effet, ces troubles provisoires ne mènent à rien et c'est pour cela même que l'intention qui les anime ne peut être claire à soi : sinon Gustave s'apercevrait que le temps travaille contre lui. Obscure, au contraire, et s'absorbant dans la réalité présente, elle masque l'avenir et, dans le même moment, en diffère l'apparition : Gustave ne cherche point de solution, il veut du répit, rien de plus, parce qu'il n'a pas les moyens d'affronter son destin sur l'heure et ne se sent pas la force de se soumettre *tout de suite* à la volonté du père, aux exigences du milieu et de la classe. Si les nerfs dominent, irascible ou prostré, Gustave *peut* sentir l'enchaînement des désordres présents comme une épaisseur infranchissable. C'est le psychosomatique – et non pas le champagne, les putains et l'orgie – qui fait de chaque instant un présent consolidé. Et puis, qui sait ? s'il gagne du temps, le génie peut soudain paraître. Ne pas écrire, à cette époque, c'est aussi *attendre*.

Est-ce tout ? Non. Il déclarera plus tard à Louise³⁹ qu'il avait « assisté à l'enterrement de son père », longtemps avant que celui-ci mourût. « Et, ajoutera-t-il, quand l'événement est arrivé, je le connaissais. Il y a peut-être aussi des bourgeois qui ont pu dire que je paraissais peu ému ou que je ne l'étais pas du tout. » Il présente le retour de ces pressentiments funèbres et du cortège d'images qui les accompagnent comme un exercice spirituel : « Je me suis habitué à porter le vin, les veilles... Pour le sentiment, il m'est advenu la même histoire. » En d'autres termes, il ne souffrait pas à la mort de son père mais les bourgeois auraient tort de le lui reprocher : il s'est entraîné en convoquant souvent cette imagerie, bref il a souffert en détail, par avance et dans l'imaginaire, en sorte que

son deuil ne l'a pas pris au dépourvu. Ces lignes nous laissent rêveurs : faut-il croire vraiment à une ascèse volontaire ? Mais, dans ce cas, pourquoi Gustave écrit-il : « il m'est advenu... », ce qui implique qu'il a *subi* le retour de ces déplaisantes évocations ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'un souhait irrépressible, d'un de ces « secrets mouvements ignobles qui montent en vous et qui s'abaissent ensuite, vous laissant tout étonné... » ? Vingt fois Gustave s'est surpris, je suppose, à *imaginer la scène*. Mais la rancune ne suffit pas à expliquer ce désir « ignoble » qui le prend au dépourvu. Il faut un motif plus fort et je n'en vois qu'un : pour Gustave, Achille-Cléophas représente la parfaite identité du père symbolique et du père réel, concret. Tant qu'il vit, pas question de s'opposer à sa volonté ; la maladie n'est que tergiversation vaine. Mais *s'il mourait* ? En ce cas, *gagner du temps* serait une opération rentable. Or le praticien-philosophe se porte fort bien ; le hasard seul peut mettre prématurément fin à ses jours. Le plus vraisemblable, c'est qu'il vive vingt ans encore et laisse Gustave quadragénaire, avoué en Bretagne ou à Yvetot. Ainsi sa disparition n'est qu'un fantasme souvent convoqué qui donne aux troubles de son fils une efficacité imaginaire. Si Moïse n'était plus, Gustave abandonnerait le droit avant de l'avoir commencé. Tel est le sens de ce vœu : « Vivre à Naples avec quatre mille livres de rentes. » On peut être sûr qu'il a pris la peine d'évaluer l'héritage. Il faut *tenir* jusque-là.

Aussitôt l'autre conséquence de cet événement lui apparaît : c'est le triomphe de l'usurpateur⁴⁰ ; chassé de l'Hôtel-Dieu, il faudra s'enterrer à Naples, en Sicile, vivoter. C'est l'anéantissement souhaité, bien sûr : mais ce « devenir-rien » ne fait que réaliser le Destin préfabriqué par l'injuste préférence paternelle. Le souhait est pourri : la mort du père a des conséquences contradictoires ; Gustave accèderait à l'indépendance mais il serait expulsé de la chaude intimité familiale ; plus de racines ; il serait branché sur un monde hostile et froid, en prise directe, sans l'indispensable médiation du groupe originel. Et puis ce souhait malin lui fait horreur ; quand il s'agit de sa famille, ce cadet rageur est conformiste : tes père et mère... Du reste Alfred et Achille-Cléophas sont les seuls hommes qu'il

ait aimés : le ressentiment peut tuer l'amour mais un amour mort ne se change point si vite en indifférence ; s'il ne vire pas à la haine, ce qui n'est pas le cas, il laisse après lui quelque chose d'inconfortable et de heurté qui n'a point de nom, refuse les extrêmes et se vit dans un malaise écoeurant. Bref, le jeune homme s'épouvante de lui-même. Autocensure : le fantasme ambigu s'évanouit, la maladie redevient ce qu'elle était : la conséquence réelle d'une désillusion, transformée en *expédient provisoire*, un combat perdu d'avance contre le temps, un dernier et vain effort pour s'accrocher à la famille et à l'irresponsabilité de l'adolescence.

Ne croyons pas cependant que ce vœu « criminel » reste inefficace. D'abord, tant qu'il existe ou que la mémoire en demeure, il a le double effet de transformer les conduites pathologiques de Gustave en comportements imaginaires et téléologiques ; bref, il faut l'oublier ou prendre conscience qu'on s'irréalise pour attendre une délivrance irréaliste par un événement extérieur et qui n'est aucunement prévisible sinon dans son abstraite généralité (un jour le père mourra). Par instants donc, l'affection de Gustave cesse d'être subie pour lui apparaître dans l'imaginaire comme une entreprise maligne. Il *n'y croit pas* (à raison d'ailleurs) puisque l'interprétation se présente elle-même comme fictive. En vérité, c'est la maladie qui, dans sa confusion, se donne une fin rigoureuse et inventée. N'importe : par moments cet optatif forgé suffit à irréaliser l'ensemble à ses propres yeux ; ce qui est *vraiment* subi (et tout simplement exploité) lui apparaît comme joué. Tout s'enfonce aussitôt dans l'oubli, reste une incertitude touchant l'ensemble du processus. Cette incertitude n'est pas même le commencement d'une *connaissance* puisqu'elle repose sur l'assignation (fréquente mais souvent oubliée) d'un but fictif qui transforme à tort le processus en praxis. Reste que le processus *est aussi* action passive et qu'il est orienté vers des fins inarticulables dont l'objectif irréaliste peut apparaître comme une rationalisation et une radicalisation totales : les troubles psychosomatiques ne seraient une praxis rationnelle que *s'ils s'organisaient pour différer le départ de Flaubert jusqu'à ce que*

la mort du père le rende inutile. De là à les envisager comme probablement organisés, il n'y a qu'un pas. Ce qui signifie que le jeune homme reste ambigu par rapport à sa maladie : il ne cesse ni de la subir ni d'entrevoir *pour de mauvaises raisons* qu'elle est intentionnelle. Du fait qu'elle s'explique parfois – faussement – par l'attente d'une mort, elle *sent le soufre* et Gustave, incertain, s'en considère à la fois comme la victime et l'organisateur diabolique. Et tout n'est pas irréel dans son interprétation : bien sûr, loin que le vœu parricide provoque la maladie, c'est celle-ci qui l'exploite pour se rationaliser. Mais, d'une part, cette rationalisation ne peut avoir lieu que dans les moments où Gustave soupçonne qu'une obscure intention unifie et perpétue son agitation : c'est, si l'on veut, une autre manière de masquer sa vraie fin qui est « indisable » ; et, d'autre part, la mort du père, bien qu'optatif imaginaire, naît d'une *vraie colère*. On le sait, toute rage dé-structure une situation invivable : c'est une simplification du problème par la suppression de certaines données. Quand l'adolescent se sent pris dans les ciseaux d'une alternative insoutenable (la médiocrité de l'état ou la sous-humanité vécue en famille), sa colère, induite par un vrai ressentiment, vise à détruire les deux branches par une explosion dévastatrice. Ou bien il souhaite l'anéantissement de l'Univers : « O plût à Dieu que le tonnerre écrasât Rouen et tous les imbéciles qui y habitent, moi y compris⁴¹ » ou bien sa rage, moins rhétorique, se borne à supprimer secrètement la difficulté principale par un optatif parricide. Ainsi le souhait, dans l'un et l'autre cas, bien que parfaitement irréel, a des motivations *réelles* (l'explosion colorée par la rancune qui vise à supprimer le malaise vraiment vécu) et, du coup, elle devient « un éclair fugitif qui découvre tout mais en revanche... aveugle pour longtemps⁴². » Ce texte – déjà cité – sera mieux compris dans cette nouvelle perspective : l'éclair – ici l'explosion de fureur – découvre tout et aveugle parce qu'il est faux et vrai simultanément. Les imprécations de Gustave – parce qu'elles irréalisent le vécu réel – lui découvrent le stress qu'il faudra bien appeler, un peu plus tard, névrose et qu'il finira, nous le verrons, par

comprendre ; mais, en même temps, elles ne révèlent rien parce qu'elles ne correspondent pas à une véritable intention meurtrière. Il a cru voir, il n'a rien vu : et pourtant il faut qu'il y ait quelque chose. Il revient sur lui-même, tente de s'observer, de restituer la démarche si brutalement illuminée mais ne trouve que sa maladie, événement subi dont le sens téléologique lui échappe. Pourtant il ne doute plus qu'elle soit intentionnelle. Mais il faudra plus d'un demi-siècle avant qu'une méthode nouvelle permette de déchiffrer le réel à travers les produits de l'irréalisation.

En se donnant pour irréaliste, l'imagerie parricide dénonce toute l'entreprise comme dépourvue de fin « articulable ». Tout se passe à la fois comme si Gustave disait : « J'attends la mort de mon père » et « À moins qu'un hasard imprévisible ne me délivre de lui, je me trafique sans but valable, pour rien ». Du coup il verse dans une irréalisation nouvelle : pour que son activité passive prenne un sens, pour que son intention profonde de faire reproduire sa vie par les autres devienne un véritable droit dont il puisse paisiblement jouir en échange de l'acceptation de sa dépendance, il lui faudrait un autre statut. Il y a, chez lui, profondément enraciné, le désir de *changer de sexe*. À l'origine de cette exigence, il y a des motivations multiples dont les plus profondes sont sexuelles. Mais si la passivité acquise le fait rêver de se pâmer sous les caresses, elle l'incite, en ces années 40, à réaliser son irresponsabilité d'adolescent entretenu par sa famille non comme un âge de la vie mais comme un statut permanent. Jeune homme, on le nourrit provisoirement pour qu'il fasse l'apprentissage d'un métier ; femme, il serait *pour toujours* au cœur de la vie de foyer, dans la famille, sans autre responsabilité que celle de la « maison ». Il envie sa sœur Caroline qui ne fait rien de la journée sinon attendre un mari et cultiver quelques arts d'agrément : « Tu as une vie moins canaille que la mienne et qui sent plus son gentilhomme », lui écrira-t-il de Paris en 1842. En attendant il aime son commerce qui le transforme en jeune fille. Il lui dira ses regrets : « J'aime bien mieux la vieille chambre de Rouen où j'ai passé des heures si tranquilles et si

douces... quand tu venais à quatre heures pour faire de l'histoire et de l'anglais et qu'au lieu d'histoire ou d'anglais tu causais avec moi jusqu'au dîner. » Deux pucelles commèrent ensemble : il a délaissé son rôle de seigneur, d'éducateur pour se mettre à la portée de l'adolescente et que, dans ces conversations, elle lui reflète sa propre image féminisée (ou, si l'on préfère, qu'il découvre en elle sa féminité imaginaire). La condition féminine, ici, c'est tout simplement la permanence de la jeunesse rêvée par la passivité. Elle ne supprime pas l'ambivalence des relations familiales ; dans les projets de romans qu'il a esquissés beaucoup plus tard, on retrouve ces préoccupations : cette femme mal mariée qui déteste son mari mais qui demeure avec lui par lâcheté et par amour du luxe, tout en « se vengeant par le monologue », c'est lui ; il a transposé le problème de sa jeunesse. Un léger grincement trahit sa présence : cette coquine a trop de scrupules ; une épouse bourgeoise peut aimer les bijoux et n'aimer point le mari qui les donne mais, *à l'époque*, accoutumée dès l'enfance au destin de son sexe, elle trouve parfaitement *normal* d'être entretenue. Cette acceptation de la condition féminine – conçue comme nature et fatalité – manque à la créature de Flaubert : elle se sent lâche *comme si* elle pouvait agir autrement. Or c'est ce qui lui est impossible ; c'est ce qui a *toujours* été possible à Gustave : en 1840, il *pouvait* partir pour Paris, travailler, gagner sa vie, etc. Ce scénario tardif où il se peint sans trop le savoir nous montre que son deuxième fantasme, sans cesse détruit, sans cesse reformé n'est pas plus qualifié que le premier pour donner un sens aux troubles intentionnels dont il s'affecte : fille, il aurait le droit de rester dans sa famille, en tout cas jusqu'au mariage ; garçon, il est obligé de contester ce droit dans le moment même qu'il rêve de le posséder, « j'ai été lâche dans ma jeunesse... ».

La mort du père et la féminité sont deux moyens irréels et sans cesse évoqués de perpétuer et de légitimer l'inactivité précaire qu'il doit à sa maladie. Les terreurs de Gustave viennent de ce que la disparition d'Achille-Cléophas et le changement de sexe sont des imaginaires. L'une fait l'objet d'un souhait

vivement censuré et métamorphosé en angoisse, et paraît en tout cas improbable : le père se porte bien. L'autre n'est qu'un rôle, joué « entre chair et cuir » et qui ne peut même se nommer. Le voilà donc, femme et parricide en imagination, voyageur imaginaire, qui conteste la famille au nom d'une indépendance dont il ne veut pas, polypier réel, accroché à son rocher mais sentant qu'il suffira d'une vague pour l'en détacher. La maladie ne vaut rien : il l'*éprouve* mais le père s'est lassé. Les inscriptions sont prises, les livres achetés. Gustave est *acculé à vivre*. Que fera-t-il ?

La conduite d'échec (janvier 42-décembre 43)

Pour mieux comprendre la conduite de Flaubert, prenons un terme de comparaison : Ernest Chevalier. Au collège, les seize mois d'aînesse de celui-ci se transforment en deux ans d'avance scolaire. Normalement Flaubert devrait se présenter à son premier examen de droit deux ans après son ami. En fait, Ernest fait sa première année de novembre 38 au mois d'août 39. Après quatre ans sans un échec, il sera reçu docteur en juin 42, avant que Flaubert se soit installé à Paris. Les deux ans d'avance en deviennent quatre. Il passe sa thèse en 43 quand Gustave échoue à son examen de seconde année. Les quatre ans deviennent cinq. Au printemps 45, enfin, Ernest « prend état » : il est nommé substitut du procureur à Calvi : c'est le commencement d'une carrière « brillante » qui se terminera par son élection au Sénat. À cette époque, Gustave se remet à peine de ses crises de janvier 1844 ; il aura, en tout et pour tout, passé l'examen de première année ; en s'y présentant deux fois. Encore Ernest *voulait-il* réussir. Mais Alfred le nonchalant, parti pour Paris en 38, revient dès 41 avec le diplôme de licencié, obtenu sans grand effort. L'exemple de ses deux amis devait – à raison – persuader Gustave que l'étude du droit était facile. De fait, durant sa « maladie », il en parle avec superbe, n'envisageant pas même un échec là où les

deux autres ont si aisément réussi. « J'irai faire mon droit... je resterai trois ans à Paris, à gagner des véroles, et ensuite ? » « Je ferai mon droit en y ajoutant une quatrième année pour reluire du titre de docteur. » À cette époque, il va de soi qu'il fera le travail en se jouant : c'est une occupation marginale, pourrait-on dire. Ses deux principaux soucis sont ailleurs : comment vivre à Paris, seul et mesquinement, *pendant* ses études ; que faire *après* ? Il n'a pas tort : au collège, sans briller, il se tient nettement au-dessus de la moyenne ; il peut s'attendre à devenir un assez bon étudiant ; même s'il essuie, par malchance, un ou deux échecs, quatre ans devraient amplement suffire à faire de lui un docteur. Qu'arrivera-t-il pourtant ? Contre toute attente, d'octobre 41 à janvier 44, c'est à peine s'il parvient à passer *un* examen. Pas plus que lui, nous ne pouvons tenir ce résultat pour normal ; il faut donc chercher les raisons de son échec : nous essaierons de reconstituer l'histoire de ces trois années puis de l'interpréter.

DE L'AUTOMNE 41 À L'AUTOMNE 42. – LES FAITS.

À la rentrée scolaire, il prend ses inscriptions, achète le Code civil et les *Institutes*. Mais, à la fin de novembre 41, il ne s'est pas encore mis à l'ouvrage. Il se moque du zèle d'Ernest, qui a déjà regagné Paris : « Tu pioches ? c'est un peu humiliant : le travail est ce qui rabaisse l'homme » et dans la même lettre, il ajoute : « Comme j'échangerais mes cartes de droit contre des cartes de restaurant ! Comme j'allumerais des cigares de dix sous avec un Code ! etc. Je ne travaille point encore à la noble science dont tu gravis l'échelle avec des jarrets si solides... » C'est que, vraisemblablement, il a commencé ou repris *Novembre*. Il est difficile de fournir des dates exactes : l'épisode de Marie est une transposition de son aventure avec Eulalie Foucaud. Il a donc pu rêver de raconter ces brèves amours dès l'automne 40. Mais pendant l'hiver 40-41, il se plaint de « ne savoir quoi écrire ni quoi penser ». Et il ajoute : « Je suis un muet qui veut parler. » En mars 41 il fait « du grec et du latin », « rien de plus, rien de moins ». En juillet, il

« ne fait que souffler, hanner, suer et baver ». Le 21 septembre : « depuis un mois que je suis à Trouville, je ne fais absolument rien que manger, boire et dormir et fumer ». Pourtant *il a parlé* à Gourgaud-Dugazon d'une « ratatouille sentimentale et amoureuse ». Quand ? Certainement pas en 40 puisque, lorsqu'il a vu son ancien professeur, il n'avait pas encore rencontré Eulalie. Ce doit être au début de l'automne, quand il a fait un court voyage à Paris pour prendre ses inscriptions. De toute manière – même si la conception remonte assez loin – la composition débute en novembre, comme le titre l'indique. Peut-être existait-il quelques ébauches auparavant mais c'est en novembre 41 que Gustave a pris la décision d'entreprendre une nouvelle totalisation en intériorité – ou, si l'on préfère, de recommencer le roman intime qu'il a manqué au temps des *Mémoires*. Tout se passe, en somme, comme si, jusque-là, l'audace lui avait manqué : le souvenir de ses échecs l'écoeurait encore, il n'osait rompre son serment de ne plus écrire. Les inscriptions, le Code et les *Institutes* lui sont apparus comme des défis : la menace se précise, il est *attendu* inexorablement par une carrière. Contre cela, il décide une fois de plus de se prouver sa vocation littéraire et les livres de droit restent fermés. Quand il écrit à Ernest, le 22 janvier, il ne les a point encore ouverts. « Ça viendra, dit-il, vers le mois d'avril ou de mai. » Or, le même jour il dit à Gourgaud-Dugazon : « Au mois d'avril je compte vous montrer quelque chose. C'est cette ratatouille sentimentale... » Il faut donc conclure qu'il est en plein travail littéraire, qu'il compte avoir terminé son œuvre en avril et qu'il a résolu de ne pas commencer l'étude du droit avant qu'elle soit finie.

Un mois plus tard, cependant, le 23 février 42, le découragement l'a repris : « Je ne fous rien, ne fais rien, ne lis et n'écris rien, ne suis propre à rien. » *Novembre* est abandonné : il n'y a pas travaillé plus de trois mois. Bruneau a justement noté que l'ouvrage porte la trace de dégoûts successifs (comme les *Mémoires d'un fou*) et qu'il a été plusieurs fois jeté et repris. Où s'est-il arrêté à cette époque ? Nous n'en savons rien : mais sa Correspondance, jusqu'au mois

d'août, est – nous allons y revenir – marquée par la conscience de son impuissance et par le désespoir. Impossible d'imaginer qu'il ait travaillé à son œuvre pendant cette période sinon par brefs à-coups suivis de torpeur. J'inclinerais donc à croire qu'il a écrit d'un seul jet ce qu'on pourrait appeler les deux premières parties (jusqu'à la rupture avec Marie) et que c'est la dernière seulement qu'il a composée en septembre 42, après son échec à l'examen. J'appuierai plus loin cette conjecture sur d'autres raisons. La lettre à Ernest du 22 janvier montre que Gustave voit clairement les branches des ciseaux qui l'enserrent : « (ou bien) je serai refusé et traiterai ensuite mes examinateurs de ganaches... ou bien je serai reçu... les bourgeois me regarderont comme un homme fort et destiné à illustrer le barreau de Rouen et à devoir défendre les murs mitoyens, les gens qui secouent des tapis par les fenêtres », etc. L'échec ou le succès : le premier n'est que ridicule et ne résout rien, il faut recommencer ; le second conduit à l'ignominie, à l'« état ». Aucune autre issue à moins d'avoir du génie : c'est ce qu'il dit, le même jour, à Gourgaud-Dugazon : « Ma position morale est critique ; vous l'avez comprise quand nous nous sommes vus la dernière fois... Je fais donc mon droit... je m'y mettrai dans quelque temps et compte passer mon examen au mois de juillet... Mais ce qui revient chez moi à chaque minute, ce qui m'ôte la plume des mains si je prends des notes, ce qui me dérobe le livre si je lis⁴³, c'est mon vieil amour, c'est la même idée fixe : écrire !... Je suis arrivé à un moment décisif : il faut reculer ou avancer, tout est là pour moi. C'est une question de vie et de mort. Quand j'aurai pris mon parti, rien ne m'arrêtera... Je me ferai recevoir avocat mais j'ai peine à croire que je plaide jamais... Je ne me sens pas fait pour toute cette vie matérielle et triviale... Voici donc ce que j'ai résolu : j'ai dans la tête trois romans, trois contes de genres tout différents et demandant une manière toute particulière d'être écrits. C'est assez pour pouvoir me prouver à moi-même si j'ai du talent, oui ou non. J'y mettrai tout ce que je puis y mettre de style, de passion, d'esprit, et après nous verrons... » Une fois de plus il se jette dans la littérature pour se donner la preuve

qu'il est le moyen désigné par une Fin absolue ; il écrit contre l'être-bourgeois qui le menace, pour s'élever jusqu'à l'aristocratie des génies ; bref – ce qui est l'attitude la plus malheureuse, la plus décevante – il ne tient pas son œuvre pour son pur et simple produit : il cherche en elle, à mesure qu'elle avance, le signe de son élection. Une preuve trop sollicitée se dérobe : *Novembre* reste muet ; Gustave n'y retrouve que lui-même, il abandonne. On peut facilement imaginer son état d'esprit. « Je ne fais rien, je ne lis, n'écris rien... depuis six semaines, il m'est impossible de rien bâtir en quoi que ce soit⁴⁴... » Du coup, l'angoisse le saisit : s'il était recalé ? Il ouvre ses livres de droit plus tôt qu'il n'avait prévu, au milieu de février : « J'ai commencé le Code civil dont j'ai lu le titre préliminaire que je n'ai pas compris, et les *Institutes* dont j'ai lu les trois premiers articles que je ne me rappelle plus ; farce ! Dans quelques jours, peut-être, une fureur me reviendra et je me mettrai à l'ouvrage dès trois heures du matin. » La fureur ne revient pas. Le 15 mars il s'est remis au travail mais avec répugnance : « Je ne vois rien de plus bête que le droit, si ce n'est l'étude du droit ; j'y travaille avec un extrême dégoût et ça m'ôte tout cœur et tout esprit pour le reste. Mon examen même commence à m'inquiéter un peu, un peu mais pas plus qu'un peu et je ne m'en foulerai pas la rate davantage pour cela. » Il étudie mais ne comprend ni ne retient rien : cela commence à l'inquiéter – beaucoup plus qu'il ne l'avoue à Ernest. Et puis voici le tourniquet : pour mépriser le droit, il faut y avoir réussi sans efforts, se retrouver docteur comme par surprise ; *alors seulement* on peut refuser de plaider, n'être *rien* ou devenir Artiste ; mais, en ces jours difficiles où Gustave doute de son talent, la réussite aux examens est déjà une concession, elle risque de le conduire à cet instant maudit où la volonté du père lui imposera de prendre un état. Au mois d'avril, il passe une quinzaine de jours à Paris sans travailler. Il revient à Rouen, retrouve ses livres et son dégoût : « Je suis dans un état d'embêtement prodigieux... Je suis au titre XIV du II^e livre des *Institutes* et j'ai encore tout le Code civil dont je ne sais pas un article. Sacré nom de Dieu de merde... je suis aux trois quarts tué. Heureux les gens qui trouvent ça

curieux, intéressant, instructif, qui y voient des rapports avec la philosophie et l'histoire et autres ! Moi j'y vois de l'embêtement à dose excessive... Axiome sur l'étude et le métier d'avocat : l'étude en est embêtante et le métier ignoble. » Le refus est net : le droit ne présente aux yeux de Flaubert *aucun intérêt*, il ne se relie d'aucune manière aux grands problèmes de l'Histoire et de la vie ; c'est un galimatias dépourvu de sens et qu'il faut apprendre par cœur. À lui refuser ainsi toute signification, Flaubert en rend l'étude encore plus embêtante et l'on ne s'étonnera pas qu'il écrive un mois après⁴⁵ : « Le Droit me tue, m'abrutit, me disloque, il m'est impossible d'y travailler. Quand je suis resté trois heures le nez sur le Code pendant lesquelles je n'y ai rien compris, il m'est impossible d'aller au-delà : je me suiciderais... Le lendemain j'ai à recommencer ce que j'ai fait la veille et, de ce pas-là, on n'avance guère. » La mémoire même refuse d'enregistrer. Le résultat : « ... Je crois que je ferais bien de renoncer à passer mon examen au mois d'août : je ne sais presque rien, pour mieux dire, rien. Il me faut encore bien une quinzaine de jours pour le droit romain et quant au droit français, j'en suis à l'article 100 ; mais je serais joliment collé si on m'en demandait un seul de ces cent-là. » Il part pour Paris, cependant, le jeudi 30 juin 42 et s'installe dans l'appartement d'Ernest qui, son examen passé, se repose aux Andelys. Il écrit à sa sœur² : « ... je passe tous les matins deux heures et demie à l'École de Droit et j'emploie l'après-midi à étudier les *beaux travaux* que ces messieurs ont faits sur ce qu'ils prêchent le matin. » Il affiche un peu plus de confiance : « Je crois pouvoir maintenant me présenter à la fin du mois d'août avec quelque chance, mon affaire commence à s'éclaircir un peu. Mais c'est toujours fièrement obscur. » N'oublions pas, cependant, que la lettre, adressée à Caroline, est destinée à être lue en famille. De fait, dès le 21 juillet, il s'affole : « Il se pourrait bien que j'aie vous retrouver d'ici à quelques jours. Voici comment : on a jusqu'au 28 pour consigner, or on ne peut consigner que sur la présence d'un certificat d'assiduité délivré par le crétin dont on est censé avoir suivi les cours. M. Oudot, mon professeur de Code civil, ne vous le délivre

que lorsqu'on lui a présenté des cahiers de notes prises à ses leçons... J'ai fait jusqu'ici les quatre cents coups pour m'en procurer. Mais c'est assez difficile, pourtant je lui en offrirai de tels quels. Si donc il s'aperçoit qu'ils ne sont pas de moi ou que je ne puisse en avoir de confortables, mon examen va se trouver rejeté au mois de novembre ou de décembre, ce qui m'ennuierait fort car j'aime mieux en finir tout de suite. J'ai été l'autre jour voir passer des examens, j'aurais très bien répondu à presque toutes les questions qu'on a faites. » Le 22 juillet, c'est à Ernest qu'il écrit : « L'autre nuit j'ai rêvé du droit. J'en ai été humilié pour l'honneur des rêves. Je sue sang et eau mais si je ne peux parvenir à trouver des cahiers d'Oudot, c'est foutu, je suis rejeté pour l'année prochaine. » Il travaille encore, pourtant. À Caroline, le 26 juillet : « L'étude du droit m'aigrit le caractère au plus haut point ; je bougonne toujours, je grognonne, je maugrée, je grogne même contre moi-même et tout seul. » Et à Ernest, le 1^{er} août : « Le droit me met dans un état de castration morale étrange à concevoir. » Le 5 août, l'affaire n'est pas réglée : « Je serais bien aise que mon examen se passe, bien ou mal, n'importe, mais que j'en sois débarrassé. » Curieux souhait : s'il est « rejeté en novembre », en effet, il est vrai qu'il ne sera pas délivré. Mais il ne le sera pas davantage s'il peut se présenter et si l'examen « se passe mal », c'est-à-dire s'il est collé. Du reste, nous l'avons vu, la consignation devait être faite le 28 juillet. Et un autre passage de la même lettre semble indiquer que sa candidature a été agréée : « Samedi prochain, on me donnera jour définitif pour passer mon examen. Je vous l'écrirai aussitôt... » D'après ces lignes, il n'attend point qu'on lui dise *si* mais *quand* on lui permet de se présenter. Quoi qu'il en soit, Gustave regagne Trouville à la fin d'août 42 sans avoir été reçu. A-t-il été collé ou, comme le veut Dumesnil, a-t-il, faute de s'être procuré des « cahiers de notes », renoncé à se présenter ? Il est impossible de décider. Mais les deux hypothèses traduisent le même malaise. Envisageons la seconde : qu'il ait renoncé ou qu'on n'ait pas accepté sa candidature, d'où vient ce contretemps ? De ce qu'il a découvert les exigences d'Oudot, qu'il ignorait jusque-là. Mais cette ignorance

est suspecte. Comment Ernest et Alfred ne l'ont-ils pas renseigné ? Comment, alors que celui-ci était à Rouen et que Gustave le voyait très souvent, ne lui a-t-il pas parlé de ces certificats d'assiduité ? Et, en admettant même – ce qui est fort invraisemblable – que la nonchalance de Le Poittevin l'ait rendu parfaitement indifférent aux risques que courait son ami, peut-on imaginer qu'Ernest, le bûcheur, l'étudiant « sérieux », ne l'ait pas mis en garde ? Il a vu Gustave au début d'avril, à Paris : s'il lui avait fait part de cette coutume, les cahiers d'Oudot eussent été, peut-être, moins difficiles à trouver. Gustave, en tout cas, eût pu avertir son père et s'installer aussitôt à Paris pour suivre les cours de droit civil. Ce qui est sûr, c'est que Gustave n'en a pas touché mot au *pater familias*. La lettre du 21 juillet est adressée à Caroline mais il est entendu que le père et la mère en prendront connaissance ; or Gustave *apprend* à ses correspondants les raisons qui rendent possible son ajournement : « Il se pourrait bien que j'aille *vous* retrouver... *Voici comment...* », etc. Peut-être a-t-il cru qu'on pouvait aisément – peut-être à prix d'argent – se procurer les cahiers de notes d'un autre. Peut-être Alfred, dont l'assiduité devait laisser à désirer, le lui a-t-il assuré. Il se serait, en ce cas, laissé persuader un peu vite. Il n'a pas voulu, j'imagine, avertir Achille-Cléophas de peur d'être expédié sur-le-champ à Paris. Beaucoup de légèreté, donc, une insouciance un peu suspecte, un mensonge par omission ; et puis, ces fameux cahiers, était-il si malaisé de se les procurer ? Il dit avoir fait les « quatre cents coups » pour en trouver. Est-ce si vrai ? Nous avons lu cette phrase étrange : « Je serais bien aise que mon examen se passe, bien ou mal », etc. Et nous avons noté sa contradiction interne. N'est-ce pas qu'elle est écrite tout exprès pour donner à croire aux parents que Gustave est réellement contrarié par cette nouvelle mésaventure ? Et n'est-ce pas *à partir du moment où il craint de voir ajourner sa candidature* qu'il se met à assister aux examens des autres et qu'il se prétend, tout d'un coup, rassuré (« J'aurais très bien répondu aux questions qu'on a faites ») ? C'est ce qu'il dit à la famille. Avec Ernest, il est plus sobre : « J'ai été voir hier passer des examens, c'est, je crois, ce que j'ai de mieux à faire. »

Rien de plus. Lisons : j'abandonne la révision des matières (ou j'y consacre moins de temps) et je vais voir passer les autres parce que je ne suis plus certain de me présenter moi-même. Bref, l'histoire du certificat d'assiduité – quelle qu'en ait été l'issue – sans avoir été *combinée* a été complaisamment vécue : je ne dirais pas que Gustave, convaincu qu'il serait collé, y a vu la possibilité d'une solution de rechange ; il a laissé simplement s'ouvrir une porte mais nous le connaissons de longue date et nous savons ce que signifient ses « vols à voile » ; il ne choisit jamais le courant qui l'emporte ; simplement, quand ça l'arrange, il laisse passer sans les voir toutes les possibilités d'en choisir un autre⁴⁷.

Sa légèreté dirigée l'a mis jusqu'à la fin de juillet à la merci d'un hasard. Si, au dernier moment, il l'a trouvé, ce cahier, c'est qu'il le cherchait bien sûr (ou qu'on le cherchait pour lui), mais je n'ai pas dit qu'il *ne voulait pas* s'en procurer : l'intention vécue visait simplement à rendre la quête le plus difficile. En d'autres mots : s'il a eu l'autorisation de se présenter, c'est grâce à un hasard *qu'il ne pouvait pas ne pas exploiter* dès le moment que les circonstances lui devenaient, malgré lui, favorables. Ou si l'on préfère, c'est qu'il n'a pas pu s'éviter la minute de vérité.

Quoi qu'il en soit, il faut recommencer en novembre. De Trouville, le 6 septembre, il écrit à Ernest une lettre guindée. On sent que son échec l'a fortement exaspéré. Pas une allusion directe à ce qui s'est passé en août. Pourtant il n'a certainement pas vu Chevalier depuis l'examen, il est rentré directement à Trouville et y est demeuré sans rien faire : « Voici ma vie : ... je fume, je m'étends au soleil, je dîne, je refume et je me recouche pour redîner, refumer, redéjeuner. » Il ne s'est pas encore remis à *Novembre* : « Il y a longtemps que je n'ai pris une plume, aussi la main me tremble-t-elle. J'ai les articulations des doigts raides ; on dirait un vieillard. » Il lit – mais « peu et rarement » – « du Ronsard, du Rabelais, de l'Horace ». Et puis, à la fin de la lettre, l'obsession du droit revient tout à coup : « O usufruit ! ô servitude ! comme je vous emmerde présentement ! mais comme vous allez bientôt me ré-emmerder. »

De fait, il revient à Paris aux environs du 10 novembre (c'est donc entre le 6 septembre et le 10 novembre qu'il a repris et terminé son manuscrit) et les plaintes recommencent presque aussitôt. Pourtant il s'est ménagé de longs loisirs : il se lève à huit heures, va suivre les cours, revient, déjeune, travaille jusqu'à cinq heures, dîne « chez un gargotier du quartier ». Avant six heures il est de retour dans sa chambre : « où je me divertis jusqu'à minuit ou une heure du matin ». Que fait-il ? Il lit sans doute ou il écrit. Mais bientôt il s'affole : l'examen approche, il faut vraiment travailler. Opportunément, un mal de dents vient le tourmenter⁴⁸. Il écrit : « Pendant que je souffre, je me dépîte du temps que ça me fait perdre : la douleur me reprend pendant que je suis en train et m'oblige d'interrompre. Avec ça, je n'avance pas, je recule, j'ai tout à apprendre. Je ne sais où donner de la tête. J'ai envie d'envoyer promener l'École de Droit une bonne fois et de ne plus y remettre les pieds. Quelquefois il m'en prend des sueurs froides à crever. » Même refrain en décembre : « Je finirai par tomber dans un état d'idiotisme ou de fureur. Ce soir, par exemple, je ressens simultanément ces deux... états d'esprit. Je rage tellement, je suis si impatient d'avoir passé mon examen que j'en pleurerais. Je crois que je serais même content si j'étais refusé tant la vie que je mène depuis six semaines me pèse sur les épaules. » Même thème qu'au début de l'été : en finir, même par un échec. Sans doute il faudra se représenter, mais du temps aura été gagné. Vers le milieu du mois il semble plus sûr de lui mais l'exaspération demeure : « Je regarde mon affaire comme à peu près bâclée... Je suis par exemple toujours crispé et prêt à donner une calotte et deux ou trois coups de pied à propos de rien, au premier homme qui passe. » Il est reçu le 28 décembre et part aussitôt pour Rouen, reste un mois dans sa famille, regagne Paris fin janvier et de nouveau se laisse aller à ne rien faire : « Depuis le mois de janvier, je vis assez tranquille, ayant l'air de faire du grec, tirant ça et là quelques lignes de latin pour ne pas lire de français, disant que je vais à l'École de Droit et n'y foutant pas les pieds. »

Tels sont les faits. Qu'en faut-il conclure ? Que Gustave ne travaillait pas ? C'est sûrement ce que pensaient ses parents : sa mère songeait à faire intervenir ses relations ; son père, à la fin de juillet 43, en lui envoyant des fonds pour qu'il puisse régler ses dettes, le gourmande et l'invite au travail, sans grande illusion. Mais rien n'est si simple : il est vrai que Gustave passe de longs mois sans ouvrir ses livres, qu'il ment un peu dans ses lettres à Caroline, que ses lettres à Ernest ont un tout autre ton ; mais il est vrai aussi qu'il ne s'est jamais « dissipé », qu'il vit – nous y reviendrons – dans la chasteté, que, mises à part certaines brèves périodes « mondaines », il ne sort guère plus d'une fois par semaine et mène une vie relativement austère – vrai aussi que, lorsqu'il cesse de muser, il passe de longues heures à sa table, devant le Code, les *Institutes* ou des ouvrages de procédure. Il est impossible de rien comprendre à cette attitude si l'on n'y voit que fainéantise : en y regardant mieux, au contraire, nous y discernerons un aspect quasi pathologique dont l'étude de *Novembre* nous montrera qu'il n'a pas échappé à Gustave lui-même.

1. *Souvenirs*, p. 100, note du 8 février 41.

2. *Souvenirs intimes* (*Correspondance*, t. I, pp. XXII, XXIII).

3. *Correspondance*, t. I, p. 29, jeudi 13 septembre 38.

4. *Ibid.*, p. 32, 28 octobre 38.

5. *Ibid.*, p. 40, 24 février 39.

6. *Correspondance*, t. I, p. 46, 15 avril 39.

7. C'est Achille, ce « on » qui se marie. Quelques lignes ont sauté. Les deux textes étaient sans doute suivis de commentaires grossiers et violents que le chaste Ernest a supprimés malheureusement (31 mai, *Correspondance*, t. I, p. 47).

8. *Correspondance*, t. I, p. 207.

9. *Correspondance*, t. I, p. 54.

10. C'est moi qui souligne.

11. *Souvenirs*, p. 53. Le texte, sans date, semble avoir été écrit en 39 au plus tard.

12. *Ibid.*, p. 69 ; écrit en 40.

13. L'artiste fait de l'Art *pour l'Art* et cependant on le paie. Cette absence de rapport visible entre l'activité et le gain fait de lui un égal des aristocrates.

14. *Souvenirs*, p. 57.

15. *Correspondance*, t. I, p. 38.

16. *Correspondance*, t. I, p. 65.

17. On notera le déphasage des termes dans la comparaison : Flaubert veut « *tomber* » (nous verrons l'importance du schème de la chute) de jour en jour comme les plumes qui « *s'envolent* ». Il n'y a pas contradiction : le vent – en tourbillon ascendant – doit faire, d'une manière ou d'une autre, que les plumes s'élèvent pour que la pesanteur les fasse ensuite tomber. Simplement ce sont deux moments différents d'un même mouvement. Il y a, sous cette dissymétrie, comme une équivalence cachée de l'envol et de la chute. Nous y reviendrons.

18. *Souvenirs*, p. 54.

19. C'est après avoir gourmandé son ami (« Toi aussi tu brailles ») qu'il introduit le thème de la « gaîté dans la vie ». Bref, il conseille à Chevalier de mieux profiter de son séjour à Paris.

20. 25 juillet 43.

21. Il faut noter que le texte des *Souvenirs* : « aussi harassé de remèdes que de la maladie », écrit le 2 janvier 41, se rapporte à une époque antérieure *d'au moins six à sept mois* : « Comme j'ai vécu depuis et qu'il y a de choses dans l'intervalle compris entre la ligne qui finit là et qui commence ici ! les travaux de mon examen, enfin j'ai été reçu. Je veux tâcher de résumer cette vie de *cinq mois*... » Et il commence son récit : « J'ai été reçu bachelier un lundi matin. » Bref il y a eu la « maladie », les « travaux de l'examen » puis en août la réussite et le départ pour son « cher voyage ». Nous pouvons donc considérer que les troubles auxquels il fait allusion ont eu lieu *au plus tard* pendant le mois de juillet (si « travaux de l'examen » désigne la dernière période de la préparation, celle où l'on « repasse » ses cours) et peut-être beaucoup plus tôt (si l'on prend « travaux » dans un sens plus large).

22. On reconnaît les méthodes de Gustave. En décembre 39 il n'écrit pas à Ernest : « Je suis renvoyé » ou « Je me suis fait renvoyer » mais simplement : « Je ne suis plus au collège » en ajoutant qu'il est fatigué de raconter cette histoire et qu'il « le renvoie à Alfred pour la narration ».

23. Il lui arrive, dans les lettres à Louise et plus tard, de se mettre *au-dessus* de l'action, par mépris : il serait, selon lui, parfaitement capable d'agir, il aurait fait ses preuves, se serait montré plus efficace, même, que les soi-disant « hommes d'action » mais aurait renoncé à cette vaine agitation pour se vouer à l'Art. Il faut noter, cependant, que ces déclarations – quand elles ont lieu – se réfèrent à des situations bien définies. Par exemple Gustave, après la mort de

son père, se persuade qu'Achille lui doit sa charge à l'Hôtel-Dieu plus encore qu'au *paterfamilias* (*Correspondance*, t. III, p. 110 ; t. IV, p. 98). On sait en effet que l'aîné n'obtint pas sans difficulté de succéder à son père. Gustave fit-il quelques démarches ? C'est vraisemblable. Mais le jeune reclus n'avait aucun pouvoir réel : les choses se réglèrent ailleurs et par d'autres transactions. Seulement, pour le cadet, la démarche qu'il tentait, c'était la reprise à son compte de la volonté paternelle. En poussant jusqu'au bout, comme toujours, l'obéissance rancuneuse, il récupérerait son destin : c'est moi, moi seul qui, la mort ayant réduit le père à l'impuissance, ai mis de mes propres mains Achille l'usurpateur sur le trône qui me devait revenir. J'ai "fait" mon frère et je suis l'unique et fier artisan de mon malheur. Ce qui, en d'autres passages, ne l'empêche pas d'affirmer qu'Achille doit *tout* au chirurgien-chef : c'est qu'il s'agit alors de montrer en son aîné un nain monté sur l'épaule d'un géant. L'attitude de Gustave envers l'action dépend alors d'une attitude plus générale envers sa famille et son passé : il se truque pour moins souffrir, pour échapper aux morsures de l'envie. Mais, plus tard, après plus de vingt ans de vie monacale, il abandonne, sur ce point, sa tactique défensive et fait des aveux significatifs : j'ai été lâche dans ma jeunesse, dit-il à George Sand. Et il faut le voir à l'œuvre quand il s'agit, par exemple, de faire jouer *Aïssé* (Cf. *Correspondance*, t. VI, pp. 327, 343, 349, 353, 363). Quelle impuissance *reconnue*, quel dégoût !

24. À Ernest, 30 novembre 38, *Correspondance*, t. I, p. 36.

25. 21 septembre 41. Trouville, *Correspondance*, t. I, p. 85 : « Tu dois maudire ma crasse paresse... c'est que je suis bête, sot, inerte... »

26. *Novembre*.

27. *Souvenirs*, pp. 77-78, écrit le 2 janvier 41.

28. Il en fait mention dès le 20 octobre 39 (dans la période de marasme qui suit les *Mémoires d'un fou* : « J'avais mal à la tête quand ta lettre est venue, il y a un quart d'heure, et le mal de tête s'est passé ; je suis réjoui, enchanté, charmé. » On ne peut être plus clair : il souffre parce qu'il se tend tout entier dans la négation de la durée et que cette négation intérieure n'empêche pas l'écoulement du temps social. Ernest lui annonce une bonne nouvelle : dans quinze jours, ils se verront (à cette époque leur amitié est encore vive) ; c'est un motif pour se détendre, c'est-à-dire pour accepter un avenir à court terme, pour faire coïncider, autant que cela est possible, l'écoulement social du temps et la durée intérieure. Dans les jours qui passent, il ne verra plus une intolérable violence qui l'entraîne vers un destin maudit mais, pour un temps, il les comptera dans l'impatience parce qu'il veut n'y voir qu'une séquence réglée qui le rapproche d'Ernest. Aussitôt les maux de tête psychiques disparaissent.

29. À Ernest. *Correspondance*, t. I, p. 89.

30. Il ne faut pas exagérer, cependant, sa volonté de solitude : il va parfois au bal – par exemple le 2 janvier 41, trois jours après la lettre que je viens de citer. Mais il s'y sent mal à l'aise : « Que c'est triste, les joies du monde, et c'est encore plus bête que ce n'est triste... un tas de gens plus vides que le son d'une botte sur le pavé m'entouraient et j'étais forcé d'être leur égal, avec les mêmes mots à la bouche, le même costume ; ils m'entouraient de questions sottes, auxquelles je faisais des réponses analogues. On a voulu me faire danser ! les pauvres bons enfants ! les aimables jeunes personnes ! Que je voudrais m'amuser comme eux ! » Dépit, mépris, sursaut compensateur de l'orgueil négatif, honte et fierté d'être un « jeune homme pas comme les autres » : tout est là.

31. 19 novembre 39 : il sortira du collège à la fin de l'année scolaire.

32. 18 mars 39, à Ernest. *Correspondance*, t. I, p. 43. « Quant à ton horreur pour *ces dames*... je confie à Alfred le soin de la changer logiquement en un amour philosophique... Oui, et cent mille fois oui, j'aime mieux une putain qu'une grisette... J'aime bien mieux l'ignoble pour l'ignoble... J'aimerais de tout mon cœur une femme belle et ardente et putain dans l'âme... » Notons qu'il est sincère et qu'il conservera plus tard ses préférences : simplement les putains qu'il aime, il faut qu'elles soient *chères*.

33. *Souvenirs*, 2 janvier 41, p. 78.

34. *Correspondance*, t. I, p. 117. Ernest voyageait dans le Midi.

35. À Alfred. Juin-juillet 45. *Correspondance*, t. I, p. 185.

36. *Souvenirs*, pp. 94-95.

37. Lettre à Ernest, 23 février 42.

38. Curieusement, beaucoup de ces simulateurs sont en fait névrosés. C'est le cas inverse : ils disent la vérité sur eux-mêmes en croyant mentir ; Gustave se trouve mentir en croyant dire sa vérité.

39. 21 octobre 46, *Correspondance*, t. I, p. 384.

40. On remarquera en effet que la scène fréquemment évoquée par Gustave n'est pas l'agonie du père Flaubert mais son enterrement. Il saute le fait biologique pour s'installer dans le fait social. Voici le corbillard, la famille suit, en deuil. Que disent les badauds ? Que dit la bourgeoisie rouennaise ? Et les confrères du chirurgien-chef ? Ils sont là, ils guignent Achille du coin de l'œil, ils pensent : « Voilà le successeur. » La mort proprement dite, celle qui a pour théâtre un lit de malade, elle a pour accompagnement la douleur des vivants. Mais l'enterrement – ou récupération du mort par la Société –, c'est un échelon vers cette autre socialisation du décès : l'héritage.

41. 31 décembre 41, *Correspondance*, t. I, p. 91. C'est la première apparition d'un thème que nous retrouverons bienôt.

42. *Correspondance*, Supplément, t. I, pp. 49-50.

43. Le contexte indique nettement qu'il ne s'agit pas du Code mais d'ouvrages littéraires (grecs et latins).

44. Lettre du 23 février 42, *Correspondance*, t. I, p. 96. Quand il écrit à Gourgaud-Dugazon, le 22 janvier il a donc *déjà* abandonné *Novembre* ou le poursuit mollement et dans le dégoût.

45. 23 juin 42, *Correspondance*, t. I, p. 106.

46. À Caroline, 9 juillet 42. *Supplément à la Correspondance*, t. I, p. 10.

47. Ce qui paraît louche, aussi, nous l'avons vu, c'est la contradiction dans les dates. Il devait consigner le 28. Le 5, il attend pour le samedi suivant qu'on lui fixe le jour de son examen. Normalement nous devrions nous attendre à des renseignements plus précis. Que n'écrit-il, par exemple : « J'ai enfin trouvé un cahier », « J'ai consigné ». Ou, au contraire : « La date de la consigne est reportée à samedi : ce jour-là on me dira si et quand je me présente. » Rien. Peut-être n'avons-nous pas toutes les lettres. En tout cas, c'est assez dans sa manière. Il pourrait fort bien et sans vraiment mentir, entretenir l'espoir chez ses parents en sachant pertinemment que son sort est fixé. Dans les « si et quand » il lui suffit de présenter le « quand » sans le « si ».

48. Il exagère *en tout cas* ses souffrances et les risques qu'il court. À son père : « Il faudrait me faire arracher trois ou quatre dents. » À Caroline, peu après : « Hier matin j'ai été trouver le dentiste. Il m'a mis du nitrate d'argent sur une dent. » Gustave ajoute : « J'irai le revoir si je continue à souffrir. » Mais cette unique séance a dû suffire : il n'est plus question de dents dans les lettres suivantes.

ESSAI D'INTERPRÉTATION DES FAITS.

À peine a-t-il mis le nez dans le Code, on voit naître l'angoisse. Il pensait être quitte avec un « coup de collier » et, tout à coup, il s'aperçoit que son esprit refuse de fonctionner : blocage de l'intelligence et de la mémoire. Il ne comprend rien et ne retient rien. Ou plutôt il ne retient rien parce qu'il ne comprend rien. Sa tête s'embrume ; c'est le retour en force de ses vieilles habitudes mais sans déguisement : pas d'élévation mystique ni de survol satanique, la stupeur simple comme autrefois devant l'alphabet. Dans presque chacune de ses lettres, les mêmes mots reviennent : l'étude du droit est bête, elle rend bête, je « m'abestis » ; je n'avance pas, je recule ; je finirai par tomber dans un état d'idiotisme. Il pensait travailler quinze heures par jour et je conviens qu'il s'exagérait ses capacités : mais ce qu'il découvre avec inquiétude c'est qu'il ne peut étudier plus de deux ou trois heures de suite sans que le Code lui tombe des mains. On partagera son étonnement. Il est permis de ne pas aimer les études juridiques, de n'être pas sensible à l'étrange combinaison d'empirisme et d'*a priori* qu'on trouve dans les raisonnements des juristes ; il est vrai qu'à un certain niveau d'exigence le droit n'est pas intelligible à moins de l'étudier comme structure et comme histoire à la fois. Mais pendant les deux premières années, il suffit, pour réussir, d'un peu de souplesse – et Gustave n'en manque pas – et de bonne volonté. Bien sûr certains caractères ont été spécialement forgés pour se complaire dans les *Institutes* ; mais la Faculté de Droit, depuis bien longtemps, fourmille de demi-cancres qu'on a mis là parce qu'ils ne pouvaient trouver de place ailleurs et qui, avec un minimum de travail et d'assiduité, passent leurs examens. Or, justement, Gustave n'est pas de ceux-là : il n'aime guère à *raisonner*, nous le savons, mais ce n'est pas ce qu'on lui demande ; il suffit qu'il comprenne les textes superficiellement, qu'il connaisse la signification- de certains mots et surtout qu'il apprenne par cœur un certain nombre d'articles ; à

dix-neuf ans, la mémoire est excellente ; celle de Gustave, par certains côtés, semble exceptionnelle. Comment imaginer qu'il échoue si piteusement ?

Dira-t-on qu'il le fait exprès ? Sûrement pas. Aurait-il si peur, autrement ? S'il ne se contraignait à lire, à prendre des notes, clamerait-il si fort son dégoût et son « embêtement » ? Pourrait-il *haïr* ses professeurs ? On dirait un forçat parlant de ses gardes-chiourme : il rêve, dans une de ses lettres, d'avoir la toute-puissance pour leur infliger les maux qu'ils lui font endurer et condamner M. Oudot aux *travaux forcés*. Un *travail forcé* : c'est bien cela, c'est ce qu'on lui impose. Mais pour forcé qu'il soit, il faut bien qu'il prenne le travail à son compte ; et que fait-il à Paris, relativement chaste et seul, sinon travailler ? À bien regarder, la quantité de travail est suffisante : c'est la qualité qui est inférieure – et le rendement presque nul. Mais il s'en désole, il ne cesse de s'en désoler. Il *faut* être reçu. D'abord, c'est un moyen dilatoire : s'il imitait Ernest et « gravissait lestement les échelons de la noble Science », il retarderait jusqu'au doctorat – en tout cas jusqu'au diplôme – le moment de son impossible et nécessaire révolte ; obéir trois ou quatre ans et puis se retourner vers le père et lui dire : non ! voilà son rêve. Mais pour communiquer aux siens « sa décision de clore sa vie active », encore faut-il que celle-ci ait commencé. Quelle forte position s'il pouvait leur dire : voici ; j'ai brillamment réussi comme vous l'aviez voulu, à présent, au seuil d'une carrière qui s'annonce éclatante, je vous déclare que je refuse d'y entrer. Et puis, la « comparaison » subsiste : dans cette branche inférieure du savoir où le caprice d'Achille-Cléophas l'a relégué, il faut triompher sans effort pour punir le *pater familias* en démontrant que le cadet vaut l'aîné ou qu'il l'aurait valu sans l'injuste décision qui l'a écarté de la médecine. Enfin, il y a ses camarades, ses amis : il faut les égaier. S'est-il assez moqué d'Ernest quand il le voyait « piocher » ! Les succès de Chevalier l'avaient alors persuadé qu'il gagnerait ses diplômes sans cesser de « fainéantiser ». À présent, il faut tenir parole ou perdre la face. Et, justement, il rencontre dès le départ d'insurmontables difficultés. Comment concevoir que son orgueil exaspéré puisse n'en pas souffrir ? N'est-il

pas contraint de s'acharner à la tâche ? Il s'acharne, en effet, et certains passages de ses lettres nous permettent de comprendre qu'il ressent la résistance du Code comme une force physique qui s'oppose à ses efforts : « Semblable aux nageurs dans les forts courants, j'ai beau faire une brasse, la rapidité du courant m'en fait descendre deux. » En un mot, il a toutes les raisons de « piocher ». D'autant que les échecs ne feront que prolonger son supplice : on perd des mois en vain, il faut se représenter.

Malheureusement pour lui, il a aussi – dès le départ – toutes les raisons d'échouer. Ouvrir le Code, c'est mettre le doigt dans l'engrenage, on se retrouve en train d'exercer l'« ignoble » métier d'avocat sans savoir comment on en est arrivé là. Bien sûr, il doit, à la fin de ses études, se dresser contre son père et s'insurger enfin contre la Volonté autre : mais c'est *commencer par obéir* ; quand il déclame et prédit sa révolte future, il vit dans l'obéissance, c'est son unique avenir, elle ne renvoie qu'à soi et le « non » qu'il dira dans quatre ans dénonce de lui-même sa dérisoire inconsistance : il faudra qu'il naisse de rien car, dans le présent et dans l'avenir à court terme, rien ne le prépare. Le pis, c'est que tout le monde le félicite d'avoir les moyens requis par sa condition future ; il a de larges épaules : ses mouvements de manches seront amples ; la voix forte : elle portera. Le père d'Alfred répète complaisamment que Gustave, « ce matin », a tout pour faire une gloire du barreau. Gustave est investi par ces images : la Vérité, pour lui, c'est toujours le discours de l'Autre. Parfois, il rêve complaisamment : il est bon comédien, ne pourrait-il, avec son superbe « gueuloir » – oh ! très rarement, dans des affaires bien atroces –, arracher au jury l'acquittement d'un monstre ? Cette tentation, Flaubert l'a connue, nous l'avons vu plus haut par ses lettres ; et, dans *L'Éducation sentimentale*, Frédéric, son doublet affadi, souhaitera, plus banalement, devenir un grand avocat. Mais ces songes, à peine se précisent-ils, Flaubert les prend en horreur : c'est *consentir*. Quand il veut, maître de l'éloquence, « briller dans les salons », il sait qu'il déroge et trahit sa plus haute ambition. N'est-ce pas la meilleure preuve qu'il n'est plus digne d'elle ? Aussitôt,

par un mouvement d'une parfaite rigueur logique, il piétine sa vanité, se contraint à vouloir la médiocrité : il sera notaire en Bretagne. Or c'est consentir encore : on vient au notariat par le droit. Menaces ou tentations insidieuses, Gustave rejette tout : je ne serai *rien*. Mais alors, il faut tout quitter et sur l'heure. Impossible : ce serait désobéir. Il ouvre donc le Code et c'est l'avenir qui s'ouvre, son avenir inflexible et lisible jusqu'à la mort. Ce livre *lui parle de lui* : à travers des mots barbares, il entrevoit un destin qui lui répugne.

Il y a beau temps qu'il le connaissait, ce destin ; il s'en est plaint de mille manières. Et pourtant il lui semble neuf. Qu'y a-t-il de changé ? Pour le savoir il faut revenir sur la notion d'activité passive. Nous ne la considérerons plus, cette fois-ci, en tant qu'elle est constituée mais en tant que Gustave l'a reprise en main et assumée par une nouvelle spirale de sa personnalisation. Je rappelle que les autres et le langage comme autre installés en lui orientent l'écoulement du vécu et qu'il le sent. Cela ne veut point dire qu'il soit inertie pure ou extériorité : l'intériorisation est aussi nécessaire dans son cas que dans celui d'un agent pratique. Simplement, elle se fait autrement : sa spontanéité unifie la succession des expériences en leur donnant le caractère de réalités imposées. Et, bien entendu, ces synthèses passives sont pénétrées d'intentions qui viennent de Gustave lui-même, mais ces intentions ne peuvent modifier le cours du vécu qu'à la condition de ne pas se *reconnaître*, c'est-à-dire de couvrir leur fin réelle et leur signification. Elles sont enveloppées dans l'épaisseur du vécu et se donnent à la conscience comme produites par celui-ci, alors qu'elles se produisent à propos de lui ; loin de poser leur objectif en pleine lumière – comme lorsqu'il s'agit d'intentions pratiques –, elles ne l'explicitent jamais ou le présentent comme fatalité. Et certes, si l'on définit l'action par ses résultats, la passivité de Gustave est action : il fait, je l'ai dit plus haut, du vol à voile ; il utilise les courants de l'intériorité et, quand il croit s'abandonner, il se gouverne. Mais ce type d'activité est, en un autre sens, le contraire de la praxis méthodique : celle-ci tient ses fins à distance, les définit et par là détermine un champ de possibilités

parmi lesquelles elle doit *choisir* le moyen le plus économique. Il y a double décision puisque l'objectif est *assumé* et qu'on élit les instruments qui permettront de l'atteindre. L'activité passive n'atteint ses fins que pour se les être cachées, c'est-à-dire pour les avoir vécues dans l'obscurité comme des structures internes de la passivité ; s'il fallait, par malheur, qu'elles s'écartent d'elle et se posent pour soi – opération nécessaire pour les assumer (« qu'est-ce que je *veux* au juste ? ») –, il faudrait d'abord que l'agent passif *se les avoue*. Or elles sont justement inavouables dans la mesure où il se dirige en prétendant être emporté. Ou plutôt il est vrai qu'on l'emporte mais, justement à cause de cela, il faut qu'il épouse le mouvement extérieur et qu'il en fasse son unique vérité. Poser ses fins, c'est affirmer son autonomie, alors que son patient travail n'a de sens que *par* l'hétéronomie proclamée et consciemment vécue de sa volonté. Mais surtout, à peine posées, il faudrait les adopter comme sens d'une entreprise : cette décision est impossible à l'activité passive qui se découvre comme affectée par l'Autre d'irresponsabilité. Il faudrait que la passivité se nie elle-même, ce qui n'est pas concevable quand elle est *constituée*. Par cette raison, on ne peut même imaginer qu'elle définisse un champ de possibles et se lance dans une entreprise caractérisée par une série d'options successives. L'agent passif, bien qu'aliéné, n'en demeure pas moins libre, c'est-à-dire qu'il conserve l'initiative des changements de direction ; mais il ne peut orienter le processus d'intériorisation et celui de ré-extériorisation qu'en se manipulant dans les ténèbres. S'il arrive pourtant que ses propres fins se découvrent à lui, c'est qu'elles se donnent pour *imaginaires*. Et elles le sont, en effet, puisqu'il ne peut les *vouloir* mais seulement les rêver. Rappelons-nous l'embarras de Gustave lorsque, dans *La Peste à Florence*, il se trouve contraint de décrire un crime *agencé* : la vengeance de Garcia doit être une entreprise ; il lui a fallu dresser des plans. Supputations, calcul des chances, invention, décision : tout a dû se faire en pleine conscience comme l'établissement d'un budget. Mais ce moment de vérité et le *Fiat* qui le suit, Gustave nous les cache : les passivités manipulées sont tout sauf cyniques ;

le crime, si elles doivent le commettre, il faut qu'elles s'arrangent pour que la passion les y pousse, ce qui implique qu'elles s'y laissent entraîner avec une innocence préméditée. Gustave est ainsi fait que l'*attitude pratique* lui est étrangère. On veut l'obliger à manifester la souveraineté de l'homme sur les choses, mais il n'eût pas fallu d'abord l'aliéner : cette souveraineté lui échappe, il n'en a pas l'expérience mais, tout au contraire, celle de la contrainte ; sa façon d'agir est de se truquer pour influencer le cours des choses par la volonté de l'Autre ; c'est ce qu'il vient de faire avec succès pendant deux ans en *s'affectant* d'une maladie nerveuse qu'il ne peut ressentir qu'en la *subissant* : ce qu'on lui demande est à l'opposé de ces troubles manœuvres, il est incapable de se déterminer en fonction d'une fin transcendante – même s'il s'agit de passer un examen de droit – par la simple raison que ses fins sont immanentes et qu'il n'a ni l'habitude de la praxis ni les instruments mentaux qui lui permettraient de l'inventer.

Voici maintenant le mouvement récupérateur et personnalisant : en 42, Gustave a vingt ans ; il se connaît. Sa répugnance à l'action n'est pas simplement l'expression vécue de son incapacité d'agir : elle fait l'objet d'une réflexion complice qui l'assume, la soutient et la justifie en la fondant sur une éthique. Il *condamne* l'action au nom du quiétisme. Ce n'est d'ailleurs pas neuf, chez lui : l'intuition normative, il l'a eue dès quinze ans – et, peut-être, bien avant. À présent il systématise. Mais si nous relisons *Quidquid volueris*, nous verrons qu'il donnait à Djalioh la sensibilité la plus exquise et la plus vibrante mais lui refusait toute possibilité d'agir, en particulier – ce qui exprimait ses humiliations d'enfant « retardé » mais qui, par rapport à ses vingt ans, peut sembler prémonitoire – la capacité tout intellectuelle de décomposer un ensemble et de le recomposer. Il s'identifiait sans réserve à son incarnation et, dans un sursaut d'orgueil blessé, reprenait à son compte les valeurs du romantisme : à quoi bon savoir lire si l'on a des passions. Certes la passion est explosive, elle conduit le pauvre homme-singe à un viol suivi d'un meurtre et d'un suicide. Mais ces

forfaits ne sont pas des actes : Djalioh n'en a point délibéré. Sans doute ils sont sortis de lui et, produisant la douleur et la mort, ils ont gravé dans le monde extérieur la violence sans frein de leur auteur. Il y a eu extériorisation de l'intériorité. Pourtant Djalioh ne peut s'y reconnaître : la preuve en est que l'assassinat d'Adèle le conduit au suicide (ce n'est pas qu'il veuille se punir en se tuant mais plutôt qu'une même fureur, inassouvie par le meurtre, se *réfléchit* et se supprime en le supprimant) ; à peine peut-on dire qu'il est conscient de ce qu'il fait : vierge, le viol naît de son instinct, non d'un savoir, le meurtre est à la fois nécessaire et accidentel, etc. C'est que cette objectivation ne définit pas un *sujet* : elle est l'extériorisation d'une subjectivité qui s'est constituée sans l'Ego ou contre lui. L'homme, pour le jeune Flaubert, est une poudrière : il suffit parfois de la chaleur pour le faire exploser ; l'explosion l'exprime tout entier, adéquatement, mais *dans la mesure même* où la volonté n'entre pas en jeu. Par cette même raison, le *pathétique*, à moins d'être une accumulation de souffrances et de dégoûts, n'a souvent aucune « efficace » : les émotions du pauvre Djalioh le dominant, le font trembler de la tête aux pieds mais souvent disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues ; c'est qu'elles dépendent de l'Univers : il ne les « tient » pas assez pour se les approprier, pour les capitaliser et, en les éclairant par l'avenir, les muer en motivations d'un acte élaboré.

Gustave s'est-il souvenu du monstre fabriqué par la Science, son ancienne incarnation, quand il a écrit – sur lui-même cette fois – en janvier 41 : « dans mon état calme même, mon tempérament physique et moral est un éclectisme mené tambour battant par la fantaisie et celle des choses » ? On ne peut mieux définir la *passion* telle que classiques et romantiques s'accordent à la décrire ; des causes objectives maintiennent un équilibre précaire entre l'individu et le monde extérieur : alors le vain désir se manifeste et se traduit par la songerie, c'est le règne de la fantaisie ; un changement de l'Univers provoque la rupture de cet équilibre : il résulte de là des mouvements égarés de l'individu (organique et psychique) qui tente aveuglément de restituer la stabilité perdue – et, bien

entendu, ne fait qu'aggraver son cas. Mais Gustave, à la différence des classiques, *valorise* la passion et, à la différence des romantiques, c'est moins la violence que la passivité qui est, à ses yeux, la valeur fondamentale.

Trois ans plus tard, en tout cas, dans un passage capital de la première *Éducation*, il exprime clairement son éthique de l'affectivité. Henry et M^{me} Émilie ont souvent rêvé, entre deux étreintes, d'échapper aux contraintes de leur milieu, de vivre au grand jour seuls ensemble et libres : cela ne sort pas, d'abord, du domaine de la fantaisie ; les mots, toutefois, peu à peu précisent leur songe : ils partiront pour l'Amérique. C'est encore un jeu ; ils commencent les préparatifs, pourtant, mais ne font, en somme, que des gestes. C'est la « fantaisie des choses » qui les porte : « tout se fit aisément, sans encombre, sans obstacle – il y a un Dieu pour les filous, dit-on, qu'est-ce donc quand l'amour lui prête main-forte ?... Ils étaient étonnés eux-mêmes du peu d'obstacles qu'ils trouvaient et ils regardaient cela comme de bon augure¹. » Bref, ils ne savent pas s'ils jouent à voyager ou si quelque voyage mémorable et futur les a élus pour se réaliser par eux. L'amour est propice à ces ambiguïtés-là. Vient le jour du départ ; tout est prêt, leur place est retenue aux Messageries sous un faux nom. Rien n'est plus aisé que de partir. Rien non plus que de rester : personne n'est au courant de leurs intentions ; s'il leur prenait envie de renoncer à leur escapade ou de la différer, leur vie continuerait comme par le passé, le mari d'Émilie lui conserverait sa confiance aveugle, les deux amants se verraient chaque soir, sans grand risque. C'est le moment instable de l'équilibre : d'un côté un rêve passionné de liberté, d'un amour sans entraves sur une terre vierge, de l'autre la force des habitudes, la peur du nouveau jointe à la certitude que leur liaison, même s'ils demeurent à Paris, continuera sans encombres. Donc il faut *décider*, c'est-à-dire donner naissance *de sang-froid* à des événements irréversibles. Les circonstances, tout à coup, dotent les deux amoureux d'un pouvoir qu'ils ne soupçonnaient ni ne réclamaient. Que s'est-il passé ? Rien, sinon que la « fantaisie des choses » qui les menait tambour battant et sans les laisser souffler

s'est bloquée tout à coup. Quand il arrive ainsi que les forces contraires s'équilibrent hors de nous et en nous, rien ne se produira à moins que nous ne donnions la chiquenaude qui fera pencher le fléau d'un côté ou de l'autre. Liberté d'indifférence ? Non : disons que, dans ces temps morts, tout le négatif et tout le positif nous sont donnés en même temps, nos passions n'ont pas disparu mais elles se tiennent en respect, la possibilité d'une explosion est exclue. À cet instant la situation objective et subjective exige de nous un *Fiat* qui ne peut plus tirer sa force d'une affectivité divisée. Cette capacité décisive, ce serait, pour Flaubert, la volonté. Mais, justement, il n'y croit pas : on dirait plutôt à le lire que les choses la dessinent en creux dans notre subjectivité. Comment en avoir en effet puisque le hasard seul régit nos options ? Le hasard : le cours du monde intériorisé en passion. En temps ordinaire, je ne choisis pas ; glissant vers l'avenir, je sens dans la terreur ou les délices que je suis choisi ; je ne pense pas, je suis pensé ; le sens m'advient, comme dit l'autre, m'adviennent aussi les caprices et les obstinations. Et voici que, tout à coup, c'est *à moi* de jouer. Moi ? Mais qui suis-je ? Un fantôme, créé pour les besoins de la cause et qui n'apparaît que pour se charger d'insoutenables responsabilités : au gré de la conjoncture, j'étais contre puis j'étais pour ; à présent, dans le silence des passions, dans cette stabilité qui n'est qu'une autre figure du hasard, je dois peser le pour et le contre, combiner, choisir la fin, assortir les moyens à l'objectif visé. Qu'est-ce qui peut naître alors, dans mon cœur trop tranquille, si ce n'est l'angoisse ? Et que signifie cette angoisse sinon que la subjectivité, hantée par un Ego fantôme, sent à la fois la réalité objective de l'exigence et son incapacité de la remplir ? Un beau matin, Henry se réveille, c'est le jour du départ : « À mesure que le soir approchait, il aurait voulu qu'il reculât indéfiniment ou qu'il arrivât de suite, à l'improviste, tant il est vrai que l'homme semble fait pour être régi par le hasard ; tout événement qui dépend de sa volonté l'étonne, le trouble comme une tâche trop forte pour lui. » On le voit, Henry souhaite que le monde décide à sa place : si le soleil ne se couchait pas, il resterait toujours en deçà de l'irréparable ; si,

brusquement, c'était la nuit, il se trouverait déjà dans la diligence, le moment de la décision serait déjà passé, sa volonté lui apparaîtrait comme une *volonté autre* et les conséquences de ce choix *antérieur* (la fuite d'Émilie déjà découverte, etc.) l'obligeraient à continuer l'entreprise. De fait l'angoisse l'étreindra jusqu'au départ du bateau, c'est-à-dire tant qu'il reste la moindre chance de revenir en arrière, donc tant qu'il *fait* l'événement et peut le *défaire*. Puis on lève l'ancre et il y a tout à coup « dans l'âme d'Henry un mouvement d'immense espoir, quand *seul sur* le bateau qui porte tout son cœur et tout son amour *il se sent partir* vers une terre nouvelle² ». J'ai souligné le verbe : l'espoir, la joie et même – quelques lignes plus bas – l'orgueil reviennent à tire-d'aile dès que la « fantaisie des choses » reprend les rênes et que le jeune homme redécouvre, à travers le doux bercement marin, l'impossibilité d'annuler sa décision, la passivité libératrice, l'obligation de vivre les conséquences d'un *Fiat* déjà pétrifié comme un destin, la puissance réaffirmée du hasard, l'inflexible cours du monde qui le porte vers un avenir neuf et pourtant déjà fait.

« L'homme semble fait pour être régi par le hasard. » Encore une généralisation abusive : nous avons déjà vu que le passage à l'universel est défensif, chez Flaubert, et qu'il équivaut au refus de se connaître. Si, toutefois, il étendait au genre humain les caractères que lui découvre ici son expérience réflexive, il mentirait sciemment : l'homme de sa vie, son Seigneur adorable et son bourreau, qu'il a constamment sous les yeux, n'est évidemment pas de la même pâte. Si le chirurgien-chef a péché, c'est par volontarisme et Gustave le sait : il connaît, pour en avoir souffert, l'activisme paternel. Faut-il penser qu'il le soupçonne de ressembler secrètement à Henry ? Non. Et l'universalisation prend ici un tour particulier. C'est ce qu'indique l'emploi du verbe « *sembler* » qui paraît à première vue déplacé puisqu'il manifeste une hésitation dont Flaubert est bien éloigné. Ici comme partout, dans son œuvre, l'exemple est conçu pour introduire l'« axiome » qui commence par « l'homme est... ». Mais en vérité, il n'a pas voulu nous montrer une incertitude qu'il ne ressent point et le membre

de phrase « *semble fait pour être* » nous dévoile sa véritable intention : la généralisation ne porte pas sur des faits mais sur des valeurs. « Semble » marque seulement l'agnosticisme de l'auteur : s'il y a un Dieu – ce dont je ne décide pas –, il a fait l'homme *pour* être régi par le hasard. Et s'il n'y en a pas, si la Création n'est qu'un mensonge, reste que nous nous identifierons d'autant mieux à notre essence que nous nous laisserons guider plus constamment par le cours des choses. En d'autres termes, l'action est condamnable parce qu'elle nous prive d'*authenticité*. De fait, on trouve, dans ses romans, des hommes *actifs* en assez grand nombre. Mais ces gens – présentés quelquefois comme de « monstrueux produits de la civilisation » – ont le grave défaut de vivre à la surface d'eux-mêmes sans jamais coïncider avec le lent et sombre écoulement de leur vie. Rien de plus sec, aux yeux de Flaubert, que cet Ego qui s'affirme dans le silence des passions : s'il n'apparaît qu'aux rares moments où les pulsions contraires s'équilibrent, pour disparaître quand l'équilibre est rompu, le mal n'est pas grand. Mais s'il persiste pendant une existence entière, c'est que les passions n'existent pas chez son propriétaire ou qu'il les a refusées, étouffées peut-être. Combiner, arranger, décider – même si le but final est une satisfaction subjective –, c'est prendre ses distances par rapport à la subjectivité et même, d'une certaine façon, l'éliminer, en tout cas lui ôter son efficacité propre pour n'être plus qu'un médiateur abstrait et froid entre le coût et l'intérêt d'une entreprise. Autrement dit, l'Ego de la praxis est à ses yeux l'unité de mouvements calculés en fonction de la situation *objective* et d'elle seule. On saisit ici, d'un coup d'œil, une constellation dont les termes – action, utilitarisme, bourgeoisie, état, règne des moyens, civilisation – se conditionnent mutuellement sans s'intégrer jamais dans une synthèse idéative. La vie pratique, pense-t-il, n'est gagée par rien : elle s'établit, autonome, sur la négation de la vie profonde. Car la profondeur et la richesse intérieure nous *adviennent* : c'est le vécu lui-même en tant qu'il est *subi*. *Subir*, voilà la valeur fondamentale, la vraie grandeur humaine : pour Gustave, enfant frustré, victime de la malédiction paternelle,

c'est à la fois recevoir l'immédiat comme un don – entendons : vivre sa propre spontanéité en tant qu'autre – et se justifier de ce qu'on est en le *souffrant* comme une réalité imposée. Il hurle quand il « se sent partir » vers son destin. Mais jusque dans sa terreur de devenir notaire, on devine une sorte de complaisance : il sent l'irrésistible puissance du glissement qui l'entraîne vers le notariat, mais cet « entraînement » même rend le *Fatum* moins insoutenable. Sous ce jour, le fameux dolorisme de Flaubert prend une signification singulière : la douleur vécue, c'est le vain refus, conscient de sa parfaite vanité ; du fait même qu'il se sait inefficace, ce refus senti, joué, proclamé, enveloppe une acceptation secrète. Il faut crier *non* : c'est faire ce qu'il faut pour retirer son épingle du jeu ; incapable de révolte et de négation armée, le jeune homme porte témoignage devant un Dieu caché ; une des fonctions de son masochisme est de lui donner l'amer plaisir de manifester qu'il n'est pas responsable de ses maux. Mais dans l'instant qu'il décline toute responsabilité, il adhère à soi-même en tant qu'Autre – en tant qu'impuissance – par ce refus même. On peut dire que la douleur est pour lui la manière idéale de savourer son inertie. C'est que le destin, atroce à ses yeux, qu'on lui ménage, en recouvre un autre qui n'est point pour lui déplaire : moqué, avili, débouté de chacun, conduit systématiquement à sa perte par la force des choses et la volonté paternelle, il sera *martyr*, telle est sa vocation profonde³. Le grand désir insatisfait n'est qu'un moyen : grâce à lui, le vécu prend sa vraie valeur, Gustave jouit de sa propre noblesse à travers et par sa frustration qui le désigne comme un élu. Certes il eût mieux valu finir dans un cirque païen, sous les dents d'un lion, entouré par les anges mais ce n'est pas si mal, le calvaire d'une grande âme mutilée, suppliciée qui témoigne par ses pleurs que Dieu *devrait* exister. Il ne se le dit jamais, pourtant l'acceptation douloureuse et confortable de l'impuissance, c'est le goût même du vécu, chez lui, la structure fondamentale de son existence. Il ne ressent pas sa passivité comme le simple être-là d'une chose mais comme l'impuissance d'un prisonnier qu'on emporte, pieds et poings liés, vers le lieu de son exécution capitale, et ce sort misérable

signifie beaucoup plus pour lui que ne ferait la simple inertie, détermination matérielle sans rapport avec l'activité humaine : il le vit comme la destruction en lui, par l'autre et par le monde, de ses capacités pratiques : c'est un homme ligoté ; justement pour cela, il se pénètre de son innocence ; il n'a pas même la responsabilité de son quiétisme – puisqu'on le lui impose – ni la honte d'être un paralytique, un infirme mental. Du coup son activité passive se reconnaît et s'approuve en s'éprouvant comme injustice noblement subie : dans la douleur ce n'est pas seulement l'acceptation d'un avenir préfabriqué qui se cache, c'est une humble acceptation de soi-même. À d'autres niveaux il enrage d'être ce qu'il est, crie qu'il se hait et, sans aucun doute, ne s'aime guère. Mais sur le plan de l'irréfléchi, de l'immédiat, sa passivité constituée *s'adopte* et le justifie. Traduit en mots, le sentiment « indissoluble » de Gustave pourrait s'exprimer ainsi : « Dans cet univers de gens actifs et responsables, on m'a ôté tous les pouvoirs et toutes les responsabilités y compris celles que les autres ont envers eux-mêmes. Ma liberté totale et plénière, c'est de n'être en rien coupable de ce qu'on fait de moi. Je *ne dois pas* parce que je *ne peux pas*. » Cette étrange jouissance de soi qui se réalise à travers les atroces brûlures de l'orgueil, la plupart des gens n'en voudraient pas ; aussi bien ne peuvent-ils pas l'éprouver. Pour la rechercher et pour l'obtenir, il faut être *déjà* passif et se constituer à chaque instant, dans l'hétéronomie de la spontanéité, comme un écoulement orienté de synthèses passives. Le *pathos* est fait et droit tout ensemble : ainsi chaque structure mentale ne peut se vivre que comme une option éthique. Passif, Flaubert ne cesse de produire une éthique de la passivité ; c'est *se faire* passif, il n'est pas d'autre moyen de l'*être* quand même une situation primitive nous aurait ainsi constitués. Il n'a pas explicité clairement ce système de valeurs, pourtant on le retrouve partout, dans ses lettres et dans ses œuvres : dolorisme, vocation de l'homme pour le martyr, prédominance éthique de l'affectivité sur la volonté, de l'instinct sur l'intelligence, supériorité reconnue de l'idée qui s'impose et qui obsède sur celles qu'on invente, de l'obscurité sur la transparence, refus méprisant de *conclure*,

c'est-à-dire de décider, voilà qui suffit à définir une attitude morale. Les mots manquent encore mais ce qu'il prône, seul à son époque, c'est la décentration du sujet, le refus de la méditation consciente, l'abandon à la spontanéité conçue et ressentie comme *autre*, c'est-à-dire à l'inconscient. Ainsi, tant que Gustave, malade, rechignant, se trouve poussé vers le droit par la main du père, il n'est que martyr : son malheur est à la fois total et supportable. Il n'est responsable ni de la carrière qu'on lui impose ni de cette maladie qui, retardant les décisions paternelles, lui procure un miraculeux sursis. La jeune victime s'accommode assez bien de la situation *à condition d'en souffrir*.

Dans ce cadre et dans cette perspective, il *agit* sans même s'en rendre compte : il se lave et se rase, il s'habille, mange et boit, fait ses études au collège, passe son baccalauréat, choisit, pendant son « cher voyage », l'itinéraire de ses promenades, noue une liaison avec Eulalie Foucaud. Pour se donner des objectifs à court terme, il a besoin de sentir que l'objectif à long terme lui échappe ; le sentiment de la contrainte est la base nécessaire de ses choix spontanés. Par cette raison le style de ses « actes » lui est bien particulier : ils comportent en eux-mêmes et dans la manière dont ils se développent une passivité fondamentale. Avec quel dégoût il s'habille et se rase ; il ne peut prendre conscience de ces conduites sans éclater d'un rire amer ; c'est que la répétition prouve l'impuissance ; le voici tous les matins qui tente de se débarrasser d'une végétation obstinée à renaître ; que fait-il, avec son rasoir, sinon obéir machinalement aux contraintes sociales ? Certes, il va et vient, il choisit le but de ses promenades ou de ses visites : mais c'est dans le cadre que lui assigne la *volonté autre* ; celle du père ou celle du docteur Cloquet, peu importe : il reste bien entendu, quand il opte pour le chemin de gauche ou pour celui de droite, que l'option est *insignifiante* sauf pour le présent immédiat, qu'elle ne changera ni l'avenir proche – c'est-à-dire le déroulement général du voyage – qui est défini par les plans de Cloquet ni l'avenir lointain – le droit, qui renvoie aux options paternelles. Du reste il ne peut jouir des beautés de la Corse que s'il commence par protester, par

condamner l'organisation des journées, par en souffrir pour se persuader *qu'on lui impose* de « voyager en épicier ». Grâce à cette précaution, à cet énervement soigneusement maintenu, il aura pour une matinée, pour un après-midi, en attendant l'heure de la diligence, le sentiment d'aller où il veut. Mais *veut-il* ? N'est-ce pas la passion qui le porte, le hasard qui décide en dernier recours de sa route ? Tout voyageur éprouve la « fantaisie des choses » : rien n'est connu d'avance, donc les choix sont fortuits ou s'opèrent à l'aveuglette. C'est la beauté du site qui mène Gustave, la marche est conditionnée par la passivité contemplative du regard et, d'ailleurs, ce qu'il cherche – et trouve, comme l'a montré Bruneau –, c'est l'extase panthéistique, le moment où le paysage entre en lui et devient état d'âme, pendant qu'il s'oublie lui-même et se perd dans le paysage. Et que d'angoisse, nous l'avons vu, quand il a fallu quitter la vie sédentaire pour le nomadisme réglé du touriste. Il n'avait pas besoin, cependant, de *décider* : tout était concerté par son père. Mais le simple changement – dans la mesure restreinte où il fallait bien qu'il en fût *relativement* l'agent, montant dans les diligences, entrant dans les auberges, etc. – lui fait horreur. Eulalie ? Mais il ne l'a point séduite, cette femme avertie, son aînée de dix-sept ans. Il l'avoue sans fard aux Goncourt, qui notent dans leur Journal : « Il lui jette un de ces baisers où l'on jette son âme. La femme vient le soir dans sa chambre et commence par... » Le baiser lui est arraché par l'émotion : il y jette son âme. La décision vient de M^{me} Foucaud : elle vient le soir même le joindre et se montre dès l'entrée fort active. C'est ce dont témoigne Gustave lui-même dans l'étonnant passage de *Novembre* où il raconte leur première nuit d'amour : « Tout à coup, elle se dégagea de moi... et sauta sur le lit avec la prestesse d'une chatte... elle rejeta brusquement... les rideaux et se coucha, elle me tendit les bras, *elle me prit*⁴. » À quoi font écho, un peu plus loin, ces lignes révélatrices : « Tout à coup, j'entendis (Marie) qui disait ceci : “Dans l'oubli de tes sens, si tu devenais mère” et puis je ne me souviens plus de ce qui suivait. » On a bien lu : Marie ne veut point dire : « Si, dans ton émotion, tu me faisais un enfant ? » – ce qui pourrait

se traduire en somme par la phrase coutumière : « Fais bien attention » – mais bel et bien : « Si ta pâmoison s'achevait en métamorphose, si tu devenais femme et si moi, active comme un homme, j'allais t'enceinter ! » Autrement dit, *tout lui arrive* et ses décisions mineures sont conditionnées par la fantaisie des autres et l'émotion du moment. Reste qu'il a terminé ses études, mais s'il a travaillé au collège – beaucoup moins qu'il n'eût pu faire et dans la rage, en se réfugiant cent fois dans l'hébétude ou dans l'imaginaire –, c'est qu'un jeune élève est *porté* : les cours reviennent avec la nécessité immuable des saisons, les programmes sont fixés, les devoirs sont des obligations qui se découvrent l'une après l'autre ; par cette raison beaucoup de lycéens passables s'égarent quand ils abordent l'enseignement supérieur : ils n'y retrouvent pas cette volonté objective qui leur imposait un avenir fixe et quasi naturel. Les cours magistraux sont rares, le professeur parle en solitaire puis s'en va : le programme existe mais il faut inventer soi-même l'ordre des matières ; la liberté brusquement octroyée se change en angoisse, la responsabilité des options retombe sur l'étudiant. Du reste, bien qu'il ait eu en face de lui des maîtres qui *décidaient à sa place* et derrière lui la terrible volonté paternelle, Gustave n'a cessé de haïr le semblant d'activité que le collège exigeait de lui. Et, peu avant de quitter sa province, quand il se rongait de dépit en relisant *Smarh*, il nous a découvert la raison de son échec littéraire : pour passer de la poésie vécue à l'œuvre composée, il faut s'arracher à la rumination, trouver un style, décider, agir. La découverte qui l'a terrifié, vers 1840, c'est que l'artiste est un homme d'action à sa manière.

Or, un jour de février 42, il ouvre le Code. C'est obéir encore. Mais en cet instant paradoxal, l'obéissance se transforme en praxis ; pour atteindre le comble de la soumission, l'activité passive et son cortège d'actes mineurs doivent se transformer en une entreprise ; il faut s'arracher à l'intimité douillette du vain refus et vivre à la surface de soi, sans complaisance, dans l'aride désert du monde objectif. Pourtant l'incapacité d'agir demeure ; le jeune homme redécouvre ses habitudes passives sous un éclairage neuf : elles n'étaient que son style de vie, sa

manière d'exister son martyr ; dans la mesure où il est induit à vouloir passer brillamment ses examens, elles deviennent des obstacles à surmonter. Il faut s'arracher au quiétisme ou le subir dans la honte comme une infirmité. Mais, dans le même temps qu'il condamne ces résistances de fait, sa tentative pratique est condamnée par son éthique de la passivité. De fait les plus hautes valeurs de la praxis sont la décision et la responsabilité qui se fondent sur d'autres normes : aperception claire des fins, recensement méthodique des moyens, refoulement du vain désir de l'impossible, ferme détermination de régler les options sur les possibilités données etc. Cet ensemble d'exigences se présente à Flaubert comme un système d'anti-valeurs. L'action n'est pas seulement pour lui la difficulté suprême, c'est le Mal. Ce refus du pathos et de tout abandon, cette sécheresse utilitaire, ce calcul des intérêts, ce rejet systématique de toute poésie, cette sottise prétention de gouverner le monde quand, en vérité, c'est le monde qui nous gouverne, cette brusque apparition d'un Ego abstrait au-dessus des flots sombres du vécu, d'un « je veux » qui ose apaiser les tempêtes de l'instinct, est-ce là vraiment ce qui caractérise le nouveau Gustave qu'il est en train de devenir ? En ce cas, c'est la déchéance radicale. Il pouvait excuser les pires égarements quand ils étaient dictés par la « fantaisie ou celle des choses » : il jouissait de s'y livrer et de n'en être pas responsable. Mais il s'agit de bien autre chose : car, pour se faire *épiciier*, il doit *prendre ses responsabilités*, en décidant de décider. Mais au fait, *veut-il* ou *est-il voulu* ? qui donc a décidé qu'il décidera ? Voilà qui passe son entendement. Sa soumission aux volontés paternelles était conforme aux normes de sa morale ; or, en la poussant jusqu'au bout, il se trouve jeté dans l'action : pour continuer de subir, il faut qu'il agisse mais l'action l'arrache à la passivité et l'oblige à la combattre ; mieux, il était façonné par les mains des autres, innocent de son essence : cette innocence se change d'elle-même en culpabilité. Dès l'instant en effet où Gustave, seul et livré à lui-même, ouvre le Code ou les *Institutes*, la fin qu'il poursuit se découvre à lui : il apprend pour *être* juge ou pour *juger*, pour *être* avocat ou pour *plaider*. Il ne peut lire une ligne et la

comprendre, retenir un article en sa mémoire sans se rapprocher délibérément de son futur « état » : il *se fait* bourgeois laborieusement, avec préméditation, sans la moindre circonstance atténuante. Du coup, son éthique explose en contradictions : comment la juger, cette *obéissance active*, comment apprécier une soumission volontaire ? Que dire quand l'hétéronomie, sans perdre son contenu, se métamorphose en autonomie ? et cette autonomie, si brusquement apparue, comment concevoir qu'elle reprenne en liberté les lois de l'hétéronomie ?

Ce qui frappe Gustave, en effet, c'est que le même destin change radicalement de sens selon qu'on le lui impose ou qu'il le fabrique consciemment. La fin qui se dessine à l'horizon, c'est toujours la déchéance, le métier « ignoble, trivial » qui l'emprisonnera pour toujours dans la médiocrité des classes moyennes. Mais quand on le portait au supplice, au moins pouvait-il, en douce, jouir de son martyre : à présent, c'est lui, c'est lui-même qui se fait l'exécuteur de la sentence paternelle. Impuissant, il criait : voyez mes souffrances, je suis innocent du Mal qu'on me fait. On a défait ses liens, les gardiens se sont écartés, il marche sans contrainte au supplice. Martyr, non. Mais complice de ses bourreaux. Donc coupable. Mais de quoi ? Eh bien, au fond de lui-même, il le sait mais ne l'avouera pas : sa faute est justement d'avoir poussé trop loin la passivité ; pour échapper à ce destin qu'on lui ménageait, il fallait un acte négatif, la révolte ; faute d'avoir osé le faire il a repris à son compte les décisions de l'Autre et s'est trouvé *assumer* des responsabilités étrangères. Autrement dit, l'inertie manipulée n'était que provisoire ; pour la rendre permanente Gustave était obligé d'abord de la renier. Et s'il ne la reniait pas, cet état provisoire – qui n'était en somme que l'adolescence – devait trouver son prolongement normal dans une entreprise. Bref, il découvre dans l'horreur qu'il a remplacé le martyr par une tentative systématique d'embourgeoisement. Il le sent irrémédiablement et sans mot dans l'activité de son regard qui parcourt les pages imprimées, dans celle de sa main qui prend des notes, jusque dans les efforts de son entendement. Les

pires douleurs sont celles qu'on s'inflige : on peut endurer les maux de tête les plus pénibles mais rien n'est moins supportable, dans la pleurésie purulente, que de se déchirer les bronches à chaque respiration ; il faut bien respirer pourtant – et cette conduite automatique se transforme en entreprise : on veut éviter à la fois les souffrances extrêmes et l'étouffement et l'on en vient par là à s'infliger *soi-même* un peu de celles-là et un peu de celui-ci. Ainsi de Gustave : chaque minute de sa journée devient un moyen délibérément choisi pour se faire le plus de mal, c'est-à-dire pour réaliser une entreprise qui continue à lui répugner. À chaque minute il faut qu'un Ego abstrait surmonte ces dégoûts, c'est-à-dire nie sa subjectivité véritable. Sa vie demeure un processus orienté mais c'est lui qui est au gouvernail. Ainsi la volonté autre est devenue volonté sienne. Mais cette volonté surgie du néant l'inquiète doublement. *D'abord parce qu'elle est volonté* ; Gustave ne savait pas qu'il en eût une ; à présent encore il n'est pas sûr qu'il ne s'agisse pas d'un faux semblant. *Ensuite parce qu'elle est sienne* : de fait, bien que ses décisions ne dépendent que de lui, elle n'en poursuit pas moins une fin *autre* puisqu'elle met tout en œuvre pour réaliser la malédiction paternelle. Ainsi la volonté autre se prolonge en volonté sienne dans l'exacte mesure où cette volonté sienne conserve au sein de la transparence une inexplicable altérité. Étrange condition de cette âme obscure et tourmentée : quand les exigences de la situation l'arrachent à sa passivité, elle tient l'autonomie et la translucidité de sa conscience pratique pour un leurre dangereux ou pour un chirurgien étranger.

À la fin de l'automne 41 il s'inscrit à la Faculté, achète des livres et prend sa première décision qui est de remettre l'action à plus tard. Ce sera pour le mois d'avril ou, mieux, pour celui de mai. « Alors je travaillerai quinze heures. » Entendons : quinze heures par jour ; ce sera le Gargantua du travail. À cette époque il envisage encore la praxis comme un effort gigantesque et violent mais de courte durée. Pour en accepter seulement l'idée, il faut qu'il la rapproche des passions, qu'il l'imagine, comme elles, brutale, explosive, éphémère : elle absorbe son homme tout entier, le secoue des pieds à la tête et passe. Rien de

méthodique ni de concerté, surtout ; à peine peut-on parler d'entreprise : c'est une frénésie de malheur, un prurit où Gustave s'épuisera deux mois pour s'effondrer ensuite sur son lit, vainqueur, et s'anéantir dans le sommeil.

Mais, peu après, l'inquiétude naît. Curieusement, elle vient d'un échec littéraire – tout provisoire celui-là. Il est mécontent de *Novembre* et cesse de s'en occuper. Il l'avait commencé *contre* les fatalités bourgeoises qui le guettent et, comme toujours, la preuve de sa vocation n'étant point faite, il est renvoyé, dans le désespoir, à la nécessité de prendre un état. Mais cette fois le doute a fait tache d'huile : comme si, ayant reconnu son incapacité de composer, c'est-à-dire *d'agir en artiste*, il s'interrogeait aussi sur ses capacités *d'étudier* dont jusqu'alors il ne doutait pas. Il ouvre le Code deux mois plus tôt qu'il n'avait prévu : non tant pour commencer vraiment le travail que pour se prouver qu'il pourra travailler. Le livre lui tombe des mains. Il le reprend un peu plus tard, peine perdue : il n'y entend rien, ne retient rien. Pourquoi ? C'est que l'action, au départ, se révèle dans sa vérité. Elle *le* désigne comme agent, *se* désigne comme entreprise et désigne sa fin qui n'est autre que la liquidation de l'individu accidentel au profit de l'individu de classe. Impossible de s'y prêter. Impossible pourtant de la refuser. On devine la suite : l'acte, faute de pouvoir se nier, se transforme en geste. Autrement dit, Gustave fait les mouvements nécessaires : il tourne les pages, son regard parcourt les lignes l'une après l'autre, il ira jusqu'à prendre des notes, c'est-à-dire que sa plume copiera des articles du Code. Bref, il *jouera le rôle de l'étudiant*, se tiendra des heures à sa table et nul, à le regarder, ne se doutera que l'agent n'est qu'un acteur. Mais pourquoi cette comédie ? Pour persuader les autres ? Certainement pas : Gustave s'y livre faute de mieux ; c'est comme un écho du mot pascalien : « Mets-toi à genoux et tu croiras. » Fais les gestes de l'action et l'activité viendra leur donner un sens pratique : il attend que *ça* vienne. Quoi, ça ? Eh bien l'Ego abstrait qui prendra l'entreprise à sa charge. Cet Ego, il le sollicite par une pantomime. Notons d'ailleurs que cette pantomime elle-même lui coûte. De fait, ce qu'il aime, c'est la charge comique (le Garçon)

ou l'abandon : dans le premier cas il assouvit ses rancunes, dans le second il reproduit en l'amplifiant par des passions imaginaires son propre style de vie. Jouer le rôle d'un agent pratique, Flaubert y répugne : il « n'est pas le personnage » ; il faut qu'il prenne sur soi, c'est une composition. En ce sens, l'activité s'irréalise en gestes mais les gestes, par l'effort qu'ils lui coûtent autant que par le but qu'ils se proposent (solliciter l'Ego pratique et le prendre au piège), sont comme l'aurore d'un acte. Il déteste sa comédie et rugit de colère chaque fois qu'il faut la recommencer – c'est-à-dire tous les jours. Il se contraint minute par minute à la poursuivre, en fixe à l'avance la durée – trois heures par exemple – et ne peut s'empêcher de regarder cent fois la pendule. En ce sens, l'action imaginaire se fonde sur une activité réelle mais passive : il faut *endurer*, se forcer à demeurer assis, ne pas lever la tête, laisser le temps couler, s'abandonner à ce large fleuve bourbeux qui doit le charrier sans hâte vers cette nouvelle étape : trois heures révolues. *Gestes* imitant la praxis et produits de l'activité passive, ses conduites ne sont pas seulement des tentatives pour capter l'Ego pratique, elles visent à convaincre Gustave qu'il travaille, et, en un certain sens, qu'il aura fait de son mieux, qu'il ne sera, par conséquent, pas responsable de son échec : il est le comédien fou qui veut interpréter Hamlet si magistralement qu'il franchira le mur de l'imaginaire et deviendra Hamlet pour de bon. Mais, quand le livre est ouvert, les tâches qui se proposent lui révèlent la vanité de sa tentative, alors il se cramponne pour se persuader que le travail n'est rien d'autre que cette présence aveugle à son bureau.

C'est que l'objet le désigne et lui dicte sa tâche. Ce qu'il reproche *d'abord* aux textes qu'il faut apprendre, ce n'est pas, quoi qu'il en dise, qu'ils soient du « charabia » : ils se proposent comme des *instruments*, attendent d'être *utilisés*, réclament une praxis de l'entendement ; une première synthèse doit faire surgir un sens approximatif, une décomposition méthodique sur la base de la totalité – le livre tout entier ou le paragraphe – doit permettre de détailler la signification, d'en découvrir les nervures et les articulations, une recomposition doit suivre qui

se donne pour but de laisser l'ensemble étudié *s'engendrer librement* comme un tout qui se produit lui-même en produisant ses parties. Or cela, non seulement Gustave répugne à le faire mais il n'en est authentiquement pas capable. Nous avons vu qu'il se place – dans ses lettres qui sont l'expression même de sa pensée – tantôt sur le plan de l'analyse déjà faite (ce qui revient à affirmer le principe général que tout peut être analysé), tantôt sur celui du syncrétisme (c'est-à-dire d'une synthèse qui reste rêvée et, faute d'avoir été précédée par l'analyse ou par la description phénoménologique, n'est en vérité qu'une multiplicité d'interpénétration non structurée). Les opérations, inscrites dans l'objectivité, exigent de lui un effort qu'il ne veut ni ne peut faire. Il *lit* pourtant, mais il y a plusieurs niveaux de lecture et il se place au plus bas, à celui du correcteur qui, pour mieux découvrir les erreurs typographiques, refuse d'éclairer la phrase par le paragraphe ou la démonstration en cours et se borne à vérifier la syntaxe et l'orthographe. Cette vérification suppose malgré tout une synthèse – c'est-à-dire une certaine intellection – mais elle reste quasiment passive. Le correcteur réduit la prospection au minimum, il *n'attend* presque rien : tout juste la fin de la phrase en fonction de son commencement ; son pouvoir unificateur se borne à laisser les mots s'accoler entre eux, c'est-à-dire à solliciter les forces d'unification qui sont contenues dans le langage écrit. Autrement dit, les propositions se structurent sous ses yeux – à peine oserait-on dire par ses yeux. S'il se laissait tenter, s'il s'intéressait au contenu, les morphèmes disparaîtraient au profit de la signification, il ne pourrait plus les voir ni surveiller leurs liaisons élémentaires. Gustave étudie le Code en correcteur. De toute façon, il n'a que trop tendance à isoler les mots, à les considérer pour eux-mêmes comme des objets extérieurs, admirant leur beauté ou s'écœurant de leur laideur. Nous connaissons les raisons de cette attitude. Mais cette relation originelle au langage ne l'empêche pas, bien au contraire, d'être un lecteur quand il est en présence de Montaigne, de Rabelais ou de Shakespeare. C'est que, dans ces moments-là, il sait exploiter à fond l'activité passive et, tout en laissant le discours se recomposer

en lui dans sa somptuosité matérielle, le pénétrer d'une intention qui le dépasse et nous renvoie précisément à son sens⁵. La lecture d'une œuvre littéraire, chez Flaubert, n'est jamais *agressive*, elle ne se réduit pas aux significations abstraites : celles-ci lui parviennent à travers l'activité de sa passivité, non point sur l'effondrement du matériau verbal mais comme l'au-delà problématique de cette matérialité. Bref, par une tension qui lui est propre, il sait se maintenir à deux niveaux de lecture simultanés, au risque de craquer – ce qui lui arrive souvent – et de tomber dans une sorte d'hébétude qu'il ressent comme une stupeur admirative. Mais il s'agit, en ce cas, de moments de fatigue dus à l'effort constant pour deviner une activité *autre* par delà les synthèses passives de la lecture matérielle. Cette lecture matérielle est la seule qu'il pratique lorsqu'il s'agit du Code⁶. A l'instant qu'il l'ouvre, faute d'y pouvoir chercher un *sens* poétique ou artistique qui n'existe pas, il se maintient au niveau le plus bas, refusant l'agressivité qui dépasse la phrase vers sa signification rigoureuse. On a vu avec quelle violence il proteste quand on prétend donner une profondeur au droit en l'envisageant d'un point de vue historique ou philosophique. Non : le droit c'est le droit, c'est-à-dire la *lettre*. Il s'applique à découvrir la laideur des termes et des signes : « Ne faut-il pas être condamné par la Cour d'assises pour faire de la littérature pareille et dire les mots *usucapion, agnats, cognats* !⁷ » Pendant les cours magistraux, il prendra la même attitude : comédie du travail, passivité réelle : « Je vais bien au cours mais je n'écoute plus, c'est du temps perdu. J'en ai trop, j'en suis saoul. J'admire les gens qui sont là patiemment à prendre des notes et qui ne sentent pas des bouillonnements de rage et d'ennui leur monter à la tête⁸. » En somme, les motivations positives le conduisent à jouer un rôle tout en espérant qu'il se prendra au jeu ; les motivations négatives ont pour effet de rendre ces tentatives parfaitement vaines.

Faut-il voir dans les comportements qui traduisent cette contradiction des « conduites d'échec » ? Pas tout à fait. Certes en profondeur il refuse la réussite, à la fois parce qu'il ne peut l'atteindre sans se métamorphoser en agent pratique et

parce que s'il l'obtient, elle poursuivra la métamorphose en le faisant glisser vers l'embourgeoisement. Mais cette résistance passive, engendrée et combattue, tout ensemble, par le projet conscient de passer – brillamment, si c'est possible – les examens de droit, on ne peut dire qu'elle se donne pour fin l'échec *en tant que tel* : répugner aux succès pratiques est une chose, se faire « homme-échec » en est une autre. Une intention d'échouer existe pourtant : si nous ne l'avons pas trouvée, c'est qu'elle est postérieure aux deux autres et suscitée par celles-ci. Certains passages de sa Correspondance donnent le sentiment que, tandis qu'il prétend combattre ses répugnances par des cérémonies et des gestes, il met quelque complaisance à s'y abandonner : il va aux cours mais n'écoute plus, la rage l'absorbe tout entier. À lire sa *trop* violente diatribe, on est pris d'un doute : et s'il y allait *pour* ne pas écouter ? *pour* s'absorber dans une fureur silencieuse et vengeresse ? *pour* renouveler et renforcer chaque jour sa conviction défaitiste et se prouver – par l'horreur qui monte en lui – qu'il *ne peut pas* être reçu ?

Les lettres qu'il écrit à Ernest au cours de ces deux années ont, d'une manière plus générale, un ton insolite qu'il nous faut interpréter. Qu'il se plaigne à sa sœur, qu'il veuille remonter à sa famille sa vaine obéissance et l'implacable méchanceté de son père, il n'y a rien là que de normal. Mais pourquoi s'acharnait-il à prophétiser son échec quand il s'adresse à un ancien ami qu'il tient présentement pour un sot et qui a passé brillamment les mêmes examens quatre ans plus tôt ? Ce n'est pas dans sa manière : a-t-il perdu son orgueil ? Il ne le semble pas : deux lettres à Chevalier font exception à la règle, celle du 6 septembre 42 et du 2 septembre 43 – écrites chacune après un recalage. Elles se ressemblent curieusement : on y retrouve son orgueil hérissé. Dans l'une et l'autre Gustave passe sous silence l'infortune si souvent prédite ou ne s'y réfère qu'allusivement ; pourtant nous sommes sûrs, au moins dans le premier cas, qu'il n'a pas revu son ami depuis longtemps. Donc il compte sur les autres pour lui annoncer la mauvaise nouvelle : sa plume s'y refuse ; il se guinde dans de grandes attitudes, montre sa morgue ou réclame qu'Attila revienne à la tête de

quatre cent mille cavaliers pour incendier la France, à commencer par Rouen. Voilà le vrai Flaubert : humilié, affichant un orgueil de rebond, ne pouvant se résoudre à dire comment il réagit à ce qui lui arrive, bien qu'il sache que son ami est au courant, et masquant son silence par de bruyantes imprécations. Est-ce bien le même qui avoue sans fard : je n'avance pas, je recule, je ne retiens rien, je ne comprends rien ? Oui, c'est le même. Et, à mieux y regarder, nous constatons que ces aveux n'offrent pas trace d'humilité. Bien au contraire : si Gustave ne mord pas à la « noble Science », ce n'est pas lui qui est fautif, c'est le droit. Il échouera, *par supériorité*. Il s'agit, en somme, de dévaloriser sournoisement les succès d'Ernest : « Je ne vois rien de plus bête que le droit. » Nous avons compris : si l'étude du droit est bête, il faut, pour y exceller, n'être qu'un sot. Et comme Chevalier compte faire carrière dans la magistrature debout, on lui décoche ce trait : « La justice humaine est... ce qu'il y a de plus bouffon au monde ; un homme en jugeant un autre est un spectacle qui me ferait crever de rire... si je n'étais forcé maintenant d'étudier la série d'absurdités en vertu de quoi il le juge. » Ces quelques mots marquent assez bien la ligne de défense que Gustave a choisie : il ne comprend rien au Code parce que, véritablement, *il n'y a rien à comprendre* ; l'homme n'a ni le droit, ni le moyen de juger son semblable – étant bien entendu que le juge et l'accusé sont tous deux des gredins et aussi qu'on ne sonde pas les cœurs (c'est pour cela que, dans une note des *Souvenirs*, écrite en 41, il condamne la *critique*, qui porte sentence sur les œuvres sans se soucier des intentions²).

En vérité, c'est une justification *a posteriori* de son incapacité. Pourtant, nous allons le voir un peu plus loin, elle correspond à des convictions sincères. Mais ce qui importe ici, c'est qu'elle permet de saisir la troisième *intention* de Flaubert. L'intelligibilité du droit lui échappe. Non qu'il s'agisse – comme ce serait le cas pour les « mathématiques supérieures » – d'une discipline qui passe son entendement, mais simplement parce qu'elle requiert de lui une *praxis totale* qui se donnerait pour fin la carrière d'avocat. Il faut donc, pour son orgueil, que le

droit soit inintelligible. Et comment le prouver sinon en renchérissant sur son incompréhension, en la chargeant de mépris et de colère, ce qui permet, en somme, de la caractériser comme refus et condamnation du Code, c'est-à-dire comme activité négative ? Mais le droit est-il si *bête* ? Reconnaissons avec Flaubert qu'un « homme qui en juge un autre » est imbécile ou odieux. Mais c'est dans un contexte historique : il y a une justice de classe qui disparaîtra si les classes disparaissent. Le Code n'est ni sot ni intelligent : il traduit clairement les intérêts et l'idéologie de la classe dominante par un système normatif qui règle – *du point de vue de cette classe* – les relations humaines. Le Code civil, en particulier, tente de définir et de protéger le droit de propriété réelle que Flaubert, nous l'avons vu, ne songe pas à contester. La seule contestation possible serait donc *sociale* et viserait le droit en tant que superstructure de la société civile. Mais Flaubert, bourgeois malgré lui, ne peut même pas concevoir une pareille critique : il admet, au fond de soi, les normes juridiques de sa classe. Comment faire, alors, pour contester ? Un seul moyen, aussitôt adopté : pour rendre le droit bête, il se rendra bête en face du droit. C'est d'autant plus facile que sa résistance passive l'empêche d'entendre un mot de ce qu'il lit. Il s'agit à présent de l'assumer, de la consolider et d'y voir la réaction normale d'un homme supérieur à une tâche absurde. Qu'il ouvre ses livres, qu'il assiste à un cours, il se met l'esprit en veilleuse, produit en lui, sournoisement, l'hébétude, le vide, redevient l'inerte martyr que le temps emporte vers son destin. Bien entendu l'opération n'est pas cynique puisqu'elle se donne pour but de prouver à Flaubert lui-même que *c'est le droit qui crétinise*. S'il a du mal à étudier, c'est qu'il est au-dessus de cette « série d'absurdités ». Bref, il s'agit d'objectiver sa propre bêtise, de la projeter dans le Code. Une formule, prise dans une de ses lettres, marque assez bien le sens de cette entreprise : « Rien n'est plus bête que l'étude du droit... » Ce n'est même plus l'objet juridique qui est visé directement¹⁰, c'est l'entreprise même – méthodique et objective – de l'étudier : quiconque y est entraîné plonge la tête la première dans l'abîme de la sottise humaine, cette

réalité *collective* le submerge et le pénètre. Ce n'est pas sa propre bêtise que Gustave éprouve en face des *Institutes* : c'est celle des autres. Tout se passe, en somme, comme si ses comportements étaient des *paroles*, comme s'il disait (à son père, à Dieu, à lui-même) : j'obéis, je vais à la limite de mes forces mais je ne réussirai pas car, pour réussir en ces sottes matières il est nécessaire d'être un sot.

Y a-t-il conduite d'échec ? Sans aucun doute. À deux réserves près : l'intention est intermittente et superficielle ; elle n'est pas radicale.

1° Nous l'avons vu, c'est une réaction d'orgueil à une contradiction plus profonde, qu'elle prétend dépasser et qui la conditionne ; en ce sens elle est plus explicite que les deux précédentes et, du coup, elle affleure la surface. C'est ce qui explique son intermittence. Au cours de l'année, quand il bâille devant ses livres ou « vit assez tranquille... disant qu'il va à l'École de Droit et n'y foutant pas les pieds », l'intention d'échec n'est pas douteuse. Quand l'examen est proche, il s'efforce contre soi, dans la colère et l'angoisse, de faire ce qu'il faut pour le passer : ses grandes fureurs éclatent en juillet-août 42 et en juillet-août 43. À cela il faut ajouter qu'il s'est affolé après son premier insuccès, a travaillé du 10 novembre au 28 décembre et, geignant et grognant sans cesse, a fini par se faire recevoir. Ce qui prouve que, du moins au début, la résistance – à ses deux niveaux – n'était pas si forte qu'il ne pût la briser. Toutefois cette médiocre réussite, loin de panser son orgueil, achève de l'éclairer : tout recommence *comme au collège*, il a été mauvais élève, il sera mauvais étudiant ; mieux vaut un grand désastre qu'un succès misérable après des échecs répétés. Entre janvier et mars 43, il a cherché le pire en connaissance de cause.

2° Peut-on dire, cependant, que son intention de *faillir* ait été radicale ? Non puisque, d'avril à août, l'angoisse et la rage de « piocher » le reprennent. Le scénario de l'année précédente est reproduit, cette année-là, sans le moindre changement¹¹. Il convient donc de préciser son intention et d'en marquer les limites. Il faut, dirai-je, qu'il échoue au jour le jour, minute par minute, ici et maintenant, dans l'entreprise écœurante d'*étudier* le droit. Il faut que ce naufrage

permanent soit celui de l'homme tout entier : « Le droit me tue ! » ; la castration « morale » dont il parle à Ernest traduit le refus boudeur qu'il oppose aux plaisirs fugaces que pourrait comporter sa vie d'étudiant, même à l'onirisme dirigé. Il fait le vide en lui, se prive de la joie d'écrire et même de celle de lire, ne tolère en son âme vacante et frustrée que l'obsession du Code – il va jusqu'à en rêver la nuit –, jointe à un morne « embêtement » traversé par de folles colères et des impulsions homicides, d'ailleurs soigneusement contrôlées. Tout cela *en vain*, bien entendu, puisqu'une force étrangère le paralyse dès qu'il essaie de travailler. Bref, il coule bas *au présent* ; *au présent* son entreprise est suicidaire : trop heureux si le droit le tuait pour de bon. Mais l'intention d'échec s'étend-elle aux examens de fin d'année ? À de certains moments, peut-être, quand, écœuré, sûr d'avoir fait tout ce qu'il a pu, il jette ses livres et ne travaille plus. À d'autres, non : c'est clair. Si l'on veut traduire en mots son désir contradictoire et inavoué, il faudrait lui faire dire : je souhaite prouver indéniablement d'octobre à juillet que je suis *incapable* de comprendre les âneries qu'on m'enseigne – non par défaut d'intelligence mais par excès – et, à la fin de l'année scolaire, par une brillante réussite, que je peux rattraper le temps perdu et, dans un éclair de génie, donner un sens à ce qui n'en a pas, comprendre l'incompréhensible et forcer ma mémoire à régurgiter les articles qu'elle a refusé d'ingurgiter. Derrière cette inconséquence, on trouvera deux « axiomes » qui s'opposent l'un à l'autre. L'un vient de la famille Flaubert et de la sagesse des nations : qui peut le plus peut le moins. Si tu veux te montrer supérieur à la tâche qu'on t'assigne, commence par y exceller : pour mépriser le droit, il faut d'abord t'élever, d'un seul coup de jarret, sans un accroc jusqu'au doctorat. Ce principe *positif*, nous l'avons vu guider les pensées de Gustave, en 40-41, quand il trouvait « un peu humiliant » pour Ernest de « piocher » et, sûr de sa supériorité, comptait « fainéantiser » quatre ans. L'autre axiome, négatif, lui vient du romantisme ; enfant solitaire et blessé, il l'a adopté dans l'enthousiasme : qui peut le plus *ne peut pas* le moins. Une âme noble a des idéaux trop purs, des ambitions trop hautes, une vue trop

pénétrante pour entrer dans les soucis lilliputiens des juristes. Le thème de l'inadapté magnifique – qui lui a été d'un grand secours au collège – propose à nouveau ses services : l'échec est signe d'élection. Entre les deux principes, Gustave est tiré à hue et à dia. En cours d'année, c'est le second qui l'emporte mais le premier demeure, masqué, encore virulent comme le prouve l'angoisse croissante du jeune homme ; dans les derniers mois tout se renverse : jamais le chirurgien-chef n'acceptera de croire que son fils cadet échoue par supériorité ; du coup celui-ci se jette au travail ; trop tard. Et le deuxième axiome ne cesse pas pour autant de distiller son venin : si tu réussis, c'est que tu es un homme d'action, pratique, utilitariste, raisonnable, sérieux, tu mérites d'être le bourgeois que tu seras. Ainsi l'intention d'échec reste, en cours d'année, fort limitée : non seulement parce qu'elle ne s'étend pas jusqu'au bout de l'entreprise mais aussi parce qu'elle vise surtout à sauver l'honneur : Gustave renchérit sur l'incompréhension pour se persuader qu'elle marque la noblesse de son âme.

Mais de même que dans le mouvement général d'une société il faut tenir compte d'une certaine circularité, puisque les superstructures se retournent sur les infrastructures dont elles émanent dialectiquement, de même, dans une subjectivité particulière, les intentions de surface, suscitées par les intentions profondes, ont des incidences réelles sur celles-ci. L'échec sur mesure que Gustave a consenti correspond, nous l'avons vu, à une assumption partielle de ses résistances passives et des normes de sa passivité constituée. *Partielle* et, dans une certaine mesure, *jouée*, cette assumption n'en détermine pas moins, dans les profondeurs, une intentionnalité nouvelle : on dirait que ce phénomène de circularité est interprété par les abysses comme l'indice d'une réconciliation totalisante des nappes sous-marines et de la surface ou, mieux, qu'elles découvrent dans la détermination d'en haut le sens vectoriel de leur agitation et qu'elles la reprennent à leur compte en la poussant à l'extrême. En d'autres termes, l'échec limité que Gustave s'assigne pour objectif restreint est vécu souterrainement comme un vertige extrémiste : quelque part, en lui, les

conduites précédemment décrites font naître la tentation de se perdre par un échec radical.

Dirons-nous qu'il le *sait* ou simplement qu'il le pressent ? Non. Peut-être est-il parfois traversé par une idée singulière et foudroyante : le chirurgien-chef restera inébranlé tant que son fils cadet ne lui aura pas démontré qu'il est *au-dessous* de la tâche imposée. Mais aussitôt il prend peur : son orgueil n'acceptera pas qu'il doive son salut à une infériorité *réelle* – physique et mentale tout à la fois. Dans ces moments-là, soyons sûrs qu'il se cramponne aux bons principes familiaux et se jure de battre les sots sur leur propre terrain pour pouvoir ensuite les mépriser. Dès 41, cependant, il s'inquiète : jusqu'alors, sans vraiment se connaître, il se comprenait assez bien. À présent, il est débordé. Ce ne sont pas tant ses tergiversations qui l'inquiètent ni sa passivité devant le Code. Non, mais, *en profondeur*, un sens encore obscur advient à son expérience, prépare un certain avenir encore masqué que Flaubert ne peut regarder en face ni surtout assumer. De cela, il ne s'est ouvert ni à Ernest, ni à Alfred, ni à Caroline. Si nous voulons entrevoir ce *fondamental* tel qu'il est vécu en 42 par le fils d'Achille-Cléophas et saisir de l'intérieur ses efforts pour comprendre et contrôler les troubles qui commencent à le désorganiser, il faut abandonner la lecture de la Correspondance – qui est un *discours aux autres* – et relire le discours qu'il s'adresse à lui-même, *Novembre*.

GUSTAVE ET SON DOUBLE

Conçu pendant l'hiver 40-41, *Novembre* est plusieurs fois abandonné et repris. En janvier 42, Gustave y travaille encore. En février il s'en dégoûte, la plume lui tombe des mains. Cette fois l'interruption sera longue. Une lettre du 15 mars nous apprend qu'il étudie le Code « et ça m'ôte tout cœur et tout esprit pour le reste ». Le 25 juin, même son de cloche. Il est à peu près certain qu'il n'a pas touché à sa « ratatouille sentimentale » entre le mois de février et la fin du mois d'août. Il s'y remet *après son échec* et, le 25 octobre 42, il l'achève.

Où se situe la coupure, dans le texte ? Une chose est claire : le projet initial était d'écrire à la première personne un roman autobiographique qui évoquerait l'aventure de l'auteur avec Eulalie Foucaud. C'est ce que suffisent à prouver les mots « sentimentale et amoureuse », bien que l'adjectif « sentimental », choisi plus tard pour qualifier les deux *Éducation*, indique que Gustave, dès le départ, entendait montrer le développement général de sa sensibilité, c'est-à-dire revenait à la totalisation en intériorité. À ce projet il demeure fidèle pendant les quatre-vingts premières pages¹² ; il s'en détourne tout à fait pendant les dix dernières. Il n'est plus question de Marie, l'autobiographie s'interrompt, un inconnu paraît qui déclare : « le manuscrit s'arrête mais j'en ai connu l'auteur » et se substitue à lui pour raconter avec une sécheresse voulue la suite et la fin de cette vie. Or il n'est pas croyable que Gustave ait commencé d'écrire à la première personne avec l'intention délibérée de terminer à la troisième. Bien entendu, le passage de l'une à l'autre – avec sa réciproque – apparaît couramment au XIX^e siècle comme un procédé de romancier : voyez, par exemple *Le Roi des montagnes*. Le procédé a été employé par certains auteurs, dès le début du XVIII^e. Foe, dans la préface de *Moll Flanders*, déclare n'avoir fait que châtier et parfaire « un manuscrit... écrit à la prison de Newgate et... qui (lui) est venu dans les mains »¹³. Mais il ne s'agit pas ici d'un artifice rhétorique : Daniel de Foe, journaliste, entend faire passer ses fictions pour des relations fidèles d'événements vécus. En fait, c'est le succès de *Werther* qui a transformé plus tard ce qui pouvait être d'abord une mesure de précaution en une sorte de genre littéraire. On peut voir dans cet ouvrage – où l'ami de Werther publie le journal et les lettres du malheureux jeune homme puis se substitue à lui pour raconter ses derniers jours et sa mort – une sorte de charnière entre le roman par lettres et le roman-confession soi-disant trouvé ou reçu par un autre. La raison technique de la faveur dont ce stratagème jouira chez les romantiques, on la devine sans peine : on se tue beaucoup dans leurs récits et, si l'on veut raconter les derniers instants du héros, il faut donner la plume à un témoin de sa vie. Mais si ce mode

de narration tend à se substituer au genre « épistolaire », c'est qu'il en garde à la fois le subjectivisme et la « distanciation ». On disait au XVIII^e siècle : voici toute une correspondance, je la publie mais n'en suis pas l'auteur ; les correspondants se peignent par eux-mêmes, ce sont des subjectivités que le lecteur fera bien d'observer. On dit au siècle suivant : je publie un témoignage que je n'ai pas écrit moi-même ; voici les données objectives que j'ai pu réunir sur celui qui me l'a remis, les lecteurs les compareront aux certitudes subjectives qui s'expriment dans son récit. De là cette floraison de confidences oubliées dans un grenier, dans un chapeau, découvertes dans les papiers d'un défunt, remises à un écrivain professionnel par un fou qui se sauve en courant.

Mais dans tous les cas, la technique exige que la préméditation soit formellement établie : « J'étais seul, ce soir-là... on vint sonner à ma porte... je vis un curieux personnage qui tenait un manuscrit sous le bras... etc., etc. » Ces propos sont tenus, dès les premières lignes, par l'écrivain qui parfois reparaît à la fin pour conclure. C'est une loi du genre : il faut *introduire* la confession ; pour que chaque phrase du pseudo-manuscrit puisse nous sembler *à la fois* plus distante et plus abandonnée, entre le texte et nous il faut cette vitre, transparence et séparation, l'auteur, qui le publie et prétend ne l'avoir pas écrit. Or, Flaubert a vingt et un ans ; il ne manque ni de culture ni de métier ; il y a beau temps qu'il a lu, dans l'enthousiasme, *Les Souffrances du jeune Werther* et qu'il a fait l'apprentissage de cette technique « à la mode » : s'il avait, au moment de la conception, voulu provoquer chez nous ce recul et cette solidarité, on pense bien qu'il aurait pris ses distances dès le premier mot. Le second personnage est nécessaire, soit ; il représente l'outre-tombe. Raison de plus pour l'introduire dès le début. Or il entre par effraction et décontenance par son incongruité. Bien que l'orientation du manuscrit lyrique soit très accusée, l'auteur s'exprime avec tant de liberté et, souvent, de désordre, il y a tant de redites, enfin, qu'on peut y découvrir la rigueur interne d'un glissement quasi organique partant des premières expériences pour aboutir à la mort mais non pas celle d'un plan, d'une

construction esthétique qui imposerait son évidence au lecteur. Il apparaît que Flaubert se jette à sa table et qu'il écrit ce qui lui passe par la tête sans s'inquiéter de savoir s'il se répète¹⁴. L'idée de supprimer son héros mûrit d'une page à l'autre, c'est vrai ; il est également vrai que cette maturation est consciente : mais on ne peut la confondre avec une entreprise délibérée. Quand Flaubert a commencé *Novembre*, il est repris depuis quelque temps par la tentation de se totaliser en intériorité : il y a d'abord ces notes qu'il jette de temps en temps sur un carnet et qui lui manifestent par à-coups son désir de reprendre l'attitude introspective à la fois comme moyen de se connaître et comme effort de *présence à soi* ; et puis il y a eu l'aventure de Marseille qui, nous dit-il, a pris son importance plusieurs mois après qu'elle ait eu lieu ; enfin Gustave est encore sous le coup de l'échec de *Smarh* : le mouvement du balancier s'accroît ; il faut revenir au « roman intime », c'est-à-dire à l'histoire d'un martyr. De fait la structure de *Novembre* s'apparente à celle des *Mémoires*. Ici comme là un voile de fiction transparent couvre par précaution des confidences vraies ; dans les deux cas l'épisode central est fourni par une expérience amoureuse : les *Mémoires* nous racontaient le premier amour de Flaubert ; *Novembre* nous rapporte non pas son éducation sexuelle mais la révélation du plaisir comme réalité *totale* (charnelle et affective) ; pour le reste, même plan : enfance et vie de collègue puis la rencontre amoureuse, enfin la séparation (dans les *Mémoires*, c'est la femme qui ne revient pas à Trouville ; dans *Novembre*, c'est Gustave qui s'éloigne) et, dans les chapitres terminaux, l'auteur revient à l'effusion lyrique. La différence : beaucoup plus que les *Mémoires*, *Novembre* est un traité du vain désir et des techniques d'irréalisation. Le résultat, sans aucun doute, c'est que dans ce deuxième « roman intime » l'auteur se met encore plus que dans le précédent ; à la fois parce qu'il s'approfondit davantage et parce qu'il adhère à soi plus complaisamment. Mais cela même nous renseigne : le projet initial de Gustave a été de recommencer les *Mémoires* et, cette fois, de les réussir. Il a dû penser qu'un amour malheureux et solitaire, comme celui qu'il y décrivait, ne pouvait

pas intéresser : tout s'y passait dans une seule tête. L'épisode d'Eulalie – outre qu'il tenait à rendre par des mots son éblouissement – lui fournissait l'occasion de dialoguer avec *une autre* (une autre qu'il n'a pu s'empêcher, d'ailleurs, de transformer en lui-même). Or les *Mémoires* s'achevaient sur la disparition de M^{me} Schlésinger. La mort du héros n'était envisagée que sous son aspect de totalisation : c'était un vieillard qui racontait une existence bientôt bouclée par la mort, voilà tout. Encore avons-nous vu que Gustave n'est pas toujours fidèle à son propos et que le vieil homme, souvent, redevient un adolescent. Il y a donc, à l'intérieur même du Je, une sorte de dédoublement : Gustave, sans quitter le point de vue de l'intéressé, se donne pour lui-même et pour un autre. Au contraire, dans *Novembre*, l'idée de la mort se fait omniprésente ; « je suis né avec le désir de mourir » : ce n'est point une découverte à proprement parler mais l'échec de 39, les tentatives avortées qui ont suivi, l'urgence croissante de prendre un état, la résistance passive vécue comme maladie, tout se conjure pour accentuer ce désir. À la même époque, il souhaite n'être rien. Être *rien*, en un sens, c'est être mort. Mais, du coup, ce soleil noir éclaire et fait ressortir la singularité du sujet. Non que Gustave nous expose ici l'aspect profond de son « anomalie », mais parce qu'une vie qui veut se vivre dans son « être-pour-mourir » se manifeste par l'anéantissement même qui l'attend, comme ce qui ne se reproduira jamais deux fois. Nul doute que Gustave, sujet mortel et souhaitant la mort, n'ait voulu s'exposer dans son universalité singulière. Les premiers mots qu'il a tracés sont décisifs : « J'aime l'automne. » Tout comme ceux qui commencent le second paragraphe : « Je viens de rentrer de ma promenade dans les prairies vides. » Un goût personnel – un événement daté, irréversible, minute individuelle de son histoire. À partir de là, les jeux sont faits : le jeune écrivain rendra par les mots le goût de sa vie quotidienne. Pas la moindre « distanciation » dans le rapport du vécu au réflexif ; chaque phrase est un frôlement de soi contre soi. Adhésion totale : l'auteur se *donne raison*, c'est-à-dire qu'il s'accepte et se veut comme il se sent. Dans la mesure – toujours faible

chez Gustave – où il écrit pour un lecteur, celui-ci joue le rôle d'un père aimant qui aurait la tendre compréhension d'une mère ; il y a comme une éclipse de l'agressivité verbale qu'on trouvait encore dans *Smarh* – comme aussi de l'intention démoralisatrice.

En même temps, dans ces quatre-vingts pages, l'auteur, loin de songer à mourir, croit la totalisation *déjà faite* : l'éducation sentimentale est achevée ; il se survit, il est au bout de l'aventure tout en restant d'accord avec ses sentiments défunts : « J'ai savouré longuement ma vie perdue. » Cette phrase est la preuve qu'il a commencé le travail dans la naïveté. Il parle de la mort, il y rêve mais c'est encore une manière de vivre : le désir de mort est un trait de son caractère. Pourquoi son héros mourrait-il ? Il est déjà *tout l'homme*, c'est-à-dire un martyr complet. Certes, on sent naître et croître un malaise, mais la raison en est purement littéraire : il sent qu'il piétine et qu'il se répète. S'il a parfois songé à supprimer son personnage – suicide ou accident –, cette liquidation lui a été suggérée par le souci de conclure. La preuve en est que la partie autobiographique s'arrête mal et brusquement, au moment où le héros recommence ses exercices de gymnastique imaginaire. Non, rien ne le prépare à devenir un *objet*, à se désigner à nous comme cet Autre qu'il est pour les Autres. Tout au contraire : au moment qu'il se dégoûte d'écrire – en février 42 – il s'est surpris non plus à se raconter mais à épouser complaisamment ses rêves, à « faire du style », comme il dit. Sa situation n'a guère changé depuis les *Mémoires*. Donc il s'interroge – plus pompeusement mais de la même manière : « Où irais-je ?... Si j'étais seulement muletier en Andalousie... Que ne suis-je gondolier à Venise... » Nous savons ce que cachent ces désirs : le regret de son « cher voyage », le vain désir de n'être rien, l'envie cupide de tout connaître et la peur croissante que lui inspirent la vie d'étudiant, Paris, le droit. Pourquoi s'est-il arrêté ? À la fois parce qu'il ne trouvait point la chute souhaitable – comment finir par l'exposé de ces vastes appétits un ouvrage commencé par la confidence célèbre : « Je suis né avec le désir de mourir » ? – et parce qu'il avait, depuis près

d'un an, condamné l'éloquence : ces grands mouvements oratoires sont à l'opposé de la nouvelle esthétique qu'il entrevoit et qui vise à traduire indirectement l'idée par la forme.

Les modèles de Gustave, pendant l'hiver 42, restent Rousseau et Musset : il les a lus. À la fin de l'été 39, donc tout de suite après avoir terminé les *Mémoires d'un fou*, il fait part à Ernest de son enthousiasme pour les *Confessions* : cela veut dire qu'il a mesuré dans l'amertume la distance qui sépare son ébauche de ce chef-d'œuvre mais aussi qu'il n'a pas entièrement perdu l'espoir de s'égalier à Jean-Jacques. En commençant *Novembre* il s'est donné un but : approcher de son modèle en se forçant à la sincérité, en parlant vraiment *de soi*. Malheureusement l'*Ego* de Gustave est un être de fiction : à moins d'aller fouiller dans ses ténèbres, il n'a rien d'autre à nous dire que ses rêves. Et ceux-ci ne se distinguent guère d'une forme d'écriture qui est profondément sienne et qui, depuis quelque temps, lui répugne. Si la plume lui tombe des mains, en février 42, c'est qu'il s'est dégoûté à la fois de cette rhétorique, de son personnage et de lui-même. En bref, il s'est interrompu au moment même où le premier récitant disparaît. Ce qui le prouve, c'est que cet arrêt ne correspond nullement à la mort du héros – qui survit très longtemps – mais à la décision que celui-ci a prise de *se taire* (comme nous l'apprend le second récitant) – décision qui correspond exactement à celle de Flaubert en ce mois de février, comme on peut s'en convaincre en éclairant ce passage par la postface de *Smarh*. Il s'y promettait de ne plus écrire. En commençant *Novembre* il a eu un espoir. À présent, il désespère et retourne au silence. À partir de là, « il souffre davantage », c'est-à-dire qu'il commence l'étude fastidieuse du droit. Un fois de plus il s'est convaincu qu'il est un « grand homme manqué » ; quand il décide d'ouvrir les *Institutes*, c'est avec le sentiment d'un échec radical : ce n'est pas seulement la peur mais une rage de résignation qui l'oblige à anticiper sur son programme.

Après son échec d'août 42, Flaubert revient à son manuscrit. Mais il prend une étrange résolution : changer de récitant. Sans se soucier de terminer le

paragraphe inachevé, il passe à la ligne et c'est *un autre* qu'il fait parler, un ami du premier narrateur. Esthétiquement, cette mutation est si peu préparée qu'elle gêne : cassure brutale, le malaise où elle nous plonge n'est pas sans rappeler celui que provoquent au théâtre les « coupures saignantes ». Mais c'est justement ce qui fait sa valeur : ce raté de la narration frappe d'autant plus, en profondeur, qu'il semble, en surface, moins voulu. Quelque chose se met à vivre sous nos yeux : un événement réel qui est arrivé à l'auteur et que nous lisons entre les lignes. Si l'on demande quel est cet événement, nous dirons que Flaubert a repris son manuscrit dans l'intention de le terminer au moment où il s'est aperçu qu'il *ne pouvait plus* parler de lui-même à la première personne. C'est la rupture de l'adhésion au vécu, cette brusque distanciation surgie dans la relation intime de soi à soi-même, qui peut le mieux nous faire comprendre comment Flaubert a ressenti, en profondeur, son expérience des huit mois précédents. Mais il faut l'examiner de près sous peine de l'interpréter de travers.

Ce qui frappe d'abord, c'est que Flaubert *renie sans les renier* les deux premières parties de *Novembre*. Il les renie : les premiers mots du récitant n° 2 sont pour condamner le travail littéraire du n°1 : « Si quelqu'un, ayant passé, pour arriver jusqu'à cette page, à travers toutes les métaphores, hyperboles et autres figures qui remplissent les précédentes... » Il ajoutera un peu plus tard, parlant de son ami défunt : « C'était un homme qui donnait dans le faux, dans l'amphigourique et faisait grand abus d'épithètes. » Ailleurs il reproche au jeune mort d'avoir eu de mauvaises fréquentations littéraires, ce qui se voyait, dit-il, à son style. Blâmes discrets mais hargneux, condescendance : c'est, si l'on veut, Flaubert juge de Gustave. En avril 40, un an s'était écoulé depuis qu'il avait terminé *Smarh*, il n'entrait plus dans ce qu'il avait écrit, d'où la postface et le tutoiement qui l'y dédoublaient. En septembre 42, huit mois seulement se sont écoulés depuis l'abandon de *Novembre*. Pourtant, bien plus radicalement que le « tu », le passage à la troisième personne sépare Gustave de lui-même. La fureur de 1840 était signe de vie ; le désespoir hargneux qui le poussait à détester

franchement ce qu'il avait aimé, à se dédoubler pour s'insulter, c'était de l'espoir encore. À la fin de l'été 42, quand il revient à *Novembre*, il ne se fâche pas, ne hausse jamais le ton : simplement il n'entre plus dans son ouvrage et le premier narrateur lui semble un étranger ; il parle de lui – c'est-à-dire de soi – comme *d'un autre*, d'une connaissance plutôt que d'un ami, sans chaleur, sans complicité, avec un visible souci de ne pas tomber dans l'« amphigouri ». Le style est serré, durci, souvent frappant mais froid : pour la première fois Gustave réalise une œuvre qui pourrait se réclamer de ce qu'il appellera l'« impersonnalisme » et – ce qui en dit long sur le sens de cette doctrine littéraire – c'est lui-même qui fait l'objet de ce récit impersonnel. Au reste, plus qu'un récit, c'est un constat, un procès-verbal : un homme rapporte les faits et gestes d'un autre homme avec un curieux mélange d'application et d'indifférence ; la seule détermination affective que révèle ce discours, c'est un sentiment de supériorité agacée. Cette condescendance fait toute l'ambiguïté – donc l'épaisseur esthétique – de ces pages : Gustave nous donne une leçon d'anatomie et nous sommes tentés de partager ses sentiments envers le mort. Ce serait tomber dans un piège qu'il nous tend sans presque y prendre garde : si le nouveau récitant est supérieur à ce mort, il est en même temps convaincu que ce mort est supérieur à tous. On se demandera donc à juste titre de quel droit le second narrateur – qui vit encore, lui, et qui commet la grande sottise d'écrire – prétend valoir mieux que le premier qui s'est tu et qui a réalisé, pour finir, ce merveilleux suicide : « mourir par la pensée ». Nous y reviendrons. Notons simplement que le tourniquet vient donner à ces pages une dimension nouvelle précisément parce qu'il déroute le lecteur et le met dans une position intenable. Tout se passe, de ce point de vue, comme si le deuxième récit de *Novembre* représentait la première tentative de Flaubert pour réaliser « cette étrange traduction de la pensée par la forme » qu'il avait conçue dès la fin de 41. Car la forme, ce n'est pas d'abord une « belle » phrase, c'est la construction d'un piège avec les éléments du discours. C'est ce que Gustave semble vouloir nous faire

comprendre, quand il fait dire au deuxième narrateur : « Il faut que les sentiments aient peu de mots à leur service sinon le livre se fût achevé à la première personne. » On reconnaît le thème, bien sûr : depuis quelques années cet écrivain ne cesse de condamner le langage. Mais il y a plus : les sentiments ne s'exprimeront par les mots que si l'on truque le discours en le transformant, par exemple, en un discours sur un discours.

Flaubert pourtant *ne renie pas* le début de *Novembre*. La dernière partie est si différente des deux autres par le ton, les intentions et le contenu qu'on pourrait croire qu'il eût suffi de quelques changements sans importance pour en faire un tout autonome. Mais l'auteur n'y a pas songé un seul instant : si mécontent qu'il fût de son travail ancien, c'est expressément *pour l'achever* qu'il a introduit le deuxième narrateur. Mieux : ayant réussi la conclusion, il semble que cette fin, à ses yeux, par une étrange rétroaction, transforme sans y toucher le commencement, change les défauts en beautés et sauve, en quelque sorte, les pages écrites avant février. En effet, nous le savons, Flaubert, qui n'a jamais péché par excès de complaisance à soi, tiendra jusqu'au bout la « dernière œuvre de sa jeunesse » en haute estime. Il la fera lire à Maxime, à Louise, plus tard aux Goncourt. Et il est vrai que l'adjonction du second récitant transfigure le roman tout entier. En d'autres mots, bien que la brutalité de la césure nous surprenne, il apparaît que la conclusion ne peut s'isoler ni se poser pour soi sans s'amoindrir et qu'elle tire précisément ses richesses des parties antérieures. Ou, si l'on préfère, le jeune homme dont parle le second récitant apparaît comme la vérité devenue du premier : les événements de la période février-septembre ne peuvent que nous livrer dans le milieu de l'objectivité la signification de ce qui a été vécu par Flaubert comme simple certitude subjective. Et inversement, par cette seconde partie, le vécu subjectif et l'adhésion à soi sans distance se constituent rétrospectivement comme *appelant* un dévoilement réflexif et distancié de leur dimension objective. Celui qui dit complaisamment qu'il est né avec le désir de mourir, c'est le même qu'un regard sans cruauté mais sans pitié dévoilera comme

un auteur amphigourique. Et cela ne met pas en doute sa sincérité spontanée : c'est plutôt une tentative délibérée pour en montrer l'autre face. Le passage de *Novembre* que nous signalions plus haut prend ici toute sa valeur : « le livre se fût achevé à la première personne... » si le discours sans être truqué pouvait rendre le « sentiment » tel qu'il apparaît à celui qui le vit ; cela veut dire que le pathos contient dans son tissu même – qui est l'accord avec soi subjectif – un appel à l'objectivation ou, si l'on préfère, que l'affect est en même temps vécu comme soi-même et comme autre, c'est-à-dire comme il apparaît aux yeux des autres. Le discours oblige à choisir *un* des deux points de vue qui existent simultanément : si la colère *se parle*, il faut, selon Gustave, qu'elle se donne totalement raison ou qu'elle se décrive froidement comme une réaction impulsive et singulière. L'art cassera donc la parole pour provoquer chez le lecteur l'aperception de ces deux faces de la réalité vécue. Manipulé dès sa petite enfance par les autres, Gustave, au sein de l'accord infini de soi avec soi, s'est toujours senti un objet fini pour autrui. L'emploi successif du *je* et du *il* lui paraît la meilleure façon de se désigner comme objet concret – c'est-à-dire comme universel singulier. De fait, le thème du double apparaît dès ses premières œuvres : c'est l'opposition d'Almaroës et de Satan et c'est aussi le parti pris grincheux de ne participer qu'à demi aux élans et aux souffrances de Marguerite, de Djalioh, de Garcia ; c'est le sens même de son masochisme sadique et de la contradiction qu'il découvre de bonne heure chez l'artiste, génie universel planant au-dessus de tous et simple détermination particulière du genre humain. La fuite dans l'imaginaire est consciente d'être rigoureusement définie par une anomalie réelle qui lui prescrit ses limites en l'obligeant à se répéter sans cesse sous les mêmes formes. Dans *Novembre* le coup de génie est d'explicitement le dédoublement.

Il y a plus : l'apparition du double est un événement dans la temporalisation romanesque, précédé de cet autre événement, la mort du premier récitant. De quelque manière qu'on l'explique, le nouveau venu est posthume : c'est quelqu'un qui *vient après*. De là ce paradoxe que le thème du dédoublement

provoqué par une crise est découvert et exploité littérairement avant que la crise et la cassure aient eu lieu réellement. En effet, après 44, Gustave se sentira *le même* et *un autre*. L'attaque de Pont-l'Évêque aura liquidé un certain individu et un autre, né sur l'heure, gardera la dépouille du premier ; entre le défunt et le survivant une seule différence, l'âge *mental* : le second est un vieillard sans passions, le premier qui a tant pleuré, tant crié, c'était un jeune homme ; son cadavre embaumé est à la merci d'une mémoire qui s'engourdit. Flaubert, quand il tente de transmettre à Louise cette expérience peu communicable, écrit : je suis deux. Si l'on écarte le feuillage rhétorique, quelque chose reste et frappe. De fait, le thème du double est familier dans certaines névroses ; de bons auteurs en ont conclu que Gustave y a recouru, *après la crise*, pour signifier ses troubles à ses propres yeux puis à ceux de la Muse. Ils ont raison sauf en un point : la dichotomie – pour pathologique qu'elle soit – a précédé l'attaque de quatorze mois. Le plus étrange, c'est que Flaubert lui-même ne semble pas s'en apercevoir ; quand il écrit à Louise : « Ma vie active, émue, passionnée... a pris fin à vingt-deux ans », il se réfère explicitement à sa maladie nerveuse, c'est-à-dire à la période qui a suivi la crise de janvier 44. Or il a décrit *dès 42* la mort des passions dans son cœur calciné et l'apparition de l'*autre* Gustave. L'a-t-il oublié ? Certainement non : c'est à cette même Louise qu'il a lu la « dernière œuvre de (sa) jeunesse » ; du reste il fait des allusions à cette ultime tentative d'autobiographie, à l'« indisable » qu'elle suggère, jusque dans les lettres qui semblent la contredire et reculer la date de l'*événement*. Il ne se gêne pas pour placer tantôt l'apparition de l'autre-dans-le-même en hiver 42, à Paris, et tantôt – je dirai même simultanément – en janvier 44 à Pont-l'Évêque. Ces affirmations sont, à ses yeux, parfaitement cohérentes. Gustave est lucide, il tente de s'expliquer *vraiment* à sa maîtresse (même si cette franchise a pour but secret de la tenir à distance), il sait qu'elle a le dossier en main ; il est au mieux de lui-même, névrosé, certes – qui ne l'est pas ? – mais en voie de guérison, délivré du Père, parvenu – nous le verrons dans la prochaine partie – à une surprenante

compréhension de sa maladie, animé d'un vrai désir de communiquer son expérience. Si les contradictions que nous venons de relever n'existent pas pour lui, c'est qu'elles n'existent pas du tout. Pour lui, la cassure de *Novembre* est la préfiguration de celle qui aura lieu pour de bon en janvier 44 : deux hommes pour une seule vie, le brusque mutisme et la mort du premier suscitent le discours du second, surgi du néant pour publier et commenter l'œuvre inachevée. Le nouveau venu *possède* le jeune mort par la mémoire, comme deux ans plus tard Gustave-le-Vieux se fera possesseur et gardien de Gustave-le-Jeune. Le « Je » lyrique et passionné, cette confiance d'un misérable en son intimité subjective, nous comprenons qu'il a éclaté : le temps de la défiance est venu. Un personnage sombre et boutonné va raconter, déchiffrer, expliquer. Des deux subjectivités, la première se referme et devient *objet* ; l'autre – car il faut bien, quelquefois, que le témoin inconnu dise *je* ou *moi* –, Flaubert entend que nous ne sachions rien d'elle. Elle *se passe sous silence* et s'absorbe à retracer les dernières années du disparu. Pourtant le biographe se peint par son entreprise : ses propos dépouillés trahissent le souci constant de refuser le pathos. Mais sous l'affectation d'impartialité, sous l'ironie condescendante, on découvre de la violence, un rythme étrange, heurté, précipité. Cet homme n'est pas détaché : nous le devinons sinistre, angoissé. En vérité nous ne pouvons le tenir pour le simple produit passif de la mort du héros : on l'a convoqué, dirait-on, dans un cas d'extrême urgence pour lui demander un diagnostic. De là vient en partie son attitude gourmée : c'est un médecin ou un flic. S'il fait l'impartial, s'il bloque ses sentiments, c'est qu'il enquête : cherchant à comprendre les mobiles de l'accusé ou du patient, il s'interdit d'abord de les partager. Mais de quoi cherche-t-il les indices ou les symptômes ? D'un meurtre, d'une maladie ? C'est tout un. Et si l'on demande quel événement – intérieur ou extérieur – est à l'origine de la coupure et de l'enquête, je dirai que la réponse se trouve dans la troisième partie de *Novembre* : à la fin d'août ou au début de septembre, Gustave a voulu se tuer. Il est vrai : auteur, il place l'épisode en hiver mais c'est pour dérouter ; quand il

se décide à se débarrasser de son héros et le fait mourir pour de bon en un certain mois de décembre¹⁵, le mois d'octobre 42 n'est pas terminé et il est fermement décidé à réussir son examen – qui aura lieu en décembre suivant, il le sait.

Certes, nous l'avons vu, ce n'est pas la première fois qu'il coquette avec le suicide. Le récitant n°1 nous a dit « J'ai toujours aimé la mort » ; il s'approchait « de la lucarne d'un grenier pour (se) jeter en bas ». Et puis, au dernier moment, une force le retenait. Le scénario sera réédité sans variante en août-septembre 42 : Un jour, il veut revoir un village au bord de la mer « avant de mourir¹⁶ ». Il y arrive, se penche au bord de la falaise et « songe un instant s'il ne devrait pas en finir ; personne ne le verrait, pas de secours à espérer, en trois minutes il serait mort ». Non : « De suite, par une antithèse ordinaire dans ces moments-là, l'existence vint à lui sourire, sa vie de Paris lui parut attrayante et pleine d'avenir... Cependant les voix de l'abîme l'appelaient, les flots s'ouvraient comme un tombeau... Il eut peur, il rentra, toute la nuit il entendit le vent siffler dans la terreur. » Nul doute qu'il ne s'agisse d'une expérience réelle. Ce qui en convainc, c'est la « terreur » qui s'empare du jeune homme devant « les flots qui s'ouvrent ». Et c'est celle-ci qui a décidé Gustave à relater cette tentative manquée : oui, il s'est approché du bord de la falaise comme il faisait autrefois de la lucarne du grenier. Il s'est penché dans le vide et il s'est complu à *imaginer* sa chute : comme autrefois. Mais là s'arrêtent les ressemblances : enfant, ses conduites suicidaires demeuraient ludiques, il s'irréalisait en suicidé. Non sans effroi, je l'accorde, mais cela faisait partie de la fête : il jouait à se faire peur. En 42, on ne joue plus. Ou plutôt si : au début, il a recommencé ses exercices, il a tout imaginé jusqu'au « flocc » qu'il entendrait en s'enfonçant dans la mer. Mais l'irréel a, cette fois, une autre consistance : Gustave *sente* qu'il a tous les motifs réels de se tuer. Du coup, l'image du plongeur se transforme en vertige : une force l'attire, les flots s'ouvrent *pour lui*, il est en train de se convaincre qu'il *va* se jeter à l'eau. Cela suffit pour réveiller son puissant vouloir-vivre qui se manifeste

par une frousse mémorable : il s'enfuit. Mais, la nuit, l'angoisse se mêle à la terreur rétrospective : il vient d'apprendre à la fois que le suicide est la seule solution de ses problèmes et que son instinct de vie lui interdit de se tuer. C'est ce que résume fort bien une phrase du second narrateur, d'ailleurs antérieure au récit de cette tentation : « Il y a des douleurs... du haut desquelles on n'est plus rien... Quand elles ne vous tuent pas, le suicide seul vous en délivre ; il ne se tua pas. » Pas de commentaire : un constat d'échec, c'est tout.

Le voilà donc, en cette nuit d'Idumée, enfermé dans sa chambre où il « fait un énorme feu qui lui rôtit les jambes ». Ce dernier détail – Gustave a placé la scène en hiver – tient la place d'un autre que nous ne connaissons jamais¹⁷. Il réfléchit ; il se demande à la fois : que faire, que devenir si je ne puis ni mourir ni vivre ? et : *pourquoi* ai-je *voulu* me tuer ? Les deux questions reçoivent une seule réponse : je dois d'abord me connaître ; j'en ai à la fois le besoin et les moyens puisque je ne *me reconnais* pas. En ce moment de ma vie où je m'apparais *autre*, il faut que je m'observe et me juge *comme un autre*.

Il s'en est fallu de peu qu'il ne se précipitât dans la mer. Est-il possible qu'il ait été poussé par la honte d'avoir été recalé ? Il en doute. Même les dégoûts essuyés dans le récent passé ne lui paraissent pas expliquer sa brusque violence. Et si c'était *pour éviter le pire* ? Quel « pire » ? tout est là. Gustave, pendant cette nuit et dans les jours qui viennent, a pris deux décisions : il s'arrachera aux torpeurs de la passivité et passera son examen ; il enquêtera sur soi parce qu'un danger le menace, qui ne vient pas du dehors mais *de lui-même*. Il faut voir clair, « s'analyser », se recomposer, sinon *quelque chose va lui arriver*. La conclusion humiliante, absurde et logique de ses efforts, ce suicide *manqué*, lui fait voir tout à coup les deux années qui l'ont précédé sous un autre éclairage ; il revient en arrière et découvre ce qu'il se forçait à ne pas voir : sa maladie *psychique* de 41, ses résistances insurmontables, le calme suspect de ses sens. C'est à la fin de cette période qu'il a commencé *Novembre* ; les deux premières parties ont été écrites *avant* son départ pour Paris ; elles reflètent donc son douloureux malaise : il s'en

servira, il tentera de les interpréter et de dire *aujourd'hui* quel était l'homme qui les écrivait. Ce seront les pièces du procès qu'il se dresse. Il reprendra son roman et l'achèvera. S'il pouvait dire la vérité sur lui-même, montrer à la fois le sujet Gustave dans la spontanéité de sa vie intime et l'objet Flaubert à travers ses conduites et ses conditionnements, s'il arrivait à en montrer le sens et l'orientation – jusqu'alors ignorés de lui –, n'aurait-il pas approché du chef-d'œuvre qu'il désespérait d'écrire ? Dans ce moment « paradoxal », plein de craintes et d'espoirs – et non pas à l'instant qu'il se penchait sur l'eau – sa vie lui apparaît « pleine d'avenir ». La cassure de *Novembre* n'est pas simplement la préfiguration littéraire de la crise ultérieure : c'est le début d'une investigation systématique, née d'un pressentiment. On verra dans les dernières pages du roman un ultime effort – le plus poussé – de Gustave pour se connaître. Quand il commence l'enquête, il est tombé dans l'*estranagement* le plus profond. Des crises d'estranagement, nous savons qu'il en a eu depuis l'enfance. Jamais d'aussi aiguës. Par la raison qu'il se découvre *deux fois autre* et pourtant le même.

1° Le candidat malheureux d'août 42, gourmé, sinistre, inquiet, humilié, qui refuse tout abandon, qui se tient en main prudemment, regarde *comme un autre* le jeune écrivain d'avant février : trop de passions, trop de magnificence dans les désirs, trop d'enthousiasme dans la souffrance. Flaubert s'étonne d'avoir été ce naïf fanfaron de désespoir. Il sait qu'il ne mentait pas, alors, qu'il sentait et pensait vraiment ce qu'il écrivait : donc c'est un document valable sur sa jeunesse *à la condition* de dénoncer le mirage de la subjectivité et de montrer la réalité objective du premier récitant, c'est-à-dire sa particularité. Le *Je*, nous l'avons vu, est par lui-même universalisant : tous les jeunes gens doivent pouvoir se reconnaître dans les violentes pulsions du héros. Mais ce héros, *qui* est-il ? Flaubert se demande : « Qui étais-je ? » Car l'universel de février lui paraît en septembre une disposition *particulière* et datée. N'écrivait-il pas alors : « J'étais ce que vous êtes tous, un certain homme... », etc.? C'était refuser agressivement l'anomalie ou, en tout cas, prétendre que tous les hommes en sont, chacun à

manière, également affectés. En septembre l'anomalie devient *sa* propriété. Les deux échecs lui font s'avouer enfin : « Je ne suis pas comme les autres. » Non pas différent de tous comme chacun diffère de chacun : *absolument différent*. Bien sûr le « grand homme manqué » est une espèce qu'il dit « courante », dans ses *Notes et souvenirs* ; n'importe, cette espèce représente l'infime minorité dans le genre ; et, bien entendu, elle n'est faite que de « cas » qui se prêtent à l'approfondissement plutôt qu'à la généralisation. Bref, il s'agit, en septembre, de désigner le songe-creux de février par son idiosyncrasie *telle qu'elle apparaît au regard d'autrui* : le fils Flaubert, enfant imaginaire aux aspirations infinies, est *en réalité* un raté. L'apparition du témoin marque la distance qui sépare l'étudiant de septembre du jeune auteur de l'hiver précédent : elle consacre sinon le triomphe du *regard-autre* du moins la décision furieuse et aigre de le privilégier. Se connaître, aux yeux de Gustave, c'est commencer par *ne pas se donner raison*. Le sujet de l'infini désir devient cet objet : un original de province dont les moyens ne sont pas à la hauteur des ambitions. Les deux premières parties de *Novembre* pourraient s'appeler « Histoire de mes rêves », car la réalité n'y paraît jamais que pour être dévorée par l'imagination. Dans la troisième le processus de déréalisation est stoppé : entre-temps Gustave a rencontré la réalité sous la forme d'une négation socialisée de sa propre personne (sa solitude parisienne, l'échec du mois d'août) ; le propos de la troisième partie est de cerner l'imaginaire et de le définir, par ses limites infranchissables, comme un agent pratique définit le champ réel de ses possibilités : *cet* homme, dans sa réalité objective, est conditionné par son caractère et son histoire à pousser l'évasion *jusque-là*, pas plus loin. Le comédien se demande : qu'y a-t-il derrière mes rôles ? Qu'est-ce qui fait que je joue ceux-là – toujours les mêmes – plutôt que d'autres ? Mettre l'imaginaire en question, c'est chercher sous la déréalisation permanente le réel qui la motive et la dirige. Derrière l'« envol de l'aigle », Flaubert, désabusé, veut trouver le « petit fait vrai ».

Qui suis-je ? À ce niveau de l'enquête, cela veut dire « qu'est-ce que je peux ? ». Gustave entreprend, dans cette troisième partie, de découvrir et de fixer exactement le rapport de ses ambitions et de ses capacités : « Son grand regret était de ne pas être peintre, il disait avoir de très beaux tableaux dans l'imagination. Il se désolait également de n'être pas musicien ;... des symphonies sans fin lui résonnaient dans la tête. Du reste, il n'entendait rien à la peinture ni à la musique, je l'ai vu admirer des galettes authentiques et avoir la migraine en sortant de l'Opéra. Avec un peu plus de temps, de patience, de travail et surtout avec un goût plus délicat de la plastique des arts il fût arrivé à faire des vers médiocres... Dans sa première jeunesse, il s'était nourri de très mauvais auteurs comme on l'a pu voir à son style ; en vieillissant il s'en dégoûta mais les excellents ne lui donnèrent plus le même enthousiasme... Il avait la vanité de croire que les hommes ne l'aimaient pas : les hommes ne le connaissaient pas... Il avait... trop de goût pour se lancer dans la critique ; il était trop poète, peut-être, pour réussir dans les lettres... Quand il faisait du soleil, il allait se promener au Luxembourg, il marchait sur les feuilles tombées, se rappelant qu'au Collège il faisait de même ; mais il ne se serait pas douté que, dix ans plus tard, il en serait là... Comme il n'avait d'énergie pour rien, ... il se mit à boire... Il ne lisait plus ou bien c'étaient des livres qu'il trouvait mauvais et qui, néanmoins, lui causaient un certain plaisir par leur médiocrité même... On concevra sans peine qu'il n'avait pas de but, et c'est là le malheur. Qui eût pu l'animer, l'émouvoir ? (Ni l'amour ni l'arrivisme.) Pour l'argent, sa cupidité était fort grande mais sa paresse avait le dessus... Son orgueil était tel qu'il n'aurait pas voulu d'un trône... C'était un homme qui donnait dans le faux, l'amphigourique et faisait grand abus d'épithètes... », etc.

Ce portrait prend toute sa valeur si l'on songe que c'est celui du premier narrateur ; celui-ci nous est clairement donné pour ce qu'il est : démesuré par l'orgueil, médiocrement doué, voilà sa contradiction. Il rêve de symphonies, il a des tableaux dans la tête mais n'entend rien aux arts. Eût-il d'ailleurs le goût,

c'est le génie qui lui ferait défaut. Du reste il manque d'énergie et n'a pas de but. Pas même celui d'écrire ? Non : après février 42, pas même celui-là. Du reste ses défauts – qui vont le conduire à la mort – sont peut-être l'envers de qualités secrètes : il est trop poète pour devenir artiste. Mais finalement la poésie, c'est l'imagination et qu'est-ce que l'imaginaire dans une âme médiocre qui n'arrive pas même à le graver dans le réel ? Du vide. Voici donc les élans du jeune lyrique réduits à leur amère vérité. La preuve, nous dit le récitant n° 2, c'est qu'ils vont bientôt le quitter. Que restera-t-il ? Rien, sinon l'impossibilité de vivre.

Nous reconnaissons le portrait : c'est celui qui s'esquisse dans les Carnets à partir de 40. Tout y est mais l'éclairage diffère : dans les *Notes et pensées*, Gustave se désole. Ici, rien d'autre qu'un constat d'échec dressé par un huissier. Le sujet de *Novembre* se transforme : l'« histoire de mon imagination » devient le « roman d'un raté » ; le lecteur tombe dans un piège : il revivait sa jeunesse, cet indéfini qui se prend pour l'infini et voici qu'il se trouve pris dans la gangue de sa minable et trop réelle individualité. Il faut qu'il jette le livre ou qu'il déteste ce qu'on lui a fait d'abord aimer.

2° Ce n'est pas seulement le rêveur des années 40 que Gustave ne reconnaît plus ; c'est aussi celui qui vient *après*, l'étudiant rétif de Rouen, de Paris, le candidat malgré lui, qui veut et ne veut pas l'échec et le subit finalement comme un simple hasard et comme l'image profonde de son destin. Il s'est égaré en soi-même, vit à l'aveuglette, se comprend trop et pas assez ; *pas assez* : il a, nous l'avons vu, de brusques illuminations qui l'éblouissent sans l'éclairer ; *trop* : son égarement ne serait rien s'il ne s'agissait que d'un moment à vivre et qui s'écoule au jour le jour ; mais il y discerne une prophétie. Rien d'étonnant : toute vie prophétise, à tout instant, puisqu'elle se déroule en spirale ; ainsi la prémonition – dont l'usage est déraisonnable – est fondée en raison, dans sa pure apparition inutilisable, sur les structures mêmes de l'existence, où tout changement neuf et irréversible est en même temps répétition. Et Flaubert, nous le savons déjà, est plus que personne enclin à consulter le vécu comme un oracle

permanent. Mais, dans ce cas précis, il y a plus : le jeune homme craint de discerner dans la prémonition une intention secrète, sienne et autre à la fois ; en bref, il est à deux doigts de comprendre que le Destin d'un homme n'est que *lui-même* venant à soi comme un avenir étranger. Cette intention crée l'urgence de l'enquête : il faut la découvrir pour la supprimer ou l'accepter en toute conscience, tout juste comme on cherche à déceler les projets d'un ennemi pour les déjouer ou les retourner contre lui. Un seul moyen : mettre un flic sur l'affaire. Et justement ce flic est tout trouvé : c'est le jeune recalé qui a rejoint sa famille à Trouville ; il y est en vacances, ses passions se taisent. Paris est loin, *il n'est plus dans le coup*. Mais il ne faudrait pas confondre ce précaire silence du cœur avec le bonheur : c'est tout au plus l'absence sinistre du malheur ; il s'est durci, renfrogné, il a pris en horreur les élans de l'âme et de la plume, ses ennuis de Paris l'ont rendu méfiant et cynique : il regarde sans sympathie le futur notaire qui a pâli en vain, six mois durant, sur le Code. Il emprunte au père Flaubert son coup d'œil chirurgical et, avec une curiosité froide, entreprend de disséquer. Pour adopter ce ton nouveau, cet objectivisme sombre, il n'a nul besoin de se forcer : il lui suffit au contraire de se laisser aller à son anxieuse maussaderie et d'en faire l'instrument principal de l'investigation. Il ne s'aimait pas ; à présent, il se craint : conditions nécessaires et suffisantes pour opérer le dédoublement. Le récit du deuxième narrateur tire sa force d'une terreur haletante, confuse, universelle que dissimule à peine l'effort soutenu pour rester objectif. La certitude du pire restait jusqu'ici un imaginaire métaphysique ; elle servait de schème opératoire à sa rumination confuse, à ses créations littéraires. À présent, elle est réellement vécue : l'universel métaphysique s'est dissous ; reste l'anxiété d'un jeune homme devant son aventure singulière, qui se dit à la fois : « Qu'est-ce que je me prépare ? » et « Ça devait finir comme ça ». Quant au résultat de l'enquête, nous en découvrirons les sens multiples si nous tentons d'en analyser le procès-verbal.

À la fin du manuscrit lyrique, une dissonance frappe : « Autrefois, avant Marie, mon ennui avait quelque chose de beau, de grand ; mais maintenant il est stupide, c'est l'ennui d'un homme plein de mauvaise eau-de-vie, sommeil d'ivre mort. » Quelques lignes plus loin, c'est la nouvelle envolée : « Oh ! se sentir plier sur le dos des chameaux... » N'importe, Gustave est troublé – depuis peu, sans doute. Ce qu'il appelait insatisfaction, c'est à présent de l'abrutissement simple. L'alcool ? Il boit, bien sûr ; il lui arrive de se saouler pour imiter Alfred ; mais n'allons pas imaginer de bien grands excès : cet adolescent a tous les défauts et toutes les vertus qui préservent de l'alcoolisme et puis il reste en résidence surveillée. Ce qu'il nous livre ici, ce n'est pas son expérience d'ivrogne : disons qu'il éclaire par une comparaison la stupidité pâteuse qui l'accable *même à jeun*. L'essentiel de l'information porte en fait sur sa *dégradation*. Faute d'avoir la force de réclamer un « au-delà », un « ailleurs », son insatisfaction, vidée de toute exigence, s'est changée en hébétude, pure inadaptation subie ; le vain Désir de Tout, détermination imaginaire, s'efface : reste cette vérité qu'il n'a d'intérêt pour rien. Plus d'évasion : sa non-présence au monde devient présence obtuse ; inerte, ballotté par le cours des choses, il somnole les yeux ouverts. Cette déchéance est expressément datée : « Avant Marie... à présent... » Gustave se reporte aux années 40-41 et ce qu'il entend décrire, c'est cette « maladie » qui lui a permis de se séquestrer. D'où vient cette métamorphose ? L'auteur s'en étonne mais ne l'explique pas et nous ne sommes guère tentés d'en rendre responsable la pauvre Eulalie Foucaud. Toutefois la comparaison de son état avec l'ivresse est très significative : car enfin l'eau-de-vie ne coule pas d'elle-même dans les verres, il faut qu'on s'enivre ; il y a donc dès cette époque, chez Gustave, je ne sais quelle tentation de souligner l'aspect intentionnel de tout le processus.

De fait, sept mois après, le second narrateur décrit du dehors les mêmes conduites en insistant sur l'intention : « Il se mit à boire de l'eau-de-vie et à fumer de l'opium, il passait... ses journées tout couché et à moitié ivre, dans un

état qui tenait le milieu entre l'apathie et le cauchemar. » Flaubert a été à Paris, il a dû s'enivrer plus souvent, avec des camarades, ou en suisse¹⁸. L'ivrognerie est explicitement donnée pour la cause de sa déchéance : s'il passe ses journées « tout couché » et dans l'apathie, c'est qu'il est, dès le matin, « à moitié ivre ». À l'origine de son état, il entend mettre une activité. Remarquons pourtant que c'est une activité passive. Il est vrai qu'il faut, pour chaque verre qu'on se verse, une certaine option ; mais il est vrai aussi qu'on *s'adonne* à la boisson, ce qui signifie qu'on s'y abandonne. Et c'est ce que résume fort bien l'expression « se mettre à boire ». Gustave en est si conscient qu'il va jusqu'à nous donner la motivation impérieuse quoique négative qui le pousse à s'enivrer. La phrase entière est en effet : « Comme il n'avait d'énergie pour rien et que le temps, contrairement à l'avis des philosophes, lui semblait la richesse la moins prêteuse du monde, il se mit à boire. » Trois paragraphes plus loin, nous lisons : « On concevra sans peine qu'il n'avait pas de but. » Flaubert, en effet, même dans ses tout premiers récits, a toujours présenté son quiétisme comme un cercle vicieux : il n'a pas d'énergie parce qu'il s'est, par exigence d'orgueil, placé d'emblée au-dessus des fins humaines ; il n'a pas d'objectifs précis parce qu'il manque d'énergie, c'est-à-dire, avant tout, de suite dans les idées. Du coup, il *subit* le temps. En 39, Gustave tentait d'y échapper en pratiquant l'hédonisme. C'était un rêve bleu : pour y croire il fallait s'imaginer qu'une personne tout entière, avec toutes ses ressources et toutes ses passions, pût se résumer dans le plaisir d'un instant. Impossible : l'homme est futur. Pour s'arracher à la temporalisation, il faut se retrancher de l'espèce : on y parviendra grâce à l'alcool. C'est lui qui, en nous plongeant dans l'hébétude, imitation du pur être-là des choses, nous amputera de notre avenir. Gustave le sait, il l'accepte. Si l'homme est à venir, soyons sous-hommes pour végéter dans un éternel présent.

Ces textes sont clairs : ils présentent la déchéance comme intentionnelle. Le résultat n'est pas brillant : il passe ses journées « dans un état qui tient le milieu entre le cauchemar et l'apathie ». Entendons que son apathie désarme le

cauchemar en supprimant l'angoisse et qu'elle est elle-même cauchemaresque parce qu'il la vit dans l'horreur comme dégradation systématique et d'ailleurs vaine de son existence. Et sans doute aussi, il a des moments d'anxiété pure et d'autres où l'hébétude est totale, où il voit du même œil indifférent la vie, la mort, le génie, la gloire, le ratage et l'embourgeoisement. Mais, de toute manière, ce qui demeure, c'est la conscience plus ou moins obscurcie d'avoir *bu pour déchoir*. L'opération, ici, n'a pas pour simple objectif d'embrumer la conscience mais de la mutiler durablement. Ou, si l'on préfère, l'ivresse a pour Gustave une double fonction : superficiellement, il se saoule, un soir, pour oublier son embourgeoisement futur ; profondément il réalise une déchéance qui, si elle était permanente, le rendrait incapable – par défaut – de s'embourgeoiser.

Ici, un soupçon nous vient à l'esprit : pour se dégrader vraiment, il faut s'enivrer *tous les jours*. Une saoulerie isolée peut à la rigueur *symboliser* la destruction irréparable : elle ne détruit, en fait, rien du tout. Or ni les lettres de Gustave, ni les témoignages de ceux qui furent alors ses condisciples ne permettent de penser qu'il ait entrepris *réellement* de se détruire par la boisson. De ce point de vue, l'affirmation « il se mit à boire » est fausse. Pourtant comme l'auteur tente ici de dire la vérité sur lui-même, il faut qu'elle soit vraie d'un autre point de vue. Bref, c'est une *manière de dire* qui tente de signifier l'« indisable ». Déjà, dans le premier texte, l'alcool n'était qu'un terme de comparaison. Dans celui que nous étudions, la comparaison est resserrée, syncopée, voilée par un acte imaginaire : ce que veut dire Gustave, c'est qu'il a le sentiment d'avoir entrepris sans vin ni drogue, sans aucun instrument extérieur, uniquement avec les moyens du bord, son autodestruction. Les résultats d'un alcoolisme invétéré – gâtisme ou *délirium tremens* –, il lui semble qu'il est capable de les produire tout seul, sans adjuvants extérieurs et il s'effraie de deviner en lui l'intention efficace de se perdre. La preuve en est qu'il n'est plus question par la suite de son éthylisme. Par contre, tout de suite après le passage

que nous venons de citer, cherchant un autre code pour délivrer le même message, il insiste sur sa complaisance croissante à ses torpeurs : « Usé par l'ennui, habitude terrible, et trouvant même un certain plaisir à l'abrutissement qui en est la suite, il était comme les gens qui se voient mourir, il n'ouvrait plus sa fenêtre pour respirer l'air, il ne se lavait plus les mains, il vivait dans une saleté de pauvre, la même chemise lui servait une semaine, il ne se faisait plus la barbe et ne se peignait plus les cheveux », etc. Deux passages frappent dans ce texte :

1° Le plaisir que Gustave prend à la déchéance s'accompagne d'une tentative de *déculturation*. Loin d'essayer de combattre son apathie par des activités sociales, il la protège en refusant la société dans son ensemble, en tant qu'elle est « culture » par opposition à la simple « nature ». Il ne tient plus les rôles fondamentaux, ceux qu'on lui a appris dès l'enfance et qui lui paraissent définir à la base l'*humain*, c'est-à-dire le bourgeois : à quoi bon se laver, se faire la barbe ou aérer sa chambre ? Il s'en abstiendra désormais, même si c'est lui qui doit supporter les inconvénients de ce négativisme : « Quoique frileux, s'il était sorti dans la matinée et qu'il eût les pieds mouillés, il restait... sans changer de chaussures et sans faire de feu. » On notera que ces abstentions sont données pour conscientes et délibérées : elles ne semblent ni l'effet ni l'expression directe de l'apathie. On dirait plutôt qu'il profite de l'inertie vécue pour dévaster en lui de larges secteurs socialisés et revenir aux temps où les hommes ne connaissaient pas encore l'usage du feu. Même ses déplaisirs ne lui paraissent plus des motifs suffisants pour entreprendre une action humaine : il lui faut *subir* les vêtements humides, la chambre glacée, *à la fois* par un scepticisme stoïque qui conteste toutes les fins de l'espèce et par une veulerie appliquée qui le rend incapable de les atteindre. Nous l'avions vu, tout à l'heure, lire « des livres qu'il trouve mauvais » avec une sorte de *Schadenfreude* et l'amer plaisir de surprendre la littérature en train de se ridiculiser. À présent il va plus loin : il détruit en lui ce qui lui paraît l'essence de l'homme, la pensée. Non certes par la boisson mais en entretenant en lui un état de distraction permanente avec « fascination

auxiliaire » : « Il se jetait tout habillé sur son lit et tâchait de s'endormir ; il regardait les mouches courir sur le plafond, il fumait et suivait de l'œil les petites spirales bleues qui sortaient de ses lèvres. » Il s'agit, par une étrange ascèse, d'entretenir « son vide », de constituer l'esprit, purgé de ses idées et de ses mots, comme une inerte lacune. Pour devenir tout entier matière, il ne laisse pénétrer en lui que les faits matériels ; encore faut-il qu'ils soient insignifiants : des taches au plafond, cela suffit. La perception, chez Gustave – surtout vers ce moment –, c'est un *devenir-chose* du sujet percevant : plus d'Ego, la délivrance.

Cette ascèse – retour au vide total, figure du Néant, à la plénitude totale de la Matière, à l'impotence absolue du premier homme, à la vie végétative, à la Nature inhumaine, par la destruction systématique de l'équipement culturel – est consciente et quasi délibérée. Il faut y voir l'*imitation* de l'apathie, une conjuration pour en provoquer le retour et, quand elle existe enfin, un effort pour la radicaliser. De toute façon il s'agit de « contre-activités » secondaires qui ne peuvent se développer que sur un terrain préparé. La réalité primaire et fondamentale, c'est l'« abrutissement » : dans la mesure où *il se fait vivre* sans être voulu explicitement, dans la mesure où ses apparitions sont subies, c'est lui qui donne leur sens aux conduites négatives que Gustave a recensées. Pourquoi ne se lave-t-il plus, n'ouvre-t-il plus ses fenêtres ? Parce qu'il est « comme ces gens qui se voient mourir ». L'agonie est un processus *enduré*. Notons que, pour Flaubert, la fin de cette involution – qui est le fondamental même – est prévue ; mieux, qu'elle constitue l'avenir proche et concret du présent vécu. C'est-à-dire un contre-avenir ; elle qualifie chaque moment dans son irréversibilité comme la certitude de n'avoir plus d'avenir. Quel que soit l'acte qui se propose, fût-ce d'ôter ses bottes trempées de pluie, Gustave n'a plus même besoin de le refuser : il ne sent plus la moindre sollicitation à l'accomplir, entre lui et les fins les plus urgentes, le lien est rompu. La sensation de froid, la crainte de prendre un rhume ne se dépassent plus dans un acte qui viserait à les supprimer : elles s'endurent et, si j'ose dire, *se végétent* ; c'est la rupture vécue avec l'avenir le plus

immédiat, c'est l'équivalence spontanément ressentie de toutes les sensations, qu'elles soient agréables ou désagréables, de tous les sentiments, de la pensée du vide et du vide de la pensée. Quand, enfin, cette attitude est *subie*, Gustave s'effraie. « Je suis usé », pense-t-il. « Usé » : le mot marque assez que celui *d'agonie* n'est qu'un terme de comparaison, c'est « déchéance » qu'il faudrait dire. Dans le passage que j'ai cité la déchéance est envisagée comme processus irréversible et comme contre-avenir, c'est-à-dire comme possibilité de n'avoir plus d'avenir *humain*. Je dis « possibilité » parce que le « comme » a ici deux fonctions : d'une part il introduit l'image (« comme les gens qui se voient mourir »), d'autre part il marque que les deux termes de la comparaison ne sont pas rigoureusement équivalents, il introduit l'idée d'un certain *à peu près*. Il y a prophétie, c'est sûr. Mais c'est le corps qui prophétise : les gens qui se voient mourir ont la certitude de leur mort prochaine ; Gustave n'a, lui, qu'une croyance intermittente et d'intensité variable. Il « se voit » glisser vers le gâtisme, vers la démence sénile mais *pas tout le temps*. N'importe ; le contre-avenir est le sens de ses hébétudes : elles viennent, de plus en plus souvent, de plus en plus longues, de plus en plus profondes, et puis elles disparaissent mais, un jour, elles deviendront son état permanent. Et c'est cette conviction qui lui permet de *jouer* l'apathie dans les moments creux ou de la renforcer quand elle apparaît de nouveau : *à quoi bon* me conduire comme un homme qui possède un avenir humain puisque mon avenir réel est le retour à l'état brut, à l'état de la brute, à cette sénilité qui n'est que la résurrection de la première enfance. On se lave si l'on est destiné à devenir notaire ; si c'est un précoce gâtisme qui vous guette, à quoi bon l'hygiène et la propreté ?

En somme, c'est un mystique de l'abrutissement : il est visité par des hébétudes dont le sens futur est la chute définitive dans la sous-humanité. Mais, dira-t-on, ces extases hébétées, il en a depuis la petite enfance. Justement : c'est leur sens qui a changé. C'étaient des évasions ; plus tard il y a vu la preuve de son génie. À présent, ce sont des prémonitions : elles lui *signifient* sa future démence.

Or c'est précisément ce qui l'inquiète : pourquoi s'y *complait-il* ? Ce qu'on fait *avec* plaisir, est-ce qu'on ne le fait pas *par* plaisir ? Dans le cas de Flaubert, l'indice hédonistique est troublant : ses extases apathiques n'ont aucun conditionnement *extérieur*. Certes, il les subit mais personne ne les lui impose ; si, bien sûr : son corps. Gustave le dit précisément : « La nuit, il ne dormait pas, des insomnies le retournaient sur son lit, il rêvait et il s'éveillait, si bien que, le matin, il était plus fatigué que s'il eût veillé. » Comment s'étonner, après cela, qu'il n'ait, de tout le jour, plus la force de rien faire ? Derrière lui, ce ramas obscur : les fantasmagories de l'insomnie nocturne. Devant lui un avenir de démence obscurément prophétisé. Dans le moment présent, une lassitude de vivre dont il est innocent. Innocent ? C'est là que le bât le blesse. Il s'agit bien sûr de troubles nerveux. Mais le propre des nerfs c'est que leurs maux sont à double sens : on les subit et on les fait ; ces organes ne nous imposent souvent que ce qu'on leur a d'abord imposé. Après tout, ces insomnies, ces cauchemars, n'ont-ils pas, à un certain niveau, l'*intention* de se prolonger par l'apathie du lendemain ? De fait, dans la description que nous fait le deuxième narrateur, il apparaît que, pendant les derniers mois du premier, le jour et la nuit sont indistincts. Abrutissement, cauchemars éveillés, sommeil dans l'après-midi ; sommeil, abrutissement, cauchemars du crépuscule à l'aube. Sur certaines insomnies, les hypnotiques ont peu d'effet : c'est que l'insomniaque, même si ses conduites de surface paraissent la démentir, est possédé, en profondeur, par l'*intention de ne pas dormir*. Bref, si l'apathie est un plaisir, c'est Flaubert qui la reproduit, elle est devenue – à un certain niveau – une fin. Disons-nous qu'il le sait ? Oui et non : car enfin ce plaisir lui fait horreur. Il redoute sa déchéance. Il l'évoque ou la maintient par des conduites imitatives mais en même temps, il est terrorisé par le soupçon qu'elle pourrait être un jour définitive. Cela, *Novembre* ne le dit pas clairement, mais le « plaisir » dont il y est question dévoilera mieux sa nature si nous rapprochons ces contre-activités imitatives d'autres imitations que Gustave se plaisait à faire à la même époque et dont il parlera quatre ans plus

tard à Louise : « Mon père, à la fin, m'avait défendu d'imiter certaines gens (persuadé que j'en devais beaucoup souffrir, ce qui était vrai, quoique je le niasse) entr'autres un mendiant épileptique que j'avais un jour rencontré au bord de la mer. Il m'avait conté son histoire ; il avait été d'abord journaliste, etc., c'était superbe. Il est certain que, quand je rendais ce drôle, j'étais dans sa peau. On ne pouvait rien voir de plus hideux que moi à ce moment-là. Comprends-tu la satisfaction que j'en éprouvais ? Je suis sûr que non¹⁹. » Les lettres de 42-43 nous apprennent que ce « drôle » venait de Nevers et que Flaubert en avait fait le rôle favori de son répertoire. Pourquoi ? La réponse, on la connaît d'avance : ce qui l'attire, en ce malheureux, c'est l'idiotie. Nous connaissons le refrain : les idiots, les enfants et les bêtes le fascinent, il fascine les animaux, les enfants et les idiots. Chez ces derniers, la nature sauvage se révèle comme négation violente et radicale de l'homme ; mieux, elle le ridiculise en le caricaturant : l'idiot, c'est l'homme bafoué.

Il y a plus : « C'était superbe. » Qu'y a-t-il de superbe dans les récits de ce malheureux ? C'est qu'il prétend avoir été journaliste. Est-ce vrai ? Est-ce un mensonge ou simplement une fabulation ? Flaubert s'en moque. Ce qui lui importe, c'est que ces propos témoignent d'une dignité brisée, soit que la maladie l'ait mis dans l'incapacité d'exercer son métier, soit qu'il s'invente un brillant passé pour compenser l'horreur de son présent. Tombé au-dessous de l'humain, le pauvre homme s'entête à respecter les valeurs bourgeoises, à se parer de titres qu'il n'a pas ou qu'il n'a plus. Le « superbe », c'est ce tourniquet : les hommes sont méprisables, mais on s'avilit plus encore à tomber au-dessous d'eux, surtout si – comme il ne manque jamais d'arriver – on se sent humilié et qu'on valorise encore des activités sordides qu'on ne peut même plus mépriser, d'ailleurs, puisqu'on est incapable de les exercer. Gustave parle de ce « drôle » d'un ton protecteur et dépourvu d'indulgence : il lui reproche de révéler encore les idoles bourgeoises. Mais, dans le même temps, il se reconnaît dans l'homme de Nevers ou plutôt il reconnaît *son propre tourniquet* : pour ne pas faire son

droit, il faudrait qu'il s'affligeât de je ne sais quelle misère mentale mais, du coup, il perdrait la ressource de mépriser ses bons amis et subirait, avec une rage impuissante, le poids de leur juste pitié.

Du coup, il se jette à l'imiter. Cela veut dire qu'il refait les gestes pour susciter les sentiments et connaître le goût de l'abjection : il s'agit d'assouvir à *blanc*, dans l'imaginaire, l'obscur désir de déchoir qu'il devine au fond de lui-même ; il faut *savourer* la dégradation. Celle-ci, pourtant, restera jusqu'en 44 irréaliste. Gustave la recherche-t-il malgré son irréalité ou à cause d'elle ? L'un et l'autre. En un sens il ne perd jamais conscience de *jouer un rôle* et cela n'est pas pour lui déplaire : le danger reste limité ; par cette fausse déchéance, il peut démasquer son désir interdit, le voir au grand jour, l'assumer ou s'en délivrer. Ce qu'il joue, c'est moins le Nivernais que lui-même mais il *se* joue en Nivernais. C'est à ce niveau qu'est le plaisir : il s'abandonne à l'imitation, la passivité fait le reste ; il jouit de bafouiller, de bêtifier, de se jeter sur le dos, de se tordre dans les spasmes. Pour un moment, il est au-dessous de l'humain, délivré de l'avenir par son abjection : pour un moment son implacable masochisme trouve une issue radicale : sous les yeux de sa famille, Gustave s'abîme dans l'ignominie, il veut *faire rire* de son malheur. Il s'évade, il se repose. Il se fait le plus méprisable *pour les autres*, et s'il mime l'abjection, c'est *aussi* pour forcer son père à le maudire une fois encore : en ce sens, cette déchéance répète la scène primitive ; mais Gustave, bavant et délirant, devient vite gênant et le sait, il sait qu'il inquiète son père et s'en réjouit : « Voilà ce que tu as fait de moi. » Ainsi, comme il arrive toujours chez lui, le masochisme se retourne en sadisme. L'enfant imaginaire, agité de convulsions fictives, est, dans ces moments, *au complet*.

Et pourtant, son père lui dit : « Tu en souffres. » « C'était vrai », avoue Gustave au bout de quatre ans. Cette souffrance, je l'appellerai plutôt angoisse. Dans la mesure même où la crise imitée possède une intention cathartique, elle l'inquiète : ne serait-elle pas prémonitoire ? Si la déchéance fictive n'était qu'une anticipation de celle qu'il se ménage en sourdine ? Ce qui le terrifie, c'est

justement sa « satisfaction » : ce trop grand plaisir ne peut que signifier sa complaisance aux manœuvres d'un Ego caché. Ce serait donc vrai ? Il y aurait quelque part en lui un serment de déchoir ? S'il en est ainsi, un jour viendra sûrement où il tiendra parole. Cette intention, d'une certaine manière, il joue pour la dévoiler. Mais il ne la trouve nulle part : il y a cet affreux plaisir, c'est tout. Peut-être, pense-t-il, je me trompe du tout au tout ; au lieu d'être l'auteur conscient et volontaire de mes conduites, ce sont elles qui me mènent : quand je me roule sur le sol, je suis agi par un moi profond qui m'échappe. En ce cas l'imaginaire se rapprocherait dangereusement du réel : après tout, la vraie folie, c'est l'imagination. « Je mime la folie » signifierait : « Je suis en train de devenir fou. » C'est d'autant plus inquiétant que, lorsqu'il joue son rôle favori, l'imaginaire prend une consistance inaccoutumée. Il n'a plus rien de commun avec celui, ténu, fuyant, des rêveries antérieures : il *occupe*, Gustave n'en est plus tout à fait le maître ; il éprouve une difficulté croissante à sortir du rôle, qui tend à se prolonger par lui-même au-delà des limites fixées par la décision consciente. Qu'y a-t-il de changé ? Quelque chose dans la *croissance* : ses gestes le *persuadent* ; ce n'est pas qu'il *croie être* le journaliste nivernais : il croit qu'il pourrait, à la limite, le croire pour de bon. Bref il découvre pour la première fois dans toute sa force cette autosuggestibilité dont nous aurons à parler longuement dans la troisième partie de cet ouvrage. Il fallait d'ailleurs que la « singerie » ressemblât fort à une « possession » pour que le docteur Flaubert finît par l'interdire à son fils. Cet honnête praticien connaissait notre fragilité mentale : « (Il) répétait toujours qu'il n'aurait jamais voulu être médecin d'un hôpital de fous parce que si l'on travaille sérieusement la folie, on finit parfaitement bien par la gagner. » C'est ce qu'il disait à son fils, soyons-en sûrs. « Bah, répondait l'autre, c'est pour rire. » Mais Achille-Cléophas, rapprochant ces farces douteuses des troubles nerveux qui affectaient Gustave, se demandait s'il ne devait pas y voir les symptômes de quelque maladie mentale. Malgré ses dénégations, Flaubert se le demandait aussi. C'est, en somme, ce qu'il avoue à Louise. Ce que le père et le

filis ont en commun, en tout cas, c'est l'idée que la folie *se gagne* : qu'on étudie l'épilepsie ou qu'on imite un épileptique, on connaît un même vertige, on entre dans la peau du malade et l'on risque de n'en plus sortir. Quand il singeait le Nivernais, Gustave se persuadait qu'il *faisait ce qu'il fallait* pour devenir fou, que chaque répétition de la singerie le rapprochait de ce terme fatal : si jamais celle-ci devenait *habitude*, il serait perdu.

2^o « Usé par l'ennui, habitude terrible... » Ces six mots commencent le paragraphe et se donnent pour une explication : à la différence des phrases qui les suivent, ils ne visent pas à décrire des conduites mais à les éclairer. Sur d'autres points nous avons vu Flaubert plus douteux : ici il se montre catégorique. Il nous fait part d'une certitude acquise depuis au moins six mois : *l'ennui est une habitude*. Or une habitude commence par *se prendre* : originellement c'est une certaine conduite intentionnelle qui, souvent répétée, finit par se reproduire d'elle-même et, quand on la contrarie, devient un besoin. Gustave prend le mot au sens fort puisqu'il ajoute ce « terrible » qui fait penser aux « funestes », aux « pernicieuses » habitudes que M. Prudhomme reproche aux jeunes gens dissolus. Donc l'ennui serait *d'abord* une conduite ?

En vérité Gustave n'est sûr de rien. Pour une passivité constituée, l'ennui est avant tout matière première : il existe d'abord, c'est la saveur du vécu. Encore faut-il, pour le radicaliser, avoir des conduites qui l'*agitent* : « l'embêtement que deux hommes *ont fait bouillonner* », écrit-il plus tard à Bouilhet. Il reconnaît pleinement qu'ils ont forcé sur l'embêtement primitif puisqu'il ajoute aussitôt : « Prends garde, c'est qu'on s'amuse à s'embêter, c'est une pente. » Phrase qui ne peut manquer d'évoquer les six mots de *Novembre*.

Ainsi Gustave considère que, de quinze à vingt ans, il a péché par complaisance. Dans la même lettre, la métaphore se triple sous sa plume : ce liquide stagnant qu'il « faisait bouillonner » et dont il « sentait le poids », voici que c'est une « pente ». Mais ces transformations sont très instructives : les trois images, utilisées simultanément, peuvent rendre ce qu'on pourrait appeler les

trois dimensions de l'ennui. La pesanteur le définit en effet dans son inertie originelle, dans son être-là ; les bouillonnements provoqués manifestent l'activité de Gustave, les grands gestes qu'il fait pour brasser le liquide mais la comparaison garde à ces entreprises un caractère ludique et gratuit ; nous ne sommes qu'au moment où l'on *s'amuse* à s'embêter. L'image plus banale de la « pente » a l'avantage d'indiquer la sournoise attirance que Flaubert éprouve pour le fond du précipice où l'attend, vertigineux, l'embêtement radical. Au départ l'exercice d'ennui ne paraissait qu'un moyen de tenir le monde à distance : on se perchait. À présent, au contraire, on roule jusqu'en bas, le monde se referme sur Gustave englouti. L'amusement n'était qu'un leurre, il dissimulait une dangereuse fascination, un envoûtement à distance ou peut-être un appel : en tout cas cette métaphore cassée sert à introduire le rapport à l'Autre – cet Autre ne fût-il qu'un Alter Ego. Il y a quelque altérité qui s'est glissée dans le rapport de soi à soi : l'ennui qu'on subit et qu'on fait apparaît tout d'un coup comme une exigence des profondeurs, comme quelque chose à *réaliser*. Il est devenu une habitude et Gustave en a perdu le contrôle ; envahi, il le subit. Mais il le subit en tant qu'il l'a fait : ce corps étranger, en lui, porte sa marque de fabrique ; il faut qu'il le reconnaisse comme *sien* (comme résultat de ses exercices), comme *autre* (comme hétéronomie présente de sa spontanéité), comme *sien en tant qu'autre* : tu l'as voulu, Gustave Flaubert. C'est du moins ce que se dit l'auteur de *Novembre*, pour se rassurer : l'intention *autre* ne serait qu'une intention *siennne* mais passée. Y croit-il tout à fait ? Si c'était – comme l'abrutissement qui le précède et le provoque – l'avant-signe ou le symbole d'une intention plus profonde et tout étrangère ? L'activité passive, sans doute, est en elle-même le milieu de l'abandon ; c'est elle, comme ennui originel, qui rend la crise d'ennui possible. Mais s'il n'y avait rien pour la renforcer, Gustave pourrait la combattre et remporter sur elle des succès provisoires. D'où vient qu'elle ait à présent cette puissance ? Tout se passe comme si quelqu'un, en Flaubert, usait d'elle pour atteindre une fin monstrueuse. Cette fin, nous la connaissons : nous

avons vu Flaubert imiter l'épileptique de Nevers pour faire *dans l'imaginaire* l'expérience de la sous-humanité. Pour irréaliste qu'elle fût et restât de bout en bout, cette expérience, déjà, le terrorisait. Il se demande à présent si l'intention profonde d'un Ego inconnu qu'il abrite au fond de lui ne serait pas de le faire tomber *réellement* et *en permanence* dans l'état de déchet humain. Il a voulu combattre la bourgeoisie en se perchait au-dessus d'elle : à la bonne heure, mais il eût fallu du génie. Faute d'en avoir ne s'est-il pas persuadé qu'on ne sort du milieu bourgeois qu'en tombant au-dessous de lui ? La seule issue : devenir l'idiot de la famille, ne l'aurait-il pas déjà choisie ? En ce cas l'échec d'août 42 manifesterait son intention profonde : perdre tout et se constituer pour de vrai, par un lent travail intérieur, en homme-échec. Dès ce moment, Flaubert a peur. Il lui semble avoir un complice suspect et caché qui exécute avec empressement mais *mal* la sentence qu'il a portée sur lui-même, bref qui donne une réalité effective à ce qui restait jusqu'alors à la lisière de l'imaginaire et du réel.

Et quel est donc cet Autre, en lui, dont l'obligeance empoisonnée risque de réaliser l'irréel ? Un peu plus tard, à Paris, une étrange expérience le lui a fait découvrir : c'est son corps. Dans *Novembre*, en effet, il s'étend longuement et à plusieurs reprises sur sa continence. Il la *veut*. Et de la façon la plus radicale. L'étudiant pauvre couche avec des grisettes – comme Ernest – ou avec des putains. Gustave entend se passer des unes et des autres. Et l'abstention ne lui suffit pas : il lui faut l'absence totale de désirs. Faire l'amour à la sauvette, pour quatre sous, c'est assouvir un besoin – et les besoins, nous le savons, lui font horreur. Les premiers temps, taquiné par le sexe, il rêve de se trancher les couilles : « (Louis Lambert) veut se châtrer... J'ai eu, au milieu de mes ennuis de Paris, à dix-neuf ans, cette envie (je te montrerai dans la rue Vivienne une boutique devant laquelle je me suis arrêté un soir, pris par cette idée avec une intensité impérieuse²⁰...). » Et puis le désir disparaît : c'est, dit Flaubert à l'époque, le droit qui le tue : « Le droit me met dans un état de castration morale

étrange à concevoir. » *Morale*, certes : impuissance littéraire, indifférence pour tout ce qui le touchait autrefois, en particulier pour les livres. Mais le *physique* se met bientôt de la partie. Nous lisons dans le *Journal* des Goncourt : « Hier, Flaubert me disait : je n'ai pas baisé de vingt à vingt-deux ans parce que je m'étais promis de ne pas baiser²¹. » Ce qui est expliqué et confirmé par une lettre à Louise : « J'ai aimé une femme... jusqu'à vingt ans sans le lui dire, sans (la) toucher ; et j'ai été près de trois ans ensuite sans sentir mon sexe. J'ai cru un moment que je mourrais ainsi²². » Ce dernier texte, encore tout proche de l'époque en question, insiste sur l'aspect vécu, subi, de cette anorexie ; Flaubert dit clairement à Louise : je croyais n'avoir plus de désir, c'est toi qui m'as réveillé. La confidence aux Goncourt souligne – un peu trop lourdement – l'aspect *volontaire* de l'abstention : « Je m'étais promis de ne pas baisé. » Gustave en 63 joue un rôle : il veut prouver qu'il commande à ses besoins. N'importe : à comparer les trois citations, il apparaît que son impuissance est *intentionnelle* ; elle correspond sur le plan sexuel à l'abêtissement dont Gustave s'affecte intentionnellement quand il ouvre son Code. Mieux, il n'y a qu'une seule intention qui – dans deux domaines différents – est reprise par le corps avec une même docilité : Flaubert, activité passive, faute de se révolter veut *s'évanouir* : il refuse, par l'hébétude provoquée, la condition « triviale » qu'on lui impose et, par la frigidité, la vie « mesquine » qu'il devrait mener si le désir n'était plus qu'un besoin. Plus de besoins, plus d'intelligence : n'être rien. Ce qu'il souhaitait après l'échec de *Smarh*, son corps le réalise en 42. De fait, à l'envisager sur le plan de la sexualité, l'entreprise négative a des résultats immédiats, complets et durables. Tout se passe en effet comme si l'organisme, avec un léger retard, s'était pénétré de ces intentions castratrices, les avait reprises à son compte et réalisées spontanément. Ces intentions, Gustave les reconnaît explicitement pour siennes : pourtant cette docilité l'inquiète. En 63 il tente de rationaliser l'événement : il parle aux Goncourt de chasteté volontaire et non d'anorexie. Mais ses confidences à Louise portent encore la trace de son désarroi.

Fils de chirurgien, il est, on peut le croire, fort au courant de l'anatomie et de la physiologie du sexe ; il sait comme on érige et comme on éjacule, c'est dire qu'il connaît *aussi* ces phénomènes en *extériorité*, comme l'*inhumain dont est fait l'homme* : ce sont des réactions en chaîne, rien de plus ; la trop grande chasteté est une accumulation d'énergie ; passé la cote d'alarme, celle-ci va se dépenser dans une violente décharge : voici le besoin, les pollutions nocturnes et, avec un peu de chance, le coït. Or, sous les yeux de Gustave, ce processus rigoureux et non-signifiant se change en discours. Le silence de « ce brave organe génital » est une *parole*, la chair signifie. Mais la signification, ici, n'est pas séparable d'un travail réel : dans son monologue intérieur, dans ses lettres, Gustave parle de se châtrer ; il en parle *pour ne pas le faire* : c'est désarmer l'acte futur en le décrivant comme un *possible*. Or le corps *ne connaît pas de possibles* : la castration ne devient un discours corporel qu'en se réalisant comme une fatalité. Par cette raison, c'est un langage d'oracle, efficace mais malicieusement indéterminé. La mort du sexe est un fait signifiant ; il est dit à Gustave : tu la souhaitais, la voici. Et, du coup, celui-ci s'avise qu'il ne la souhaitait pas tout à fait ou pas ainsi. D'abord, qui dira si elle est provisoire ou définitive ? Limitée à quelques années, elle l'eût arrangé. Mais, dit-il, « j'ai cru un moment que je mourrais ainsi ». Perdre pour toujours sa virilité, c'est devenir un infirme, un sous-homme. Et puis il n'aime pas la manière dont *on* l'a pris au mot. Que croire ? se demande-t-il. Faut-il voir dans le corps une pensée ténébreuse et brouillonne qui nous déborde et nous nuit parce qu'elle prend nos désirs conscients à la lettre et, faute de les comprendre, les caricature ? Ou bien est-ce au contraire de la matérialité organique que nous apprenons nos vraies options dans leur radicalisme ? Si la première hypothèse inquiète, la seconde terrorise : si je dois lire mes intentions dans les comportements spontanés de mon organisme, se dit Gustave, il faut que je sois habité par une frénésie autodestructrice ; la castration, quand j'y rêvais devant la boutique de la rue Vivienne, je n'y voyais qu'un geste propre à soulager ma rage. À présent je m'aperçois que la pensée n'est pas la simple représentation

des possibles mais que, par le jeu des médiations corporelles, elle est en permanence un acte. En d'autres mots, le corps n'a pas d'imagination et mes comédies deviennent en lui réelles ; ma vérité, la fuite dans l'imaginaire, m'est interdite ou plutôt c'est une apparence puisque je suis tôt ou tard organiquement conditionné par ce que j'imaginai. *Je me suis émasculé* : pour éviter de m'avilir avec des putains de rencontre, j'ai choisi *contre moi* de tomber plus bas encore par une malédiction qui me met au-dessous des hommes. De toute manière la *parole corporelle* témoigne à Flaubert d'un radicalisme noir qui le tourmente ; le processus est exactement celui que nous décrivions tout à l'heure à propos de l'ennui : c'est la politique du pire. On veut échapper au désir en s'élevant au-dessus de lui et l'on ne s'y soustrait qu'une tombant au-dessous de l'homme. On tente de n'être *rien* et, précisément pour cela, on se fait être *quelque chose* : un homme-échec, c'est-à-dire un hominien, un petit d'homme fait pour accéder à la condition humaine et qu'une monstrueuse anomalie retient dans l'état de quasi-animalité. Dans l'un et l'autre cas, Flaubert recourt à la Raison pour se protéger de l'horreur : la chasteté, dit-il aux Goncourt, était volontaire ; l'ennui, écrit-il dans *Novembre*, est le résultat d'un ascétisme raisonné. Mais, en même temps qu'il prétend, par ses interprétations, se maintenir dans la *normalité*, il pressent qu'il a perdu d'avance, qu'il n'est pas simplement anomalique mais qu'il est en train de devenir bel et bien un anormal. Son expérience de 41-42 lui laisse un arrière-goût nettement pathologique : il jouait l'abrutissement, c'est sûr. Mais ce n'était point seulement l'habitude qui suscitait brusquement l'ennui et l'apathie « qui en résulte » : le corps la produisait spontanément comme un certain état à déguster qui s'installait imprévisiblement et disparaissait sans autre explication. Tout d'un coup, les bras, les jambes et la tête *se mettaient d'eux-mêmes* hors d'usage. Et cela, dans le moment même où il avait décidé de se mettre à « piocher » sérieusement. Ainsi trouve-t-on dans certains romans un loyal serviteur qui semble ne rien faire qu'obéir. Mais, doucement, insensiblement, par haine ou perversité, par sa manière d'exaucer les vœux de son maître avec un

peu trop d'empressement, un tout petit peu trop vite ou parfois avec un léger décalage, exécutant les ordres de la veille au moment qu'ils viennent d'être rapportés – mais il a toutes les excuses, il *ne peut pas* connaître ce brusque revirement –, ce valet conduit le jeune fils de famille à la ruine, au vice, à la dégradation irréversible. Le procédé le plus simple : *signifier* au maître sa *mauvaise volonté* comme sa nature la plus vraie, lui apporter un verre d'alcool au moment qu'il vient de renoncer à boire. C'est le procédé même qu'a choisi le corps de Gustave. Et, celui-ci en est sûr, quelque chose ne tourne pas rond puisque, par l'apathie intermittente et l'anorexie permanente, c'est le *soma* qui signifie et l'esprit qui devient le signifié.

Tel est donc le motif profond de l'enquête entreprise dans la troisième partie de *Novembre* : derrière ses conduites d'échec superficielles qui se muent souvent en volonté – également superficielle – de réussir, il comprend qu'un sens obscur advient à son expérience ; il est en danger et dangereux pour soi-même. Car la silencieuse parole corporelle signifie l'esprit lui-même (ou la personne totale) en tant qu'un avenir imprévisible et certain la menace ou, ce qui revient au même, la structure. Ce qui l'effraie en tout cas, c'est la plasticité de son corps. Nous verrons mieux, dans la troisième partie, comment l'activité passive, constituée par les premiers rapports avec l'Autre, est toujours soutenue par la *passivité active* de l'organisme. C'est au point de rencontre de l'une et de l'autre que se produisent chez certains – dont est Gustave – les phénomènes d'autosuggestion. Gustave n'ignore rien de son pithiatisme ; il en donnera à Louise une assez bonne description : « Tu me dis que j'ai aimé sérieusement cette femme (Eulalie). Cela n'est pas vrai. Seulement, quand je lui écrivais, avec la faculté que j'ai de m'émouvoir par la plume, je prenais mon sujet au sérieux ; mais *seulement pendant que j'écrivais*. Beaucoup de choses qui me laissent froid, ou quand je les vois ou quand d'autres en parlent, m'enthousiasment, m'irritent, me blessent si j'en parle et surtout si j'écris. C'est là un des effets de ma nature de saltimbanque²³. » Suit l'anecdote du journaliste de Nevers. Bien sûr, cette

confession date d'octobre 46 et Flaubert, à cette date, a eu tout le temps de réfléchir sur la « maladie nerveuse » qui s'est déclarée à Pont-l'Évêque en 44. Mais une note des *Souvenirs* datée du 8 février 41 confirme ce qu'il dit de ses rapports avec Eulalie Foucaud : « J'ai écrit une lettre d'amour pour écrire et non parce que j'aime. Je voudrais bien pourtant me le faire accroire à moi-même ; j'aime, je crois, en écrivant. » À la lumière de ce texte nous pouvons mieux comprendre ce qu'il y a d'autosuggestion quasi pathologique dans l'*Erlebnis* de Trouville, quand, un an après le départ de M^{me} Schlésinger, Flaubert la suscite à ses côtés et conçoit pour elle l'amour *imaginaire* qu'il appellera, dans les *Mémoires d'un fou*, un amour *enfin vrai*. Nul doute : à l'époque des *Mémoires*, déjà, il a conscience de se manipuler. Seulement, il ne se craint point : c'est le simple jeu que mène un enfant saltimbanque. Sans risques, croit-il. C'est l'affirmation pratique de la prédominance de l'imaginaire sur le réel, voilà tout. En 42, tout change : ce qui le fascine à présent et le dédouble, c'est que l'ennemi inconnu dont il redoute l'agression et qui le manœuvre à travers sa matérialité, *ce ne peut être que lui-même*. Le fleuve du vécu est *orienté*, il le sent. Mais ce ne sont ni les autres ni les événements extérieurs qui le mènent : il craint cette sienne furie, déjà décelable, qui pourra, après-demain, le précipiter au dernier rang. Y a-t-il serment ? Et quel est l'Ego qui s'est juré de déchoir ? Le pire est que, de temps à autre, cette déchéance esquissée fascine sa conscience ; il ne peut alors s'empêcher de la jouer (déculturation systématique, imitation des idiots, des épileptiques). Ces conduites ludiques, il le sent, sont des restitutions et des invocations. Il est à la lettre *tenté* ; le corps manipulé des hébétudes et de l'impuissance ne se borne pas à laisser deviner un manipulateur, il désigne, dans la volonté lucide elle-même, un obscur noyau de mauvaise volonté. L'hétéronomie du serf arbitre n'est peut-être que de surface ; elle n'a peut-être d'autre fonction que de lui masquer une patiente et monstrueuse liberté qui s'entoure d'un nuage d'encre pour masquer des opérations précises et rigoureuses : en ce cas son dégoût et sa crainte ne seraient que des comédies, au

mieux des épiphénomènes destinés à masquer son adhésion profonde à soi. D'autres fois, c'est le contraire : on l'entraîne à sa perte, il hurle, il sent qu'il va se noyer. En cet Ego tournant qui l'occupe, Gustave n'a plus le moyen de distinguer le mirage de la réalité puisque l'horreur de devenir un monstre et le consentement vertigineux à la chute sont tour à tour reflet et vérité. Dire : je suis deux, c'est tenter une fois de plus, dans l'urgence, de rationaliser. En ce sens l'apparition du second narrateur correspond à un réflexe de santé. Gustave se sent *devenu fou* ; coup d'arrêt : il n'ira pas plus loin ; le narrateur se casse en deux : avant tout, pas de compromissions ; *je* se dresse au-dessus du *il* grouillant, par un envol d'orgueil. C'est un effort gigantesque pour s'arracher au pithiatisme, pour *choisir* son Moi. Il y est aidé par le fait que, dans ce mois de septembre, *l'échec*, cuisant pour sa vanité, a déchiré ses adhérences : Gustave fait comparaître devant sa réflexion rétrospective un passé dont il croit n'être plus solidaire. Son but est moins de se comprendre que de se connaître objectivement pour se récupérer. Par cette raison, nous voyons le second narrateur faire l'analyse clinique des troubles névrotiques du premier. Le dédoublement est un *fiat* : à présent, c'est assez ! Gustave décrète qu'il se trouve, homme d'expérience, à la fin d'un processus qu'il décrit avec sévérité. Il conserve les mêmes principes et les mêmes passions mais il est bien décidé à s'en distancier, à les penser sans les vivre : quand il reprend son manuscrit, la volonté de guérir et celle de réussir en décembre ne font qu'un. Ainsi l'invention du second récitant est moins un procédé que l'amorce d'une thérapeutique. Après son suicide manqué, Flaubert – croyance et décision – pense se trouver *de l'autre côté* de l'épreuve ; sec et maussade, bien à l'abri dans sa famille, tout occupé à faire le bilan, ayant opté – au moins dans le provisoire – pour l'un des deux avenir contradictoires qui le déchirent (il fera son droit efficacement), refusant les enchantements de la complicité passive et les considérant du point de vue d'une activité rationnelle et désenchantée, il jouit d'une rémission certaine. Le numéro deux reste sinistre mais il est sain. Sans doute a-t-il connu, en son temps, les égarements du

numéro un mais il est en train de les dépasser : vers quoi, on ne nous le dit pas et d'ailleurs on ne le sait pas. Reste à se débarrasser du numéro un : si Gustave arrive à le liquider *dans l'œuvre*, ce bon jeune homme, pense-t-il, ne reviendra plus le hanter dans la vie. Il suffira de choisir un moyen radical et littérairement valable de l'éliminer. Or il se trouve que ce choix n'est pas si simple : l'auteur hésite et son option finale prouve que, malgré sa ferme résolution de guérir, il est, au fond de lui-même, convaincu que le mal suit inflexiblement son cours.

La solution la plus saine serait de l'enfermer à Charenton : ce sera, plus tard, le sort réservé au peintre de *La Spirale*. Gustave l'adoptera après l'attaque de Pont-l'Évêque, c'est-à-dire au temps de la névrose *consentie*. Mais la troisième partie de *Novembre*, c'est la névrose refusée. Le dédoublement est un sursaut. Flaubert a, dans chaque détail de l'enquête, pris soin de mettre en valeur l'aspect névrotique de son expérience mais, chaque fois, au moment de conclure, il tourne court et, par exemple, traduit le psychosomatique en termes de pur *soma*. Il ne se lave plus, n'ouvre plus les fenêtres, reste couché toute la journée, vide, jouant et subissant, avec un plaisir louche, un abrutissement croissant qui le dégrade : voilà des symptômes et c'est l'auteur qui nous les livre. Mais, au moment du diagnostic, il tourne court et dévie notre attention par une comparaison glissée incidemment : « Comme ces gens qui se voient mourir. » De ces gens-là, certes, on ne nous dit pas que le héros fait partie. Non : il est comme eux, simplement. Où est la différence ? C'est que – l'auteur le dit plus loin – « les organes sont sains ». Curieusement, vers la même époque, il s'ingénie à rassurer Caroline – qui ne s'inquiétait pas – en lui affirmant qu'il jouit d'une excellente santé²⁴. Comme s'il voulait dissiper ses propres inquiétudes. Mais quoi ? Peut-on, si l'organisme est sain, faire l'expérience de l'agonie ? Bien sûr, il veut rendre par une métaphore le *désintérêt* croissant qu'il éprouvait en 41. Mais la comparaison choisie montre qu'il s'agit d'un processus orienté vers une fin. Autrement dit, la mort est invoquée ici comme image-couverture, elle vient à point nommé pour masquer l'inflexible glissement vers le gâtisme ou la folie.

C'est une fin noble : Gustave consent à la désirer, à expliquer ses conduites par le désir qu'il en a mais, dans le moment qu'il enquête, il refuse de découvrir la fin ignoble qui est visée par son projet de déchoir. Ou plutôt il l'a découverte mais veut tenir ses conclusions en dehors du discours, dans le secteur obscur de l'*indisable*. Comme ces Bélise qui vous rapportent par le menu les conduites inexplicables qu'un de vos amis est censé tenir envers elles – il ne cesse de les regarder, il est aux petits soins, etc., etc. – et, quand vous concluez, par bonté de cœur : « Eh bien, il est amoureux de vous », se récrient stupéfaites : « Mais vous êtes fou ! Jamais de la vie ! Je vous livre des faits, c'est tout. » Le vrai message qu'il s'adresse est donc occulté par un autre. Mais, comme il arrive toujours en pareil cas, les mots du second message perdent leur sens originel et lui substituent celui des mots du premier. « Mort » en effet, dans le contexte, signifie « névrose », comme on va le voir.

Le héros de Flaubert est « né avec le désir de mourir ». Il ajoute : « Rien ne me paraissait plus sot que la vie et plus honteux que de s'y tenir. » Voilà donc la mort élevée au rang de fin fondamentale. Et, tout aussitôt, par généralisation tactique et défensive, il déclare : « L'homme aime la mort d'un amour dévorant. » Nous savons que, pour lui, cet amour se situe au niveau des pulsions religieuses : faut-il en conclure que Freud, s'il avait lu *Novembre*, y aurait trouvé la préfiguration de son « instinct de mort » ? Laissons parler Flaubert : ... « presque tous les enfants font de même et cherchent à se suicider dans leurs jeux ». Affirmation un peu arbitraire si elle se veut universelle (quoique le jeune homme ait profondément vu qu'il existe, partout dans le monde, des jeux de mort), mais remarque pénétrante si elle s'applique au seul Gustave : dès l'enfance il jouait à mourir mais, du coup, la mort n'était que le but imaginaire d'un jeu. D'ailleurs il ajoute : « Enfant, je la désirais seulement pour la connaître. » Ce qui, précisément, met en lumière le côté ludique de ses conduites suicidaires : car la mort est l'inconnaissable. Pour la connaître, il faudrait survivre. Or, c'est justement ce qu'il cherche.

De fait, le jeune héros nous dit tout net ce qu'il attend de son décès : la cessation de ses souffrances. La fonction, toute négative, en est donc de supprimer le mal qu'a fait la naissance : « Il est si doux de se figurer qu'on n'est plus ! Il fait si calme dans tous les cimetières ! Là, tout étendu et roulé dans le linceul... les siècles passent sans... vous éveiller... Que de fois j'ai contemplé dans les chapelles des cathédrales, ces longues statues de pierre couchées sur les tombeaux !... on dirait qu'ils dorment, qu'ils savourent la mort. N'avoir plus besoin de pleurer, ne plus sentir de ces défaillances où il semble que tout se rompt, comme des échafaudages pourris, c'est là le bonheur au-dessus de tous les bonheurs... Et puis on va peut-être dans un monde plus beau... Oh ! non, non, j'aime mieux croire que l'on est bien mort tout à fait, que rien ne sort du cercueil : et s'il faut encore sentir quelque chose, que ce soit son propre néant, que la mort se repaisse d'elle-même et s'admire ; assez de vie juste pour sentir que l'on n'est plus. »

Ne plus souffrir mais aussi : avoir conscience qu'on ne souffre plus. L'évocation de la vie éternelle n'est effleurée que pour être vivement écartée. La mort doit se savourer : c'est l'ataraxie. Mais surtout, c'est la suppression de la principale ek-stase temporelle, du rapport à l'avenir. L'activité passive dit son désir profond d'être passivité pure. On conserve à la mémoire « juste assez de vie pour sentir que l'on n'est plus ». C'est maintenir le rapport au passé, la récrimination, mais ce néant devenu ne se souvient de ses souffrances antérieures que pour se réjouir de n'en être plus affecté. Personne ne peut agir sur lui : gisant, il est la matière triomphante et consciente d'elle-même dans son inflexible inertie. Il ne s'agit donc pas pour le numéro un de réaliser une abolition totale de sa personne mais de se changer en présent pur et vide qui a son avenir derrière soi. Dans ces conditions, comment ne pas se rappeler le cri des *Mémoires* : « Je voudrais être vieux, avoir des cheveux blancs » ? La mort est, ici, synonyme de vieillesse ; Gustave lui demande deux choses : la mise à la retraite (il a *obéi*, il est délivré de toute obligation) et l'ataraxie (plus de désirs, donc plus de

souffrances). Mais ce coup de vieux prématuré est lui-même fort suspect. Ce vieillard de vingt ans, insensible, décrépît, aboulique qui ne fait rien d'autre que ruminer son passé, ressemble fort à l'idiot que Flaubert a peur de vouloir devenir. Le fait est que, dans les lettres à Louise écrites après l'attaque de Pont-l'Évêque, Gustave utilise indifféremment pour faire comprendre son mal l'une ou l'autre métaphore : « Tu n'as pas voulu me croire quand je t'ai dit que j'étais vieux. Hélas oui !... si tu savais toutes les forces internes qui m'ont épuisé... » Et : « C'est à un fantôme et non à un homme que tu t'adressais. » « Celui qui vit maintenant et qui est moi ne fait que contempler l'autre qui est mort. » Est-ce la mort ou la sénilité qu'il décrit ? Calme, sans passions, sans regrets, cet « étang tranquille » n'a-t-il pas « juste assez de vie pour sentir qu'il n'est plus », tout comme les gisants qu'il enviait en 42 ? Et quand il parle de son vide, de la passion qu'il met à le contempler, ne définit-il pas le rentier qui, après quarante ans de labeur, vit dans l'ataraxie et l'oisiveté ? En vérité il ne s'agit ni de l'un ni de l'autre état : les deux images – d'ailleurs interchangeables – visent à *signifier* la névrose.

Ce qui frappera plus encore, c'est le genre de fin que Flaubert invente pour son personnage. Il a renoncé à lui attribuer une mort volontaire : par honnêteté, après le suicide manqué de septembre. Pourtant, puisqu'il lui refuse la démence, il ne s'en débarrassera pas sans le tuer. Or il est temps de boucler l'histoire. Qu'à cela ne tienne :

« Enfin, au mois de décembre dernier, il mourut, mais lentement, petit à petit, par la seule force de la pensée sans qu'aucun organe fût malade, comme on meurt de tristesse. »

C'est un rêve plutôt qu'une affirmation, puisqu'il reconnaît à la ligne suivante que cette fin paraîtra « merveilleuse », surtout aux gens qui ont beaucoup souffert. De fait, quelques années plus tard, il expliquera à Louise que nos passions sont trop médiocres pour que nous mourrions de chagrin. N'importe : en cet instant, quand il trace ces mots sur la dernière page du manuscrit, il croit

encore que la chose est possible. Au moins pour certains hommes qui ont vécu jusqu'au bout la condition humaine. Au moins pour lui. Or la « pensée » dont il est question ici, c'est celle-là même dont Gustave parlait dans les *Mémoires*, quand il déclarait : « Ma vie, c'est une pensée. » Il ne s'agit pas simplement d'une idée mais d'une synthèse totalitaire des processus idéatifs et de l'affectivité : c'est le vécu lui-même au terme d'une expérience rigoureuse et désespérée, en tant qu'il comprend à la fois l'antique désir de mort et la certitude progressivement acquise que l'homme est impossible ; ajoutons-y une certaine lassitude de l'imagination (« Que faire ? que rêver ? »). Ce qui est neuf, cependant, c'est qu'on donne explicitement une *force physique* à cette pensée. De fait, elle remplace aisément un pistolet ou un couteau. Mieux : elle prend le protagoniste en pleine santé et le tue sans léser aucun organe : le cœur cesse de battre, voilà tout. Ce passage est elliptique – et riche en proportion de son obscurité. Car enfin cette étrange puissance est-elle un caractère extérieur de la pensée – c'est-à-dire une action permanente de celle-ci sur l'organisme, une usure qu'elle produit depuis la naissance et qui conduit à la mort biologique ? Ou faut-il pour que la « force » se manifeste, attendre que la totalisation en intériorité soit à peu près bouclée ? Et, dans ce cas, quel est le rôle exact du sujet ? Cette dernière question paraîtra légitime si l'on se rappelle que la « pensée », pour Gustave, débordant largement le secteur des concepts et des jugements, s'identifie au vécu. On peut donc se demander si la totalisation s'achève par l'anéantissement d'elle-même et sans que le héros ait eu vraiment l'intention de mourir ou si, tout au contraire, celui-ci concentre sa réflexion sur l'impossibilité de vivre, dans l'intention expresse d'obliger son corps à en tirer de lui-même l'inévitable conséquence.

Gustave ne répond rien. Mieux, cette ambiguïté, il l'a voulue. La comparaison qu'il fait n'éclaire pas, bien au contraire : « Comme on meurt de tristesse », dit-il. Et l'on se rappelle la mort de M^{me} de Rênal²⁵. Mais celle-là, du moins, était vraiment triste : la mort de son amant, elle la subissait comme une violence extérieure, on lui avait arraché le cœur. Le héros de *Novembre*, lui, n'est pas

même affligé puisque, pour nous faire comprendre son décès suspect, on le *compare* à ceux que provoque le chagrin. Il s'agit donc bien de la réalisation rigoureuse mais indolore (après tant de malheurs) de l'impossibilité de vivre. « Il n'écrivit plus et pensa davantage », nous dit-on. Ce qui suppose une forte concentration intentionnelle, un exercice spirituel. Il est vrai que le narrateur ajoute : « Il jugea convenable de ne plus se plaindre, preuve peut-être qu'il commença réellement à souffrir. » Mais les troubles qu'il décrit ensuite ne peuvent susciter ni douleur physique ni souffrance morale chez celui qui les ressent. De l'angoisse, c'est sûr ; et le dégoût de vivre, rien de plus.

En vérité la richesse et l'obscurité de ce paragraphe, c'est Flaubert lui-même qui les a voulues. Et elles ne font que traduire ses propres hésitations devant une expérience nouvelle. De fait, qu'est-ce qui a pu l'inciter à faire cette invention de la « mort par la pensée » dont il dit lui-même qu'elle sera « difficile » à croire « pour les gens qui ont beaucoup souffert » ? Il ne peut y avoir qu'un motif : c'est qu'il essaie moins d'imaginer une fin fictive à un ouvrage autobiographique que d'exprimer par des mots et des images une intuition qui l'inquiète. Ce qui frappe, en effet, quand on relit ce passage, c'est l'incroyable docilité du corps. Quoi ? Pas un organe n'est atteint et pourtant, quand le héros s'est convaincu de l'impossibilité de vivre, l'organisme entier *réalise* cette conviction en suspendant ses fonctions ? Quand Gustave écrit : « ce qui paraîtra difficile... mais qu'il faut tolérer dans un roman, par amour du merveilleux », il se fout de nous : le merveilleux ne l'attire guère, qui, d'ailleurs, détonnerait singulièrement à la fin d'un « roman intime » et réaliste, c'est-à-dire d'une autobiographie à peine déguisée. S'il fait semblant d'avoir été séduit par l'étrangeté de cette agonie dirigée, nous pouvons être sûrs qu'il veut nous égarer et donner au *vrai* la couleur du faux. Il n'est pas mort, c'est un fait : mais il *croit* qu'on peut mourir ainsi – ce qu'il n'imaginait même pas au temps des *Mémoires d'un fou* (autrement, il s'en fût servi comme d'une fin élégante et économique). Cette flexibilité du corps, il la connaît bien, il sait que l'organisme, reprenant à son

compte l'idée négative, en fait une inerte négation matérielle. En poussant à l'extrême cette docilité, pourquoi celui-ci ne matérialiserait-il pas la négation radicalisée en se démettant purement et simplement de *toutes* ses fonctions ? À partir de là, nous pouvons comprendre l'ambiguïté intentionnelle de cette conclusion. « La force de la pensée », ce n'est pas, ce ne peut être la force du penseur. Celui-ci aurait beau commander à son organisme, il ne serait obéi que dans les secteurs où le système nerveux central commande aux muscles striés. Mais la vie proprement organique et végétative ne serait pas modifiée pour autant. Ce que Flaubert a cru comprendre, par contre, en ces derniers mois, c'est que, si l'on se pénètre d'une pensée, si, sans jamais en sortir ni tenter de la réaliser par un *Fiat* souverain, on ne cesse de la ruminer, elle descend dans le corps à *notre insu*, et devient, brouillée mais reconnaissable, une loi de la vie organique. Et cela est vrai pour lui, c'est-à-dire pour un agent passif. En ce cas, en effet, la méditation est déjà *subie*, elle s'installe, elle occupe, et cette rémanence est bientôt soutenue par la passivité active de l'organisme. Ou, si l'on préfère, dans les cas d'autosuggestion, la « pensée » a deux faces : elle est consciemment vécue comme activité passive parce qu'elle s'est réalisée comme passivité active dans les fonctions mêmes de la vie ; et, inversement, l'effort conscient pour *y croire*, c'est-à-dire pour en faire une détermination vitale de la personne, accélère sa réalisation organique. J'ai dit que tout se passe à *l'insu* du pithiatique ; mais il faut s'entendre : c'est un insu qui ne s'ignore pas, un insu intentionnel qui est *joué* comme la condition nécessaire du processus. Au fond de son intimité réflexive, la pensée méditée *se cache* et, du même coup, *pressent* qu'elle est *soufferte*, que, sans la docilité du corps, elle demeurerait imaginaire et qu'elle trouve son *sérieux* et sa réalité dans la manière dont l'organisme la reçoit et, en s'y conformant, lui donne une dimension de *non-pensée*. Ces remarques nous font comprendre par quelle raison Gustave a choisi pour son héros cette fin « merveilleuse ».

On ne sait pas trop la fin qu'il imaginait avant février 42. D'autant que le jeune « fou » des *Mémoires* avait survécu. J'imagine que, dans le moment de la conception, Gustave souhaitait nous laisser dans l'ignorance : après tout, l'auteur, comme son personnage, aspirait à mourir et vivait. On aurait lu son œuvre comme un manuscrit glissé dans une bouteille qu'il aurait jetée à la mer. En tout cas le premier narrateur de *Novembre* est initialement conçu pour marquer l'*impossibilité de vivre*. Gustave décrit fort bien la contradiction qui oppose le Grand Désir et l'activité passive ; il nous déclare à la fois : « Ai-je aimé ? ai-je haï ? ai-je cherché quelque chose ? j'en doute encore ; j'ai vécu en dehors de tout mouvement, de toute action, sans me remuer ni pour la gloire ni pour le plaisir, ni pour la science ni pour l'argent » et « J'aurais voulu être empereur pour la puissance absolue ». Ce qui l'amène à conclure : « Je ne trouvais rien qui fût digne de moi, je ne me trouvais également propre à rien », admirable définition de ce déchirement perpétuel qu'est l'orgueil négatif. Le propos de Flaubert est simple : un grand homme raté peut faire, se dit-il, un chef-d'œuvre, s'il expose sans fard les raisons de son ratage. Ce sera *Novembre* : « Je n'étais pour tout ni assez pur ni assez fort. » Quelqu'un a pensé *ceci* et nul ne sait ce qu'il est devenu. Le plus probable est que nous entendions une voix morte mais il n'est pas impossible qu'il se soit ensuite perdu dans la foule, qu'il vive encore et soit, par exemple, notaire en basse Bretagne. En tout cas Gustave y voyait expressément *son* chant du cygne : l'unique témoignage d'un homme déchiré entre la grandeur infinie de ses désirs et la petitesse de ses moyens – ce que nous sommes ou *devrions être* tous. Au départ, il pensait puiser du talent dans son malheur et faire un livre extraordinaire mais sans postérité : le récit d'un ratage total écrit génialement par le raté lui-même. Le grand homme raté devenait un vrai grand homme, le temps de faire l'inventaire de ce qu'il avait manqué. Par un renversement ordinaire de sa pensée, c'était du négatif lui-même qu'il pensait tirer la positivité. Mais c'était, bien sûr, un testament littéraire : la dernière feuille écrite, il se mettait à l'étude et devenait avocat ou juge. Englouti,

perdu dans la foule provinciale, incapable de s'élever au-dessus d'elle sinon par l'imagination, il continuerait de vivre, rétrospectivement justifié par un chef-d'œuvre qui l'empêcherait, quoi qu'il fût, de se laisser tout à fait définir par son état. Un génie s'affirme et disparaît, disant : « Je suis trop petit pour moi. »

Six mois plus tard, tout change ; il se persuade *d'abord* que son nouvel ouvrage est manqué, il s'aperçoit *ensuite* que sa maladie est *mentale* : dans la troisième partie de *Novembre*, il décrit soigneusement les progrès de sa névrose mais il les présente comme des symptômes d'une agonie réelle. C'est que la mort est une fin noble. Cette falsification lui est d'autant plus aisée que le second narrateur, sur l'essentiel, reste en accord avec le premier, convaincu que celui-ci n'a ni l'envie ni la possibilité de vivre, et, bien qu'il se veuille définir dans sa particularité objective, persistant à penser que le monde l'a fait inviable, qu'il vit en Enfer. En ce sens, ses troubles lui apparaissent tantôt comme les effets de ses propres intentions et tantôt comme la seule façon justifiable d'exister dans un univers méchant. *Objectivement* – c'est le point de vue du numéro deux – son anomalie est la manière névrotique dont il vit la disproportion de ses désirs et de ses capacités ; elle menace de se structurer en névrose et l'intention névrotique est de clôturer le processus par la démence. Mais *subjectivement* (la réflexion rétrospective demeure, en dépit des apparences, une réflexion complice), les fins ne sont pas rejetées : le second narrateur, nous l'avons vu, doit les avoir pour comprendre le premier ; de ce point de vue, le « tout ou rien » romantique, c'est-à-dire le refus d'être *quelque chose* ou *quelqu'un*, doit se vivre comme réalisation progressive de la mort. Ainsi, *subjectivement*, l'apathie est imitation de la mort, ascèse et moment réel d'une agonie ; *objectivement*, c'est le moment réel d'une névrose bien particulière et structurée comme une entreprise par l'intention de fuir des tâches insupportables dans la démence. *Subjectivement*, l'ataraxie manifeste simplement la disparition du désir en face de la médiocrité du désirable (c'était déjà une des deux interprétations possibles d'Almaroës) et, comme le désir définit l'homme, elle précède de peu la mise en bière ; d'ailleurs,

le pressentiment de la mort n'est que l'ataraxie présente se rêvant elle-même comme une conscience éternelle du néant ; *objectivement*, par contre, l'ataraxie n'est qu'anorexie et cette anorexie apathique est un certain état psychosomatique qui se reproduit spontanément et intentionnellement *chez un certain homme*. *Subjectivement*, la course à la mort n'est que la relation nécessaire du microcosme au macrocosme, l'abolition de celui-là étant la totalisation et la solution des contradictions de celui-ci ; il s'agit d'une attitude métaphysique ; *objectivement*, la démence prévue et cherchée n'exprime en rien le rapport de l'individu au monde ; c'est la solution qu'un individu caractérisé par une certaine anomalie tente de donner aux contradictions qui le déchirent. Nous retrouverons plus tard, en janvier 44, ce double aspect du vécu. Notons ici que la subjectivité et son objectivation sont indissolublement liées en la personne de Gustave et que chacune se pénètre de l'autre. C'est sa subjectivité qui se glisse dans sa tentative de s'objectiver et qui remplace la fin ignoble par la fin la plus aristocratique. Mais, inversement, c'est la tendance objectivante qui fait que la fin noble, dans son étrangeté, ne peut se donner que pour un vain travestissement de la fin immonde.

Il fut un temps où il tirait gloire d'être « un fou » ; c'est que son anomalie, à l'époque, restait insuffisamment déterminée : folie, génie, qui déciderait ? Dès les premières pages des *Mémoires*, montrant que le microcosme est à la fois le produit du macrocosme et son image, il faisait de son délire, en douce, l'expression de sa génialité. Depuis février 42, il a perdu ses illusions : d'autres ont trouvé le moyen de dire le monde. S'il s'abîmait dans la démence, il ne témoignerait pas, sous un ciel vide, de l'enfer humain mais seulement des contradictions qui lui sont propres. Il ne s'agirait plus d'un événement spécifique, marquant au genre humain que l'homme est impossible, mais d'un naufrage singulier, d'un accident non-signifiant. Passe encore si celui-ci était dû à des causes extérieures – une méningite, une mauvaise chute – mais ce qui n'est pas supportable, c'est l'idée vertigineuse qu'une intention sournoise sous-tend le

processus entier. Le gâtisme est une chute ; la mort aussi, mais c'est le destin commun et puis elle est consacrée : d'autant plus aristocratique si elle apparaît comme la conclusion logique du refus de vivre, impératif catégorique qui doit s'imposer à chacun. Il se sent glisser vers une mutation ignoble, enquête, comprend et, au dernier moment, substitue nécrose à névrose. En rationalisant, l'intention paraîtra claire : il saisit, en 42, la structure téléologique des troubles qui le conduisent, doucement et sûrement, à l'imbécillité mais ne veut voir en celle-ci qu'un moment provisoire ; il faut passer par ce marasme pour réaliser la « mort par la pensée », vérité devenue et radicalisation de sa névrose. Mais, inversement, il ne peut empêcher que celle-ci ne lui apparaisse comme son objectif proche et réel, reléguant l'agonie au grenier des comparaisons. En se cachant la nature véritable des troubles qu'il détecte, en tenant cet imaginaire, la « mort par la pensée », pour le cas limite de l'autosuggestion, il s'avoue ingénument que la structure fondamentale de sa névrose est le pithiatisme et, pour s'en guérir, il renchérit sur sa suggestibilité en prétendant *mourir par hystérie* et, du coup, en favorisant son glissement vers l'idiotie.

Rappelons-nous *La Métamorphose* de Kafka. Grégoire Samsa, transformé en vermine, court au plafond : cet être immonde, sans jamais atteindre au naturel parfait du cafard, n'a plus rien de commun avec le bureaucrate dont il est le dernier avatar sinon une mémoire brouillée, chaque jour un peu moins lisible. Reste la honte et le malheur. Je n'ai pas choisi l'exemple au hasard : Kafka aimait Flaubert et le cite souvent ; les deux écrivains ont souffert l'un et l'autre d'un père abusif. Dans le récit de Kafka le remords et le ressentiment sont inséparables. Et, finalement, que décrit-il ? La *crise*. Celle qu'il redoute mais dont il ne sera jamais la victime – immunisé contre elle par la tuberculose dont il mourra –, celle, justement, que se ménage Flaubert. L'intention de Gustave, nous la devinons quand nous relisons *La Métamorphose* : cette bête horrible qui meurt de honte et qui plonge sa famille dans l'opprobre, coupable punie, innocente victime des siens et, de toute manière, répugnante, c'est un excellent

symbole de l'affreux inconnu qu'il s'apprête à devenir *par la crise*. Quelque chose va lui arriver, quelque chose d'atroce – mort, vieillesse, qu'importe le nom dont on l'affuble : le fond de l'affaire, c'est qu'il sera *autre*. Autre et dégradé. Le flot bourbeux de sa vie le roule vers cette inévitable chute : un être l'attend, qu'il doit devenir, qui ne sera pas lui et qui dira : moi-même. Autre et né d'un Autre, l'altérité brisera sa nouvelle existence. Gustave voit dans l'horreur s'approcher le moment et le lieu de sa métamorphose en vermine ; il est d'autant plus sûr de la dégringolade finale que la chute a déjà commencé. *Novembre* : une vie tragiquement illuminée par l'évidente nécessité d'une mort prochaine ; une mort inflexiblement tissée dans l'« *estrangement* » par la vie même ; un survivant déjà prévu, ce fantôme : le néant devenu sujet par l'anéantissement de la subjectivité ; le non-être délibérément confondu avec la conscience lucide de n'être plus ; tout un train roulant vers cette ultime confusion, la crise, où la métamorphose irréversible d'une forme de vie en une autre – l'imbécillité – se donne d'avance pour l'abolition du vivant. L'insupportable vérité, la voici : le jeune homme n'échappera pas aux exigences de sa famille sans se rendre pour toujours incapable de les remplir ; autrement dit, l'issue n'est pas au Ciel mais en Enfer ; il faut plonger, il plongera. Il le sait mais il essaie pour la dernière fois de donner un éclat funèbre à sa chute en la baptisant trépas. À partir de 42, Gustave a la certitude subjective qu'il court au pire malheur et qu'il y laissera, sinon sa peau, du moins l'intégrité de son être : l'ultime métamorphose le hante, invisible mais inévitable, autant dire qu'il est déjà changé. Surtout elle se donne déjà pour une relation directe du sujet à lui-même, de la psyché au soma sans intervention étrangère ; cette relation est totalisante et conclusive : c'est une expérience tout entière qui s'y réalise et tombe en flammes. Bref, la névrose est en acte et la crise en puissance. Encore faut-il, après incubation, que celle-ci, à son tour, s'actualise. Ce sera Pont-l'Évêque. Bien sûr il n'y aura pas mort d'homme : l'impossibilité de vivre n'a pas tué Gustave. N'empêche, sa vie l'entraîne vers la

déchéance publique, son unique et rigoureux devoir envers lui-même, son insupportable destin.

1842-1843 : LA RÉMISSION

Le manuscrit est achevé, Gustave semble délivré comme après une psychothérapie. Qu'a-t-il appris sur lui-même ? Rien de clair mais, en gros, cette vérité brouillée : je n'ai ni l'envie de vivre ni celle de me tuer ; mes efforts sournois pour me réduire à *rien* n'auront d'autre effet que de m'amoindrir. Il lui suffit d'entrevoir cette éventualité pour la refuser. La liquidation de son héros *sur le papier* lui semble une libération symbolique : il a été, par écrit et en imagination, jusqu'au bout de lui-même, jusqu'au gâtisme sous le couvert d'une mort « par la pensée ». Cet assouvissement onirique s'accompagne d'un sursaut volontaire : assez de complaisance morose, je passerai mon examen, ferai mes quatre années de droit et *seulement alors*, je renoncerai à la vie active.

Pour commencer, tout marche à merveille. Bien sûr il ne dérage pas contre le droit : « J'ai envie d'envoyer promener l'École de Droit une bonne fois et de ne plus y remettre les pieds. Quelquefois il m'en prend des sueurs froides à en crever. Nom de Dieu, comme je m'amuse à Paris et l'agréable vie de jeune homme que j'y mène²⁶. » Peu de temps avant l'examen, il assimile curieusement ses colères et ses hébétudes : « ... ça ne peut pas durer plus longtemps comme ça. Je finirais par tomber dans un état d'idiotisme et de fureur. Ce soir, par exemple, je ressens simultanément ces deux agréables états d'esprit²⁷. »

N'importe : ses fureurs même et ses inquiétudes sont la preuve qu'il prend sur lui et qu'il arrive, avec un zèle peut-être excessif²⁸, à faire violence à sa « nature » ; l'orgueil de surface triomphe, l'activité passive se dépasse et produit un activisme de fureur. Les résultats sont excellents ; peu avant l'examen il écrit à Caroline : « Je respire un peu plus maintenant et je regarde mon affaire comme à peu près bâclée. Je suis joyeux, facétieux... je me vois arrivant à Rouen le mardi

matin... Si je ne suis pas reçu, personne ne peut se vanter de l'être, car je crois savoir ma première année de droit aussi bien que qui que ce soit²⁹... » De fait il est reçu sans éclat mais sans difficulté et rejoint sa famille. Puisque sa première « attaque » aura lieu en janvier 44, on peut dire que depuis ses angoisses de septembre jusqu'au « résultat mathématique » de sa névrose, il va jouir *en apparence* d'un répit de quatorze mois.

C'est la peur, nous le savons, qui a endigué le torrent qui le traînait vers la déchéance. Mais ce n'est pas le seul barrage : il y a aussi, il y a surtout que, pour la première fois depuis cinq ans, il n'est pas mécontent d'une œuvre née de sa plume. Il est vrai qu'elle ne sera pas publiée³⁰ de son vivant, mais c'est qu'il a décidé qu'un auteur ne doit jamais parler de soi. J'ai dit qu'il se plaisait encore, quadragénaire, à la faire lire à ses intimes. Si l'homme, au milieu de son âge, a conservé tant d'estime pour cette autobiographie déguisée, on peut imaginer l'enthousiasme de l'adolescent qui, en octobre 42, venait de l'achever. La gageure était tenue : le grand homme raté avait de son ratage fait la source et le sujet d'un chef-d'œuvre. Et, sans aucun doute, *Novembre* témoigne d'un immense progrès sur les écrits antérieurs ; on y trouve pour la première fois dans toute sa complexité le thème majeur de Flaubert. Dans les *Mémoires*, l'accent était mis sur l'insuffisance du réel ; une grande âme se reconnaissait à la profondeur de son insatisfaction. En 41 Gustave est mécontent de soi : il voulait être l'*Artiste* et pense qu'il a manqué son but ; dès lors il lui paraît que la passion ne suffit pas, il faut aussi la capacité. Du coup, son personnage gagne en complexité : il est grand et petit tout ensemble. Ce médiocre n'est pas sauvé par la force de ses désirs : elle le tue au contraire en lui faisant mieux sentir son incapacité de les assouvir. Ou, si l'on préfère, la fuite dans l'imaginaire est dénoncée comme un stratagème : il a des symphonies dans la tête mais n'entend rien à la musique, ce qui signifie, en somme, qu'il joue à être un homme qui aurait des symphonies en tête. En un certain sens l'irréel demeure la valeur suprême mais il dénonce du même coup l'impuissance de l'homme réel qui n'est pas capable de le graver dans

la réalité. Faute de l'acte artistique, l'imaginaire n'est qu'une inconsistance. Qui jugera le malheureux héros de cette aventure ? Personne puisqu'il est tout et rien ensemble. Et c'est bien ce que souhaite Flaubert : instruire son procès et que le tribunal des hommes, au moment du verdict, reconnaisse son incompetence. Seuls, peut-être, les grands artistes, des temps passés, Shakespeare, Rabelais... Bref Gustave est enchanté : en reprenant sa « ratatouille sentimentale », en ramenant, par l'invention d'un second narrateur, l'infini désir du premier à un trait de caractère objectif et déterminé, il a sauvé *in extremis* son ouvrage. Il lui a même donné *une forme* : le passage du numéro un au numéro deux et la transformation brusque du sujet en objet, structure formelle du roman, « *exprime indirectement* » la pensée de l'auteur, c'est-à-dire nous donne à voir sans la dire la contradiction de cette conscience malheureuse.

Cette réussite a pour effet d'éloigner la crise. Prendre un état, de février à août, c'était reconnaître que, mis à part les rêves, il était de la même pâte que les bourgeois et n'avait d'autre mandat que d'être utile à la société, c'est-à-dire de devenir un des moyens qu'elle réclame pour se perpétuer telle qu'elle est. Contre ce destin parfaitement mérité, c'est-à-dire contre la rigoureuse appropriation de ses charges futures à ses mérites, il tentait, passivement, de se protéger en devenant *rien* et c'est à ce niveau que commençait l'organisation de la névrose. À présent, il est l'*artiste*, il s'en est donné la preuve : il échappe *du dedans* à ses fatalités ; c'est-à-dire qu'il a cessé de mériter son avenir « trivial » par ses insuffisances. Certes, son père n'a pas rapporté ses décisions, mais puisque celles-ci ne sont plus justifiées par une tare originelle, elles ne font que marquer l'obstination regrettable d'un adulte respecté. Il s'agit d'une détermination idiosyncrasique d'Achille-Cléophas, qui cesse d'être redoutable quand Gustave ne la rejoint pas à la malédiction paternelle, quand, autrement dit, il ne sent plus cette malédiction comme l'essence même du vécu. Du coup, ses résistances névrotiques décroissent : il faut réussir d'abord et parler au Père ensuite ; le Code

reste, cela va sans dire, mortellement ennuyeux mais il n'est plus inintelligible et la mémoire de Gustave ne refuse plus d'enregistrer les articles.

Enterrée, pourtant, la névrose subsiste : l'anorexie sexuelle s'est renforcée. Et puis, vers la fin de novembre 42, on voit paraître un mal de dents suspect, le même qui le reprendra, opportunément, en juillet 43 : « Ce n'est rien que de souffrir des dents, et les larmes qui m'en viennent aux yeux dans les pires accès ne sont pas comparables aux spasmes atroces que me donne la charmante science que j'étudie³¹. » Passage très significatif : cette comparaison rigoureuse d'une souffrance corporelle avec un malaise psychologique nous incline à penser que la « névralgie » dentaire entraine dans la catégorie de ce qu'on nomme aujourd'hui « douleurs psychiques ». Elle ne le torture, d'ailleurs, que dans la période incertaine où il s'est remis à travailler par force, à l'aveuglette et sans être certain du résultat. Dès que l'avenir s'éclaire, elle disparaît.

Après l'examen, le voilà doublement rassuré : il a derrière lui *Novembre* et puis il a prouvé à tous les Ernest de la Faculté, à ses parents, et à lui-même que, dans la « vie active », il pouvait réussir comme les autres s'il s'en donnait la peine. Du coup il revient au grec et au latin, « sèche » les cours et entreprend un nouveau roman : la première *Éducation*. C'est, pour Gustave, un moment d'équilibre – un des rares qu'il ait connus jusque-là. Il va même, lui si sauvage en 42, jusqu'à « dîner en ville », fréquente les Collier, les Schlésinger, Pradier, Vasse, le docteur Cloquet, etc. C'est vers cette époque, aussi, que commence son amitié avec Maxime. Mais cette stabilité apparente ne laisse pas que d'inquiéter un peu. « Depuis le mois de janvier, je vis assez tranquille, ayant l'air de faire du grec, tirant çà et là quelques lignes de latin pour ne pas lire de français, disant que je vais à l'École de Droit et n'y foutant pas les pieds. » On dirait que son expérience de l'année précédente ne lui a rien appris. Ne sait-il pas qu'il lui faut *beaucoup de temps* et *d'assiduité* pour réussir dans ses études en raison même du dégoût qu'elles lui inspirent ? Dans la même lettre il dit pourtant : « Avant un mois, il va falloir songer à un autre examen. » Mais il est bien décidé à ne pas le préparer

avant les premiers jours d'avril et se décrit « faisant de la littérature et de l'art à toute heure du jour et de la nuit, bâillant, doutant, niaisant et fantastiquant ». Le samedi 8 avril, il part pour Rouen, ce sont les vacances de Pâques. Au retour il retrouve sa chambre de la rue de l'Est et « sur (sa) table, les livres de droit qu' (il) y avait laissés ». Mais il faut attendre le 11 mai pour qu'il annonce à sa sœur qu'il s'est mis à travailler. En un mot, de décembre à mai il est resté quatre mois à « calleuser ». Inconscience ? Non : la peur ne le quitte pas, elle empoisonne son « *dolce farniente* ». En février, du sein de sa petite vie tranquille, il se plaint de porter l'« École de Droit sur ses épaules ». Et en mars : « ... un autre examen. C'est comme des coups sur une enclume ; quand un cesse, l'autre reprend. C'est moi qui fais l'enclume ». L'avenir est toujours là, menaçant : on dirait simplement qu'il se refuse à tirer parti de son expérience et qu'il refait, à un an de distance, le coup de la résistance passive.

Pendant cette bonace, d'ailleurs, il ne dérage pas : simplement ses fureurs se sont trouvé un autre objet ; il se plaint amèrement de sa pauvreté : « Le joyeux étudiant se repaît pour trente-cinq sous chez Barilhaut... ce farceur d'étudiant *aime* des demoiselles de boutiques qui ont des engelures aux mains... Quand il a payé son tailleur, son bottier, son propriétaire, son libraire, l'École de Droit, son portier, son cafetier, son restaurant... il ne lui reste plus rien, il a l'esprit tracassé³². » D'après Du Camp, le père Flaubert versait une bonne pension à son fils. Mais « seul dans sa chambre, avec Ducaurroy, Lagrange et Boileux... », Gustave est torturé par son habituel bourreau, l'envie : « De l'autre côté de l'eau, il y a une jeunesse à trente mille francs qui va en voiture, dans *sa* voiture... » Il a honte de sa « redingote grasse », de son « habit noir d'il y a trois ans ». Entre la médiocrité de sa vie et la canaillerie de ses études, il établit une réciprocité de perspective.

En vérité *Novembre* lui a donné un répit mais non la guérison. Si Gustave peut, à l'époque, tenir son ouvrage pour un chef-d'œuvre, il est aussi contraint par le sujet même d'y voir son testament. C'est, nous l'avons dit, l'histoire d'un

ratage. Elle tire sa puissance de son radicalisme : le raté meurt de son échec, martyr de l'impossibilité de vivre. Et, bien que Gustave survive, il s'est, d'une certaine façon, mis à mort puisqu'il dira plus tard à Louise que *Novembre* est la *dernière œuvre* de sa jeunesse. Quelque chose vient de finir : par cette nouvelle totalisation en intériorité, il a dit tout ce qu'il tentait de dire depuis *Agonies* ; en un mot il s'est vidé. Il est vrai qu'il ébauche la première *Éducation* : il y a travaillé plus d'un mois pendant l'hiver 43 et c'était sans aucun doute la raison profonde de sa « tranquillité ». Mais qu'y met-il ? Au début – c'est-à-dire à cette époque même – Henry était le héros : « Je n'avais d'abord eu l'idée que (du caractère) d'Henry. La nécessité d'un repoussoir m'a fait concevoir celui de Jules. » Avait-il déjà projeté l'embourgeoisement final de son protagoniste ? J'incline à le croire quoique rien ne le fasse prévoir pendant les deux tiers du roman et que l'auteur s'incarne tour à tour dans l'un et l'autre personnage. Si le sort d'Henry est réglé dès février 43, c'est que Flaubert a voulu illustrer cet « axiome » : qui que vous soyez, quelles que soient vos aptitudes au départ, le succès tuera votre âme, vous deviendrez bourgeois. Henry n'est pas antipathique, au début ; mieux : il essaie à sa manière d'échapper à l'avenir qu'on lui a fait. Naïf, intelligent, capable de passion, ce garçon n'a que le défaut de plaire : il gagne le cœur de M^{me} Émilie (É comme Élisabeth, LIE comme Eulalie), vit un beau roman d'amour, a la chance de voyager puis, revenu à Paris, celle de trouver une situation, de l'argent ; le voilà perdu : c'est, pense Gustave parfois, l'avenir qui m'attend ; voilà comment on prend des adolescents romantiques pour fabriquer des « gens du monde », de beaux esprits froids et sceptiques. Jules, lui – « grand homme manqué » –, n'a pris d'importance qu'en été 44, après la crise, quand Gustave a rouvert son manuscrit. En février 43, il ne compte pas et la raison en est claire : il n'y a guère plus de trois mois que Gustave a terminé *Novembre* ; sur le raté au grand cœur il a *tout* dit ; pour aller plus loin – comme il fera dans les admirables chapitres qui terminent la première *Éducation* –, il faudra que sa névrose le transforme en se radicalisant. *Novembre* a mis l'accent sur l'échec ; à l'époque de sa conception,

L'Éducation sentimentale se propose d'en être la contrepartie : cette fois on supprime l'anomalie, on nous fait voir un homme *adapté* dont l'adaptation même est la tare originelle et devient la destinée ; je crois discerner, au départ, chez Gustave, une réaction orgueilleuse et agressive à ses propres aveux : « J'ai dit, dans *Novembre*, que je n'étais bon qu'à mourir mais attention : n'allez pas, vous autres, les gagnants de la loterie, vous croire meilleurs que moi ; quelles qu'aient été vos intentions, vous finirez épiciers. » L'alternative : « réussir et s'avilir », « échouer et perdre la face », le tourmente toujours. Quand il commence *L'Éducation*, il sait fort bien qu'il ne s'est pas renouvelé, qu'il va traiter le même thème mais en le prenant par l'autre bout. Bien sûr l'enquête sévère du second narrateur a développé chez Flaubert le goût du « petit fait vrai » : le temps du lyrisme est passé, vient celui du détail ; il détaillera, à travers les impressions d'Henry, sa propre expérience de la vie parisienne, il montrera minutieusement la naissance et la progression de son amour pour M^{me} Émilie. Ce souci neuf, cette écriture neuve ont de quoi lui plaire. N'oublions pas pourtant les gémissements qu'il poussera plus tard, au temps de *Madame Bovary*, sur l'ignoble trivialité de ses héros. Croit-on qu'il puisse s'intéresser pour de bon à ce fils de bourgeois, amant d'une bourgeoise et revenant, après une fugue, s'embourgeoiser à son tour ? Il faut avouer qu'Henry est fort médiocre : on ne lui voit guère de défauts ; c'est le *négatif* qui lui manque : la rage, la haine, l'envie, le malheur, les comédies forcenées, le pithiatisme, tout ce qui fait la puissante personnalité de l'auteur – et qu'on retrouvera chez Emma. Quand il incarne Flaubert, c'est que Flaubert a choisi de ressembler à tout le monde, d'avoir les réactions de tous les jeunes provinciaux qui font leurs études à Paris, de tous les jouvenceaux amoureux. À lire cette vie, on s'ennuie un peu, on a dû s'ennuyer à l'écrire. De fait Gustave ne s'y plaisait guère, comme le montrent assez les jugements objectifs, d'une froide sévérité, qu'il a par la suite portés sur son œuvre. Pendant l'hiver 43, un peu rassuré par la qualité de *Novembre* mais tourmenté par la crainte de n'avoir plus rien à dire, il écrit *sur sa lancée*, pour

continuer d'écrire, en attendant que l'inspiration renaisse, sans enthousiasme et sans trop de confiance en ce qu'il fait. *L'Éducation*, c'est un peu plus qu'un exercice mais il n'y voit sûrement pas sa justification. Et, quand reviennent les soucis, les urgences, l'imminence du deuxième examen, l'œuvre en cours – d'ailleurs provisoirement abandonnée – reste trop mince, trop légère pour compenser son angoisse. Il a tout dit l'année précédente, il se sent vidé et se retrouve, comme en 42, devant les mêmes dangers.

Aussi bien, à peine a-t-il repris le harnais, tout recommence. Les jérémiades d'abord : « Je suis si agacé, si embêté, si furieux que souvent je suis obligé de me battre les flancs pour ne pas me laisser tomber de découragement. » Les hébétudes ensuite : « Montaigne disait : “Il nous faut abestir pour nous assagir.” Je suis toujours si abesti que cela peut passer pour sagesse et même pour vertu. » Le temps se rétrécit inexorablement : Gustave a le sentiment de le perdre : « Quelquefois, j'ai envie de donner des coups de poing à ma table et de faire tout voler en éclats ; puis, quand l'accès est passé, je m'aperçois à ma pendule que j'ai perdu une demi-heure en jérémiades et je me remets à noircir du papier et à tourner des pages avec plus de vitesse que jamais³³. » En juin il revient à la charge : « Je vais bien encore au cours mais je n'écoute plus ; c'est *du temps perdu*. J'en ai trop, j'en suis saoul... la haine que je porte à la science découle, je crois, sur ceux qui l'enseignent à moins que ce ne soit le contraire... En attendant je travaille comme un désespéré pour passer mon examen le plus tôt et le plus infailliblement possible. Mais celui qui pourrait me voir quand je suis seul à m'inoculer tout le français du Code civil dans le cerveau et à savourer la poésie du Code de procédure, celui-là pourrait se vanter d'avoir vu quelque chose de lamentablement grotesque³⁴. » Refusant, comme l'année précédente, toute activité synthétique, il s'éparpille et se noie dans les détails : « J'ai commencé à étudier mon examen avec trop de détails de sorte que maintenant, j'en suis encombré. » Jusqu'à son mal de dents qui « reprend de plus belle » et l'oblige à mesurer le « coefficient d'adversité » du temps, « le jour en m'empêchant de

travailler, la nuit en m'empêchant de dormir »³⁵. Cependant : « Toirac ne pense pas que mes dents gâtées en sont seules la cause. C'est selon lui une névralgie ; en effet j'en ai d'entièrement saines qui me donnent d'affreuses douleurs³⁶. » Le mal de dents, c'est la résistance *soufferte* de la temporalité et sa propre incapacité, vécue *douloureusement*, d'instrumentaliser la durée. Et voici de nouveau, presque dans les même termes, la confession de 42 : « Ah ! qu'il est temps que tout cela finisse ! Je crois que, quand même je serais refusé, j'en serais content car au moins j'en serais débarrassé³⁷. »

Mais, pendant qu'il s'affole, qu'il prétend crever à la tâche, qu'il se dit gonflé d'un savoir trop plein, trop détaillé, voici que revient sous une forme nouvelle son vieux désir d'immuabilité. Certes, il a un réflexe d'orgueil lorsque sa mère lui propose de le faire recommander à ses examinateurs : « J'en serais fort humilié et tous ces tripotages-là ne sont pas de mon genre... D'ailleurs *les hommes comme moi* ne sont pas faits pour être refusés à des examens. » Mais il avoue aussitôt qu'il tâche de « faire le crâne » et qu'il n'est « pas raide ». Et dans la lettre suivante, il écrit qu'il est à bout de forces : « S'il fallait que mon examen, au lieu d'avoir lieu dans la semaine, ne se passât... que dans deux mois, je crois que je l'enverrais bouler. Je commence en effet à être fourbu... Si, par malheur, j'étais refusé, je te jure bien ma parole d'homme que je n'en ferais pas plus pour la seconde fois et que je me présenterais toujours avec ce que je sais jusqu'à ce qu'on m'admette. » Bref, il veut avoir ses examinateurs à l'écœurement. Je vois surtout dans cette détermination un retour à l'activité passive : il se fige, se bloque, redevient pierre ou vieillard précoce ; il ne changera plus : il sera, comme il se plaisait à le répéter dès 38, « toujours le même », l'immuable Gustave que le temps roule *de l'extérieur* vers la mort.

C'est cette intention que nous retrouvons au niveau psychosomatique dans les sommeils de plomb qui le prennent – alternant peut-être avec des insomnies dues à ses « névralgies » – et dont il sort si las, si « abruti » qu'il n'hésitera pas, nous le savons, à les considérer plus tard comme pathologiques³⁸. Ces conduites

léthargiques nient la durée et, faute de « mourir par la pensée », le rapprochent de la condition des gisants qu'il envie tant, refusent le lendemain et les tâches du monde diurne. C'est courir à l'échec. Au reste, des mots, des images cueillis ici et là dans ses lettres montrent que la structure binaire de la verticalité (ascension-dégringolade) tend à se modifier au profit du second terme qui, du reste, se concrétise en un schème moteur : la *chute* au sens physique du terme. Déjà, en février, il écrivait ces phrases suggestives : « Je suis un fameux mulet... portant un poids qui ne me rend pas... fier... C'est l'École de Droit que j'ai sur les épaules. Tu trouveras peut-être la métaphore ambitieuse ; il est vrai que si je la portais sur mes épaules, je me roulerais bien vite par terre pour briser mon fardeau. » Peut-on mieux dire ? Pour réduire en miettes les impératifs bourgeois qui l'enserrent, il se laissera choir. Et nous l'avons vu « se battre les flancs pour ne pas *se laisser tomber* de découragement ». Et, en juin 43 : « (plutôt que de) m'inoculer le Code civil dans le cerveau... Nom d'un nom ! j'aime mieux faire “le journaliste de Nevers”. » Le journaliste de Nevers, quand une crise épileptique s'annonce, commence par tomber sur le sol ; il s'y roule en se débattant, comme l'âne porteur de l'École. Plus tard, après l'attaque, Gustave se comparera volontiers à un étang, calme surface plate, à ras de terre, qui veut ignorer la boue de ses profondeurs : c'est l'horizontale absolue.

« Le lundi 21 août à 1 heure de l'après-midi », il échoue : c'était à prévoir et son père le prévoyait. La famille Flaubert, qui est alors à Paris, l'emmène sur-le-champ à Nogent. L'humeur du candidat malheureux, nous la connaissons par sa lettre à Ernest du 2 septembre 43. De son échec, pas un mot – comme l'année précédente. Que dit-il ? Rien, littéralement. Qu'il fume – long développement sur la fumée. Qu'il se baigne. Qu'il rentrera à Rouen dans une huitaine. Mais, dans chaque paragraphe, quelques mots le trahissent. On le sent hérissé de colère et d'humiliation. « Il n'y a (rien) qui me semble aussi comique qu'un homme sérieux » – cela, c'est pour Ernest. Et puis, à propos de Ronsard, voici pour ses compatriotes : « O goût, ô porcs, porcs en habit, porcs à deux pattes et à

paletot ! » La tirade finale est tout spécialement réservée à sa ville natale : « Elle a de belles églises et des habitants stupides. Je l'exècre, je la hais, j'attire sur elle toutes les imprécations du ciel parce qu'elle m'a vu naître. Malheur aux murs qui m'ont abrité, aux bourgeois qui m'ont connu moutard, et aux pavés où j'ai commencé à me durcir les talons ! O Attila ! quand reviendras-tu, aimable humanitaire... pour incendier cette belle France...? Et commence je te prie par Paris d'abord et par Rouen en même temps. » Même en tenant compte de son goût pour l'hyperbole et du désir haineux de scandaliser Ernest, l'homme sérieux, l'imbécile qui réussit aux examens, les imprécations de Gustave sont inquiétantes : il veut anéantir Rouen et les bourgeois qui l'ont connu moutard parce qu'il meurt de honte à l'idée de retourner, vaincu, dans son milieu³⁹ : ce qu'il redoute avant tout, c'est la pitié ou l'ironie qu'il croira deviner derrière les silences mêmes des amis de sa famille. Son rêve coléreux : supprimer les mémoires, effacer les traces de son existence. Mourir ? Peut-être mais pas seul : il souhaite entraîner avec lui le milieu qui l'a produit et connu ; il se s'agit plus seulement de mettre un terme à son existence mais de n'avoir jamais existé. Faute d'avoir sauvé sa naissance par un vrai chef-d'œuvre, Gustave souhaite n'être pas né. Et, comme l'aventure humaine est irréversible, il ne voit qu'un seul moyen : s'exfolier de l'histoire en abolissant tous les témoins de sa vie. Les cavaliers d'Attila seront des hommes neufs qui recommenceront un monde sur les ruines anonymes du monde détruit. Pour aucun d'eux le nom de Gustave, le fils cadet du docteur Flaubert, n'aura de sens. Cette horreur de l'Autre et de son jugement est manifestement pathologique ; la défaite du 21 août, c'est trop pour l'orgueil du jeune homme et ce n'est pas assez : ses imprécations nous laissent entendre qu'il a deviné derrière elle la présence oubliée de son serment de déchoir.

Donc il est bouleversé. Mais que fait-il, de retour à l'Hôtel-Dieu ? Pas grand-chose. En septembre et en octobre, il travaille à *L'Éducation* mais sans trop de zèle puisqu'il abandonne son manuscrit *avant même* de repartir pour Paris. Il

semble toutefois que cette occupation l'ait un peu calmé. Mais ce qui frappe, quand il reprend, rue de l'Est, sa vie d'étudiant « pauvre », c'est qu'il *tient parole* ; il avait dit : « je n'en ferai pas plus, je me représenterai avec mon bagage jusqu'à ce qu'ils me reçoivent » et, précisément, il s'acharne à fainéantiser. Les livres de droit restent sur l'étagère ; au moins pourrait-il *reprendre L'Éducation* : mais non. Il sort beaucoup, va chez Pradier, chez les Collier, dîne le mercredi soir chez les Schlésinger. Au moins, l'automne précédent, préparait-il pour décembre l'examen de fin d'année qu'il n'avait pu passer en août. En 43, rien de tel. Il semble avoir eu l'idée de se présenter en février car il écrit à Caroline : « Je ne resterai pas longtemps avec vous, une douzaine de jours tout au plus. En revanche, je compte passer à Rouen tout le mois de mars⁴⁰. » Mais, comptant quitter Paris le 1^{er} janvier 44, il se donnait trente jours à peine – peut-être moins – pour réviser ses notes. Ce qui signifie bien qu'il s'est bloqué : réviser, rafraîchir son savoir, soit ; apprendre, changer ses méthodes, non. « Ils me prendront comme je suis. » Ce blocage me semble à mi-chemin entre une révolte active contre les études qu'on lui impose et la chute *subie* dans la sous-humanité. Après la « maladie » de 40-41, les échecs de 42 et 43, Gustave est déjà, pour les Rouennais, le cadet Flaubert qui-ne-fait-pas-honneur-à-son-père, un pauvre garçon que l'on cache ou qui se séquestre, chez qui « ça ne tourne pas rond ». Peut-être le chirurgien-chef souhaiterait avoir un second fils à la ressemblance d'Ernest, ce brillant sujet qui comble de joie ses parents. Tout cela, le jeune homme *se le dit*, comme en témoignent ses imprécations contre Rouen. Mieux : il le rumine, c'est le sujet perpétuel de son monologue. N'importe : il ne fait rien pour prévenir un nouvel échec ; pis : il ne tente même pas, en cet automne, de s'affirmer par l'Art ; il papillonne, va chez les uns, chez les autres, écrit à sa sœur des lettres fort gaies mais quelque chose, en lui, s'est figé : sec et durci, on dirait qu'il laisse le temps travailler contre lui, comme s'il lui demandait de prouver lentement sa déchéance par des échecs indéfiniment répétés. En surface, il ne sent rien, sinon une excitation légère et joyeuse. Il ne parle guère de Paris, dans

ses lettres, mais se montre fort curieux des commérages de Rouen : « J'attends avec impatience Achille pour qu'il me parle... de Bourlet ; dis donc à ce dernier qu'il m'écrive, qu'il me l'avait promis⁴¹. » C'est incontestablement une tentative pour s'arracher de la capitale et retrouver ses attaches rouennaises. Le docteur Flaubert avait acheté un terrain à Deauville et projetait d'y faire construire un chalet. Dans les derniers jours de décembre, Gustave est obsédé par ce projet : « Je ne fais que penser au chalet, que ça m'en empêche de travailler. » Travailler, non : rien ne l'en empêche que lui-même puisque, depuis quatre mois, il ne fait rien. Mais ces évasions, multipliées par l'approche des vacances, ont pour objet, en ressuscitant des objets, des visages, des destins familiers ou en l'obligeant de reprendre à son compte – passionnément – les projets paternels, de le persuader que sa présence rue de l'Est est accidentelle et peut-être irréaliste, que sa réalité n'est qu'à l'Hôtel-Dieu, sous le toit familial. Mais, dira-t-on, il hait Rouen. Rouen, certes, mais non pas la séquestration familiale ni la dépendance ni « la vieille chambre où (il) a passé des heures si tranquilles et si douces, quand (il) entendait autour de (lui) toute la maison remuer ». Par un malheureux paradoxe, il trouve dans sa ville natale simultanément un tribunal et un asile. Il va s'y réfugier *dans* la « maison de son père », *dans* son adolescence amère et pourtant fascinante parce qu'il la vivait dans l'irresponsabilité, *dans* les doux bavardages avec Caroline, cette sœur dont il est, malgré ses brutales joyeusetés, plutôt qu'un frère la sœur aînée. Bref *dans* sa féminité secrète, *dans* son être relatif. C'est à *retrouver sa vérité* qu'il se prépare dans ces derniers jours de 43 ; cela veut dire : les fatalités de l'activité passive. Il s'agit de se convaincre qu'il ne « fait pas l'enclume », qu'un impératif inflexible ne l'attend pas en février, à Paris, qu'il échappe pour toujours à la nécessité d'*agir*.

Il n'y parvient pas : « Je m'embête déjà de penser au retour car je ne resterai pas longtemps avec vous. » Ce n'est pas la perspective d'une séparation nouvelle qui l'attriste mais il connaît d'expérience, pour s'y être plongé trois fois, l'Enfer qui le guette. Au printemps 42, il se croyait capable de le supporter. À présent il

sait ce qu'il en est ; il n'a pas oublié le cauchemar de l'été : à la fin de janvier, il faudra boire une fois de plus le calice trop connu. Jusqu'à la lie, peut-être, c'est-à-dire jusqu'à un troisième échec. Tout est réglé : il sait ce qu'il doit apprendre puisque, précisément, il l'a déjà appris ; il imagine ses tortures, ses hébétudes, ses sommeils léthargiques, son désespoir, il peut se représenter l'interrogatoire final et jusqu'au placard où il cherchera son nom. Quand il part pour Rouen – il y sera le 1^{er} janvier, après avoir passé le 31 décembre à Vernon – il sait qu'il *ne peut plus* supporter une quatrième fois cette épreuve et il sait aussi qu'il la *supportera*, qu'il repartira docilement aux environs du 12, pour se remettre au travail. Il a voulu fuir l'avenir. À présent il le retrouve : atrocement prévisible, dans tous ses détails, *déjà vécu* et de nouveau *à vivre*. Il s'en arrache en roulant vers l'Hôtel-Dieu et chaque tour de roue l'en rapproche. À peine arrivé il veut s'accrocher à chaque minute mais elles s'effondrent : la vérité de ce voyage, *c'est le retour*. Dès les premières heures, il le comprend, il comprend qu'il ne peut plus obéir et pas davantage se révolter. Deux impossibilités rigoureuses et contradictoires : et pourtant c'est l'urgence. Il n'y a pas de parti à prendre et pourtant *il faut* prendre parti. C'est alors que « quelque chose se passe, d'une façon assez tragique dans la boîte de (son) cerveau ».

1. Nous reconnaissons ici la complicité suspecte du monde, que nous avons notée dans *La Peste à Florence*.

2. Notons en passant cette curieuse formule : Henry et Émilie sont sur le pont côte à côte. On attendrait donc : « sur le bateau qui les portait ». Mais non : ce « les » le chargerait encore de trop de responsabilité. Il est *seul* sur un bateau qui porte son amour. Émilie devient un objet précieux et c'est au navire qu'Henry donne la charge de la mener à bon port.

3. Cf. *Souvenirs*, pp. 60-61 : « J'aurais voulu mourir martyr. »

4. C'est moi qui souligne.

5. Nous verrons ce qu'il en est dans un prochain chapitre.

6. Les *Institutes*, il est vrai, sont écrites en latin, ce qui lui demande un effort supplémentaire. Il traduit. Mais cette activité presque automatique (il connaît la langue) n'implique pas

nécessairement l'intellection.

7. À Ernest, 21 mai 42.

8. À Caroline, juin 43.

9. Plus tard, au lieu de la rejeter en bloc, il l'acceptera lorsqu'elle est *compréhensive* et n'apprécie le résultat qu'en fonction de ce que l'auteur a voulu faire.

10. Il le sera dans une seconde proposition, soyons sans crainte.

11. Ou plutôt il le serait si Gustave passait son examen pendant l'hiver 43-44.

12. Edition Charpentier.

13. Hamilton, lui, prétend écrire sous la dictée du comte de Gramont.

14. Par cette raison, le manuscrit lyrique ressemble souvent à un journal intime. Et du reste il emprunte des passages aux *Souvenirs, notes et pensées intimes* rédigés entre 38 et 41.

15. Donc au moins un an après le suicide manqué.

16. Il ne s'agit pas d'une mort volontaire ; le héros de Flaubert est entré dans une agonie morale qui, nous allons le voir, se soldera par une agonie physique : il mourra « par la pensée ».

17. Peut-être y eut-il deux tentatives. La plus grave étant, sans contredit, la seconde. Gustave les aurait alors amalgamées.

18. L'opium, je n'y crois pas. C'est la verroterie littéraire de l'époque. Qui le lui aurait procuré ?

19. À Louise, 8 octobre 46, *Correspondance*, t. I, p. 362.

20. À Louise, 27 décembre 52.

21. *Journal*, 2 novembre 63.

22. À Louise, 8 août 46.

23. Lettre à Louise déjà citée, *Correspondance*, t. I, p. 362.

24. Rappelons-nous les *Mémoires d'un fou* : « Quoique d'excellente santé (je souffrais d') une irritation nerveuse... » Et sa façon, plus tard, de vanter « sa vigousse ». Il a toujours tenté de dissimuler ses troubles mentaux derrière sa santé *physique*.

25. Flaubert ne lira pas *Le Rouge et le Noir* avant 1845.

26. À Caroline, novembre 42, *Correspondance*, t. I, p. 122.

27. À Caroline, décembre 42, *Correspondance*, t. I, p. 123.

28. « Mercredi dernier, je ne me suis point couché, par force. » Le propre des constitutions passives, c'est que, dans les cas d'urgence, elles ne conçoivent l'activité que sous forme de « *forcing* ».

29. À Caroline, décembre 42, *Correspondance*, t. I, p. 126.

30. Il écrit en 53 : « Ah ! quel nez fin j'ai eu dans ma jeunesse de ne pas le publier. Comme j'en rougissais maintenant ! »

31. *Correspondance*, t. I, p. 122.

32. À Ernest, 10 février, *Correspondance*, t. I, p. 129.

33. À Caroline, 11 mai 43, *Correspondance*, t. I, p. 137.

34. À la même, juin 43, *Correspondance*, t. I, p. 141.

35. « Imagine la balle que j'ai quand je suis tenaillé par une bonne crise et qu'il me faut continuer à travailler. » Autre fonction de ces douleurs : mieux marquer qu'il est victime ; il souffre, une résistance dont il n'est pas responsable lui rend le travail presque impossible. Et cependant – c'est l'ordre du Père – il *faut* travailler.

36. *Correspondance*, Supplément, t. I, pp. 33-34. Il ne sera plus question de ces douleurs avant janvier 44. Elles reprendront *après la crise* et l'on finira par lui arracher trois dents.

37. À Caroline, juillet 43, *Correspondance*, t. I, p. 142.

38. « Deux ou trois fois par semaine, je dors quatorze à seize heures sans débrider, tant je suis las, au point que j'en suis fatigué quand je me réveille. »

39. Il est encore à Nogent, quand il écrit.

40. *Correspondance*, Supplément, t. I, p. 37.

41. Les trois signataires de l'édition *Supplément à la Correspondance* notent qu'il s'agit d'un ami d'Achille qui s'était épris à trente-cinq ans de sa jeune cousine. Caroline avait raconté dans une de ses lettres à Gustave comment, en sa présence, Bourlet avait entretenu M. et M^{me} Flaubert de ses troubles sentimentaux. Cf. *Supplément à la Correspondance*, t. I, p. 36.

Troisième partie

ELBENHON
OU LA DERNIÈRE SPIRALE

LIVRE PREMIER

*La « Chute » envisagée comme réponse
immédiate, négative et tactique à une urgence*

L'événement

Un soir de janvier 44, Achille et Gustave reviennent de Deauville où ils ont été voir le chalet. Il fait noir comme dans un four, Gustave conduit lui-même le cabriolet. Tout à coup, aux environs de Pont-l'Évêque, comme un roulier passe à droite de la voiture, Gustave lâche les rênes et tombe aux pieds de son frère, foudroyé. Devant son immobilité de cadavre, Achille le croit mort ou mourant. On voit, au loin, les lumières d'une maison. L'aîné y transporte son cadet et le soigne d'urgence. Gustave reste plusieurs minutes dans cet état cataleptique ; il a cependant gardé toute sa conscience. Quand il ouvre les yeux, a-t-il ou non des convulsions ? Il est difficile de le savoir. En tout cas son frère le ramène à Rouen dans la nuit.

Avant d'aller plus loin, il faut *dater* cette attaque. En effet, dans une lettre de Caroline, *du 17 janvier 1844*, adressée rue de l'Est, nous lisons : « Ta lettre ne nous est arrivée qu'à cinq heures du soir, nous craignons que tu n'aies été malade, enfin si nous n'avions pas reçu de tes nouvelles, tu aurais bien pu voir arriver quelqu'un de la famille. » Puisque les Flaubert étaient inquiets le 17, cela veut dire que Gustave était reparti depuis au moins trois jours. Donc, à peu près, à la date qu'il s'était fixée en décembre. D'autre part, il écrit à Ernest vers la fin de janvier ou le début de février : « J'ai manqué péter dans les mains de ma famille (où j'étais venu passer deux ou trois jours pour me remettre des scènes horribles dont j'avais été témoin chez Hamard). »

La plupart des auteurs considèrent que la lettre à Chevalier fait allusion à la *première* crise, c'est-à-dire à celle de Pont-l'Évêque. Gustave serait reparti pour Paris, nerveux mais indemne aux environs du 15 janvier. Il aurait, sur la prière

de Caroline, été rendre visite à Hamard qui venait de perdre sa mère, *après* le 17 janvier¹. Ébranlé par « des scènes horribles », il serait retourné, vers le 20, dans sa famille, pour y retrouver un peu de calme avant de se remettre à l'étude.

L'incident de Pont-l'Évêque aurait eu lieu dans les deux jours qui ont suivi son arrivée à Rouen puisqu'il écrit qu'il y était « venu passer *deux ou trois jours* ». Nous pourrions donc, sans trop de risque, localiser l'événement entre le 20 et le 25 janvier. Plus près du 20, si Gustave a quitté Paris sans crier gare, dans une sorte de déroute ; plus près du 25 s'il a voulu d'abord prévenir ses parents – par un billet qui s'est perdu².

À cette thèse communément admise, Jean Bruneau en oppose une autre : la crise de Pont-l'Évêque aurait eu lieu *avant* le 15, donc pendant le premier séjour à Rouen de Flaubert. Elle « n'aurait pas trop inquiété les deux docteurs Flaubert » puisqu'ils le laissent repartir pour Paris. L'attaque qui l'abat et qu'il appelle dans sa lettre à Ernest « apoplexie en miniature » serait donc une *seconde* crise, plus forte que la première et qui aurait vraisemblablement eu lieu dans la ville même et peut-être à l'Hôtel-Dieu. En d'autres termes, la lettre qui décrit à Chevalier sa « congestion » et celle du 2 septembre 53 où il raconte à Louise son accident de Pont-l'Évêque ne porteraient pas sur le même événement. Il faudrait admettre la chronologie suivante : pendant les vacances du jour de l'An, une première « apoplexie » ; ensuite du 15 au 20, environ, Paris ; puis, entre le 20 et le 25 – approximativement – une deuxième attaque dont nous ne savons que ce que Flaubert en dit à Ernest, c'est-à-dire presque rien : il ne parle en effet ni des circonstances, ni du moment, ni du lieu ni de la forme singulière de ce nouvel accident.

Que Gustave ait *découvert* son mal à Pont-l'Évêque quand il en subissait les premières atteintes, personne n'en doute. La question – on verra qu'elle est importante –, c'est de déterminer si cette découverte a eu lieu *avant* son retour à Paris ou *pendant* son deuxième séjour à Rouen. Sur ce point, les informations précises nous manquent. Pourtant, à moins que Bruneau ne dispose de preuves

qu'il n'a pas fournies dans son livre, l'hypothèse des *deux* crises paraît insuffisamment fondée.

Ce qui milite en sa faveur, c'est que Flaubert est « tombé du haut mal » un jour qu'il revenait de Deauville où il avait, avec Achille, examiné les travaux que le chirurgien-chef faisait exécuter sur le terrain récemment acquis. Ce « chalet » qui « empêchait » Gustave « de travailler », est-il vraisemblable que celui-ci n'ait pas voulu le voir *tout de suite* ? C'est le jour de l'An ; il débarque ; de quoi parle-t-on, en famille : du chalet. Cela suffit pour qu'il prenne date avec Achille : ils iront inspecter les travaux dans trois jours ou à la fin de la semaine, pas plus tard. Donc, selon Bruneau, la vraisemblance exige que ce voyage malencontreux trouve place dans la première quinzaine de janvier et le plus près possible du premier. La lettre de Caroline le prouverait à elle seule ; elle trahit l'inquiétude de la famille : « Si tu n'allais pas... » Ce n'est pas dans ses manières : visiblement quelque chose s'est passé. À bien chercher je ne vois rien d'autre qui puisse étayer cette conjecture sinon peut-être que Gustave en 52, racontant le premier accident, mentionne simplement « la maison où mon frère m'a soigné » ; au lieu que, dans la lettre de 44 à Ernest, il écrit qu'on lui a fait trois saignées simultanées.

Que penser de ces présomptions ? Eh bien, qu'elles se fondent sur peu de chose. Nous savons que le 20 décembre, Flaubert se réjouissait à la pensée du chalet que son père allait faire construire. Notons, au passage, que, dans les deux lettres où il en parle, il ne dit même pas qu'il veuille voir les travaux. Ceux-ci, d'ailleurs, étaient-ils commencés ? Le 20 décembre, on en était encore, semble-t-il, à discuter les plans de l'architecte. Rien ne prouve que Gustave désirait aller à Deauville ni qu'il y eût quelque chose à voir là-bas. Rien ne prouve non plus qu'il n'y ait pas été deux fois : avant le 15, d'abord ; ensuite à son retour de Paris. Il se peut même qu'Achille-Cléophas, vers le 20, inquiet de l'extrême nervosité de son fils, ait eu l'idée qu'un voyage en cabriolet suivi d'un bref séjour au bord de la mer contribuerait à lui rendre son calme. Ainsi l'attaque peut fort

bien avoir eu lieu après le 15, au cours soit d'un premier soit d'un deuxième retour Deauville-Rouen.

Reste l'inquiétude de Caroline. Mais personne ne doute que Flaubert, pendant les vacances du jour de l'An, ne se soit montré tourmenté ni que certains troubles des années antérieures ne se soient reproduits en famille. Le post-scriptum est d'ailleurs curieux : « Papa a lu ta lettre et ne m'a rien dit quant à ton bras mais voici mon ordonnance : du repos et du suif. » Flaubert se plaignait d'un bras : s'était-il froissé un muscle ? Son père prend la lettre des mains de Caroline, la lit en silence et la rend sans un mot : c'est donc que le mal dont parlait Gustave était fort léger. En tout cas, ce n'est pas l'attitude d'un médecin qui craindrait le retour d'une « apoplexie miniature ». Est-il d'ailleurs admissible que les deux docteurs Flaubert aient laissé repartir Gustave si Achille « l'a cru mort dix minutes » ? Maxime nous dit que celui-ci, à Pont-l'Évêque³, « espérait sans trop y croire que la crise ne se reproduirait plus » et que le père « était désespéré ». Certes, c'est un témoin douteux et qui commence par se tromper de date et de lieu. Mais il a vu Flaubert pendant l'hiver 44 et tient ces renseignements de lui. Si les deux médecins l'avaient laissé repartir après l'attaque, Gustave n'aurait pas manqué, par ressentiment, de signaler cette énorme bévue à Maxime qui se serait fait un plaisir de nous la rapporter : le témoignage de Du Camp, en effet, vise à déconsidérer Achille-Cléophas en le présentant comme un disciple de Broussais « qui ne sait rien faire d'autre que saigner ».

Et puis, si Gustave, le 17 janvier, a *déjà eu* sa crise, le diagnostic de son père était déjà fait : congestion cérébrale. En ce cas l'inquiétude de la famille – telle qu'elle transparaît à travers la lettre de Caroline – semble bien faible : s'il risquait une rechute, si, pour le sauver, il fallait le saigner d'urgence, il ne suffisait pas d'envoyer quelqu'un à Paris, il convenait de ne pas le quitter d'un pas. Les mots : « nous craignons que tu n'aies été malade... tu aurais bien pu voir arriver quelqu'un de la famille » ne se justifient qu'en cas de *moyenne urgence*. Ce

« quelqu'un de la famille », si vraiment Flaubert est sujet à des crises d'apoplexie, risquait fort, au terme d'un long voyage, de ne trouver, rue de l'Est, qu'un cadavre déjà vieux. La phrase s'éclaire, par contre, si l'on suppose que Gustave a quitté sa famille sans incident notable mais dans un état mental alarmant. Quand il arrive à l'Hôtel-Dieu, il vient de passer une journée à Vernon dans la famille des Schlésinger, il est certainement détendu, heureux. Mais, dès le lendemain, changement à vue : à Paris, Rouen c'était l'espoir, l'attente heureuse, l'évasion ; à présent l'attente demeure mais livre son vrai sens : c'est le baignage parisien qu'il attend, l'affreuse répétition du déjà fait, du déjà vu. Il ne songe pas à résister mais dans l'inflexible temporalisation qui l'entraîne vers un avenir tout proche et détesté, il voit le symbole de sa vie entière, drainée par cet avenir-autre, *l'état*. De jour en jour, il est plus nerveux, plus irritable, tantôt déprimé, tantôt surexcité, toujours anxieux. Les troubles qui l'agitent, nous les dirons non-signifiants car ils ne sont les symptômes ni d'une maladie définissable, ni d'une entreprise, ni d'une intention cachée : ils marquent simplement que Flaubert vit dans une exaspération croissante, une contradiction qui n'est ni supportable ni dépassable ; s'ils exprimaient quelque chose, ce serait le désarroi structuré d'un malheureux qui ne sait que faire, qui ne s'avise même pas d'inventer une solution, qui, tout à la fois, voit à l'évidence le sort qui l'attend et ne peut pas y croire, bref ils se donnent exactement pour ce qu'ils sont : des agitations dépourvues de sens qui tiennent lieu d'une conduite impossible et même inconcevable dans une situation obsédante mais irréalisable. L'hyperexcitation se nourrit d'elle-même : il dort mal, j'imagine, mange à peine, boit trop. Ses rages éclatent à propos d'un rien. Maxime a prétendu qu'elles sont une conséquence de son mal – assimilé un peu vite à l'épilepsie. « Au moindre incident qui troublait la quiétude extrême de son existence, il perdait la tête. Je l'ai vu pousser des cris et courir dans son appartement parce qu'il ne trouvait pas son canif. » Mais nous avons assez pratiqué les œuvres de jeunesse et la Correspondance pour savoir qu'elles l'ont précédé de loin : ce n'est pas d'hier que Gustave crie, rugit,

veut tout casser ou se trouve brusquement saisi par l'envie de se jeter sur les passants et de les massacrer. Il paraît certain que ces « prurits » – comme il dit lui-même – ou ces affolements ont dû, en ce début de janvier, croître en fréquence et en intensité. Au point que la famille finit par s'en aviser ; pour Achille-Cléophas ces trémulations ont en tout cas *une* signification bien précise : elles lui rappellent la « maladie » qui, de 39 à 42, le contraignit à garder Gustave près de lui. Son fils n'est donc pas guéri ? Il le laisse repartir, pourtant : mais, dans cette hypothèse, sa conduite est parfaitement compréhensible ; outre son entêtement paternel, il ne veut pas « installer » son fils dans son mal en prenant trop au sérieux les symptômes confus qui le manifestent : rien ne serait pire pour Gustave, pense-t-il, que d'interrompre ses études et d'être une fois encore autorisé à se séquestrer dans sa chambre. Il se promet de le surveiller de loin : au reste, le docteur Cloquet ne garde-t-il pas un œil sur lui ? Mais, pour l'instant, le *paterfamilias* entend ne rien changer au programme. Gustave a dû partir dans un extrême abattement : par cette raison sa mère et sa sœur s'inquiètent de son silence ; et, s'il avait duré, l'une ou l'autre d'elles serait venue s'installer rue de l'Est. Voilà le sens de « quelqu'un de la famille ». Une femme qui le surveille, le soigne au besoin, en attendant les décisions du père, et *surtout* qui lui « remonte le moral ». Ce que redoutent les Flaubert, ce n'est pas, au 17 janvier, le retour d'une crise définie mais les effets physiques de la solitude et de l'angoisse.

Dans la lettre à Ernest de janvier-février 44, nous trouvons une confirmation de nos conjectures. Cette fois *une* attaque a eu lieu, et il le dit. Est-ce la première ? la seconde ? Ce qui est sûr, c'est que la description qu'il en fait peut s'appliquer exactement à celle de Pont-l'Évêque. Achille m'a cru mort pendant dix minutes, écrivait-t-il en 52 ; et, en 44 : « J'ai manqué péter dans les mains de ma famille. » On m'a saigné, raconte-t-il à Louise. Et, à Ernest, il parle d'une triple saignée. Enfin, dans l'une et l'autre lettres, il dit qu'il a « rouvert l'œil ». L'une et l'autre mentionnent les maux de nerfs qui suivent la « résurrection », etc. On n'en conclura pas, certes, qu'il s'agit dans les deux cas de la même crise :

les premières, en tout cas, devaient se ressembler beaucoup. Mais si l'accident qu'il rapporte à Chevalier n'est pas le premier, pourquoi ne lui dit-il pas qu'un autre l'a précédé ? Bien sûr, avec son ancien ami, il n'est pas toujours sincère. Mais cette vérité-ci, qu'a-t-il besoin de la lui dissimuler ? Par la suite, d'ailleurs, entre février et juin, il lui parle volontiers de *ses* crises : « Ma dernière grande crise... », etc. Pourquoi ne pas mentionner celle qui est à l'origine de toutes ? Le mensonge, outre qu'il ne correspondrait pas à une certaine attitude que Gustave a prise envers son mal et que nous décrirons bientôt – serait absurde parce que non motivé. L'oubli ? La négligence ? C'est le contraire ; bien qu'il n'y soit dit nulle part : « C'est la première fois que cela m'arrive », tout semble démontrer qu'il en est bien ainsi : Gustave est encore plongé dans l'étonnement ; il conte son aventure avec l'importance de quelqu'un qui a frôlé la mort. Mais le plus significatif, c'est qu'il adopte sans réserve le diagnostic de son père alors qu'il ne lui faudra pas huit jours pour le contester radicalement⁴. Pour qu'il se croie victime d'une congestion cérébrale, il faut qu'il soit pris de court : cela ne peut s'expliquer que par sa stupéfaction devant un événement inconnu, c'est-à-dire non reconnu, unique. De fait, il comprendra très vite, nous le verrons bientôt. Et s'il avait eu à la fin de janvier *deux* expériences de même nature, séparées par un intervalle d'une quinzaine, c'est-à-dire si, avant la seconde crise, il avait disposé de quinze jours pour réfléchir à la première et pour enquêter sur soi, on peut être certain qu'il eût éclairé celle-là par celle-ci et qu'il l'eût interprétée tout autrement.

Au terme de cette discussion, bien qu'une démonstration rigoureuse demeure impossible, faute de documents, les plus fortes probabilités sont pour que Gustave ait été, un soir, à Pont-l'Évêque, entre le 20 et le 25 janvier, victime d'un malaise qu'il n'avait jamais encore éprouvé. C'est l'hypothèse que nous retiendrons. Si la crise de Pont-l'Évêque, en effet, avait eu lieu *avant* le 15 janvier et si les deux docteurs Flaubert l'avaient traitée à la légère, ils se seraient trouvés en contradiction avec le patient lui-même. Pour eux, en effet, c'est la seconde

manifestation du mal qui aurait été décisive. Mais pour Gustave, la seule qui compte, c'est la première, celle qu'il tient encore, dix ans plus tard, pour l'événement capital de sa vie. C'est à Pont-l'Évêque, selon lui, que sa jeunesse s'est « conclue », c'est là qu'un homme est mort et qu'un autre homme est né. Dans les « attaques » qui ont suivi il n'a jamais vu que des répétitions affaiblies de cette fulguration archétypique. Un tel malentendu est-il vraisemblable ? Peut-on croire qu'Achille-Cléophas n'a vu qu'un incident négligeable dans ce que son fils a vécu comme l'« instant fatal » qui décide d'une existence entière ? Certes, le bon chirurgien ne connaissait guère son fils. Mais il ne s'agissait pas, en ce cas, de sonder un cœur : les désordres somatiques étaient manifestes et – pour que Gustave en ait gardé ce souvenir épouvanté – il fallait que leur intensité fût extrême : il est tombé, dit-il, dans des torrents de feu, foudroyé. Pour l'honneur d'Achille et d'Achille-Cléophas, nous refusons de croire qu'ils aient pu s'y tromper. D'autant que, s'il y a eu *deux* accidents – le premier, celui de Pont-l'Évêque, avant le 15, le second après le 20 – et s'ils ont été semblables, la *répétition* devait les inciter à changer de diagnostic. C'est après celui de Pont-l'Évêque qu'ils pouvaient conclure à la congestion cérébrale. Mais une « apoplexie miniature » ne se répète pas à huit ou dix jours d'intervalle ou bien l'on en meurt. Si la crise revient et si le malade en réchappe, il faut s'orienter vers d'autres interprétations. C'est précisément ce qu'a fait Achille-Cléophas en février : devant le retour cyclique des troubles, il a abandonné apoplexies et congestions pour diagnostiquer une « maladie nerveuse » et, plus précisément, peut-être, l'épilepsie. Il faut lui faire crédit de ce juste retournement : puisqu'il l'a fait entre la fin de janvier et le début de février, c'est qu'il en était capable quinze jours auparavant : bref, il est parfaitement excusable, si la première apparition du mal se situe vers le 20 ou le 25, de conclure à la congestion puis, devant ses réapparitions, à un trouble nerveux ; il serait absurde par contre, si l'accident de Pont-l'Évêque a eu lieu avant le 15, qu'il commençât par diagnostiquer une maladie nerveuse pour décider, quand il se répète, que c'est

une congestion cérébrale. Et voilà justement ce qu'on ne peut reprocher à Achille-Cléophas : une raison de plus pour situer à Pont-l'Évêque la première expérience pathologique de Gustave et pour la dater de la fin janvier 44.

Donc, le jeune homme, vers le milieu du mois, se retrouve dans son appartement parisien, profondément bouleversé mais encore indemne. Pour que la névrose se structure, il a fallu qu'il découvre, pendant le trajet du retour, le sens véritable de l'activité passive : il fait ce qui lui répugne faute de trouver en lui la volonté de ne pas le faire. À peine rentré à Paris, son abattement se transforme en stupeur : il *ne devrait pas* être là, c'est absurde puisqu'il ne peut supporter d'y être ; et pourtant il y est ; il y est venu *de son plein gré*, donc il *doit* y être. Pas de contingence, ici : le nécessaire, c'est justement l'impossible – et l'inverse est aussi vrai. Sa pure présence entre ces murs se donne en même temps pour une vérité objective et pour un cauchemar. Le refus est total mais passif et conscient de l'être ; l'obéissance – passive aussi mais sous les apparences de l'activité – lui apparaît, à l'évidence, comme une détermination profonde de sa vie : c'est elle qui déterminera son avenir. Ainsi posée, la contradiction peut trouver dans ses profondeurs une solution précise : il faut que sa passivité se charge de lui ôter les moyens d'obéir. Ce schème se rejoint obscurément à sa tentation de déchoir, c'est elle qui donnera son contenu à cette forme abstraite et rigoureuse. Rien n'est dit, pourtant, rien n'est su ; et pourtant rien n'est caché, aucune option n'est prise : il s'agit de la mise en place d'un dispositif qui puisse faciliter une option future. Ce qui est au centre de la conscience claire, par contre, c'est, d'une part, le ressentiment (il n'a pas trouvé la force d'écrire tout de suite à sa famille qu'il était bien arrivé – *comme* s'il voulait jouir de leur inquiétude et la prolonger quelque temps, *comme* s'il voulait les contraindre à se dire : nous avons eu tort de le laisser partir⁵) et d'autre part le désir fou de se retrouver tout d'un coup à l'Hôtel-Dieu, dans sa chambre, et d'y demeurer pour toujours. Mais ce désir – outre qu'il est contesté par la rancune – ne peut

déboucher que sur le rêve : il se donne lui-même pour irréalisable puisqu'il n'est aucun moyen concevable de le satisfaire. Gustave l'a dit dans sa lettre du 20 décembre, il l'a sans aucun doute redit à son père : à partir du 15 janvier il préparera son examen de février. C'est ce qu'on a répété au moment des adieux : « Au revoir, à bientôt, nous t'attendons pour le 1^{er} mars. » Le jeune homme sait qu'il ne trouvera pas de prétexte pour revenir sur ses engagements. Si, bien sûr : la maladie. Mais il n'est pas malade : tout juste désespéré. La simulation serait de la révolte et témoignerait d'un cynisme dont ce fanfaron de vice est parfaitement incapable. Et puis, il est payé pour le savoir, ce ne serait qu'un expédient. Pendant ces quelques jours, entre les quatre murs de sa chambre parisienne, Gustave s'est senti comme plus tard Baudelaire, « frôlé par l'aile de l'imbécillité » : l'inconcevable se réalise et s'impose mais ne peut ni se vivre ni se penser ; on ne peut que choir dans l'hébétude ou que s'évader dans l'imaginaire. Ses livres de droit, il n'y touche pas : cette fois il ne trouve même plus la force de pousser l'obéissance jusqu'à la complicité active. Il attend – *rien* ; il végète, hypernerveux, étranger à lui-même, en pleine crise de dépersonnalisation.

C'est le moment que Caroline choisit pour lui conseiller de rendre visite à Hamard : « La nouvelle de la maladie de M^{me} Hamard m'a fait de la peine pour son fils ; en moins de deux ans, il aura perdu tout ce qu'il aimait, ce pauvre Hamard. Va le voir, car il t'aime bien et m'a souvent parlé de toi⁶. » Ce ton est neuf : quelques années plus tôt, Gustave, ami de Hamard et frère de Caroline, était leur unique lien. À présent, c'est Caroline qui fait l'intermédiaire, qui renseigne Flaubert sur les sentiments de Hamard et qui lui dicte ses conduites envers son camarade. C'est que, depuis le début de juin 43, Hamard, qui fait la navette entre Rouen et Paris, s'est chargé de transmettre le courrier de Caroline à Gustave. Il voit la jeune fille fréquemment et régulièrement. Certes, ils n'annonceront leurs fiançailles qu'en novembre 44 mais, en ce début d'année, déjà, il y a entre eux plus que de l'amitié. Gustave, qui feindra la stupeur quand, l'automne suivant, il annoncera à Ernest la « grande nouvelle », ne sait peut-être

pas exactement qu'ils s'aiment : il ne peut ignorer qu'ils ont à présent des rapports personnels et qu'il n'y entre pour rien. On connaît déjà ses fureurs jalouses et, je l'ai montré plus haut par l'analyse d'une de ses lettres, il rompra tout net avec sa sœur – sans le lui dire – à dater du jour où les deux jeunes gens feront connaître leur engagement. Il est donc parfaitement clair qu'il nourrissait dès cette époque une rancune vivace et particulière contre Caroline. Jaloux, bien sûr, il ne peut manquer de l'être, mais il y a plus : la petite sœur, c'était sa féale ; elle vivait dans sa dépendance et faisait l'objet – pensait-il – de son inlassable générosité. Voici qu'un autre survient : partager, il n'en est pas question, il faut que Gustave soit tout pour elle ou qu'elle ne soit plus rien pour lui. La trahison d'un vassal est plus criminelle que celle d'un ami : c'est le reniement de l'*hommage*. Et surtout elle met le Seigneur en cause : il s'aperçoit que son « homme » était sa vérité objective ; sans féalité, plus de Seigneur, reste un pauvre hère. Vassal de son père et d'Alfred, par l'un et l'autre repoussé, Gustave n'était suzerain que pour Caroline. En brisant ses attaches, elle le *destitue* et le fait retomber dans un vasselage noir et sans espérance ; elle lui ravage la mémoire en souillant le souvenir de leur enfance commune ; par elle, il était *soi-même*, sujet, agent de l'histoire : elle le renvoie à son être-autre, à son être-relatif. Bref, en ce moment de sa vie où les échecs s'accumulent, il ressent les amours de sa sœur comme un nouvel échec, plus profond, peut-être, que tous les autres. On imaginera sans peine de quel œil il lit la lettre où elle lui intime, gentille mais péremptoire, l'ordre d'aller chez son amoureux. Il y va, pourtant. Par un masochisme de ressentiment ; tout se passe comme s'il disait à sa sœur : j'irai, nerveux et sombre comme je suis, je ferai ce que tu veux ; mais tu verras l'état où cette visite va me mettre.

Il a un autre motif. Hamard est, selon lui, « bête à faire pitié ». Mais un jour, en annonçant à Gustave l'agonie de son frère, il l'a fasciné. Nous avons vu que Flaubert a noté alors : « Cela m'a déplu sur-le-champ ; cet homme-là m'humiliait. C'est qu'il était plein d'un sentiment et que j'en étais vide... Je me

rappelle combien je me suis haï et trouvé détestable pendant cet instant. » Cette fois-ci, ce sera pis. À peine remis de son premier deuil, Hamard voit mourir sa mère et va se retrouver tout seul. On sait l'effet que produiront sur ce malheureux ces chocs répétés : après la mort de Caroline, il deviendra tout à fait fou. Dès 44, au chevet de sa mère mourante ou déjà morte, la douleur le fait tomber dans l'égarement. Gustave s'en doute : demi-fou, il va chez un fou ; sec et misérable, il va contempler un désespoir sans commune mesure avec le sien. Non pas que le malheur d'Hamard soit plus profond : il est *autre*. Celui de Gustave, la plupart du temps, se vit à la petite semaine : il le nomme *ennui* et, parfois, il doit le *convoquer* par des gestes pour l'installer en lui. L'autre est entré chez Hamard par effraction : il s'impose et se fait vivre. De nouveau, c'est l'opposition, pense Flaubert, du vide et du plein. En fait, il se trompe : le deuil, c'est un vide invivable et qu'il faut pourtant vivre, n'importe comment, c'est un discours qui ne peut cesser de s'adresser à l'autre et qui, restant dialogue, se connaît monologue. Faute de réponse, il y a, dans ces moments vrais où le vivant, amputé, sent la mutilation s'intérioriser, je ne sais quel fantôme de comédie funèbre qui tourne en dérision la pire douleur. C'est alors que l'on est égaré : par l'irréalisable cassure d'une relation réciproque dont toutes les conduites de deuil maintiennent à vide la réciprocité. Pour réaliser une plénitude impossible, on se portera aux gestes les plus fous ou bien on se perdra dans des convulsions non-signifiantes. Cela, Flaubert l'ignore : vide et honteux de l'être, il va contempler un vide atroce et qu'il prend pour une plénitude. Il a compris pour lui-même que notre malheur est d'être *lacunaires* ; il a eu beau généraliser, il ignore que cette lacune est un trait de notre condition et qu'elle se retrouve dans tous nos sentiments⁷.

Bien entendu, la réalité passe ses espérances. Hamard est hébété, convulsif, puis, je suppose, il se jette sur Gustave et l'étreint ; il se peut même qu'il délire. Flaubert le déteste et se trouve détestable. Il est froid, gourmé, exaspéré : il ne « marche pas » ; et pourtant cette apparence de plénitude le fascine. Il voudrait

l'installer en lui, cette belle souffrance, ce bloc opaque de malheur, pour combler enfin sa lacune, pour *réaliser* l'Enfer, dans le moment même où il méprise l'homme qui se débat sous ses yeux. Il lui paraît, en somme – c'est ce qui le déconcerte –, qu'Hamard ne mérite pas sa douleur et que lui, Gustave, qui en est seul digne, se trouve condamné à ne pas la ressentir. En même temps la terreur le gagne : cette fascination, c'est une tentation, déjà, peut-être demain une tentative. Il comprend obscurément, nous l'avons vu, son pithiatisme, il a peur de s'autosuggestionner, de se laisser aller, par une initiative dont les sources sont l'envie et le dégoût de soi, à quelque violence irréparable qui le perdra. Oui, c'est sur *sa perte* qu'il s'hypnotise : il veut mourir et se survivre, jouer en même temps le rôle de la mère et du fils car il est sûr qu'il ne peut pleurer qu'un seul mort avec cette intensité merveilleuse : lui-même. Il ne peut plus se détacher d'Hamard ; il revient plusieurs jours de suite à la maison mortuaire : la preuve en est qu'il parle à Ernest *des* scènes qui s'y sont déroulées. On ne s'en étonnera pas si l'on se rappelle que, dès avril 38, il évoquait – par une généralisation de précaution – le « sentiment naturel qui porte l'homme à se passionner pour ce qu'il y a de hideux et d'amèrement grotesque ». Ce qu'il y a de hideux, ici, c'est l'agonie et la mort ; ce qu'il y a de grotesque, c'est ce désespoir qui s'est trompé de patient et qui, frustrant Gustave, se donne, immérité, à Hamard. Que Flaubert ait senti tout cela, deux mots nous le prouvent : les « scènes horribles ». Il est rarement si pathétique quand il s'agit d'un deuil. Ces scènes, dit-il, l'ont tant secoué qu'il a eu le besoin de s'en « remettre ». Pourtant le mot « horribles » le trahit : il implique une certaine idée de blâme, de répugnance qui, par exemple, n'est pas contenue dans « terribles ». La *terrible* douleur d'Hamard a *fait horreur* à Gustave. Précisément parce qu'elle l'attire, elle lui répugne. Il faut la fuir, fuir ces journées cauchemaresques qu'il vit tantôt chez son ami et tantôt, claquemuré dans sa chambre, tremblant de peur. Voilà qu'il est trouvé, le prétexte pour rejoindre sa famille. Mais il est déjà trop tard. Car ce qu'il fuit, c'est lui-même, c'est l'option qui s'impose à ses nerfs délabrés. En vain : le choix

est fait. La preuve en est que, deux ou trois jours à peine après le retour à Rouen, il exécutera la sentence qu'il a portée sur soi. En sorte qu'il faut *aussi* comprendre que sa hâte est motivée par un pressentiment : si le pire doit survenir, qu'il soit foudroyé au milieu des siens. D'abord parce que la « survie » sera moins pénible, ensuite parce qu'il rendra les siens témoins oculaires de la catastrophe qu'ils ont provoquée. Cette catastrophe, on peut dire à la fois qu'il la fuit en déroute et qu'il y court. Rendez-vous ce soir à Samarcande. C'est ce qui donne tout son sens à cette phrase de la lettre à Ernest : « J'ai manqué péter *dans les mains de ma famille*. »

Avant d'interpréter la crise de Pont-l'Évêque, il faut nous demander le rôle qu'elle joue dans cette curieuse névrose dont Gustave a souffert pendant près de dix ans. Est-ce un avant-signes, un symptôme, la première apparition d'un mal qui suivra son cours, s'intensifiant jusqu'à un certain *maximum* à partir duquel il commencera de décroître ? Ce premier trouble, original et défini, sera-t-il suivi d'autres troubles également définis mais de nature différente et qui lui seront irréductibles parce que – bien qu'ils soient l'effet et l'expression de la même entité morbide – ils la manifestent à différents moments de son évolution ? Bref, est-ce le terme initial d'un développement complexe et imprévisible ou ne résume-t-il pas la maladie entière en un trait de foudre ? Celle-ci va-t-elle s'enrichir, gagner d'autres secteurs ou bien, tout au contraire, va-t-elle piétiner, se perdre en répétitions, en redites ? Y a-t-il, au moins pour quelques mois, une progression de l'inventivité psychopathique ou bien la structuration névrotique s'est-elle faite à Pont-l'Évêque, une fois pour toutes ? Pour répondre à ces questions, il suffit d'examiner les crises qui ont suivi la première.

Sur celles qui ont eu lieu de janvier à juin, nous avons peu de renseignements : Gustave nous dit seulement qu'elles ont été nombreuses au début et qu'elles se sont espacées par la suite. Le 7 juin il écrit à Ernest : « Quant à ton serviteur, il va mieux sans précisément aller bien. Il ne se passe pas de jour sans que je ne

voie, de temps à autre, passer devant mes yeux comme des paquets de cheveux ou des feux de Bengale. Cela dure plus ou moins longtemps. Néanmoins ma dernière grande crise a été plus légère que les autres. » Bref, la fréquence et l'intensité vont en diminuant ; à quelques années de là, Flaubert écrira à Louise que ses « attaques » se reproduisent à peu près tous les quatre mois.

Celle de Pont-l'Évêque, Maxime n'en a pas été le témoin oculaire. Mais il a assisté à plusieurs de celles qui ont suivi et nous n'avons aucune raison de mettre son témoignage en doute. « Il devenait très pâle... cet état... se prolongeait quelquefois... plusieurs minutes... Il comptait encore en être quitte pour une alerte... Puis il marchait, il courait vers son lit, s'y étendait, morne, sinistre, comme il se serait couché tout vivant dans un cercueil... il s'écriait : “Je tiens les guides ; voici le roulier, j'entends les grelots ! Ah ! je vois la lanterne de l'auberge !” Alors il poussait une plainte... et la convulsion le soulevait..., paroxysme où tout l'être entraînait en trépidation (suivi) invariablement d'un sommeil profond et d'une courbature qui durait pendant plusieurs jours. » Cette description appelle plusieurs commentaires. D'abord le caractère fondamental de ces crises, c'est qu'elles se constituent explicitement comme des références à la première. D'une certaine manière, elles en sont comme la résurrection. Mais ces répétitions stéréotypées de l'événement archétypique en sont aussi des reproductions affaiblies. D'abord celui-ci, à Pont-l'Évêque, avait sauté sur Gustave comme un voleur : à présent le jeune homme en est *averti*. Un malaise indicible, l'apparition, devant ses yeux, de « feux de Bengale » prennent une valeur de monition. Il attend, *conscient* du danger qui le menace, et, au lieu de choir foudroyé, il a le temps d'aller s'allonger sur son divan. À partir de là, la scène primitive est revécue *dans l'imaginaire* sur la base de quelques indices, toujours les mêmes, fournis par la mémoire. « Je vois le roulier, les lumières », etc. En un sens elle est *jouée* et surtout *parlée* : l'agression psychopathique que Flaubert a subie, voici qu'il la restitue comme un *rôle*. Le contenu s'en est dégradé d'ailleurs : Flaubert a souvent parlé des millions d'images et d'idées qui

se pressaient dans sa conscience lorsqu'il est tombé aux pieds de son frère, c'étaient « toutes les fusées allumées d'un feu d'artifice ». Cette incommunicable richesse d'aperception – trompeuse mais vécue – contraste avec la pauvreté du discours – et conséquemment des pensées – dans les crises référentielles. La bruyante voiture du roulier, les lumières au loin, etc., voilà le pauvre bouquet d'images sonores et visuelles ou plutôt voilà l'assortiment de *mots* qui accaparent sa conscience. On dirait qu'il s'agit d'une conjuration magique : le malade *invoque* et *convoque* la fausse mort qui l'a, une nuit, terrassé. Mais, précisément, elle ne vient pas : Achille a cru dix minutes qu'il était mort ; Maxime ne le croit pas un instant : l'immobilité cataleptique est remplacée par des convulsions ; on dirait que ces mouvements désordonnés naissent de la quête vaine d'un état antérieur et de l'impossibilité de le reproduire. Le « feu d'artifice » de pensées s'allumait-il à cet instant dans la tête de Flaubert ? C'est peu probable : il a dit et répété, certes, qu'il ne perdait jamais conscience dans ces occasions-là. Mais la « catalepsie » de Pont-l'Évêque était favorable au « mentisme ». Dans les convulsions, les soubresauts du corps suffisent à occuper la conscience, on imagine mal qu'ils permettent l'accélération et la multiplication des pensées. *Physiquement* épuisé, le malade tombe dans un sommeil épais et voilà qui est fini jusqu'à la prochaine fois.

Ces crises référentielles sont fréquentes chez certains malades. Janet a cité, entre autres, le cas de cette jeune fille qui *reproduisait* la nuit terrible où elle avait dû veiller sa mère morte auprès de son père ivre mort. Il s'agit de systèmes autonomes qui se sont constitués *en une fois*, qui réapparaissent en s'affaiblissant un peu plus chaque fois et finissent par se réduire à un squelette symbolique, à quelques mouvements stéréotypés. Dans le cas de Flaubert tout se passe comme si un instant unique avait suffi pour assurer le passage de l'état normal à l'état pathologique. La création morbide et le *Fiat* (le consentement névrotique à la névrose) se sont ramassés en un seul moment d'une nuit sans lune, en janvier 44. Après cette nuit, la névrose, en Gustave, n'a plus jamais rien inventé : elle paraît

à bout de souffle. Du coup, pas un autre trouble n'est venu se joindre aux premiers ; la maladie ne s'est pas développée, elle n'a pas eu d'histoire, elle s'est maintenue dans le temps circulaire de la répétition : plutôt que d'évolution, c'est d'une *involution* qu'il faudrait parler. Cela, Flaubert le sent, il sent que son mal *s'use*, qu'il a, dès le lendemain de cette nuit terrible, commencé de s'user. En un mot, le seul moment qui compte est celui de l'événement archétypique : en lui la névrose s'est choisie, structurée, réalisée ; dans les profondeurs une option a eu lieu, préparée depuis quatre ans, qui s'est voulue irréversible ou plutôt qui n'était autre que l'irréversibilité consentie. Après, pendant près de dix ans, des troubles viendront qui n'auront plus le même sens, précisément parce qu'ils n'ont pour fin que de reproduire – c'est-à-dire de maintenir à travers l'écoulement temporel – l'option originelle. Les crises convulsionnaires sont des cérémonies subies et pourtant jouées qui visent à commémorer l'irréversible pour confirmer le malade dans son option névrotique. Nous aurons à expliquer, certes, le sens de cet éternel retour. Et d'une certaine manière la crise originelle *visé* à se reproduire symboliquement. N'importe : c'est elle qui crée l'irréversibilité ; c'est elle qui fera, en conséquence, l'objet essentiel de notre étude : nous lui demanderons d'éclairer la « maladie » tout entière.

1. La lettre de Caroline nous apprend que M^{me} Hamard était, à cette date, encore agonisante.

2. Ce ne serait pas le seul. Par exemple la lettre que Caroline dit avoir reçue le 17 à cinq heures du soir – et qui permettrait peut-être de mieux comprendre l'état mental de Gustave à cette date – s'est égarée ou a été détruite.

3. Il écrit « Pont-Audemer ».

4. 9 février 44, au même Ernest : « (Je suis) un régime stupide. » Nous reviendrons sur ce point.

5. Mais sa soumission l'empêche de faire durer le plaisir : au bout d'un jour, au plus, de deux, il envoie un mot à Caroline.

6. Lettre du 17 janvier 1844.

Z. Il va de soi que je n'entends pas nier la *vérité* de cette souffrance. Je dis seulement que ce fait biologiquement *rationnel*, la mort d'autrui, se vit *dans l'irrationalité* parce que c'est un irréalisable et que, par cette raison, tous nos actes se transforment en gestes. Pour ne citer qu'un exemple, exécuter les dernières volontés d'un mort peut conduire à des entreprises réelles et difficiles. Mais elles sont déréalisées au départ parce qu'elles naissent de la décision vaine de le maintenir en vie, de l'instituer comme vivant en prétendant qu'il est à l'origine d'actes qui, pour de vrai, naissent de nos options personnelles. L'exécution, d'ailleurs, est *par principe* incommensurable avec l'*intention* que l'on prétend réaliser ; les résultats seront toujours *autres* que ce qu'avait prévu le mort et nous ne pouvons nous empêcher de le sentir.

Le diagnostic de Gustave

Malgré la démonstration – très convaincante – de Dumesnil, on discute encore sur la nature des troubles qui ont affecté Flaubert à partir de 44 : sont-ils hystériformes ou épileptiques ? Mais on admet aujourd'hui que certaines épilepsies ont pour origine l'hystérie. Alors, pour serrer les faits de plus près, nous serons franchement nominalistes. Il ne s'agira pas de chercher un concept qui les subsume mais de nous demander s'ils ont ou non du *sens*. La thèse la plus communément soutenue – et, curieusement, par Dumesnil lui-même, qui croit à leur caractère hystérique –, c'est qu'il s'agit d'*accidents*. Bref, ils seraient originellement non-signifiants – comme pourraient l'être un coryza ou une pleurésie purulente – et c'est Gustave lui-même qui leur aurait *a posteriori* donné du sens, en utilisant ces malheurs de hasard comme le moyen de réorienter sa vie. Dans les pages qui précèdent, nous avons tenté d'établir la thèse contraire : le mal s'est organisé en fonction d'une intention originelle ; sa structuration foudroyante, à Pont-l'Évêque, n'est pas un fait accidentel mais une nécessité *pourvue de sens*. Avant d'établir ce sens profond, par l'examen détaillé et l'interprétation des circonstances, nous devons étayer notre présomption en interrogeant le témoin privilégié qu'est Flaubert lui-même. Que pense-t-il de son « attaque » ? Comment la voit-il ? Comment en subit-il le « retour » au cours des années et des mois qui suivent ? Y trouve-t-il une finalité ? Saisit-il l'événement archétypique et les crises référentielles comme un ensemble absurde et mécanique n'engageant que son organisme ou comme une totalité *compréhensible* ?

On dira peut-être que le patient, juge et partie, est par définition un faux témoin, qu'il faut prendre son discours comme un symptôme parmi d'autres et non comme une interprétation valable. Et c'est vrai dans certains cas mais non dans celui de Flaubert : depuis le début de cette étude, nous l'avons compris de l'intérieur, c'est-à-dire en complicité avec lui ; s'il a pu nous arriver de transcrire ses confidences en un autre langage – c'est-à-dire d'en faire une « lecture » qui nous situe nous-même comme vivant *après lui*, dans la seconde moitié du XX^e siècle –, si notre méthode implique que nous *sollicitons* le discours sans en privilégier aucun moment, il est sûr, en tout cas, que nous ne l'avons jamais traité en extériorité, comme pur objet de savoir conceptuel : tout ce que nous avons su de lui, il l'a vécu et l'a dit. Ce livre n'offrirait aucun sens si son propos n'était – au moins dans ses premières parties¹ – de se tenir toujours au niveau où l'intériorisation de l'extérieur se transforme en extériorisation de l'intérieur. Notre but, en effet, c'est d'abord, tout en dénombrant les conditions objectives et en les organisant, de les montrer maintenues et dépassées vers l'objectivation par le moment subjectif, cet irréductible. À partir de là, nous devons convenir que Flaubert ne se trompe pas sur sa maladie. Chez d'autres patients, les messages transmis peuvent recouvrir d'autres messages, ce qui implique une autre herméneutique. Chez Gustave, il suffit de trouver les codes et de les appliquer : il est allé, sans aucune aide extérieure, peu à peu, aussi loin que possible dans la compréhension de cette nouvelle épreuve ; on peut parler ici – avec toutes les limites que cette notion comporte – d'une tentative fruste mais efficace d'auto-analyse. La raison de cette perspicacité singulière, il faut la chercher dans le fait qu'il ne s'aime pas. Ce qui nous rend difficile, à l'ordinaire, la compréhension de nos intentions réelles, c'est notre adhésion à nous-même. Flaubert, jusque dans la réflexion complice, tente de se désolidariser de soi : son Ego, volé par les autres, n'est jamais qu'un Alter Ego. C'est par cette raison qu'il nous faut, avant d'interpréter sa « maladie », lui demander l'interprétation qu'il en donne.

Dans la lettre à Ernest, qu'il écrit tout de suite après l'accident, il voit ou prétend voir sa crise par les yeux de son père : terrassé par une congestion cérébrale, il a frôlé la mort. Il se plaint de son séton, de « ce spectre, mille fois pire que toutes les maladies du monde, qu'on appelle *régime* ». Mais il accepte l'un et l'autre comme des nécessités et n'envisage pas de contester la thérapeutique paternelle. Il signale à la fois sa tranquillité d'âme (« le moral est bon ») et son hypernervosité : « à la moindre sensation mes nerfs tressaillent comme des cordes à violon, mes genoux, mes épaules et mon ventre tremblent comme la feuille ». Mais il semble ne voir en ces troubles que la conséquence de l'apoplexie miniature.

Dès le 9 février, le ton change : « Si l'on demande comment je vais, dis : très mal, il suit un régime stupide ; quant à la maladie elle-même, il s'en fout bien. » Or ce régime – saignées, séton, tisanes, suppression de l'alcool et du tabac, repos, etc. – c'était, à l'époque, et surtout pour les disciples de Broussais, le seul qui convînt à la congestion cérébrale. S'il paraît stupide à Gustave, ce n'est pas qu'il en conçoive un autre qui serait plus efficace contre l'apoplexie miniature. Mais, tout simplement, il met en doute sans le dire explicitement le diagnostic d'Achille-Cléophas. Nous savons par Maxime qu'il « avait pris dans la bibliothèque de son père les ouvrages qui traitaient des maladies nerveuses et (qu'il) les avait lus... » Cette enquête a eu lieu, le contexte l'indique, pendant la première phase de la maladie – celle où les crises, bien que déjà référentielles, gardaient la violence et la soudaineté de la première. Il n'a pas fallu longtemps à Gustave pour porter un contre-diagnostic ; pas de congestion : une maladie des nerfs. D'abord assommé par la nouveauté d'une expérience qui lui paraît irréductible à tout ce qu'il a déjà vécu, il se reprend – malgré les troubles qui la suivent et peut-être à cause d'eux –, tâche de l'évoquer en détail, d'en fixer les caractères principaux et, quand il croit y être parvenu, de trouver dans son passé des événements qui l'annoncent ou peut-être la préfigurent. La preuve en est qu'il a confié à Maxime que « trois mois auparavant, il s'était réveillé à Paris dans

un état de lassitude extraordinaire qui avait, sans cause apparente, persisté toute une semaine. Il était persuadé que son attaque de début s'était produite pendant son sommeil et il avait probablement raison... ». Qu'il ait raison ou tort, nous ne sommes pas encore au moment d'en décider : ce qui importe, c'est que le premier mouvement de Gustave soit de ramener le neuf à l'ancien ; il faut réduire l'effarante singularité de cette nouvelle épreuve. Il ne songe pas d'abord à se remémorer la lente métamorphose qui, de 39 à 43, a mis en place le dispositif fondamental : il veut que l'événement archétypique soit en fait la simple reproduction d'un archétype antérieur. Et puisqu'il ne retrouve cet archétype nulle part dans les souvenirs de sa vie consciente, il le localisera dans les ténèbres de l'inconscient nocturne. Nous avons vu, au chapitre précédent, de quels sommeils il s'agit : Gustave, au mois de juillet 43, s'en inquiétait assez pour les signaler à sa sœur. Comme Maxime a commis l'erreur de situer l'« accident » de Pont-l'Évêque en octobre de la même année, on pourrait croire que ces abrutissantes léthargies, mentionnées dans la Correspondance, ont eu lieu trois mois auparavant. En fait elles sont séparées de la première attaque par une moitié d'année. L'essentiel n'est pas là : certes, Flaubert, quand il préparait l'examen, a eu d'étranges réveils harassés dont la nature pathologique lui était peut-être *dès alors* manifeste. Mais je suis avant tout frappé par le mouvement de sa pensée : il va fouiller dans le passé comme si, après la première stupeur, il *reconnaissait* l'événement en dépit de sa nouveauté irréductible. Comme si l'étonnement faisait place à je ne sais quelle certitude fataliste, comme si au « Qu'est-ce qui m'arrive ? » succédait aussitôt un « Cela devait m'arriver », ou mieux : « Cela m'est arrivé déjà ». En fait, la catastrophe de Pont-l'Évêque ne serait ni plus acceptable ni plus intelligible quand il aurait prouvé que des désastres obscurs et nocturnes ont eu lieu avant elle. Il n'aurait fait que reculer dans le temps l'origine du mal. Aussi bien n'est-ce pas son vrai souci ; mais il se trompe sur l'objet de sa recherche : quand il réfléchit sur l'événement archétypique, celui-ci le frappe par un air de familiarité vague et, du coup, il veut lui trouver un

antécédent ; or ce n'est pas la *répétition* qui provoque cette reconnaissance : mais plutôt ce présent tout neuf, pour inattendu qu'il soit, se donne mystérieusement pour une conclusion. « Conclusion », c'est le mot qu'il emploiera bientôt pour désigner la crise. Sur le moment il saisit ce caractère du vécu mais immédiatement et sans avoir encore le moyen de le nommer. Par cette raison il s'égare : il tente de découvrir ce qui l'a *précédée* quand son souci véritable est de déterminer ce qui l'a *préparée*. L'erreur était inévitable : nous l'avons vu vivre cette course à l'abîme sans jamais en expliquer clairement le sens. Mais, s'il se dit « persuadé » que les premiers troubles étaient nocturnes, il faut voir aussi la part de symbolisme qui entre dans cette certitude : les ténèbres figurent ici l'inconscient, la nuit du non-savoir, elles renvoient d'ailleurs à la *nuit noire* de janvier 44. Ces crises primitives qui, en raison de leur moindre intensité, semblent représenter le *terminus a quo* d'une progression cachée dont celle de Pont-l'Évêque serait le terme d'arrivée – il croit les avoir vécues sans les vivre, séparé de soi par une ombre obscure : n'est-ce pas ainsi, justement, que cet agent passif, se manœuvrant toujours comme s'il était manipulé par un Autre, s'est comporté envers la *préparation* du cataclysme ? N'a-t-il pas vécu cette lente mise en place à *distance* et dans un aveuglement troué d'éclairs ? Cet aveuglement, lui-même, que le sommeil symbolise assez bien, n'a-t-il pas comporté une certaine conscience – non-thétique, à tout le moins – de soi ? En d'autres termes, Gustave est, dès février, déchiré par une contradiction qu'il veut résoudre : ce qui est neuf, pour ce jeune homme imaginaire, c'est l'irréparable *réalisé*, le passage *subi* des ruminations et des gestes à une détermination réelle de sa personne qu'il lui faut vivre et qui interdit le retour en arrière ; ce qui est *reconnu*, c'est la prophétie de *Novembre*, renouvelée, sans doute, dans certaines aperceptions instantanées et dans le « monologue » de juillet-août 43. L'obscurité vient de ce que Gustave, à l'époque, croyait se cantonner dans l'imagination : il se voyait lui-même – bien que disant le vrai – sous les traits du héros *fictif* de *Novembre* ; ou bien il jouait le rôle du « journaliste nivernais » : bref, avant d'avoir mesuré

l'effrayant pouvoir de son corps – c'est-à-dire son autosuggestibilité – il pressentait seulement que ces jeux de cirque avaient une contrepartie redoutable et que la pratique de l'irréel le conditionnait dans sa réalité. Il a réfléchi, pourtant, sur ses anorexies, il a découvert dès *Novembre* son pithiatisme, il a médité sur ce serment de déchoir qu'il redoutait de faire. N'importe : tout était ludique alors ; au moment qu'il se sentait glisser vers une conclusion atroce, il lui semblait vivre une fantasmagorie et qu'il pouvait à chaque minute s'éveiller, reprendre ses billes. Gustave est homme de croyance. Et la croyance reste à la lisière de la certitude et du jeu de la foi : elle se nourrit de soi ; par là même, elle demeure imaginaire sauf si le corps entreprend de la prendre en charge. Flaubert a vécu comme un éventail de *possibles* ce qui était aussi l'organisation progressive de ses fatalités. Le coup de foudre, c'est l'apparition catastrophique du *réel* ; quelqu'un rêvait : je suis condamné à mort ; il s'éveille dans la stupeur : il a été condamné *pour de vrai*, c'est le matin même de son exécution. Gustave est semblable à ce condamné, à cette différence près qu'il a le sentiment indissoluble que ce cauchemar n'est pas seulement l'effet de la sentence mais aussi, partiellement, sa cause. S'il n'avait pas rêvé qu'il était au cachot, peut-être ne se retrouverait-il pas dans une vraie cellule. Le scandale, c'est cela : la réalité fond sur lui, il en sent le poids pour la première fois de sa vie ; la croyance devient évidence – et, dans le même moment, il y reconnaît ses rêveries dirigées. En ce premier moment, toutefois, incapable de comprendre la *finalité de l'irréel* – précisément parce qu'elle est sa loi singulière –, il veut rejoindre la réalité subie de sa crise à des réalités antérieures : les sommeils de juillet feront l'affaire. Mais cette déviation de son enquête contribue par elle-même à le remettre sur le bon chemin : car cet archétype non vécu, qu'est-ce donc ? Une crise ou un rêve de crise ? En l'absence de toute preuve valide, rien ne distingue cet accident imaginé d'un événement imaginaire. En cherchant la vérité dans son passé, Flaubert s'aperçoit qu'il quitte le domaine de la certitude fondée sur l'évidence pour retomber dans celui de la foi.

Quoi qu'il en soit, son diagnostic est fait : point de congestion, ce sont les nerfs qui sont atteints. La lettre à Ernest du 7 juin, sans nommer précisément le mal dont il souffre, ne fait état que de troubles nerveux : feux de Bengale devant ses yeux, etc. Il y parle de « sa dernière grande crise », ce qui ne saurait se comprendre s'il partageait encore l'opinion de son père. Ce même jour, à Louis de Cormenin : « Moi, j'ai mes nerfs qui me laissent peu de repos. » Au mois de janvier 45, en tout cas, un an après l'accident, il sait à quoi s'en tenir et le dit clairement à Vasse : « ... la guérison est si lente à venir, dans ces diables de maladies nerveuses, qu'elle est presque imperceptible ». Pour qu'il ait cette assurance – il dit le mot en passant, presque nonchalamment, comme si Vasse était au courant – il faut que la chose ait été publiquement reconnue. En d'autres termes, le *pater familias* a dû, entre-temps, se rendre à l'évidence et changer son diagnostic. Il est frappant, toutefois, qu'il n'ait pas modifié le traitement : en juin 44, Gustave a toujours son séton ; on lui a mis des sangsues la veille, on le bourre de valériane, d'indigo, de castoreum. Les interdictions subsistent : ni vin ni café ni tabac. Pourquoi soigner un névropathe comme un apoplectique ? On dirait que l'orgueil Flaubert obligeait Achille-Cléophas à expliquer les déficiences de son fils par un excès de santé : « Excès de pléthore, trop de force, trop de vigueur ! » disait-il². Gustave rétorque qu'il suit un régime stupide et nous saisissons pleinement ce qu'il veut dire. Maxime, en effet, note que « la saignée à outrance augmentait une prédominance nerveuse, qui n'était déjà que trop redoutable ». Cette réflexion lui est évidemment soufflée par son ami. De fait, quelques années plus tard – nous allons y revenir – Gustave attribue sa maladie à une faiblesse constitutionnelle de son système nerveux. Maxime nous dit qu'il ne l'a « jamais entendu prononcer le vrai nom de son mal. Il disait : “mes attaques de nerfs” et c'est tout ». C'est qu'il est persuadé que Flaubert est épileptique, le sait et veut se le cacher ou le cacher à son entourage. Mais puisque, *justement*, Du Camp s'est trompé, ce refus de *nommer* un processus complexe, échappant, comme toute névrose, aux classifications abstraites, nous apparaît à nous comme

la preuve d'une intelligente prudence et d'une volonté patiente : Flaubert veut comprendre, approfondir ; s'il rangeait ses troubles sous une rubrique, il donnerait dans un conceptualisme qui freinerait ses investigations.

Il faut noter ici un curieux rapport de Gustave à sa maladie qui nous permettra de mieux pénétrer sa « prise de conscience ». Tout de suite après la crise de Pont-l'Évêque, il écrit que « à la moindre sensation (ses) nerfs tressaillent comme des cordes à violon ». Bref, en dehors des attaques proprement dites, il souffre d'une hyperémotivité permanente qui ne le quittera pas de longtemps. Il est « dans un foutu état ». Mais ce qui frappe aussitôt, c'est qu'il prend soin de distinguer son affection nerveuse de son état moral : « Le moral est bon parce que je ne sais pas ce que c'est que d'être troublé. » Le 9 février il insiste : « Si l'on demande comment je vais, dis : très mal, il suit un régime stupide ; quant à la maladie elle-même il s'en fout bien. » Maxime prétend qu'il aurait dit à l'époque – quand il lisait des ouvrages de neurologie : « Je suis perdu. » On peut se demander s'il rapporte les termes exacts de Flaubert. Dès la première lettre à Ernest celui-ci déclare : « J'ai déjà les maladies des vieillards... » et, dans la seconde, « Je suis un homme mort ». Mais ce sont les thèmes familiers de Gustave : comment ne serait-il pas vieillard à vingt-deux ans puisque depuis quatorze il n'a cessé de l'être ? Et puis, bien sûr, il est mort – nous verrons qu'il prétend mourir à chacune de ses crises. Mais, surtout, le contexte nous montre que l'intention explicite du jeune homme est plus superficielle et moins tragique : la bonne chère, le vin, la pipe lui sont défendus, il est un homme mort. Ce n'est pas son corps qui le tue, c'est le régime qu'on lui impose. Il en est de même pour les souffrances auxquelles il fait allusion : « J'ai horriblement souffert depuis que tu ne m'as vu »² ; ce qui les a provoquées, c'est son échec du mois d'août, ses tourments de l'automne 43, son hypernervosité de l'hiver 44 et surtout son régime actuel qui lui interdit tout ce qu'il aime ; de fait, il écrit, le 7 juin 44 : « la privation de la pipe, *souffrance horrible* à laquelle n'ont pas été condamnés les premiers chrétiens »³. Il se plaint aussi de son séton, de la main

que son père a ébouillantée, bref des soins qu'on lui donne. De son mal, jamais. Cet enragé n'a pas une ombre de colère contre l'accident stupide et immérité qui vient de l'abattre. Ne serait-ce pas qu'il y voit plus et autre chose qu'un mauvais coup du sort ? Qu'est devenue la honte qui le rongait encore au mois de décembre 43 ?

Il craignait qu'un serment obscur ne le précipite dans la déchéance. Or le voici réellement déchu : ses nerfs ont craqué, il faut qu'il se soigne de longs mois, pourra-t-il jamais rattraper le retard de ses études ? Dès février, il sait qu'il les abandonne *sine die*, faute de *pouvoir* les continuer : c'est se reconnaître pour un incapable ; il se disait *au-dessus* du droit, il est tombé *en dessous* ; les autres, Ernest, Alfred, Maxime, Vasse, tous, vont continuer leurs travaux ou leurs voyages pendant qu'il se cloîtrera ; le voilà dans la situation fascinante et redoutée du journaliste nivernais : il subit la compassion de ses pairs et même celle de ses inférieurs. A-t-il honte ? Pas un instant. Plus tard c'est sa mère et sa nièce qui croiront nécessaire de jeter un voile sur sa maladie. Gustave, lui, n'y pense pas du tout. Maxime dit qu'il « n'en parlait pas volontiers mais (qu') il en parlait sans réserves lorsqu'il se trouvait en confiance ». C'est peu dire : dès février 44, il s'exprime librement dans ses lettres à Ernest, à Vasse, à Louis de Cormenin. Mieux, il charge Chevalier de répandre la nouvelle : « Présente mes respects ou plutôt dis des cochonneries de ma part aux sieurs Dumont et Coutil, si l'on demande comment je vais, dis : très mal... », etc. N'allons pas jusqu'à dire qu'il réclame la publicité : en tout cas il ne la craint pas. Il ne peut ignorer, en effet, que les bourgeois rouennais et ses amis parisiens sont au courant de son infortune, que la nouvelle en circule dans tous les milieux qu'il fréquentait. Six mois plus tôt, humilié par un échec mineur, il appelait Attila de ses vœux pour qu'il détruisît Rouen, Paris, la France entière, tous les témoins possibles de sa mésaventure. À présent, il sait qu'on jase sur le second fils Flaubert, un original atteint d'une affection suspecte, et il n'en paraît pas ému. Il écrit, résigné : « C'est la vie ! » ; il boit de la tisane de fleur d'oranger et dit avec un bon sourire :

« C'est inférieur au vin de Sauternes. » Par la suite, il ne se départira pas de cette attitude : à Louise, à Bouilhet, il dira tout : cela va de soi. Mais, après la publication de *Madame Bovary*, il se prend d'affection pour une correspondante inconnue, M^{lle} Leroyer de Chantepie et, sans raison apparente – si ce n'est la sympathie –, il lui confie de but en blanc qu'il a souffert dix ans de troubles nerveux. Le moins qu'on puisse dire, c'est que – pour la première fois de sa vie – il prend les choses *avec simplicité*.

Bien sûr, l'orgueil demeure et s'est tout juste déplacé. Il ne dissimule à personne ses ennuis mais tient à faire savoir qu'il n'en est pas affecté : « Je ne sais pas ce que c'est que d'être troublé. » Il y a toujours eu chez lui une certaine affectation de stoïcisme, comme en témoigne la lettre qu'il écrivait dès janvier 42 à Dugazon : c'était une manière de valoriser sa passivité. À présent il y insiste : je *subis* le mal mais je ne m'en inquiète pas. Comment ose-t-il se vanter de cette sérénité devant Ernest qui a en main toutes ses lettres de 39 à 43, pleines de fureurs, de cris, d'angoisse ? C'est tout simplement qu'il est serein pour de vrai. La preuve en est qu'il dira à Alfred, en inversant les termes, un an plus tard : « J'ai bien une sérénité profonde mais tout me trouble à la surface⁴. » Est-il possible d'avoir des nerfs « qui vibrent comme les cordes d'un violon » et de garder, sous les agitations permanentes du corps, une véritable tranquillité d'âme ? Sans doute. Et Gustave s'en explique, quinze jours plus tard, dans une lettre datée du 13 mai 45 : « Pour moi, dit-il à Alfred, je suis vraiment assez bien depuis que j'ai consenti à être toujours mal. » Ces mots sont révélateurs : à les prendre en surface, il semble que Gustave veuille mentionner seulement sa résignation orgueilleuse, lucide et réflexive à l'infirmité qui le dégrade. De fait il écrivait à Vasse, en janvier 45 : « Ma maladie aura toujours eu l'avantage qu'on me laisse m'occuper comme je l'entends, ce qui est un grand point dans la vie ; je ne vois pas qu'il y ait rien au monde de préférable pour moi à une bonne chambre bien chauffée, avec les livres qu'on aime et tout le loisir désiré. »

Mais à mieux y regarder, la phrase de la lettre à Alfred paraît plus mystérieuse et plus dense : les troubles, bien sûr, c'est le prix qu'il faut payer. Mais *si le consentement était la maladie elle-même* ? Ce serait elle, alors, qui produirait en profondeur la sérénité. De toute manière, Gustave ne peut écrire ces lignes ambiguës sans avoir connu ces étranges états où le *faire* et le *subir* sont indiscernables, où l'on ne peut décider quand finit l'*endurance* et quand la *complaisance* a commencé.

La honte n'est pas seule, d'ailleurs, à l'avoir quitté : paradoxalement son angoisse ne se manifeste plus jamais, au moment même où la situation semble la justifier. Si nous acceptons, en effet, le schème classique – par exemple le diagnostic de Maxime –, nous voyons qu'une affection imprévue, imprévisible, inconnue s'est jetée sur lui ; à présent elle l'occupe et mène en lui une vie étrangère dont il subit les contrecoups comme les produits d'une réalité extérieure et invisible ; cela signifie qu'il se bat, dans les ténèbres, avec un ennemi nyctalope qui le frappe à l'improviste : n'y a-t-il pas lieu d'avoir peur ? Ses crises se répètent. Comment savoir si la prochaine ne le tuera point (il a cru mourir à Pont-l'Évêque) ou s'il n'y laissera pas sa raison (« on se sent devenir fou ») ? Au terme de *Novembre*, quand il pressentait qu'une puissance terrible allait le précipiter au-dessous du genre humain, l'angoisse montait avec les périls. À présent la Chute a eu lieu : il faut en vivre jusqu'au bout les conséquences ; il n'est pas encore sous-homme mais qui lui garantit qu'il ne le sera pas demain ? La mort et la folie sont des probabilités, d'autant plus menaçantes que les docteurs Flaubert se sont trompés d'abord et que leur nouveau diagnostic demeure incertain. Gustave devrait se répéter dans l'horreur ce mot qu'il a dit une fois – s'il l'a dit – à Maxime : « Je suis perdu ! » Mais non : il semble n'avoir jamais craint que son mal empirât ; comme s'il avait, du premier coup et pour toujours, atteint la limite qu'il s'était fixée, comme si la Chute s'était définitivement arrêtée à l'instant même où elle avait commencé, comme si, à Pont-l'Évêque, « rouvrant les yeux » après la saignée, Gustave avait compris que

le pire était *déjà* derrière lui. Sans doute Maxime déclare que « cette maladie a brisé sa vie ». En un sens cela est vrai, mais nous verrons plus loin comment il faut l'entendre. Sans doute aussi ses crises l'« attristaient » : on imagine sans peine que chacune d'elles était un supplice qu'il fallait vivre de bout en bout. Mais quand Maxime nous informe qu'elles « déterminaient, chez lui, de véritables accès de misanthropie », il fait rire : misanthrope, Gustave, de son propre aveu, l'est depuis son entrée au collège, et nous avons vu qu'il faut remonter plus haut encore pour expliquer cette folle haine du genre humain. Peut-être s'en ouvre-t-il davantage à Maxime – qui commence déjà à l'agacer. Mais elle n'est ni plus ni moins forte qu'au temps de *Novembre* ou de *Quidquid volueris*. Il se peut en effet qu'il « ait été saisi dans les prairies de Sotteville, une fois, et qu'il soit, ensuite, resté plusieurs mois sans vouloir sortir » : qui donc aimerait se donner en spectacle ? Mais cette affection nerveuse a-t-elle eu pour résultat d'« augmenter sa sauvagerie naturelle » ou n'avait-elle pas, au contraire, le dessein de la servir ? Les lettres de Flaubert sont loin de corroborer, sur ce point, le témoignage de Maxime. Cet homme « attristé » n'en écrit pas moins le 13 août 45 : « Je n'ai jamais passé d'années meilleures que les deux qui viennent de s'écouler parce qu'elles ont été les plus libres, les moins gênées dans leur entournure⁵. » Et, parlant de sa maladie, il la définit, dans la même lettre, comme « un sacrifice à la liberté » ; il ajoute d'ailleurs : « C'est long, bien long *non pas pour moi* mais pour les miens. » Il est vrai qu'il se dit, un mois plus tard, « malade, irrité, en proie mille fois par jour à des moments d'une angoisse atroce ». Mais il affirme en même temps sa sérénité : « Je continue mon œuvre lente... Je n'étais pas comme cela autrefois. Ce changement s'est fait naturellement. Ma volonté aussi y a été pour quelque chose. Elle me mènera plus loin, j'espère. » La mort de son père et de sa sœur le troublent un moment mais il écrit le lendemain de l'enterrement de Caroline : « J'étais sec comme la pierre d'une tombe mais horriblement irrité... Je suis accablé, abruti ; j'aurais bien besoin de reprendre ma vie calme car j'étouffe d'ennui et d'agacement. Quand

retrouverai-je ma pauvre vie d'art tranquille et de méditation longue⁶ ! » Le rapport profond à Caroline a été tranché par le mariage : ce que Flaubert déplore, c'est le *dérangement*. Quinze jours après, il écrit : « Tu me regarderais peut-être comme un homme sans cœur si je te disais que ce n'est pas l'état présent que je considère comme le plus pitoyable de tous. Dans le temps que je n'avais à me plaindre de rien, je me trouvais bien plus à plaindre⁷. » Ainsi, malgré les morts, il maintient que les années qui ont suivi sa crise sont plus heureuses ou moins malheureuses que les années qui l'ont précédée. Et il ajoute, comme s'il n'avait attendu que ce double deuil : « Je vais me mettre à travailler enfin ! enfin ! J'ai envie, j'ai espoir de piocher démesurément et longtemps⁸. » Et, en effet, il peut dire, quelques jours plus tard : « Je commence à prendre une habitude du travail... Je lis ou j'écris régulièrement de huit à dix heures par jour⁹. » Bref, à part quelques brefs retours, on ne trouve plus trace de ses angoisses passées : il s'attend à la prochaine attaque et jouit pourtant sans réserve du répit qu'elle lui ménage, comme si la crise était le moyen et sa tranquillité d'âme la fin essentielle. Pour être si rassuré, il faut qu'il se sente à la fois la victime et le sacrificateur ; seul, celui-ci peut dire, en effet : jusque-là, pas plus loin. Il vit dans une telle familiarité avec son mal, il s'y abandonne si profondément qu'il finit par le comprendre et par acquérir l'obscur conscience de le dominer.

Il va plus loin encore, jusqu'à pressentir qu'un rapport fondamental lie son affection nerveuse à l'existence du *pater familias*. Peu après la mort de celui-ci, en effet, il fait cet extraordinaire aveu : « Voilà déjà quinze jours que tout (c'est-à-dire l'inhumation d'Achille-Cléophas) est fini... Je suis pressé, accablé de toutes parts... Caroline est accouchée d'une petite fille. Mais (elle a des accès) de fièvre pernicieuse... Il a fallu se débattre beaucoup pour les affaires d'Achille... Mais, j'ai pris la haute main des affaires... Dans tout cela mes nerfs ont été si horriblement secoués que je ne les sens plus. Je suis peut-être guéri : ça m'a peut-être fait l'effet d'une brûlure qui enlèverait une verrue¹⁰. » Et sans aucun doute,

il connaît alors une longue rémission puisqu'il parle, en août 46, de « la maladie de nerfs qui m'a duré deux ans ». Deux ans : de janvier 44 (Pont-l'Évêque) à la mort de son père (janvier 46). Sept mois après celle-ci, il se tenait toujours pour guéri : c'est dire qu'il n'avait souffert, entre-temps, que de troubles sans gravité. En fait les choses ne sont pas si simples : les accès reviendront mais moins forts et beaucoup moins fréquents. Au mois de décembre 47 il écrit à Louise : « Je m'attends d'un jour à l'autre à avoir quelque attaque assez grave, car voilà quatre mois révolus que je n'en ai pas eu, ce qui est, depuis un an le délai habituel¹¹. » Il n'aurait donc eu que trois crises en 47 et quelques autres, plus nombreuses sans doute, entre le mois d'août et la fin de 46. L'amélioration ne peut être mise en doute. Flaubert n'a fait qu'une erreur légère : la mort d'Achille-Cléophas ne l'a pas guéri, elle l'a décidé à se guérir. Il ajoute, en effet : « Au reste, je m'en fous, comme dirait Phidias. À force de temps tout s'use, les maladies comme le reste et j'userai celle-là à force de patience, sans remède ni rien ; je le sens et j'en suis presque sûr¹². » Ce thème est nouveau, chez lui : on dirait qu'il croit pouvoir exercer un contrôle souterrain sur son mal. « Je l'userai... je *le sens*. » Il ne parle à Louise que de « patience » mais, dès cette époque, il devait avoir bien autre chose en tête. Le 18 mai 1857 il écrit en effet à M^{lle} Leroyer de Chantepie : « Vous me demandez comment je me suis guéri des hallucinations nerveuses que je subissais autrefois ? Par deux moyens : 1^o en les étudiant scientifiquement, c'est-à-dire en tâchant de m'en rendre compte, et 2^o par *la force de la volonté*. J'ai souvent senti la folie me venir... Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout, quoique assiégée et battue. Et d'autres fois, je tâchais, par l'imagination, de me donner facticement ces horribles souffrances... Un grand orgueil me soutenait et j'ai vaincu le mal à force de l'étreindre corps à corps¹³. »

Ainsi Flaubert est au courant de son intention fondamentale : après la disparition du chirurgien-chef, il ne voit plus dans la névrose qu'une survivance. Elle a joué son rôle : à présent, il faut la liquider. Et cela, bien sûr, non par un *Fiat* volontaire – puisqu'elle est lui-même *comme autre* – mais par des exercices,

par des ruses et des détours ; en particulier par un contrepithiatisme curieux (reproduisant dans l'imaginaire les souffrances réellement vécues pour en démasquer *a posteriori* l'irréalité ou pour les constituer comme irréelles). Est-il vrai qu'il se soit guéri « seul et sans remèdes » ? Nous verrons : ce qu'il fallait marquer ici, c'est que cette conviction – illusoire ou non – repose sur la compréhension de la maladie nerveuse comme processus intentionnel qui, dans la mesure même où il échappe au contrôle direct et conscient, s'est fixé son terme et ses propres limites en même temps que sa fin.

D'ailleurs, quand il en parle à Louise, délivré par son deuil de certaines inhibitions, il présente la cassure de Pont-l'Évêque comme le résultat logique, l'expression symbolique de sa vie et comme une étrange ascèse qui l'a libéré des passions : « Avant de te connaître, j'étais calme, je l'étais devenu. J'entrais dans une période virile de santé morale. Ma jeunesse est passée. La maladie de nerfs qui m'a duré deux ans en a été la conclusion, la fermeture, le résultat logique. Pour avoir eu ce que j'ai eu, il a fallu que quelque chose, antérieurement, se soit passé d'une façon assez tragique dans la boîte de mon cerveau. Puis tout s'était rétabli ; j'avais vu clair dans les choses, et dans moi-même, ce qui est plus rare. Je marchais avec la rectitude d'un système particulier fait pour un cas spécial. J'avais tout compris en moi, séparé, classé, si bien qu'il n'y avait pas jusqu'alors d'époque, dans mon existence, où j'aie été plus tranquille, tandis que tout le monde, au contraire, trouvait que c'était maintenant que j'étais à plaindre¹⁴. » Ce qu'il a compris, avant tout, il le dit dans la même lettre et nous verrons qu'il l'avait, antérieurement, développé à la fin de la première *Éducation* : « *Je ne suis pas fait pour jouir*. Il ne faut pas prendre cette phrase dans un sens terre à terre mais en saisir l'intensité métaphysique¹⁵. »

Ainsi, entre 44 et 46, il « marchait avec la rectitude d'un système particulier fait pour un cas spécial ». C'est la définition même de la névrose : les mécanismes d'autodéfense ont mis au point une stratégie rigoureuse qui n'est autre que la maladie elle-même. Le fils Flaubert s'est organisé en profondeur pour souffrir le

moins possible. Dans ce *planning* névrotique la rencontre avec Louise n'était pas prévue : Gustave se trouble un instant mais revient, comme un robot, à sa marche inflexiblement rectiligne. La crise de janvier 44 est à ses yeux le début d'une ascèse : « Ma vie active, passionnée... a pris fin à 22 ans. À cette époque *j'ai fait de grands progrès tout à coup* ; et autre chose est venu. »

Et n'allons pas croire qu'il s'imagine avoir *profité* d'un accident pour tout reclasser, voir clair en lui-même et reconnaître « qu'il n'est pas fait pour jouir ». Sur ce point, il est formel : « J'ai eu deux existences bien distinctes : des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde ; tout cela est mathématique¹⁶. »

1° La maladie est conclusion et fermeture. La jeunesse se résume en s'abolissant. Il y a totalisation par la fausse mort dont il a toujours rêvé : « Cela (ses anciennes amours, M^{me} Schlésinger, Eulalie) est vieux, bien vieux, oublié presque ; à peine si j'en ai le souvenir ; il me semble même que cela s'est passé dans l'âme d'un autre homme. Celui qui vit maintenant et qui est moi ne fait que contempler l'autre qui est mort. J'ai eu deux existences bien distinctes... » Bref la crise, résultat mathématique, *mort par la pensée*, est expressément saisie par Gustave comme le moment où une vie se totalise et réalise le destin qu'elle portait en elle.

2° Les premiers accès de son mal, il les appelle, c'est vrai, des *événements extérieurs*. Mais c'est pour ajouter aussitôt qu'ils *symbolisent* la fin de sa première existence. Extérieurs, oui : ils ne sont pas le produit de sa volonté ; ils les *subit* comme un choléra ; mais ils se situent à la limite qui sépare l'intériorisation de l'extériorité et l'extériorisation de l'intérieur : en tant que tels, ils constituent la *représentation* symbolique de ce qui se passe vraiment en Flaubert. Cela signifie pour lui que le processus extérieur (mort et transfiguration *vécues*, à Pont-l'Évêque, comme accident d'extériorité) est l'*image*, le *chiffre* d'un processus beaucoup plus profond et orienté qui se produit à l'intérieur de lui-même. La crise est définie à la fois comme nécessité rigoureuse – elle est le résultat d'une

lente totalisation – et comme un événement de surface qui *manifeste* un sens intentionnel plutôt qu'il n'est lui-même ce sens. « Antérieurement » à cet accident extérieur, « quelque chose de tragique » s'est produit à l'intérieur. Il est évident que la « boîte du cerveau » ne représente pas l'organe physiologique mais la subjectivité¹⁷. Ainsi la crise est le résumé, l'image et la manifestation extérieure d'une tragédie, c'est-à-dire d'un conflit qui ne peut se résoudre que par l'anéantissement des termes opposés. Par cette raison, nous pouvons comprendre pourquoi Flaubert ne craint plus rien : *avant* la nuit de Pont-l'Évêque, les dés sont jetés. L'attaque n'est qu'une *réalisation*, c'est l'irréversibilité enfin vécue : rien de plus ; elle n'ajoute rien, elle conclut : donc, contrairement à ce qu'il pouvait craindre en janvier 44, aucune *nouveauté* ne s'y annonce. Autrement dit, la vie de Flaubert jusqu'à vingt-deux ans lui apparaît comme un processus orienté dont il est la victime et l'agent, qui le conduit finalement à la tragédie finale car il n'a cessé de préparer simultanément sa mort et sa résurrection ou, si l'on préfère, sa folie et l'instauration d'un système particulier fait pour un cas spécial. Il dit à Louise : je devenais fou, j'ai succombé *pour* prendre en main mon mal et *pour* en faire mon salut, par la séquestration, le renoncement aux jouissances réelles et le choix définitif de l'imaginaire.

Ce dessein, pourtant, sait-il comment il s'est préparé en lui ? A-t-il renoncé à rechercher dans ses trop lourds sommeils de 43 les antécédents de ses accès ? A-t-il tenté, après sa stupeur de janvier 44, de recomposer le lent processus organisateur qui l'a conduit à son premier accident ? À partir de 46 nous trouvons fréquemment dans ses lettres des essais d'interprétation. En surface ses explications ne sont pas toujours très cohérentes ; en profondeur nous en découvrirons l'unité profonde.

a) La raison la plus simple de ses maux, celle qu'il donne le plus souvent, c'est qu'une longue souffrance l'a usé, dérégulant son système nerveux.

« Pense si j'ai dû assez souffrir pour gagner, malgré la robuste santé qui s'étale dans mon allure, une maladie de nerfs qui m'a duré deux ans¹⁸. »

« J'ai été malade de faire mon droit et de m'ennuyer¹⁹. »

« ... à vingt et un ans, j'ai manqué mourir d'une maladie nerveuse, amenée par une série d'irritations et de chagrins, à force de veilles et de colères²⁰. »

Pour lui, dans ces passages, il ne fait point de doute que l'étude du droit est à l'origine de tout. Il en a *souffert* au point de se ruiner la santé : il travaillait dans une irritation perpétuelle, veillait des nuits entières et, surtout, s'ennuyait. Cet ennui, voisin de l'égarement, il l'a décrit dans *Novembre* et nous savons ce qu'il exprime : non seulement – ni surtout – son écœurement devant le travail stupide qu'on lui impose mais d'abord sa douleur d'être « trop petit pour soi », de ne pouvoir, faute de génie, changer d'être et de sentir à chaque instant la morsure de l'avenir, des fatalités *bourgeoises* qui l'attendent.

b) Mais il lui arrive de donner à ses troubles une explication fort différente : « La folie et la luxure sont deux choses que j'ai tellement sondées, où j'ai si bien navigué par ma volonté que je ne serai jamais (je l'espère) ni un aliéné ni un de Sade. Mais il m'en a cuit, par exemple. Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation. C'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifice²¹. » Il nous apprend, dans la même lettre, ce qu'il entend par « sonder la folie » : la misère humaine – telle qu'elle s'étale dans les hôpitaux, les asiles de fous, les bordels – a « quelque chose de si cru que cela donne à l'esprit des appétits de cannibale. Il se précipite dessus pour les dévorer, se les assimiler. Avec quelles rêveries je suis resté souvent dans un lit de putain, regardant les éraillures de sa couche. Comme j'ai bâti des drames féroces à la Morgue où j'avais la rage d'aller autrefois, etc.! Je crois du reste qu'à cet endroit j'ai une faculté de perception particulière ; en fait de malsain, je m'y connais ».

On remarquera, curieusement, que ce qu'il donne à Louise pour la raison de sa maladie, il le présente au contraire à M^{lle} Leroyer de Chantepie comme un moyen de s'en guérir. À celle-ci, en effet, il écrira en 57 : « Vous me demandez

comment je me suis guéri de (mes) hallucinations nerveuses ?... Par deux moyens : 1° en les étudiant scientifiquement... 2° *par la force de la volonté*... je tâchais, par l'imagination, de me donner facticement ces horribles souffrances. J'ai joué avec la démence et le fantastique comme Mithridate avec les poisons. » Les deux textes ne sont contradictoires qu'en apparence : sans doute écrit-il à Louise qu'il s'est livré à ces incantations masturbatoires et irréalisantes *avant* ses attaques qui en sont l'« écume » mais il ajoute aussi que par ses sondages imaginaires, il s'est *vacciné* contre la folie. Il est *malsain* par constitution et aussi parce que, vers sa sixième année, il a déjà d'atroces souvenirs : les cadavres de l'Hôtel-Dieu, des folles à l'asile de Rouen²². Il reconnaît en lui un goût pathologique pour l'horrible et l'ignoble qui ont, à ses yeux, plus de « densité morale ». N'y avait-il pas là de quoi l'incliner à la folie ? Grâce à ses *expériences pour voir*, il s'est jeté dans un univers démentiel mais sans réalité. En d'autres termes, il a assouvi sans risques ses désirs sadiques et sa nécrophilie. Certes, son organisme s'épuisait dans cette tension presque insoutenable et, finalement, les nerfs ont craqué ; mais c'était le moindre mal : des attaques, une hypernervosité mais pas de délire ; le délire, c'était *avant*, il l'a réalisé *par la force de sa volonté* ; du coup, il en connaît les ressorts profonds, il ne risque plus d'y *croire*. Les hallucinations restent « nerveuses » et ne peuvent devenir « mentales » : il a pénétré trop loin dans les mécanismes de l'imagination pour se laisser prendre à des images. Sans doute acquièrent-elles une sorte de consistance, du fait qu'elles s'imposent. Mais, même alors, elles ne peuvent duper tout à fait un rêveur entraîné. C'est ce qu'il expliquait à Louise, un peu plus tôt : « 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 conscience²³. »

La culture systématique du « fantastique » peut conduire jusque-là, pas plus loin ; l'irréel domine mais sans pouvoir se substituer tout à fait à la réalité : on se

sent devenir fou. On l'est et *on en a conscience*. C'est cette conscience-là – que Flaubert, aux pires moments, affirme n'avoir jamais perdue –, c'est le sentiment « atroce » d'être fou qui le sépareront toujours, croit-il, d'un fou véritable. Car Gustave sous-entend, bien sûr, qu'un fou n'a jamais conscience de sa folie, erreur qui ne vient pas de lui, mais des balbutiements de la psychiatrie contemporaine. De toute manière, cette interprétation un peu fanfaronne de son mal implique une certaine théorie de l'imagination – la sienne –, selon laquelle l'image n'est pas un manque, l'indice d'une absence mais une plénitude qui se distingue du réel par sa perfection et par son infinie légèreté.

Donc il y a eu, *avant* 44, des exercices spirituels qui ont eu le double effet de vacciner Gustave²⁴ et de ruiner son système nerveux – ou plutôt de le rendre ultra-sensible et de constituer en lui l'*habitude* de produire spontanément des images. Vacciné, mithridatisé, cela signifie : un temps, j'ai risqué plus qu'un autre l'accident mental ; mais par l'organisation systématique de délires conscients, j'ai produit en moi des psychoses miniatures qui m'ont immunisé contre la folie en me familiarisant avec elle. Dès lors, pourquoi ne pas le croire, quand il prétend à M^{lle} Leroyer de Chantepie s'être guéri en recréant par la volonté « ces souffrances horribles » : convaincu d'avoir, par ses ascèses antérieures, réduit le péril qui le guettait à *ce moindre mal*, le trouble des nerfs, pourquoi n'aurait-il pas tenté d'imiter volontairement ses propres crises, à partir de 45, pour leur substituer peu à peu des attaques imaginaires et contrôlées ? En feignant d'obéir, il aurait tenté de se reprendre en main. Et, peut-être, au fond de lui, fasciné par son état comme autrefois par celui du journaliste nivernais, souhaitait-il jouir sans danger de ces moments terribles et vertigineux où il sentait « son âme et son corps se séparer ». Il est donc parfaitement possible que Gustave, seul dans sa chambre, et, qui sait, peut-être en public, ait, entre deux crises référentielles, produit des accès en tout point semblables mais simulés.

Reste que les deux interprétations qu'il donne de son mal semblent peu conciliables : est-ce l'horreur de prendre un état, la douleur d'être un grand

homme manqué, l'exaspération ressentie devant le Code qui ont détraqué ses nerfs ? ou bien l'enfant imaginaire a-t-il joué trop longtemps avec son imagination ?

Dans le premier cas, l'origine des troubles, c'est l'Autre : Flaubert s'épuise par obéissance à faire un travail qu'on lui impose et qui ne lui convient pas. Dans le second, c'est le jeune homme lui-même qui les provoque par ses « facéties intellectuelles ». Si nous examinons, pourtant, l'une et l'autre hypothèse à la lumière de leurs contextes, nous verrons que, sans coïncider, elles se complètent.

Envisageons d'abord la première : « J'ai été malade de faire mon droit et de m'ennuyer. » Et tâchons de la situer. Cette phrase est extraite d'une lettre où Flaubert s'empporte contre Musset et, à travers lui, contre tout le romantisme : non, la douleur n'est pas une source d'inspiration. Pour mieux convaincre Louise, il commence par établir que l'hypersensibilité est une faiblesse et que la poésie n'a que faire de ces susceptibilités nerveuses. « Je m'explique, dit-il. Si j'avais eu le cerveau plus solide, je n'aurais point été malade de faire mon droit et de m'ennuyer. J'en aurais tiré parti au lieu d'en tirer du mal. Le chagrin, au lieu de me rester sur le crâne, a coulé dans mes membres et les crispait en convulsions. C'était une *dévi*ation²⁵. » Le chagrin, s'il reste sur le crâne, c'est la douleur consciente et vécue comme telle. Flaubert doit penser, comme la plupart de ses contemporains, que les émotions et les sentiments sont des affections spécifiques dont le siège est dans le cerveau. Le chagrin dont il parle est déterminé par une aperception totalisante de la situation (Je suis un médiocre, je serai bourgeois, etc.) et comporte, en conséquence, une dimension réflexive²⁶ qui permet justement de le tenir à distance et de l'utiliser systématiquement. C'est l'occasion de nous rappeler ces « grandes douleurs » dont il parlait dans *Novembre* et qui sont comme des cimes d'où tout paraît ennuyeux et vain. Magnifique « position » : perché au-dessus des passions humaines, Flaubert peut parler de nos folies avec détachement, en artiste. Dans le passage précité, « tirer parti » ne signifie point : « J'aurais dû passer mes

examens et devenir un bon juriste », mais tout au contraire : « J'aurais dû prendre ma douleur non comme source d'inspiration mais comme instrument de distanciation²⁷. » Ressentie comme une détermination de la conscience, la douleur sert : elle permet une « époque » esthétique. Bien entendu Flaubert ne prétend pas qu'elle soit uniquement la négation du vécu ; il sait, par expérience, que cette sensation « cérébrale » s'accompagne d'un cortège de troubles physiques. Simplement elle devrait, chez les « forts », produire ces troubles sans se laisser absorber par eux. Au contraire, si le chagrin descend dans les membres – cela veut dire : s'il s'incarne dans l'organisme, s'il se laisse *exprimer* par des bouleversements purement physiologiques –, au lieu d'être le moyen de la « mise entre parenthèses », il tombe au niveau du pur vécu. La distance au monde s'annule puisqu'un objet au-milieu-du-monde, le corps, se charge de matérialiser cette absence, cette fuite, c'est-à-dire d'en faire des déterminations intramondaines, telles qu'une crise de larmes ou qu'une colique. Ou encore : toute douleur est convulsive mais elle est *d'abord* haine du monde, haine de soi, fuite du monde en soi et de soi dans le monde, arrachement à l'être-là, c'est-à-dire à la facticité ; mais, quand les convulsions, décuplées, absorbent les facultés de l'âme, la facticité triomphe, elle boit la transcendance comme un buvard boit l'encre, tout en prétendant l'incarner, le monde se referme sur l'existant qui prétendait s'en évader.

Flaubert précise son idée par un autre exemple : « Il se trouve souvent des enfants auxquels la musique fait mal ; ils ont de grandes dispositions, retiennent des airs à la première audition, s'exaltent en jouant du piano, le cœur leur bat, ils maigrissent, pâlissent, tombent malades, et leurs pauvres nerfs, comme ceux des chiens, se tordent de souffrance au son des notes. Ce ne sont point là les Mozart de l'avenir. La *vocation* a été déplacée ; l'idée a passé dans la chair où elle reste stérile, et la chair périt : il n'en résulte ni génie ni santé²⁸. » Voici donc le sens de la déviation : *l'idée est passée dans la chair*. L'idée, c'est la transcendance, le rapport d'un existant à cette absence : une totalité musicale à créer. Qu'elle passe

dans le corps, elle n'en sortira plus. En vérité chaque note entendue demeure un appel mais il ne s'agit plus d'une *vocation* ; c'est le signal de muets désordres par quoi l'organisme s'efforce de *réaliser ce* qui, par principe, lui échappe : le rapport créateur au non-être futur. L'idée faite chair reste stérile, la négation du réel au nom d'une totalisation irréaliste est vécue par le corps comme agonie.

Ce texte appelle quelques remarques : c'est un des rares où Flaubert s'exprime avec clarté sur sa maladie nerveuse. À l'origine de ses troubles il met résolument la déviation, c'est-à-dire la *vocation déplacée*. C'est revenir à sa certitude amère et fondamentale : « Je suis un grand homme manqué. » Mais il ne se borne point là : il explique ce qui, selon lui, a fait ce mélange détonant de génie et de stérilité : dans un corps trop sensible, les troubles nerveux suppriment la transcendance de l'idée mais sont eux-mêmes pourvus de sens puisqu'ils tentent d'incarner cette même idée dans l'immanence. Ainsi la maladie de Flaubert, idée passée dans le corps, c'est aussi le vain effort du corps pour se changer en idée, sa tentative convulsionnaire de réaliser une situation irréalisable (c'est-à-dire le dépassement comme relation au non-être) et de totaliser le monde par un anéantissement *subi*. Il est donc clair, dès à présent, que Gustave ne tient pas son mal pour accidentel ou non-signifiant par rapport à l'ensemble de sa vie : tout au contraire, celui-ci lui apparaît comme sa vie elle-même se manifestant à soi comme prédestination. Avant même d'être malade, Flaubert appartenait à la catégorie des enfants mal doués : il souffrait d'une vocation déplacée ; ce qui est en cause, nous dit-il, c'est la solidité de son cerveau : mais il ne vise pas ici la constitution chimique des cellules ; ce qu'il incrimine c'est la relation du système cérébro-spinal avec le système neuro-végétatif. Le rôle du premier serait, selon Gustave, de transmettre au second des *signaux*. Au lieu de cela, il aurait laissé couler l'idée à travers lui et c'est l'autre qui l'aurait reprise en charge, stupidement. D'abord, bien sûr, la métamorphose n'est pas totale : l'idée n'est qu'en partie absorbée par le corps ; le jeune homme définit ainsi son enfance comme un terrain prénévrotique. Sa trop grande sensibilité, dès sa protohistoire,

lui volait une partie de ses moyens. Mozart est artiste parce que l'imaginaire, chez lui, est pur : il ne souffre pas *dans son art* ; il capte le rapport de l'incomplet (le réel) au complet (la totalité comme non-être) et conçoit les *images* musicales comme la figuration de l'irréel par la réalité ; il s'agit, en son cas, de vocation, c'est-à-dire d'un *appel à l'activité*, l'irréel le sollicite de produire dans le réel, par un travail conscient, des centres d'irréalisation. Chez Gustave comme chez les enfants mélomanes, l'imaginaire est impur : il est *ressenti* comme malaise physiologique ; au lieu de chercher à fixer cette absence, ce non-être, en élaborant un *analogon*, le sujet laisse son corps se faire lui-même dénonciation de l'incomplétude, c'est-à-dire mimer et subir par des troubles l'impossibilité et la nécessité de la totalisation. La transcendance *se vit alors* sur le terrain de l'immanent comme un inerte « vice de structure » de l'immanence elle-même. Quand l'idée passe dans la chair, le corps se fait parole mais son message est indéchiffrable puisque la *désignation* s'y dégrade en *affection*. Il y a symbolisation sans symbolisme, c'est-à-dire sans code. Le dépérissement de l'organisme, c'est-à-dire la négation de la santé, symbolise obscurément la néantisation du réel par le génie – ou, si l'on veut, par la praxis. Ainsi cette donnée originelle – la déviation ou le déplacement de la vocation – est *déjà pathologique* : elle prophétise une maladie mortelle qui n'est autre que la radicalisation du symbole par une immanence exaspérée de ne pouvoir ni *dire* la transcendance ni cesser de la mimer. Les attaques de nerfs, pour Flaubert, n'ont pas de cause accidentelle : en elles le devenir-chair de l'idée atteint sa limite extrême, la chair est souffrance *expressive* mais souffrance physique, elle ressent simultanément la nécessité et l'impossibilité de signifier ; en elle la transcendance se dégrade en transports et la convulsion n'est autre que l'arrachement à soi joué par la facticité – et, par là même, nié. Comme on voit, cette première *explication* des crises est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît d'abord : quand Flaubert écrit, en 57, que sa maladie a été « amenée par une série d'irritations et de chagrins, à force de veilles et de colères » il simplifie par ressentiment ; mais il sait fort bien que cette

exaspération, ces dégoûts, ces ennuis le tourmentent dans le cadre général de son pithiatisme. Il n'a pas été, à ses yeux même, simplement usé par un travail répugnant et imposé : bien au contraire, il portait en lui son destin depuis l'enfance ; depuis l'enfance la trop grande docilité de son corps le vouait à l'échec : c'est sa nature trop suggestible qui l'a privé de génie en y substituant une *somatisation*.

Or ce qu'on trouve au fond de la seconde interprétation, c'est encore le pithiatisme. Là aussi « l'idée est passée dans la chair » : simplement, le corps reprend en charge, dans sa stupide spontanéité, les troubles dont le jeune homme s'est plu à s'affecter. Imaginaires encore, ceux-ci *s'imposent*. C'est qu'il ne s'agit plus cette fois des convulsions mais des « hallucinations nerveuses » qui les accompagnent. Un passage d'une lettre à Louise est significatif : « Quant à ma santé dont tu t'inquiètes, sois convaincue une fois pour toutes que, quoi qu'il m'arrive et que je souffre, elle est bonne en ce sens qu'elle ira loin (j'ai mes raisons pour le croire). Mais je vivrai comme je vis, toujours souffrant des nerfs, cette porte de transmission entre l'âme et le corps par laquelle j'ai voulu peut-être faire passer trop de choses²⁹. » Dans ce premier paragraphe, l'accent est mis sur la volonté : il a *voulu* que son corps réalise un trop grand nombre de ses rêveries. Rêveries négatives ; les exemples qu'il cite (jeûne volontaire à quinze ans, chasteté à vingt) concernent uniquement son acharnement à nier les besoins. Mais à peine a-t-il parlé de volonté qu'il se ravise : « Ma *nature*, comme tu dis, ne souffre pas du régime que je mène parce que je lui ai appris de bonne heure à me laisser tranquille. On s'habitue à tout, à tout, je le répète... et le singulier de tout cela c'est qu'il n'y a ni parti pris ni entêtement. Cela se fait je ne sais pourquoi, apparemment parce qu'il faut que ça se fasse. » Cette correction est importante, elle souligne l'ambiguïté de sa pensée : il a *voulu* ; il a *appris* à sa *nature*... il s'est *habitué* à son régime de vie. Mais d'autre part il retire à cette volonté ses caractères principaux : pas de jeûne ni d'abstinence sans quelque volontarisme. Or il n'y a mis, dit-il, ni parti pris ni entêtement : cela s'est fait

tout seul. Le « je ne sais pourquoi » et le « apparemment parce qu'il fallait que ça se fasse » nous renvoient à l'organisation en profondeur du vécu : la volonté de Flaubert est une inclination superficielle qui n'aurait pas de suite si le corps ne la reprenait spontanément en charge. Il est malade, dit-il, pour avoir voulu faire passer *trop* de choses par les nerfs ; mais, aussitôt, il se reprend : en fait ce sont les nerfs qui ont transmis d'eux-mêmes trop de choses à l'organisme. Parce qu'il fallait que ça se fasse : derrière l'étrange plasticité de son corps, Flaubert devine une intention secrète. Non seulement il reconnaît son autosuggestibilité mais encore il pressent qu'elle est constituée, orientée vers une fin. Ainsi, quand il s'absorbait dans ses rêveries « malsaines » il n'avait, pour sa part, qu'à pousser à l'extrême son attention à l'imaginaire : il savait déjà qu'il pouvait compter sur son corps pour réaliser un intermédiaire entre la simple certitude qu'il ne s'agissait que d'images et la croyance hallucinatoire. On se fait fou, épileptique (c'est-à-dire : on joue un rôle), on se concentre sur des images sadiques et, tout d'un coup, quelque chose est donné, qui n'est pas tout à fait la réalisation de l'irréel mais plutôt la réalité de sa présence, sa puissance d'*apparition*. Mais du coup, les feux d'artifice, le flux rapide des images, les hallucinations de « devant les yeux » ont quelque chose de fruste et d'indifférencié : ces « torrents de feu » ne ressemblent plus guère aux délires cultivés. C'est que le corps, docilement, stupidement s'est mis de lui-même à produire le fantastique, c'est une « hémorragie de la faculté pittoresque du cerveau ».

Ainsi la déviation comme l'« hémorragie » s'expliquent avant tout par la *somatisation* : telle est l'opinion profonde de Flaubert. La souffrance ne reste pas dans la boîte crânienne : elle se glisse dans les membres et, reprise en charge par le corps, devient convulsionnaire ; de même les délires dirigés sont bientôt suivis d'hallucinations plus simples mais qui s'imposent. Tel est, pour Flaubert, le sens de l'autosuggestion. Ce qu'on a commencé par vouloir, on se met tout à coup à le subir. Et ce qu'on subit n'est pas tout à fait ce qu'on voulait : c'en est la reproduction et la négation tout ensemble ; la translucidité de l'image se

transforme en une incontrôlable opacité ; on reconnaît sans reconnaître. Ce qu'il y a de commun aux deux interprétations, c'est qu'elles insistent l'une et l'autre sur la constitution pithiatique de Flaubert : l'une et l'autre y voient l'origine de son mal qui peut se définir comme la substitution à l'irréel d'un quasi-réel atrophié. Entre les deux, Gustave ne faisait guère de différence : la première insiste surtout sur l'activité passive, fondement de l'autosuggestibilité, et la présente comme un trait caractériel, bref comme une *exis* ; elle est plus *explicative* que l'autre et tente de comprendre le mal par les causes, c'est-à-dire à partir du pithiatisme considéré comme une donnée de fait. La seconde, plus *interprétative*, met en relief, au contraire, l'aspect téléologique du processus : présentant simultanément la suppression du besoin comme voulue et comme « se faisant d'elle-même » parce qu'il « faut que cela se fasse ainsi », Flaubert rapporte expressément ses troubles au pithiatisme en nous montrant, chez lui, une somatisation intentionnellement structurée, qui, tout à la fois, vient relayer la volonté et la nie comme pouvoir autonome de décision pratique. Dans les deux conceptions, en tout cas, le jeune homme se montre parfaitement conscient du caractère psychosomatique de son affection ; et, s'il parle de celle-ci en deux langages sans craindre de se contredire, c'est qu'il tient le causalisme et le finalisme pour deux manières inséparables et complémentaires d'exprimer l'ambiguïté de son expérience intime.

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est qu'il voit dans son mal une totalisation symbolique des années de souffrance et d'exercices spirituels qui en ont précédé l'apparition. Dès la première crise, sa jeunesse est descendue dans son corps ; elle s'est désignée en s'y engloutissant et le corps l'a restituée, méconnaissable et reconnue, sous forme de troubles nerveux ; les insoutenables passions qui la ravageaient, il en délivre Flaubert en les prenant à charge, en les *figurant* par des convulsions ; aux yeux de Gustave une symbolisation somatique s'est établie où le moins différencié vise le plus différencié qui a disparu, c'est-à-dire où des contractions et des spasmes se chargent de réduire au pur physiologique les

malaises de la subjectivité. La « fermeture » de la jeunesse, c'est son ensevelissement dans l'organisme et sa résurrection sous forme de maladie *pourvue de sens*. Flaubert n'a cessé de considérer sa névrose comme le fait le plus hautement significatif de sa vie : cette « mort et transfiguration », loin d'y voir un accident, il ne la distingue pas de sa propre personne : c'est *lui*, en tant qu'il est devenu ce qu'il était ; il n'a jamais pensé, comme le croit Dumesnil, qu'il s'adaptait ou qu'il s'adapterait à sa maladie mais, tout au contraire, que sa maladie était, par elle-même, adaptation : bref, il la tenait pour une *réponse*, pour une *solution*. La preuve en est que sa Bovary, plus tard, fera explicitement une somatisation-réponse : abandonnée par Rodolphe, elle tombe dans la maladie, une terrible poussée de fièvre semble mettre ses jours en danger ; et puis, au bout de quelques semaines, elle se trouve guérie de la fièvre et de l'amour tout à la fois. Ou, si l'on préfère, l'amour *s'est fait* fièvre pour se liquider par des désordres physiques.

Malgré cette compréhension si profonde, cette intime familiarité, cette ferme conviction que les troubles de son corps sont unifiés par un sens, les propos de Flaubert demeurent obscurs et imprécis : soit qu'il ne trouve pas de termes pour rendre son intuition adéquatement, soit que l'intuition elle-même reste embryonnaire, soit qu'il veuille nous taire une partie de ce qu'il pressent. N'importe : cette « prise de conscience » fait partie intégrante de la névrose elle-même ; celle-ci conditionne et définit la portée et les limites de celle-là, elle se qualifie comme devant être vécue ainsi et pas autrement. Cela suffit pour nous donner le droit de l'interroger à notre tour et, sans quitter le point de vue de l'intériorité, d'élucider son *sens*.

1. Cf. Préface.

2. Ces forces excessives étaient-elles encore pour lui les *forces vitales* ?

3. *Correspondance*, t. I, p. 149.

4. Fin avril 45.

5. *Correspondance*, t. I, p. 187.

6. *Ibid.*, p. 198.

7. *Ibid.*, pp. 201-202.

8. *Ibid.*, p. 203.

9. *Ibid.*, p. 204.

10. À Ernest, fin janvier 46. *Correspondance*, Supplément, t. I, pp. 54-55.

11. À Louise, *Correspondance*, t. II, p. 75.

12. *Ibid.*, *loc. cit.*

13. *Correspondance*, t. IV, pp. 180-181 ; c'est Flaubert qui souligne.

14. À Louise, 9 août 46, *Correspondance*, t. I, p. 230.

15. *Correspondance*, t. I, p. 231.

16. À Louise, 27 août 46. *Correspondance*, t. I, p. 277.

17. Mais, inversement, pour Flaubert, matérialiste, la subjectivité est le résultat de processus cérébraux.

18. À Louise, *Correspondance*, t. I, p. 309.

19. *Ibid.*, t. II, p. 461.

20. À M^{lle} Leroyer de Chantepie, 30 mars 57, *Correspondance*, t. IV, p. 169. On remarquera qu'il n'a pas renoncé à présenter sa chute de 44 comme une mort évitée de justesse. « Péter dans les mains de ma famille » devient « manqué mourir d'une maladie nerveuse ». Mais peut-on mourir de cette maladie ? N'y a-t-il pas contradiction entre la manière dont il la présente maintenant et le vieux thème de l'issue fatale ? En fait il revient à la conclusion de *Novembre*, « Mourir par la pensée ». Il veut garder, comme nous verrons, tous les schèmes ensemble.

21. À Louise, 7-8 juillet 53, *Correspondance*, t. III, p. 270.

22. Il y fait allusion dans la lettre citée de juillet 53.

23. À Louise, *Correspondance*, t. II, p. 51.

24. Curieusement, il reprend le mot à propos d'Hamard que la mort de Caroline a profondément ébranlé et qui s'est enfermé dans un univers de rêve : « Je ne lui ai pas inoculé de mon vaccin intellectuel. » Autrement dit : il s'est mis à rêver trop tard, il deviendra fou pour de bon.

25. *Correspondance*, t. II, p. 461. C'est lui qui souligne.

26. Gustave dit ailleurs, dans une lettre sur laquelle nous reviendrons et où il décrit son attaque : « J'étais conscient sinon il n'y aurait pas eu de douleur. »

27. On voit la différence subtile des points de vue. Pour Musset « rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur ». Du temps de *Novembre*, Flaubert était, en gros, de cet avis.

Mais, à présent qu'il est mort et ressuscité, il donne à la douleur une fonction déshumanisante. Elle doit être ressentie comme une mort à l'humain et dépassée vers l'ataraxie.

28. *Correspondance*, t. II, p. 461.

29. 11-12 décembre 47. *Correspondance*, t. II, pp. 72-73.

La névrose comme réponse

Nous avons établi que l'invention morbide – ou, si l'on préfère, l'option névrotique – se situe en janvier 44, à Pont-l'Évêque, et que les crises ultérieures ont un caractère référentiel. Il faudra, bien sûr, nous demander la raison de ces répétitions appauvries mais, pour l'essentiel, notre investigation portera sur le moment *vivant* de la maladie, c'est-à-dire sur la première attaque : il faut l'interroger sur son sens et sur sa fonction, c'est-à-dire tenter la description de sa structure intentionnelle. Nous verrons qu'on peut, par une investigation régressive, trouver des *niveaux d'intention* de plus en plus profonds dont chacun, tout en conservant une certaine autonomie régionale, symbolise le niveau inférieur et conditionne dialectiquement le niveau supérieur. Ainsi le sens que nous mettrons au jour échappe par principe à une détermination conceptuelle : il ne peut se saisir dans sa complexité que comme totalisation et unité vivante des intentions contradictoires et complémentaires de la névrose. Ce qui ne signifie pas qu'il ne puisse être pensé : il faudra simplement nous attendre à ce qu'il fasse l'objet d'une approche notionnelle. Et par notion j'entends cette compréhension globale mais structurée d'une réalité humaine qui fait entrer la temporalisation – comme devenir orienté – dans l'aperception synthétique qu'elle veut avoir de son objet et, simultanément, d'elle-même.

A. – LA CROYANCE COMME RÉOLUTION PASSIVE

Quand Flaubert part pour Rouen, il est bloqué, éperdu ; c'est un homme-problème qui, par sa fuite, intériorise une urgence, c'est-à-dire une contradiction indépassable et qu'il est, du fait même qu'il ek-siste, contraint de dépasser. Cette contradiction, nous l'avons trouvée en lui dès *Novembre* ; à présent elle s'est durcie : son obéissance passive lui ôte toute possibilité de refuser l'activité que son père lui impose mais cette passivité de plus en plus difficile et son dégoût fondamental pour l'avenir qu'on lui prépare achèvent de la rendre impossible. Impossible d'obéir, impossible de refuser l'obéissance. Il n'y a pas de solution, il le sait mais il sait aussi *qu'il y en aura une*. Sa fuite ne résout rien ; c'est une conduite magique : on tourne le dos au danger pour qu'il s'anéantisse ; la déroute de Flaubert tente de provoquer magiquement cet anéantissement de Paris qu'il réclamait en vain d'un nouvel Attila ; mais, en même temps, il pressent qu'il court vers *quelque chose*. Rien n'est dit : sans nul doute il est, au cours du voyage, absorbé par des troubles physiologiques – tremblements, sueurs froides, etc. – qui ont pour effet de distraire sa pensée. Simplement, la diligence l'emporte vers son destin. C'est le *sens vécu* de chaque tour de roue, de chaque pas des chevaux. Il persiste à se dire qu'il va passer « deux ou trois jours » en famille pour se remettre de ses émotions : cela signifie qu'il sera *pris au mot*, qu'il s'y *prendra lui-même* et qu'on le renverra gentiment, implacablement, avec son plein accord, au bain parisien. L'évasion imaginaire ne serait qu'une escapade sans portée s'il n'avait l'obscur conviction qu'il est *attendu*, là-bas, par un événement terrible et inéluctable : une chute s'esquisse à l'horizon.

Ce pressentiment n'est que l'intériorisation de la seule solution objective du problème : puisque le refus d'agir est impossible et nécessaire, il *faut* qu'il s'impose à l'obéissance passive comme une rigoureuse impossibilité d'obéir ; Flaubert doit le *subir* malgré son zèle, malgré son empressement à faire les volontés de son père ; il doit le *découvrir* en lui non comme un handicap mineur (fatigue, paresse, allergie au Code, etc.), mais comme une incapacité radicale. Il ne s'agit plus d'essayer des échecs passagers et réparables mais de révéler aux

autres et à lui-même qu'il est un *homme-échec*. Par ce « il faut », je ne prétends pas définir un impératif intérieur mais simplement l'ensemble objectif des conditions qui rendent une solution possible. Ces conditions sont abstraites ; à partir de là, la solution n'est pas encore définie dans sa singularité ; simplement, elles constituent le cadre rigoureux dans lequel on doit la trouver : tomber au-dessous de l'homme et que la catastrophe lui fonde sur les épaules *à l'improviste*.

La chute qui s'annonce, en effet, ne peut faire l'objet d'une décision raisonnable et la simulation – révolte délibérée – est interdite à Flaubert. Par quel moyen va-t-il se déterminer à *subir* ce qu'il *fait* ? Nous savons déjà la réponse : par la *croyance*. Chez lui, on l'a vu, le rapport avec la vérité est embryonnaire. Il a bien défini sa disposition d'esprit dans ses *Notes et souvenirs* : « Je ne crois rien et suis disposé à croire à tout si ce n'est aux sermons moralistes. » Le doute permanent dont il fait état dans le premier membre de phrase lui vient de son incapacité d'affirmer. L'aptitude à tout croire qu'il mentionne dans le second naît, inversement, de l'impossibilité de nier : il peut crier son dégoût, vouer aux gémonies mais non pas *refuser* par un jugement net et précis. En ce sens, sa « croyance à rien » n'est pas discernable de sa croyance à tout, cette *naïveté* que, selon Caroline Commanville, il a gardée jusqu'au bout. Et cette naïveté elle-même n'est qu'un autre nom pour son pithiatisme. D'une certaine manière, en effet, ses convictions se dénoncent comme n'étant *que* des croyances mais, puisqu'il ignore la saveur originale du vrai – *verum index sui* – tel qu'il s'impose au libre consentement, elles n'auront pas trop de peine à jouer le rôle des certitudes qu'il n'a point. Une idée le fascine, *chez un autre*, elle s'installe en lui et, faute de pouvoir renouveler les opérations qui en ont fait, pour le voisin, une vérité, il y *croit*, c'est-à-dire qu'il la *vit pathétiquement* et qu'il en fait – plutôt qu'une détermination du savoir objectif – une structure indispensable du vécu. Bref, l'idée « passe dans le corps » qui se charge de remplacer la puissance irrésistible et douce de l'évidence¹ par la pesanteur et le sérieux de sa matérialité. Une idée qui se dégrade en besoin physique sans

s'affirmer pour autant comme vérité, telle est la croyance nue. Mais s'il faut voir en elle un début de somatisation, inversement toutes les somatisations pithiatiques de Flaubert commencent par n'être que des croyances. À ce niveau l'*option*, qui découvre la liberté à travers le dévoilement de son conditionnement rigoureux par le champ des possibles, lui étant par principe inaccessible, l'irréalisable et nécessaire projet revient sur soi comme destin *cru*. Et le destin, bien sûr, comporte un choix mais, pour Gustave, ce choix, faute de pouvoir se révéler dans la dialectique de la négation et de l'affirmation, se constitue comme annonce d'une fatalité et comme *attente* subjective de ce qui l'attend dans l'avenir objectif. Chez Flaubert l'idée de chute, simple fascination dans un premier moment, commence à *prendre corps* quand il la vit dans la *crainte*. Car la crainte ici n'est pas un refus mais une répulsion *déjà résignée*. Certes, chez un agent pratique, elle se rapporte au champ des possibles en définissant un possible à éviter. Mais l'agent passif n'a pas cette relation active à ses possibilités : mieux, faute de mener une entreprise, il ne distingue pas le possible du réel. Ainsi, quand nous dormons, arrachés à l'action par les déconnexions nerveuses, la dimension de *possibilité* disparaît avec notre capacité pratique et tout ce que nous concevons, pendant la veille, sous forme de conjecture, de prévisions plus ou moins probables et vécues dans le souci, nous le retrouvons dans le sommeil, *à travers la croyance*, sous forme de réalisation subie. Éveillé, un psychiatre peut penser en attendant la visite d'un malade dangereux : « Et s'il avait un couteau ? » Cette interrogation naît certes de la crainte mais elle n'est qu'une manière d'envisager tous les possibles – même les moins probables – dans l'intention pratique et consciente de s'y préparer. Si je rêve d'un fou, je ne puis même *poser* la question : si l'idée de couteau naît, c'est sous forme de détermination « réelle » ; je ne peux que lui mettre un couteau dans les mains ou, si l'on préfère, comme je suis en état de *pure croyance*, l'hypothèse – forme la plus haute de la pensée expérimentale, structure indispensable de toute pratique et du travail le plus simple – se dégrade en fatalité. Le projet, comme

transcendance, ne peut disparaître – puisque c'est l'existence même ; mais il reflue sur le présent comme avenir purement subi : il ne peut en être autrement puisque cet avenir fait et subi de la veille, nous avons perdu, en nous endormant, la capacité de le *faire*. Le voici donc, incarné par les troubles somatiques, *constitué* par des décharges émotionnelles et tirant sa consistance de ces seuls bouleversements ; en même temps que je le subis, pourtant, et que je m'y sens condamné, il demeure à mes yeux un objet de croyance : il nous arrive sans cesse de nous dire en rêve que nous rêvons ; mais cette conscience non thétique de rêver ne délivre pas du *monde sans possibilités* où la *foi* nous plonge : il s'agit simplement d'une fluorescence propre à toute image et qui ne saurait remplacer un acte libérateur ; quand je me dis en rêve que je rêve, je ne réfléchis pas sur mon rêve, je rêve que je réfléchis. Dans la veille, c'est l'apparition du couteau qui provoquera ma panique ; dormant, c'est ma panique² qui se charge *d'incarner sans* médiation l'idée de couteau. Ou, si l'on préfère, l'équivalent onirique d'une menace réelle, c'est l'impossibilité provisoire où je me trouve – faute de réducteur – de ne pas y croire dès que je la conçois.

Tel est, poussé à l'extrême, l'état du jeune Flaubert vers le 20 janvier 44. Et certes, il dispose de réducteurs, lui : entreprises mineures (il a loué sa place, fait ses bagages, fermé son appartement, etc.), environnement *réel*. Mais, nous l'avons vu, le sens irréel et magique de son escapade suffit à transformer ses actes en gestes : au reste il subit cette fuite plutôt qu'il ne l'a décidée ; et, sans aucun doute, il a de vrais compagnons de voyage, il voit, par la portière, de vrais arbres, etc. Mais, dans la mesure même où, agent passif, il réalise le possible par la croyance, il ne peut éviter de *déréaliser un peu le réel*. Cela veut dire que son rapport à l'arbre qui apparaît et fuit sur la route, derrière la diligence, demeure essentiellement coexistence pacifique. L'arbre glisse, inutile apparition, puisqu'il ne s'insère dans aucune praxis³. Et, puisque Gustave, comme dans les rêves, semble avoir perdu son pouvoir de possibilisation, l'environnement réel, présent pur, peut, à la rigueur, nourrir sa croyance et prophétiser par des symboles son

destin, l'avenir captif qui l'attend : jamais il ne lui proposera des possibilités de rechange.

Et comment faut-il le comprendre, ce pressentiment, schème organisateur de la somatisation future ? Est-il né de la crainte ou du désir ? Je dirai de l'une et de l'autre : la chute au-dessous de l'humain est, en vérité, une fin mais une fin horrible et l'horreur que Flaubert éprouve, à la fois devant celle-ci et devant de sourdes menées intimes qui semblent l'y préparer, contribue à le persuader qu'il sera victime irresponsable de ses fatalités. Mais pour mieux comprendre son pithiatisme, il faut se rappeler que le rapport de l'intention téléologique à la fin qui la définit, chez un agent pratique, se caractérise comme *transcendance*, c'est l'être-hors-de-soi fondamental qui tire sa qualification d'un avenir où il s'engloutira en le réalisant ; en même temps, ce rapport est *distanciation* : la fin est *postponement*, on la remet à plus tard et ce renvoi est constitutif de l'intention, c'est la position du non-être à réaliser comme terme *médié* d'une temporalisation orientée. Si – comme il arrive aux agents passifs dans les cas extrêmes – la possibilisation des possibles est supprimée, l'intention téléologique demeure – car elle est suscitée par le besoin, le désir ou la peur – mais elle se *déstructure* : la fin n'est plus *médiée* ni mise en question à partir des possibles (« est-ce que ça en vaut la peine ? ») ni même explicitée comme terme d'une temporalisation ; en conséquence, la distanciation n'a pas lieu : elle ne jaillit plus de l'intention pour se poser hors d'elle et se définir en dévoilant le présent. Elle reste en celle-ci, au contraire, implicite, brouillée, sans nom comme sa caractéristique *présente*. Impossible, cependant, qu'elle perde sa détermination d'objectif futur. Simplement, l'avenir est captif du présent ; implicite, atrophié, le fondement de toute transcendance se reploie dans l'immanence : il en est la limite *interne* – comme la mort est limite interne de la vie. C'est ce que dit l'Antigone d'Anouilh – qui, certes, n'est pas passive mais simplement négative et par qui l'auteur nous donne à entendre que le radicalisme de la jeunesse est l'expression même de son impuissance : « Je veux tout, tout de suite. » Ainsi,

chez l'agent passif, la réalisation immédiate et sans moyen de la fin devient la détermination essentielle de l'intention téléologique. En outre, puisque le *faire* est absent ou à peine pressenti comme possibilité chez les autres, c'est l'*être* qu'elle vise. En ce sens, l'agent passif s'identifie *dans son être* à la fin visée. C'est dire qu'il croit la subir comme il subit son être et sa vie. Ici, comme dans le rêve, il y a réalisation immédiate et fictive de l'avenir, bien que celui-ci, même en captivité, conserve une référence allusive à la temporalisation future : cela signifie que la fin se donne à croire comme en cours de réalisation et, tout ensemble, comme déjà réalisée. Ainsi, pour la passivité constituée, en raison de son incapacité de possibiliser une fin, la croyance est le retournement sur soi d'un désir qui ne peut se déployer et qui, du coup, ne se comprend pas comme désir mais comme prescience oraculaire. Inversement la croyance a une structure téléologique puisqu'elle est somatisation de la fin visée et reprise en charge de l'option par le corps *sans responsabilité*. En ce sens, le pithiatique *ne peut que croire* mais ses croyances sont toujours manipulées.

Ainsi Gustave, quand il parlait de ces jeunes mélomanes qui « ne seront pas les Mozart de l'avenir », a bien vu l'origine de son mal. Simplement l'exemple – à dessein sans doute – a été mal choisi. Ce sont *ses projets* qui, perdant leur transcendance, « descendent dans son corps » et se font vivre dans l'immanence comme *attente* d'un événement, quand, en réalité, ils préparent celui-ci en devenant croyance. Pourtant, même chez l'agent passif, l'intention téléologique ne se transforme pas en croyance par elle seule et à tous les coups : elle peut conserver sa forme de projet ou se dévier, s'épuiser en désordres émotionnels, disparaître. Pour que, dans des circonstances définies par la protohistoire, une croyance puisse apparaître et se développer, il faut qu'elle se manifeste sur le fond d'une croyance originelle dont elle ne sera que l'actualisation sous une forme particulière. Et cette croyance primitive, milieu, matrice et fondement de toutes les autres, est en somme l'événement singulier, daté, inoubliable par lequel le sujet a été *constitué croyant*. Cet événement, qui l'a mis en relation avec un

objet par principe insaisissable⁴, ne peut être que l'irruption en lui d'un certain discours de l'Autre, en tant que cet Autre prestigieux représente une autorité sacrée. Ce moment du discours l'affecte de croyance en tant qu'un discours autoritaire désignant l'irréalisable comporte, en lui-même, l'exigence d'être cru. L'affirmation est *de l'Autre*, la synthèse active et judicative est opérée par l'Autre : l'agent passif la reçoit comme un jugement pétrifié. Et, puisque, par principe, elle concerne une absence radicale, cette morte-synthèse lui interdit par nature toute opération mentale qui pourrait la vérifier. Ainsi le premier inducteur de croyance, dans la protohistoire, le premier discours qui constituera l'enfant comme croyant, c'est celui qui le vise lui-même en tant qu'il est objet pour ses parents. La croyance est l'impossible intériorisation de ce discours. Entendons bien qu'il ne s'agit pas seulement d'une organisation par l'Autre du langage articulé mais de déterminations qui ressortissent à la sémantique générale : les soins maternels sont *aussi* des signes ; la croyance apparaît au niveau même où l'on se découvre en découvrant les autres ou, si l'on préfère, la constitution de l'Ego engendre en chacun la première croyance, source de toutes les autres. Et, sans doute, chez l'agent pratique, cette croyance originelle est limitée, contenue et, parfois, en partie dissoute par l'activité. Mais, chez celui que les circonstances de sa protohistoire ont constitué en agent passif, la croyance originelle – quelle qu'elle soit –, envahissant la subjectivité entière, se reproduisant sous des formes diverses devient le *moyen* de vivre et de s'adapter aux conditions extérieures en l'absence de la possibilisation, c'est-à-dire de la relation pratique du sujet à l'environnement.

Ces remarques s'appliquent directement à Gustave. De fait, elle n'a pas disparu, son antique croyance à la malédiction paternelle ; elle n'a jamais cessé de le conditionner. Au début de 1844, il y a près de quinze ans qu'il la porte en lui et qu'elle a structuré son imagination et son affectivité : attendu que tu m'as déplu ou déçu, que j'ai sondé tes reins et découvert ta vicieuse nullité, je te condamne à mort ou – selon l'humeur de Gustave – je me détourne de toi et te

retire ma protection. De toute manière, le cadet Flaubert est un ratage, un monstre, un coup pour rien, un échec du géniteur. On peut juger prudent de le liquider sur l'heure : ainsi la mort immédiate est la conséquence logique de son infamie. Mais, si on lui laisse la vie, cela revient au même : livré aux seules ressources de l'activité passive, Gustave roulera jusqu'en bas de la pente et s'y écrasera ; son destin ne sera que la temporalisation subie de l'échec originel ; la fêlure qui le rend inutilisable ne fera que s'agrandir ; machine affolée, il se détraquera de jour en jour davantage jusqu'à la dislocation finale. Nul doute que sa nouvelle croyance ne soit une réactivation de cette foi originelle. Entre l'une et l'autre, quelle différence y a-t-il ? La première se vivait sombrement mais, d'une certaine manière, douillettement : la relation au monde passait par la relation au père et, tant que Gustave vivait dans sa famille, il bénéficiait – fût-ce dans un désespoir d'ailleurs plus supposé que senti – d'un long sursis. La chute, en tout cas, commençait lentement, freinée par cette contre-croyance compensatrice : il s'arracherait à l'enfer par la gloire. Mais, à la fin de 39 et jusqu'au début de 42, deux changements capitaux l'affectent : ses échecs littéraires le désillusionnent ; il ne sera pas le damné génial témoignant pour tous de la damnation commune. En même temps, le père révèle ses intentions véritables : il ne songe pas à tuer son fils maudit et pas davantage à le vouer à l'ignominie ; la sentence s'est atténuée avec le temps : condamné à la simple médiocrité bourgeoise, Gustave sera un homme-moyen, il fera carrière, tristement. Or il se trouve justement que cette commutation de peine lui est plus insupportable que la sanction primitive : mieux vaut retrouver son ancienne condition de monstre rêveur et passif que subir la nouvelle et devenir un bagnard activiste. Comment l'éviter sans faire appel, contre le caprice d'Achille-Cléophas, à l'antique sévérité du Père symbolique ? Gustave s'efface : en lui le *pater familias* annulera la décision du chirurgien-chef. Il faut dresser le docteur Flaubert contre lui-même et que la vieille sentence s'exécute sur l'heure en rendant l'autre inapplicable. Du coup, la croyance primitive prend une virulence qu'elle n'avait jamais eue. Mieux, elle

devient *urgence* : ce destin qu'il vivait à la petite semaine et qui s'étendait tout au long de sa vie, voici qu'il se ramasse dans l'avenir immédiat ; quand Flaubert, vers le 20 janvier, entre à l'Hôtel-Dieu, il croit qu'il court à la rencontre de lui-même et qu'il va se trouver enfin face à face avec l'idiot ou le cadavre qui est sa vérité. La Chute l'attend : c'est son anomalie se faisant vivre comme une catastrophe. Et puisque le travail, depuis 42, lui paraît une comédie, puisqu'il *tient le rôle* de l'étudiant en droit, la brusque réapparition de sa passivité, par delà les fantasmes de mort ou de démence qui le hantent, se présente à ses yeux comme un retour au réel.

B. – LES CIRCONSTANCES DE LA CHUTE

Gustave « se sent drôle ». C'est que la *mise en place* a commencé : la somatisation soutient et déborde la croyance, l'*estranagement* s'étend aux modifications corporelles dont il a conscience. Dans les premiers jours, à l'Hôtel-Dieu, il ne s'agit pas encore de grand-chose sauf qu'une nervosité inouïe, jointe à des perceptions intimes de glissements, de resserrements, signes d'une restructuration subie et faite à l'aveuglette, à des hébétudes, peut-être, le confirme dans le sentiment qu'il risque à chaque instant de perdre le contrôle de lui-même. Et ce sentiment, à son tour, contribue à précipiter le moment où Gustave subira dans le scandale et l'horreur l'éclatante manifestation de ses incapacités. Est-ce à dire que l'attaque – ou somatisation radicale – doit découler de cette lente préparation comme sa conclusion logique et son achèvement, sans le concours de circonstances extérieures ? Pour en décider, accompagnons les deux frères sur la route de Deauville à Pont-l'Évêque et tentons de décrire la *situation* dans laquelle se trouve le cadet quand la crise se produit.

Gustave revient à Rouen, il tient les rênes, il fait nuit, Achille est à ses côtés : autant de circonstances à examiner. La première est capitale : Gustave est tombé

sur le chemin du retour. Il s'était réfugié à l'Hôtel-Dieu et, pour le calmer, sans doute, on l'a envoyé à Deauville, flanqué de grand frère Achille qui s'est probablement chargé d'exercer sur lui une discrète surveillance médicale. Deauville, le terminus de son évasion : au delà, c'est la mer, il faut s'embarquer pour l'Amérique, comme a fait Chateaubriand, comme fera Henry, à la fin de la première *Éducation*⁵, ou bien revenir. Jusque-là, pas plus loin : il a dû rêver du Nouveau Monde au bord de l'eau. En même temps, il a connu, pendant les vingt-quatre ou quarante-huit heures qu'il passe hors de Rouen, une période d'équilibre. L'Hôtel-Dieu, c'est un refuge ambigu : il y a retrouvé la sollicitude ironique ou les sermons du *pater familias* et puis, avec Caroline, quelque chose s'est brisé. Deauville lui offre cette chance inouïe : la famille sans la famille. Hors Achille, aucun de ses membres n'est là mais il y a ce terrain qui leur appartient et qui les désigne comme une société de copropriétaires. C'est ce que Gustave, misanthrope, aime le mieux : les choses indiquant l'homme et l'affectant de leur inertie ; donc il est entouré par l'absence si présente des siens : ils habitent, pétrifiés et muets, dans chaque motte de terre. Lui-même, il est désigné par cette propriété comme un *hoir*. Non qu'il soit sûr d'hériter celle-là. Mais quel que soit le partage des biens, il faudra que certains d'entre eux lui reviennent : la terre de Deauville est le symbole de cette transmission. Il y pense depuis longtemps, nous le savons. Ce qui le fascine, en ce moment, c'est le processus de l'appropriation par héritage. D'autant que le « terrain » le délivre provisoirement de l'obligation de prendre un état en lui indiquant un autre avenir, purement familial, celui-là : on fait bâtir, on a des plans, Gustave a été consulté. Certes, le chalet ne sera guère qu'un séjour d'été ; n'importe : l'emplacement, les premiers travaux lui dévoilent à la fois l'avenir de sa famille – elle s'enrichit, prospère – et la famille comme son avenir vrai de propriétaire. Tout n'est pas si simple, il le sait : avant d'en arriver là, il passera par le chas d'une aiguille. Paris l'attend et le droit. Mais dans cet instant d'équilibre, si rare chez lui, il découvre – une fois de plus – la

conformité de la rente à son activité passive et, s'illusionnant sans trop de peine – la terre est là, sous ses yeux – , il croit toucher sa vérité future.

À présent, il se fait tard, il faut rentrer. Cela veut dire tourner le dos à sa réalité entrevue, retrouver sa famille *vivante*, et surtout regagner Paris. Rouen n'est qu'une étape sur le chemin qui le ramène à la capitale : n'oublions pas qu'il y est venu passer « deux ou trois jours ». Il dispose encore d'un sursis de vingt-quatre heures, pas plus. Donc, quand il monte dans le cabriolet, *c'est à Paris qu'il va* ; il n'en peut douter : le retour à Rouen sera vécu comme un calvaire. Vue de la rue de l'Est, la famille c'était le refuge ; quand il quitte Deauville, elle lui apparaît comme le vestibule de l'esclavage. Ils vont l'éconduire, le renvoyer à ses études ; il les déteste ; à chaque tour de roue, il sent croître la peur et le dégoût, il ressent physiquement la nécessité et l'impossibilité de ce retour.

Gardons-nous de voir, toutefois, dans ces dispositions, une simple détermination passagère de sa subjectivité, elles n'ont pas été suscitées en cet instant par une création *ex nihilo*. Dans le simple fait objectif de conduire un cabriolet et de retourner au bain, il n'y a rien qui puisse *en soi* incliner un sujet quelconque – c'est-à-dire abstrait – à piquer une attaque de nerfs. Mais le sujet, ici, est singularisé par vingt-deux ans de vie. En d'autres termes, la situation, en tant qu'elle est vécue, est déjà structurée par la totalité du passé. En particulier par la manière à demi-symbolique dont Gustave a toujours *ressenti* les trajets en voiture. À cet égard, une lettre écrite quatre ans avant la Chute, le 21 avril 1840, est fort significative. Il a passé les vacances de Pâques aux Andelys et il s'adresse à Ernest, trois jours après son retour : « J'étais assis sur l'impériale et silencieux, la tête dans le vent, bercé par le tangage du galop ; je sentais la route fuir sous moi et avec elle toutes mes jeunes années ; j'ai pensé à tous mes autres voyages aux Andelys ; je me suis plongé jusqu'au cou dans tous ces souvenirs... À mesure que j'approchais de Rouen, je sentais la vie positive et le présent qui me saisissaient et avec eux le travail de chaque jour, la vie minutieuse..., les heures maudites... Ce qu'il faut faire, c'est de ne pas penser au passé... c'est de regarder l'avenir, de

s'allonger le cou pour voir l'horizon, de s'élancer en avant, de baisser la tête et d'avancer vite, sans écouter la voix plaintive des tendres souvenirs qui veulent vous rappeler à eux dans la vallée de l'éternelle angoisse. Il ne faut pas regarder le gouffre car il y a au fond un charme inexprimable qui nous attire⁶. » Tout y est : la transposition de l'étendue en durée, la route qui « fuit » assimilée aux « jeunes années » qui s'écoulent et motivant par sa fuite une recherche du temps perdu, le besoin de totaliser qui fait de ce voyage particulier une singularisation de « tous les voyages aux Andelys » qui sont en celui-ci comme sa profondeur, comme un tout réside en chacune de ses parties, la répugnance pour Rouen, pour les heures maudites et tout aussitôt la tentation – regarder le gouffre vertigineux, en ressentir l'attrance, s'y laisser choir – combattre sans trop de conviction par un recours à l'avenir et par la décision éthique d'avancer vite, en s'arrachant aux souvenirs et en domptant l'angoisse. On trouverait des remarques et des descriptions analogues en feuilletant ses lettres de 49-51 ou son *Voyage en Orient* : un déplacement, à cheval ou en voiture, pourvu qu'il soit de quelque conséquence, l'incite à actualiser sa vie entière, le trajet proprement dit en devient l'*analogon*, à travers celui-ci Flaubert goûte la saveur du *temps subi* : « immobile et silencieux » on l'emporte, son point de départ et son point d'arrivée reculent, l'un jusqu'à sa naissance, l'autre dans l'avenir jusqu'à sa mort. En quittant Deauville, nul doute que son humeur sombre et son angoisse ne l'aient porté à totaliser : d'ailleurs que fait-il d'autre depuis le mois de janvier ? Mais la totalisation s'est faite selon ce schème profondément enraciné qui a structuré la « situation » d'avril 40. Elle est pathogène en ceci qu'il ne peut la vivre sans qu'elle lui présente l'unité contradictoire de toutes ses intentions, de l'impossible et du nécessaire, de la praxis et de l'inertie. Le gouffre est là, comme au retour des Andelys, mais l'attrance presque agréable qu'il exerçait alors sur lui s'est changée en vertige.

Passe encore s'il *subissait* comme il a jusqu'en 1842 *subi* sa vie. Mais non : c'est lui qui fait le voiturier. Achille était-il fatigué ? avaient-ils décidé de

conduire à tour de rôle ? Ou le démon du masochisme a-t-il poussé Gustave à prendre les rênes ? Le fait est qu'il ne se borne pas à se laisser transporter, inerte ballot protestataire ; il a réclamé ou, tout au moins, accepté une complicité active : ce retour qu'il abhorre, il veut en assumer la responsabilité. D'ordinaire, il aime conduire comme il aime nager : c'est un jeu, un sport, il dépense ses forces pour le plaisir gratuit de les dépenser. Mais le plaisir, en cette nuit sombre, s'est perdu presque tout de suite : il n'a pas fallu longtemps pour qu'il *réalise* la fin sérieuse, pratique, inéluctable de ce voyage, pour qu'il y voie l'image même de sa vie et de cette activité si contraire à sa « nature », qui, née de la passivité même, l'entraîne vers son destin *avec son consentement*. Guidant le cheval dans la nuit obscure, il se constitue comme agent pratique, dans l'horreur : il lui semble prendre en main la conduite de sa vie, non telle qu'il souhaiterait qu'elle fût, mais au contraire telle qu'on la lui impose. Par ce joint il *restitue* son existence parisienne dans son intégralité, il se retrouve en ce moment fixe – passé, futur, cent fois recommencé – où l'obéissance passive – dont il s'accommoderait – en se radicalisant se transforme en activité. Conduire le cheval, travailler le Code, c'est tout un. La première de ces actions n'est pas seulement le symbole de l'autre, elle y conduit logiquement, elle en est l'amorce nécessaire. On imagine sans peine le résultat : dans la mesure où il instrumentalise son corps dans une entreprise volontaire, il délègue la résistance passive à cette part obscure et viscérale de l'organisme qui ne lui obéit point, c'est-à-dire qui n'obéit pas à son obéissance. Du coup l'activité de Gustave s'irréalise en partie : il tient un rôle, il *se fait* efficace et décidé, il joue à conduire, tout en sachant que la comédie aura des conséquences insupportables et vraies. Masochisme et ressentiment, voilà les facteurs qui l'inclinent à mener jusqu'au bout une activité absurde, à punir l'autre sur soi tout en demeurant féal, irréprochablement, Achille en pourra témoigner, à refuser la révolte du *soma*, au nom de l'Autorité paternelle, à n'y voir – en lui appliquant les grilles de la pensée classique, comme ferait Achille-Cléophas : raison, passions – que les réactions d'une bête vicieuse qu'on finira

bien par dompter, alors que, dans le même moment, la *croyance*, durcie, prophétise le pire, c'est-à-dire l'imminence de la chute. Cette croyance, si Gustave la regardait en face, il la reconnaîtrait : voici deux ans qu'elle l'habite et le possède. S'il prêtait attention aux troubles physiques qui annoncent en lui la débâcle, peut-être ne serait-il pas trop tard pour les calmer. Peut-être suffirait-il simplement de passer les rênes à son frère ou de s'arrêter sur le bord de la route. Justement, c'est ce qu'il ne fera pas : s'il doit être terrassé en pleine obéissance, il faut que sa main droite ignore sa main gauche ; par rapport à la somatisation menaçante, il doit être en *état de distraction*. Mais la distraction ne serait pas même possible si elle devait faire l'objet d'une décision ; en vérité elle est tout simplement le produit de cette action réelle et symbolique dans laquelle il s'absorbe et qui réclame toute son attention : conduire dans le noir. Les lanternes éclairent à peine : il faut regarder devant soi ; à peine commencée, l'entreprise de Gustave, image des activités qu'on lui impose, l'arrache à ses profondeurs, l'oblige à demeurer à la surface de soi-même, à scruter sans cesse dans les ténèbres extérieures pendant que, dans les ténèbres intérieures, *quelque chose* se passe – qu'il ignore dans la mesure même où son *rôle* d'agent pratique se fait jouer contre sa passivité constituée et comme l'aveugle négation de celle-ci. Il en remet, dira-t-on, il fait la grève du zèle ? Bien sûr mais, nous l'avons vu, il ne peut *agir* sans en remettre, sans *se réfugier dans l'empressement*. Il arrive à tout le monde de demander l'oubli au travail : mais c'est que, pour les agents pratiques, l'action se referme sur eux, ils deviennent les moyens de leur fin. Le cas de Flaubert est plus complexe : ses activités, contredisant sa passivité constituée, loin de lui *apporter* l'oubli, *le réclament* ; toujours sur le point d'abandonner son entreprise, il ne profite jamais tout à fait de l'élan acquis ; il lui faut sans cesse soutenir son attention à l'objet instrumental par une sorte de création continuée, sous peine qu'elle se brise : le résultat, c'est qu'il exagère ; il *joue* l'attention et, par conséquent, il joue l'oubli. Cela ne signifie pas que l'oubli de sa croyance et des sonnettes d'alarme carillonnant partout dans ses organes soit mensonge ou

simulation : simplement, au cœur du réel et de l'adaptation calculée des options aux possibles objectifs, l'attention et la distraction qui en est le complément ont une dimension d'irréalité. Les prophéties muettes de son corps, il joue à les oublier pour conduire et doit jouer à conduire pour les oublier. À ce niveau il peut se croire sincère puisque, chez lui, l'action réclame d'être ludique ; mais puisque, de toute manière, il doit jouer – avec mauvaise foi et bonne conscience –, rien n'interdit de croire que le rôle de voiturier comporte une autre intention téléologique : celle d'obscurcir, par l'activisme, la conscience qu'il conserve marginalement de la montée des périls pour lui permettre de subir la catastrophe *en toute innocence*, pour le persuader, autrement dit, qu'il ne *l'a pas vu venir*. Sur ce point seul, Gustave paraît suspect : il est clair, en effet, que les troubles qui l'agitent découlent de sa croyance, c'est-à-dire de son autosuggestibilité, lieu de rencontre et coproduction de son activité passive et de la passivité active de son corps. Mais, le trait général de ses conduites étant ce que nous avons appelé le « vol à voile », on ne peut écarter le soupçon que sa vaine prétention de dominer la révolte ne se double d'une intention plus secrète : en profiter. De fait, nous l'avons vu, la tactique qu'il adopte, en dompteur égaré – dompter le cheval qui tire le cabriolet, dompter ses nerfs –, est la pire qu'on puisse concevoir : s'il y avait encore de l'espoir, il fallait se retourner sur soi, se reprendre, se calmer, bref remplacer l'action irréfléchie par une réflexion. C'est ce qu'il a fait cent fois, nous ne l'ignorons pas, il ne peut l'ignorer. En ce sens, quelles qu'aient été ses intentions quand il a pris les rênes, on peut être certain qu'il s'acharne bientôt à l'action non pas *malgré* le danger croissant mais *à cause* de celui-ci. Une seule ambiguïté : s'obstine-t-il à conduire pour *laisser croître* le péril ou pour *le faire croître* ? S'absorbe-t-il dans son rôle d'agent pratique dans la seule intention de *ne pas intervenir*, de ne pas troubler par la réflexion le processus qui s'amorce en lui ? Ou, sentant que son activisme suscite et renforce sa croyance au pire, fait-il de son obéissance le moyen de précipiter la catastrophe ? À mon avis les deux intentions coexistent mais la seconde est plus

profonde et plus secrète que la première. Ainsi, en allant du plus clair au plus complexe, nous pourrions déceler, à la racine de son activité, plusieurs niveaux intentionnels : 1° Obéir à son père, coûte que coûte. 2° Se faire dans la rage l'artisan de son destin bourgeois en complicité avec ceux qui le lui ont assigné. 3° Dompter la révolte obscure qui gronde, faute de pouvoir l'assumer dans une action négative. 4° Se réfugier dans ce rôle d'agent qui l'absorbe pour oublier la résistance qui s'organise et pour laisser le champ libre à la croyance, bref, courir à la mort dans l'innocence. 5° Exaspérer cette résistance passive dans la mesure même où le rôle d'agent – ici, la conduite de la voiture – symbolise l'activité générale qu'on lui impose et qu'il ne peut supporter. 6° Plus profondément encore : restituer, à la faveur de circonstances propices, et condenser dans un moment si court qu'il puisse la vivre tout entière, la situation d'ensemble dans laquelle il se débat depuis son adolescence de manière à susciter en lui une réponse globale à ses problèmes, bref mettre en présence *par la soumission absolue et partiellement jouée* les deux volontés contradictoires de l'Autre – celle du bourgeois Achille-Cléophas qui lui assigne un destin bourgeois, celle du Père symbolique qui l'a condamné au néant – et les laisser (ou les faire) s'entredévorer.

À partir de là, il n'est pas une circonstance objective qu'il n'interprète comme sa *désignation*. Il fait noir comme dans un four, il se dirige à l'aveuglette. La totalisation par le mouvement (emporté, il conduit) prend une signification particulière du simple fait qu'elle *adopte la nuit pour sa matière* ; ce voyage dans les ténèbres, vécu comme une existence entière, devient le symbole d'une vie *nocturne*. Certes, pour d'autres hommes – pour Novalis – la nuit peut servir de support matériel à d'autres obsessions, à d'autres thèmes : il suffit que l'unité totalisante soit opérée à partir d'autres intentions. Par elle-même, elle ne *veut* rien dire mais si l'on veut la *faire parler*, elle répond par ses structures propres, par ses rapports avec l'agent pratique (modification du champ des possibles, etc.), à une pluralité d'interrogations inconciliables – que d'ailleurs elle déborde

toujours par son simple être-là, impénétrable, irréductible, qui entoure ses « réponses » d'un halo de questions brouillées, inertes, comme si la matière questionnée interrogeait l'homme à son tour. Mais cette pluralité d'interprétations possibles, bien que numériquement indéterminée, n'en a pas moins ses limites internes : on ne la fait pas parler comme on veut ; elle ne dira jamais ce que dira le jour et si l'enquêteur tente de l'unifier par des schèmes diurnes, elle déviara ses questions⁷. Mais, quand les soucis du questionneur ont quelque apparemment avec les structures de l'objet, celui-ci se laissera constituer du point de vue de celui-là comme réponse-interrogation incomplète, inerte et d'une certaine manière indéchiffrable parce que les autres caractères objectifs – qui se manifesteraient dans une autre perspective – demeurent à l'état implicite comme le contenu opaque et fuyant, tout ensemble, de cette totalisation singulière. C'est précisément ce qui arrive à Flaubert : entre sa détermination intérieure et l'environnement il peut y avoir affinité. Et l'objectivité questionnée lui reflète, déviée, impénétrable, la *figure* de sa subjectivité. Entre l'obscurité externe et l'obscurité interne il y a réciprocity de symbolisation. Les ténèbres opaques opposent un *avenir indifférencié* à l'avenir misérable mais solaire que lui impose Achille-Cléophas.

Pour Gustave, son activité de conducteur représente la soumission, les travaux forcés consentis, l'avenir bourgeois. Mais la nuit *résiste* : il faut guider avec prudence ; de cette opacité indéchiffrable *n'importe quoi* peut tout à coup surgir. Il faut *s'attendre* à l'accident. Et, certes, c'est *pour l'éviter*. N'importe : attendu, il s'inscrit dans la densité impénétrable de l'Être. Non comme une *possibilité* : on a, dès son enfance, cassé la faculté de possibiliser, chez Gustave ; pas tout à fait non plus comme une fatalité : plutôt comme une réalité déjà constituée et qui, au dernier moment, décidera ou non de leur sauter à la gorge. Cet autre avenir, presque immédiat, qui enveloppe Flaubert et se confond derrière lui avec son plus récent passé, c'est l'Être, en tant que, pour Gustave, il se donne pour la négation radicale de l'homme ; l'obscurité dénonce l'absurdité de toute

entreprise, l'écrasement des projets par l'ordre inhumain des causes et des effets, elle lui reflète le sourd désir de sa passivité constituée en révélant que la praxis est par principe impossible, qu'il n'y a que des agitations et des gestes. Le champ pratique inversé de l'activité passive désigne Flaubert comme un mort en instance, son zèle misérable est disqualifié par les ténèbres, c'est un épiphénomène, une illusion qui sera détruite quand enfin l'obscurité, se rejoignant à soi, l'écrasera. Ainsi le sens du champ pratique est l'abolition ; mais ce n'est d'abord qu'une tension, qu'un ensemble de potentialités qui désignent Gustave comme un homme perdu, refusé par le monde ; le macrocosme dans son inhumanité reflète au microcosme le désir de mort, Flaubert l'a constitué en univers impitoyablement destructeur en le dépassant vers sa propre fin qui est le néant. Voici enfin la substance infinie : c'est la nuit du non-savoir entourant de son inhumanité les petits avatars grêles et clairs que s'est construits notre espèce et lui dérobant ses fins qu'elle enfouit dans son opacité. En ce sens, le jeune homme, une fois de plus, y perçoit l'indistinction de l'Être et du Néant : elle prophétise la mort – immédiate ou non, de toute façon certaine –, elle s'en fait l'image (n'est-ce pas de cette fusion à tout par l'éclatement de la différence individuelle qu'il rêvait dans *Novembre* et qu'il rêvera jusque dans la dernière version du *Saint Antoine* ?). Or, voici le tout : l'opaque matérialité, l'Unité de Parménide se découvrant par l'engloutissement des apparences et, du coup, montrant ce qu'elle recèle : une invite obscure à l'autodestruction du mode fini. Ainsi la *croyance* interne à la chute trouve son reflet objectif dans la proposition menaçante de la substance nocturne. Pas tout à fait cependant puisque la nuit du dedans est une méditation pithiatique de la *déchéance* au lieu que celle du dehors est une offre de *mort*. Mais nous verrons bientôt que ce décalage entre la fin profonde de Gustave et l'image esquissée sur la vitre noire, loin de gêner le processus qui s'organise, est de nature à l'accélérer : si la folie se regarde au miroir et se prend pour la mort, elle aura moins peur d'elle-même.

Mentionnons enfin ce facteur essentiel de la situation, qui en resserre les éléments et qui en exalte le sens : la présence d'Achille. En général, elle trouble Gustave, elle l'exaspère ; même lorsqu'ils paraissent s'entendre, le cadet ne peut s'empêcher de voir dans son aîné le premier responsable de sa frustration et celui-ci lui parle, comme on peut voir dans *La Peste à Florence*, avec une condescendance bienveillante (est-ce vrai ? ou Gustave se le figure-t-il ?) qui l'enrage. Cette relation de Gustave à son frère est, à ce niveau d'abstraction, intentionnelle mais non téléologique : certes, Achille agit comme un catalyseur, il modifie les rapports de son frère avec l'environnement mais cette modification est un résultat non un but à atteindre : quand l'usurpateur se pointe, le mal-aimé pense perdre la tête, tout lui devient *plus difficile*, voilà tout. Cela demeure vrai, la nuit de Pont-l'Évêque, mais d'autres intentions – téléologiques celles-là – viennent se greffer sur la première.

On notera d'abord que, depuis quelques jours, sans décider de la date ni de la forme que prendra l'événement, Gustave se prépare à *subir* une déchéance irréversible. Or cette option encore onirique *exige* que l'accident se produise *devant témoins*. Par là, je ne veux pas dire que Flaubert ait cyniquement décidé de choir publiquement : il ne sait même pas ni ne veut savoir ce qui se prépare. La publicité de son futur désastre est une structure implicite de son option ; imaginons qu'il s'écroule dans sa chambre, quand tout le monde dort : ce serait peine perdue. Il pourrait toujours reprendre son coup, taire sa déchéance et, même en parlerait-il, la nouvelle, *rapportée*, perdrait sa virulence : jusqu'à quel point le croirait-on ? Il lui faut un constat : quelqu'un doit pouvoir témoigner sous serment que le mal l'a terrassé en pleine activité, quand il se hâtait de revenir à ses études, à Paris. En principe, puisque c'est *au père* que la crise s'adresse, puisqu'elle doit être un moment capital de leur dialogue de sourds-muets, le témoin *désigné*, c'est Achille-Cléophas. En fait, sa présence inhiberait les troubles : ceux-ci risqueraient de n'avoir pas lieu ou de se muer en simple nervosité. C'est que, pour Gustave, le médecin-chef est demeuré le « démon »

dont le regard chirurgical perce les mensonges les plus secrets ou, plutôt, réduit la croyance pithiatique à n'être qu'un mensonge. Un franc scepticisme, né de la fréquentation des malades, de la connaissance empirique de leurs pauvres ruses et de la ferme volonté de les déjouer, de prendre le moins possible en considération leur appréciation subjective de la maladie, de s'en tenir aux symptômes objectifs, bref toute l'organisation mentale de ce praticien l'eût empêché, peut-être, de prendre au sérieux l'événement qui doit briser la vie du fils : celui-ci en a fait trop souvent la triste expérience. Et puis c'est devant lui que Flaubert s'acharnait à imiter le journaliste nivernais : Dieu sait quel rapprochement pourrait s'établir dans l'esprit du praticien-philosophe entre ces comédies un peu poussées et les convulsions qui vont agiter son fils pour de vrai. Entendons-nous bien : Gustave ne simule pas, il *croit*. Mais la croyance pithiatique a ses limites, elle comporte la conscience non-thétique d'être un ersatz d'une certitude impossible, inconcevable et pourtant pressentie chez autrui : les sèches et rigoureuses évidences qui habitent le docteur Flaubert et se lisent dans ses yeux sont des réducteurs externes mais puissants de l'autosuggestion. Malgré une certaine forfanterie de familiarité, Gustave, en face de son père, est perclus de timidité : il l'agace par de grosses bouffonneries – dont il sait qu'elles l'exaspèrent, Caroline ne le lui a pas caché, et qu'il ne peut s'empêcher de prolonger au delà du supportable – mais cela même est une façon de s'évader, de ne pas se livrer, de se cacher qu'une relation vraie entre père et fils n'est pas réalisable. *A aucun prix* le jeune homme ne fera montre de sa *croyance* au praticien-philosophe. Voici des années qu'il lui cache cette irréalité intime qui révèle ce qu'il est à travers ce qu'il n'est pas, le malheur fascinant et sans consistance, qui l'occupe sans cesse, bref sa suggestibilité. La « relation d'objet » – pour parler comme les analystes – qui lie le fils au père est, en profondeur, pathogène, c'est même la source principale de sa névrose. Mais, paradoxalement, elle est, en surface, peu propice au développement de celle-ci.

Achille, c'est tout le contraire : secrètement méprisé, il ne gêne pas. Et puis, cela va de soi, il ne connaît guère Gustave : séparé de celui-ci par neuf années, par ses études, son mariage, sa clientèle, il n'a pas eu le loisir de l'étudier ni, probablement, le souci de le comprendre. Or c'est lui, en cette nuit obscure, qui représente l'Autorité : le père lui a délégué ses pouvoirs. Autorité dégradée, qui n'intimide point, ce benêt enregistrera l'attaque et l'instituera ; le *pater familias* voit, hélas, par ses yeux : la déposition aura force de loi. Ces considérations, bien entendu, Flaubert *ne les fait point* ; après tout, ce n'est pas lui qui a demandé la compagnie d'Achille ; il la *subit*, comme tout ce que lui impose son père : pas un instant, il ne songe à *exploiter* la situation. C'est tout au contraire celle-ci qui, par ses structures objectives, se fait *tentation* : Achille, par ce qu'il représente aux yeux de son cadet – c'est-à-dire, en grande partie, par ce qu'il est –, lui apparaît comme une sollicitation permanente et externe à déchoir. C'est cela qui fascine Gustave : sans mot, sans explicitation réflexive ; la tentation se confond avec la grande masse paisible de l'aîné, à demi rongée par les ténèbres, avec son immobilité, avec son silence. D'autant que ce frère abusif se fait conduire par son cadet : à celui-ci le travail, l'infamante activité ; l'autre se prélassa dans un char. Le sens de cette non-réciprocité est complexe : elle marque d'abord que l'aîné a depuis longtemps terminé ses études tandis que Gustave est encore aux travaux forcés ; mais aussi qu'Achille est l'élus et que l'autre, travaillant pour le ramener au foyer familial, renchérit sur l'injustice qui a fait son malheur, l'accepte avec soumission et, pis encore, la reprend à son compte en se faisant, par cette besogne servile, le *moyen inessentiel* dont l'usurpateur est la fin. Pourtant il a choisi de conduire, dira-t-on. Raison de plus : c'est en son propre cœur qu'il découvre un emportement de servilité. Cette découverte nourrit sa croyance, l'enrichit d'une pulsion masochiste : pousser à l'extrême l'ignoble acquiescement, tomber ici et maintenant aux pieds d'Achille, comme par une prosternation, rouler hors de l'humain sous les yeux du plus brillant des fils Flaubert et par cette irréversible déchéance reconnaître humblement que l'usurpateur était en

fait le seul héritier valable, le seul qui fût capable de poursuivre l'œuvre du père. Ainsi ce compagnon silencieux suscite en Gustave deux inclinations contraires qui se renforcent mutuellement : Achille est le seul témoin valable de sa dégradation mais il est aussi le rival devant qui le jeune homme a la plus grande honte de déchoir ; qu'à cela ne tienne : la Chute par elle-même lui fait horreur, donc il la faut hyperbolique ; cela veut dire que l'horreur, poussée au comble par la postulation masochiste, se change en une affreuse attirance pour le pire. Car le pire, c'est bien cela : réaliser et proclamer son infériorité radicale devant le frère ennemi auquel il se croyait tellement supérieur, reconnaître que le choix du père était juste, le confirmer en se produisant sous-homme et, pour finir, se remettre aux mains d'Achille, dépendre de sa bonne volonté, de sa science médicale, de son diagnostic et de ses capacités thérapeutiques, en un mot de tout ce qu'on niait en lui *a priori* ou de ce que l'on considérerait en tout cas comme secondaire. Voici des années que Flaubert, sans trop le dire – sauf dans ses nouvelles –, considère que les médecins sont des charlatans ; quelle tentation vertigineuse que de se mettre dans leur absolue dépendance, que de les obliger à montrer leur imposture en ne le guérissant pas ou, pis encore, à le démentir, à écraser le mépris qu'il leur portait, à montrer qu'il n'était que le déguisement de l'envie chez ce pauvre diable, *en le guérissant*. S'il tombe, l'Art est en miettes, l'univers de la science et de la pratique se referme sur lui. Le raté croyait compenser son ratage par l'imagination. Et voici que l'imagination, en lui, confesse qu'elle n'était qu'un symptôme de l'échec, c'est-à-dire de sa maladie. Achille, lui, n'imagine rien, jamais ; sa faculté d'inventer ne lui sert qu'à diagnostiquer. À ses pieds le songe-creux, victime de la folle du logis, confessera qu'il a fait un mauvais usage de son pouvoir créateur : il fallait le soumettre à la pratique comme un simple auxiliaire d'une entreprise réelle. Voici que se dessine le plus atroce des cauchemars et que Gustave le reconnaît : Garcia *évanoui* appelle au secours François : mon frère, sauve-moi de la mort ou de l'imbécillité, tu seras mon Seigneur. Et tout rentre dans l'Ordre.

J'ai tenté de décrire la situation, c'est-à-dire l'intériorisation de structures objectives à travers une certaine constitution, objectivement décelable, mais d'abord *vécue* comme l'intériorisation permanente, dans le souci, d'un certain *passé indépassable* – en tout cas, tenu pour tel. L'ensemble objectif (le retour détestable de Deauville à Rouen, par une nuit noire, dans un cabriolet qu'il conduit, en présence de son frère) est intériorisé par une simple totalisation, qui n'est pas l'œuvre de la raison mais celle de l'angoisse et du malheur et qui en expulse le hasard, refusant d'y voir une pure coexistence d'événements fortuits (la nuit pouvait être claire, le ciel étoilé, Achille pouvait demander à conduire lui-même, etc.), pour leur donner au contraire l'unité rigoureuse et nécessaire qui n'appartient qu'aux œuvres d'art. Et, certes, l'opération ne va pas sans laisser tomber quelques décimales et sans se méconnaître elle-même, sans se faire passer pour la simple aperception du monde comme totalité produite, en cet instant, en ce lieu, pour Gustave, par une atroce Providence. En fait, la transformation de la contingence éparpillée en unité structurée dont chaque élément est l'expression nécessaire du tout, où chaque partie, loin de coexister passivement avec les autres, se définit par toutes les autres et n'existerait pas sans elles, c'est l'œuvre de son aperception, commandée par sa croyance. Mais quoi ? C'est percevoir. Avec plus ou moins de force, c'est ce que tout homme fait tout le temps. Qu'est-ce, en effet, qu'un champ pratique sinon l'environnement réel d'un agent, se dévoilant à partir de projets conditionnés par un ancrage (aventure d'avoir été mis au monde par tel ventre, en tel lieu, à tel moment, besoins spécifiques dé-naturés en désirs par une histoire singulière, etc.) comme ensemble de moyens et d'obstacles dont l'unité profonde correspond au style particulier d'une entreprise de vivre et reflète au sujet son objectivation – c'est-à-dire lui-même comme dépassement de sa facticité vers le monde – sous forme de destinée ? En ce sens, le champ pratique est un langage : c'est l'agent qui s'annonce à lui-même à travers l'extériorité. En même temps, c'est une tension multiple, un ensemble totalitaire de potentialités entourant et conditionnant la praxis réelle et présente du sujet,

mieux, la chargeant d'un sens en tant qu'elle exprime à sa manière – pour superficielle et partielle qu'elle puisse être – la réciprocité fondamentale du monde et de l'entreprise de vivre⁸. Dans ces conditions tout événement qui *a lieu* – même s'il doit, peu après, faire sauter les structures du champ en se révélant comme impossibilité de continuer l'entreprise de vivre – se donne d'abord pour une parole singulière – comprise à travers la totalité du langage *mondain* comme apparition différentielle, comme expression totalisante et totalisée de la totalisation en cours – et pour l'*actualisation* d'une potentialité conforme à l'unité potentielle du monde vécu. L'irruption de l'imprévisible est ainsi un attendu inattendu ; le fait contingent, matériel, irréductible me jette ma vie à la figure et m'annonce mon destin. Même s'il me casse, je commence par m'y reconnaître : l'apparition, dans le moment qu'elle se produit, est déjà désignée par le discours que me tiennent les choses ; je le comprends immédiatement parce que ce discours est permanent et prophétique. La différence tient en ceci que, pour la plupart, il s'agit de découvrir à l'extérieur l'action possible du corps – instrument de l'instrumentalisation – sur le champ unifié de l'environnement, ce qui permet d'interpréter la relation de l'agent et du monde comme un dialogue où les deux interlocuteurs sont signifiants-signifiés ; au lieu que Gustave produit cette unification en tant qu'agent passif pour que s'organise un champ pratique *inverti* dont l'unité réside dans l'action que le monde doit exercer, par annonce prophétique, fascination et vertige, sur son corps. Flaubert n'a *rien à dire* au macrocosme ; bien au contraire, il fait de l'environnement unifié un *sujet signifiant* dont il est l'*objet signifié* : la nuit lui parle et lui apprend ce qu'il sera, ce qu'il est. Tous les changements qui affectent le champ pratique inversé, loin de se présenter à lui comme des *moyens* d'atteindre une fin transcendante (ou comme des difficultés à résoudre), le manifestent à ses propres yeux comme le moyen choisi par le champ pour atteindre ses propres fins, donc, dans le cas présent, par la nuit pour retrouver sa pureté par l'élimination du gêneur.

Certes, il a fallu la réunion de toutes ces conditions – dont certaines découlaient nécessairement de son projet (il revenait de Deauville, il a réclamé ou accepté de conduire) et dont les autres étaient plus ou moins fortuites – pour qu'il pût les interioriser comme l'occasion unique de *sauter le pas*. Est-ce à dire que si l'une d'elles avait manqué, cette occasion ne se serait jamais retrouvée ? Tout ce qu'on peut affirmer c'est qu'il avait alors une disposition permanente à unifier son champ pratique sous forme d'invitation à déchoir, c'est-à-dire à en faire une parole à lui seul adressée. Le plus probable, c'est qu'il eût retrouvé un autre assemblage, même diurne, aussi propice à sa chute – ou peut-être un peu moins, certainement pas plus. Sinon, la névrose eût pris un cours différent, se fût manifestée autrement, tout en demeurant la même : les résultats profonds n'eussent pas été changés.

C. – LE STIMULUS

Ce qu'il faut remarquer, pourtant, c'est que cette réciprocité de perspectives entre le monde et l'homme – celui-là annonçant la croyance de celui-ci, qui ne peut être aperçue que dehors, dans sa réextériorisation – n'arrive à susciter par elle seule qu'une *disposition*. La croyance se renforce d'un instant à l'autre et devient inclination, *penchant*. Mais pour que la Chute se réalise, pour qu'elle devienne un événement irréversible cassant la vie de Gustave en deux, il faut une détermination de plus, quelque chose qui ressemble à un *Fiat*. Or ce *Fiat* est impossible : en premier lieu parce que le pouvoir de décision n'appartient pas aux agents passifs, surtout quand il s'agit d'une option capitale. Et deuxièmement parce que tout se fait dans l'ombre et qu'il s'agit pour Gustave de *subir* et non de simuler. Faut-il donc admettre qu'une pulsion brutale le déséquilibre et le jette aux pieds d'Achille ? Non : cette crise ne peut être aveugle ; elle sera *conclusive* et devra se donner pour le moment de la totalisation.

Ce que Gustave a voulu faire, littérairement, dans *Smarh* et dans *Novembre*, il le réalisera ici dans son corps : il fait le total dans et par son anéantissement. On ne peut donc concevoir qu'une chiquenaude non signifiante soit à l'origine de cette synthèse destructrice. Pourtant il faut un déclic ; il ne s'agit pas de l'aboutissement d'une longue évolution – bien qu'il y ait eu, ces dernières années, maturation de sa croyance – mais d'un coup de foudre : l'*instant d'avant*, il y avait cet étudiant, l'*instant d'après* il y a ce malade. Qu'est-ce qui a pu provoquer cette métamorphose ? Nous le savons par Gustave lui-même : à 9 heures du soir, au sortir de Pont-l'Évêque, « par un temps si noir qu'on ne voyait pas les oreilles du cheval », un roulier surgit de l'ombre et son lourd charroi passe à la droite de Gustave. Aucun danger d'accident : une apparition, c'est tout. Terrassé, le jeune homme s'écroule. Voilà donc la provocation et la réponse : comment les entendre ?

On a proposé une explication que je ne repousse pas entièrement : pour ces nerfs « tendus comme des cordes de violon » le choc émotionnel a dû être terrible ; il s'en est suivi, dans l'organisme, des troubles indifférenciés qui, se substituant aux réactions apprises, aux montages quotidiens, ont débordé le circuit ordinaire de l'adulte pour retrouver celui de la petite enfance ; à la faveur de cette panique, le schème moteur de la Chute, depuis longtemps mis en place et consolidé par des exercices, s'est substitué aux réponses adaptées ; il devient l'ordre de ces désordres, les rassemble, leur impose provisoirement son unité, les intègre et transforme la panique en une réponse intentionnelle, c'est-à-dire qu'il donne un sens vécu à ce qui n'en avait point d'abord. J'ai dit que je ne refusais pas tout à fait cette interprétation : de fait, il semble que, longtemps après la crise, la débandade nerveuse ait persisté comme si les troubles provoqués par ce traumatisme et canalisés un instant par la conduite de déchéance avaient repris, quand Gustave a rouvert les yeux et, libérés de toute unité intentionnelle, s'étaient prolongés comme perturbations non significantes de l'organisme ; c'est, du moins, ce qu'on peut conclure de la lettre à Ernest que nous avons déjà citée :

quelques jours après la crise, tous ses nerfs tressaillent comme des cordes à violon, ses genoux, ses épaules, son ventre, tremblent comme la feuille. On dirait qu'à toute agression extérieure – si minime soit-elle – son système nerveux réagit en reproduisant la panique de Pont-l'Évêque. Il arrive souvent qu'un traumatisme psychique provoque un délire onirique qui fait place à des accidents hystériques. Gustave, par sa réaction immédiatement hystérique, aurait fait l'économie de la confusion mentale mais n'aurait pu éviter l'éréthisme nerveux qui l'accompagne.

Ces éclaircissements pourtant ne satisfont guère : d'abord ils s'inspirent d'une psychologie mécaniste. Et puis l'essentiel est laissé dans l'ombre : on aimerait savoir par exemple *comment* le schème moteur de déchéance a pu se substituer aux réponses habituelles de l'organisme. Mais ce qu'il y a de plus grave, c'est qu'on ne peut adopter cette interprétation sans *déformer* l'événement qu'on prétend expliquer. De fait elle se fonde sur l'hypothèse que Gustave a éprouvé d'abord une émotion-choc, c'est-à-dire que la surprise et la peur ont provoqué en lui une *déroute organique* sans qualification particulière, que la Chute est venue par la suite *informer*, transformer en conduite qualifiée. Mais Maxime et Gustave sont d'accord sur un point : il n'y a pas eu d'émotion-choc. Puisque nul désordre émotionnel n'a précédé la Chute, celle-ci n'a pas pu rassembler et orienter des agitations éparpillées qui n'existaient pas. Le charroi passe, c'est l'agression ; Gustave s'écroule, c'est la réponse. Pas la moindre surprise : la rapidité, la précision de sa conduite tendraient plutôt à faire croire qu'il s'attendait à l'événement qui l'a provoquée. En vain voudrait-on objecter que la peur passive, quand elle est poussée à l'extrême, produit l'évanouissement : il est vrai que Gustave, agent passif, répond passivement à la transformation soudaine de son champ perceptif. Mais d'abord, nous le savons, il n'y a pas eu d'évanouissement : pendant toute la durée de la crise, Gustave a gardé conscience. Ensuite, où prend-on qu'il ait eu peur ? Il entend, il voit et pique du nez : il n'a pas même eu le temps de comprendre ce qui lui arrive. Passive ou

non, la peur implique une certaine conscience du danger qui menace : on ne s'évanouit pas d'horreur avant d'avoir « réalisé » l'horrible au moins jusqu'à un certain point ; or non seulement Gustave rapporte que sa chute a suivi l'agression sans intermédiaire mais encore il insiste sur les « torrents de feu », les « feux d'artifice d'images » qui *sur l'instant* lui ont traversé l'esprit : en d'autres termes, le passage du charroi déclenche un processus idéatif sans rapport avec la nature apparente du stimulus qui l'a produit. Au moment même où Flaubert se précipite contre le plancher de la voiture, *il est ailleurs* et sa pensée est envahie par une fantasmagorie qui l'éloigne de la réalité présente : cela veut dire qu'il devient *tout à fait imaginaire*. Sur ce point nous reviendrons à loisir. Je voulais simplement indiquer que Gustave répond à l'excitation extérieure par une conduite structurée où la peur n'entre pour rien. La rapidité et l'unité intentionnelle de sa réaction donnent à croire qu'elle est un *consentement*.

Mais à quoi peut-il consentir ? Autrement dit, qu'a-t-il pu saisir de l'événement et qu'y a-t-il vu ? Il a dit plus tard, *après* qu'Achille eut raconté en sa présence les circonstances de sa crise : « Un roulier est passé à ma droite. » Mais, en cette occasion, il a fait sien le discours de l'Autre : le charroi du roulier, c'est la réalité objective, exfoliée de tout « champ pratique » individuel et restituée par le discours comme détermination rigoureuse de l'espace-temps abstrait. Autrement dit, le fait perd toutes ses qualifications dramatiques : il n'est *moyen possible* pour personne, à personne il ne révèle son *coefficient d'adversité possible*. C'est à peu près ainsi qu'il est apparu à Achille : un accident marginal et quasiment neutre, un bolide sans conséquence, traversant l'environnement pour s'abîmer dans la nuit. C'est rétrospectivement qu'il prend son importance aux yeux du jeune docteur Flaubert : il a joué – peut-être – le rôle d'une cause occasionnelle ; à ce titre, il est bon de le mentionner. Mais nous, si nous voulons comprendre, il faut défaire le travail d'Achille et replacer cet événement météorique dans le champ pratique inversé de Gustave. Or celui-ci n'a joué ni du loisir ni du sang-froid nécessaires pour identifier le roulier comme tel et pour le

saisir dans sa réalité de météore inoffensif, apparaissant pour disparaître. D'autre part, plongeant à *l'instant* – comme s'il obéissait à un signal attendu –, il a saisi le voiturier et son char comme une présence réelle et totale, pour lui plus riche et plus intime qu'un simple risque de collision (pas un geste pour se protéger, alors qu'il sait conduire, connaît la route et devrait normalement avoir estimé les risques pour s'y préparer) : il faut donc qu'il ait eu l'intuition immédiate et pourtant complète d'une « *affaire le concernant* » ; s'il saisit instantanément et sans effort ce petit éclat lumineux et sonore comme *pourvu de sens*, alors qu'il n'est pas à même de le définir dans sa réalité objective, c'est qu'il l'éprouve et le vit comme modification interne du champ pratique inversi.

Flaubert, nous l'avons vu, se fait annoncer sa mort par la nuit profonde, identité de l'Être et du Néant. Mais, agent passif, il ne se tuera pas : il attend que la nuit prenne cette mort en charge, qu'elle la *réalise* spontanément. Cette attente est polyvalente : pour l'instant l'impénétrabilité nocturne manifeste l'homogénéité de la substance et le désigne simplement comme indésirable ; tant que cet équilibre demeurera, rien ne le menacera vraiment ; mais la promesse latente du champ pratique inversi, c'est que quelque chose va se produire qui le foudroiera ; et la foudre peut venir de *partout*, en vertu de cette homogénéité même. Le jeune homme y croit : il a déjà installé la mort dans son corps ; son organisme, passif et résigné, se dispose à choir sous un coup de massue : il n'y faut qu'un *Fiat* qui vienne *du dehors*. La *croyance* apparaît ici comme une inclination à structurer en accident mortel la première rupture brusque de l'équilibre extérieur. Ainsi l'événement de Pont-l'Évêque n'est pas saisi pour ce qu'il est en soi : Gustave ne comprend pas qu'un roulier le dépasse sur sa droite mais il appréhende cette modification du champ pratique à partir du sens général que n'a cessé de lui refléter l'opacité homogène de l'environnement, et la constitue immédiatement en spontanéité meurtrière. Point n'est besoin d'observer pour décider : pourvu qu'il soit brutal et imprévu, pourvu qu'il apparaisse comme une matérialisation locale de l'hostilité nocturne, pourvu qu'il

concerne Gustave et qu'il saute sur lui comme un voleur, il peut être d'ailleurs quelconque, cela n'empêchera pas qu'il soit *reconnu*. Le passage du roulier remplit toutes les conditions requises : Gustave le reconnaît sur l'heure. Mais qu'y voit-il au juste ? Un ordre ? L'aventure de mourir fondant sur lui du dehors ? Un signe ? Un signal ? Un peu tout cela.

D'abord cet imprévisible tant attendu a nécessairement une structure impérative. Dans le champ d'un agent pratique, l'événement, quelle que soit son ustensilité ou son coefficient d'adversité, apparaît comme donnée de fait ou, à la rigueur, il peut être saisi à travers l'ensemble de l'entreprise – où il se loge nécessairement – comme indication, sollicitation, invite à l'invention ; il peut même, si l'ustensilité l'emporte sur l'adversité, s'offrir comme l'équivalent inerte de l'invention même, le moyen apparu au bon moment, c'est-à-dire une production humaine, une création du champ pratique comme tel². Mais chez l'agent passif, le rapport à l'événement s'invertit : puisque le pouvoir de décider fait défaut, la chose qui *se* produit à l'extérieur se donne elle-même pour la *décision prise* et cet anthropomorphisme profond vient de ce que l'agent passif, dans son milieu social, a toujours saisi les décisions comme une détermination *autre* et produite par les autres. Et cette décision, se produisant dans *son* champ pratique, le concerne nécessairement : autrement dit, dans le champ d'un agent passif, l'événement peut recevoir de la totalité signifiante la structure d'un impératif : il sera intériorisé comme un ordre *jaillissant-inerte du monde*. S'il fallait une comparaison pour me faire mieux entendre, je rappellerai la façon dont un automobiliste (agent pratique mais marginalement passif au niveau des consignes de sécurité) *réalise* par une conduite le contenu impératif de cet événement : le surgissement d'un panneau de signalisation annonçant un tournant dangereux ou la proximité d'une école. Certes, par delà cette apparition, il y a une relation à l'Autre, à une société ; mais ce qui est donné *d'abord* à la bête auto-domestiquée, c'est l'objet-consigne. Pour l'agent passif le monde est rempli d'objets-consignes qui n'ont pas été forgés par la société mais

qui lui reflètent l'*impact* des autres sur lui. Ce qu'attendait Flaubert et ce qui vient de se produire, c'est l'accident mortel comme consigne de mourir. La décision enfin prise au-dehors pour « affaire le concernant », c'est la sentence archaïque, la malédiction du père devenant brusquement exécutoire : plus de sursis ; ici et maintenant, il faut mourir. Par cette sentence, Gustave, en un éclair, est renvoyé à sa finitude : condamné d'avance, le monstre était né pour vingt et un ans de vie, ni plus ni moins. Cette fois la totalisation est faite par contrainte : il s'anéantit *sur ordre*.

Mais dans le même moment l'événement révèle sa matérialité sauvage et irréductible : ces bruits sinistres, à sa droite, ces grelots, ces lumières, c'est une concrétion locale des ténèbres, c'est la nuit éternelle se temporalisant brusquement et tout entière en coup de poing, c'est l'actualisation brute d'une potentialité permanente – la cruelle indifférence de l'Univers – se faisant *à sa manière* l'exécuteur de la malédiction paternelle (comme le corps de Gustave exécute à sa manière les impossibles désirs de celui-ci), ce qui revient à la dépouiller de toute signification humaine. Mais c'est la victime, surtout, qui est pleinement *signifiée* par la violence des choses : naissance fortuite, mort accidentelle ; qu'est-il, Gustave, sinon un rêve absurde et bref de la matière ? Le signe contredit l'impératif : est-ce Abraham qui lui ordonne de mourir ? ou la nuit, mettant un terme à ses agissements et lui rappelant sa condition de matière inanimée, ne vient-elle pas le soustraire aux volontés paternelles ? Il ne décide pas : il n'a cessé de souhaiter l'une et l'autre issue. Si le père est meurtrier, tant mieux : les remords d'Achille-Cléophas lui rongeront le foie. Et si la raison de son décès n'est que l'imprévisible rencontre de deux séries causales, le jeune défunt aura donné jusqu'au bout des preuves de son zèle filial, la mort l'aura surpris en pleine obéissance. Dans l'un et l'autre cas il décline toute responsabilité.

À tort. Ce tumulte, à sa droite, lui crie : « Tu es un homme mort ! » Est-ce que cela ne veut pas dire : « À toi de jouer » ? N'est-ce pas un *signal* ? Une

invite ? Ou la permission enfin donnée de tenir son rôle ? Est-ce que, par delà son désir de s'anéantir, ce signe ne s'adresserait pas aussi à la tentation de déchoir : « C'est le moment : profite de ce que tu crois tomber dans le néant pour te précipiter dans la maladie, dans la démence, en un mot dans la sous-humanité. » Il ne s'agit pas, répétons-le, de simulation. Mais enfin la mort et la folie sont deux irréversibles et l'intention profonde de Gustave est de se couper de son être futur par un instant d'irréversibilité. Or que s'est-il passé ? Gustave est habité depuis quelques années par l'horrible tentation de tomber au-dessous de l'humain pour échapper à son être-de-classe : c'est là son intention profonde qu'il a souvent déguisée en pulsion suicidaire. Le fait est qu'il ne peut ni ne veut se tuer. Mais sa véritable détermination lui est insupportable : elle flatte son masochisme et son sadisme de ressentiment, elle terrifie son orgueil. Au retour de Deauville, les dés sont jetés, il le sent ; tout plutôt que de recommencer ; du coup, il croit que l'imbécillité le gagne mais son horreur est telle qu'il n'osera jamais *sauter le pas* sans se truquer, sans masquer le travail profond qui s'opère en lui par une *croyance de couverture*. La nuit la lui fournit en le désignant comme futur cadavre : elle le refuse, prétend l'abolir ; à partir de là, il se prépare à mourir : cela signifie qu'il a disposé son corps à mimer l'effondrement résigné, ce qui revient à installer en lui la conduite de déchéance en se persuadant pithiatiquement qu'elle est conduite de mort. Entre nécrose et névrose, nous avons vu Gustave hésiter souvent et nous avons marqué plus haut l'ambiguïté de la solution qu'il adopte en *Novembre* : mourir par la pensée. Ainsi, des deux irréversibles, l'événement sauvage qui se jette sur lui à Pont-l'Évêque paraît lui imposer l'*un*, la mort ; mais grâce à cette croyance de surface, son corps, dans sa docilité suspecte, saute sur l'occasion de réaliser l'*autre*. Être cadavre, c'est la solution parfaite : il est délivré de ses obligations d'homme sans tomber pour autant dans la sous-humanité. *Se faire* cadavre, c'est s'affecter de troubles mentaux et renoncer, vivant, à la dignité humaine. Or, bien qu'il tombe *pour s'abolir*, il ne peut faire qu'il ne comprenne, obscurément, qu'on ne se tue pas

« par la pensée » et que son « Je meurs » a cette signification plus profonde : « Je deviens publiquement le monstre que j'étais. » Ainsi reçoit-il *aussi* l'agression nocturne comme un *signal* qui s'adresse à son intention de déchoir. Mais ce signal eût été inopérant si Gustave n'avait reçu de la nuit un message de mort et un ordre de mourir. Avec l'apparition du roulier, il a vu venir à lui sa mort comme un processus déjà commencé, sortant déjà objectif des ténèbres extérieures pour se faire intérioriser radicalement : il n'avait plus qu'à se laisser aller, dans la pseudo-ignorance de ce qui s'ensuivrait. Nous allons voir que la crise et les troubles ultérieurs se feront vivre simultanément selon ces deux systèmes de référence.

D. – NÉVROSE ET NÉCROSE

Examinons en effet de ce double point de vue les interprétations qu'il donne de sa crise après qu'elle a eu lieu, nous verrons que, pour lui, mort et folie sont deux aspects inséparables de sa maladie.

Sur le premier, Gustave insiste dès janvier 44. Il écrit à Ernest : « J'ai manqué péter dans les mains de ma famille. » Et s'il reprend alors le diagnostic de son père, s'il y *croit*, c'est que ça l'arrange ; « congestion cérébrale, apoplexie en miniature », cela veut dire : la mort est entrée en moi et, pour quelque raison que j'ignore, elle s'est arrêtée à temps. Bref, c'est un *vrai* commencement d'agonie. Une *expérience du mourir*. Il reviendra souvent sur cette expérience ; il lui semble même l'avoir vécue jusqu'au bout : « J'ai la conviction d'être mort plusieurs fois¹⁰. » C'est la survie qui est hasard ; pour ce qui est de lui, Gustave a fait tout ce qu'il a pu. On comprend mieux le sens du mot qu'il écrit à Ernest : « Je suis un homme mort. » C'est qu'il nourrit la conviction d'être *au delà de l'anéantissement*. Toutefois son hésitation est manifeste : a-t-il « manqué péter » ou bien y est-il vraiment « passé et trépassé » ? Son corps tient une conduite

hystérique de *fausse mort* : dans la lettre du 2 septembre 53, il indique l'aspect *imitatif* de son comportement. L'apoplexie n'est plus qu'une métaphore : il est tombé « comme frappé d'apoplexie ». Ce qui veut dire qu'il a perdu la motricité ; il nous l'explique : ses yeux se sont fermés, il ne pouvait ni parler ni faire un geste ; on dirait d'une contracture hystérique généralisée. Pas la moindre convulsion pendant les dix premières minutes : l'organisme mime l'immobilité du cadavre. Ce qui compte avant tout, c'est que cette paralysie est vécue comme rupture de communication. L'important, pour lui – il nous le révèle en y revenant près de dix ans plus tard –, c'est que « pendant dix minutes son frère l'a cru mort ». Comme si, d'une certaine manière, cette croyance renforçait la sienne, comme si l'intention sous-jacente était de convaincre l'Autre. Soigné, il rouvre les yeux ; mais, cette médication de fortune étant sans rapport avec son mal, on ne peut concevoir qu'elle l'ait guéri : disons qu'elle l'a convaincu d'ouvrir les yeux. Comme si elle lui fournissait la preuve *qu'il est allé jusqu'au bout*, qu'on l'a sauvé *in extremis*. Des convulsions ont-elle suivi ? Il n'en parle même pas et mentionne seulement à Ernest : des « maux de nerfs » qui *accompagnent* la congestion (tremblement nerveux, hyperesthésie, hallucinations visuelles mais peu différenciées – flammes, paquet de cheveux, etc.). Du reste si elles avaient eu lieu à *Pont-l'Évêque*, Achille n'aurait pas diagnostiqué la congestion cérébrale. En d'autres termes il s'est affecté, en tombant, d'une paralysie hystérique qui mime l'état cadavérique et se fait vivre comme croyance pithiatique : il est mort et n'en veut pas démordre, le corps a fait ce qu'il a pu pour lui donner satisfaction.

Cela est fort bon. Mais Garcia, lui, s'évanouissait pour de vrai. Cette perte de connaissance figurait la plus parfaite imitation d'un décès. Ainsi, quand Gustave, quelques années plus tôt, imaginait prophétiquement la chute de Pont-l'Évêque, il la radicalisait : même s'il devait y survivre (Garcia reprend ses esprits), il voulait qu'elle fût accompagnée de catalepsie. En janvier 44, rien de tel : pas un instant, nous dira-t-il, il ne cesse d'être conscient : « J'avais toujours conscience

même si je ne pouvais plus parler¹¹. » Pendant la Chute, il est « emporté tout à coup dans un torrent de flammes¹² ». Ensuite « cent mille images sautent à la fois en feux d'artifice. Il sent dans la période d'une seconde un million de pensées, d'images, de combinaisons de toutes sortes... ». Il dira plus tard¹³ : « Tout ce qu'il y a dans sainte Thérèse, dans Hoffmann et dans Edgar Poe, je l'ai senti, je l'ai *vu*, les hallucinés me sont fort compréhensibles. » En vérité, il exagère : plusieurs années avant la crise, il fait déjà mention de sa puissance imaginative, « c'est-à-dire, selon eux, une exaltation de cerveau voisine de la folie¹⁴ ». Il a précisé, au début de *Novembre* : « Quelquefois, n'en pouvant plus, dévoré de passions sans bornes, plein de la lave ardente qui coulait de mon âme, aimant d'un amour furieux des choses sans nom, regrettant des rêves magnifiques, tenté par toutes les voluptés de la pensée, aspirant à moi toutes les poésies, toutes les harmonies et écrasé sous le poids de mon cœur et de mon orgueil, *je tombais anéanti dans un abîme de douleurs*, le sang me fouettait la figure, mes artères m'étourdissaient, ma poitrine semblait rompre, *je ne voyais plus rien, je ne sentais plus rien*, j'étais ivre, j'étais fou, je m'imaginais être grand, je m'imaginais contenir une incarnation suprême dont la révélation eût émerveillé le monde, et ses déchirements, c'était la vie même du dieu que je portais dans mes entrailles. » Ne dirait-on pas quelque répétition générale ? Tout y est. En maint autre texte, il mentionne ces explosions d'insaisissables images, liées à quelque thème vague et large d'ordre généralement affectif. Ainsi les « torrents de feu », à Pont-l'Évêque, trouvent leurs précédents dans ces extases et s'enracinent dans la protohistoire de Gustave. Qu'est-ce qui les distingue des fantasmagories antérieures ? Flaubert nous l'a dit, dans une lettre à Louise : « On les a d'abord dans la tête et puis elles viennent devant les yeux. » Autrement dit, en janvier 44, les images mentales seraient devenues des hallucinations. Est-ce tout à fait exact ? Observons d'abord qu'il fait lui-même une réserve et s'obstine à parler *d'hallucinations nerveuses*. Comme s'il voulait les distinguer d'autres faits hallucinatoires où le malade prend ses visions pour des réalités. Elles seraient

dehors, comme des affections du nerf optique (peu importe si le stimulus est externe ou provient de l'éréthisme nerveux) et il *n'y croirait pas*.

En vérité, bien qu'il utilise volontiers le *mot*, ce n'est pas la *chose* qu'il décrit. Edgar Poe, Hoffmann ne sont pas des hallucinés. L'expérience mystique de sainte Thérèse est tout intérieure : si celle de Gustave peut lui ressembler, c'est de fort loin, par ces alternatives de sécheresse, de langueur et de plénitude que nous avons souvent trouvées chez lui. Mais le mystique n'éprouve pas la présence hallucinatoire du divin avant qu'il ne soit – ou croie s'être – déjà dépouillé des perceptions sensorielles, des images qui leur correspondent et du langage. Surtout, l'expérience du mystique, de quelque façon qu'on la nomme, a un *sens*, elle se produit dans le cadre d'une religion instituée, au lieu que les « feux d'artifice » de 44 ne sont donnés nulle part pour des faits signifiants. Nous n'en connaissons jamais le contenu détaillé : par la simple raison qu'il n'en souffle pas mot. Non qu'il veuille les cacher : mais comment décrire « cent mille images sautant à la fois », « un million de pensées, d'images et de combinaisons » ? En vérité il s'agit d'une multiplicité de « fusées » sans lien entre elles. Ces aperceptions qui ne communiquent pas entre elles et sont incommunicables à autrui, Flaubert les vit comme une dissociation de sa personne.

Le fait peut être « normal », en tout cas sub-pathologique : en certains moments de fragilité mentale, une situation, un mot frappant l'oreille, un *stimulus* quelconque, au lieu de provoquer la réaction appropriée, suscitent une abondante imagerie sans rapport décelable avec la proposition du monde extérieur et sans structuration interne. La phrase entendue résonne, absurde, incomprise, au milieu d'un grouillement d'impressions qui tout à la fois prétendent se rapporter à elle et nous en éloignent sans, pour autant, nous renvoyer explicitement à nos vrais soucis. Ces moments durent peu : on se réadapte. L'important c'est qu'ils sont vécus parfois comme un enrichissement et une accélération du mentisme alors qu'ils correspondent, en vérité, à une brusque *décélération* de l'activité idéative. Les structures de l'entendement ont

sauté : l'analyse et la synthèse, provisoirement impossibles, ont fait place à un syncrétisme d'interpénétration. C'est ce que nous retrouvons, chez Gustave : son inclination si prononcée pour la métaphore s'exaspère, ou plutôt les deux termes de la construction métaphorique perdent leurs contours et s'agglutinent ; la pensée n'est pas « sortie », elle demeure immanente aux images ; et d'autres images s'imposent comme si elles étaient des idées¹⁵ ; celles-là rémanent dans une couleur, dans une sonorité imaginées comme leur sens présent mais insaisissable, celles-ci se prétendent signifiantes, se donnent pour l'expression vivace et elliptique d'une idée mais ce n'est qu'un leurre : elles n'offrent aucune signification lisible. L'ensemble de ces illuminations fausses et de ces obscures clartés reste vaguement régi par les grands thèmes affectifs qui sont propres à Flaubert. Mais elles n'en sont plus ni l'énoncé ni le symbole : tantôt elles se posent pour des raccourcis vertigineux mais indéchiffrables (parce qu'elles sont, en vérité, raccourcis *de rien*) ; tantôt elles y renvoient précisément mais, dans la vacance de l'intellect, le renvoi se fait sans se connaître et reste inaperçu, en sorte que la représentation s'isole et se pose pour soi comme pure restitution imaginaire de la matérialité, et tantôt, faute de pouvoir s'affirmer et se *possibiliser*, le thème devient présence nue et vertigineuse : il attire *d'en bas*, informulé, et sollicite Gustave, par une adhésion artistique, de s'y précipiter et de s'y confondre.

Le feu d'artifice est *illusoire* : les fusées ne sont ni si nombreuses ni si brillantes ni si rapides, c'est le regard intérieur de Flaubert qui est devenu trop lent pour les suivre ou pour les compter. Sans aucun doute l'ensemble de ces manifestations demeure dans le cadre de l'imaginaire : elles ne *prennent pas corps*, elles ne s'imposent pas comme déterminations réelles du champ visuel et sonore ; elles ne s'organisent pas non plus en scènes, en situations, elles ne s'intègrent pas à quelque tout structuré. De là vient justement leur apparente diversité : une pensée synthétique est tout aussi complexe mais elle intègre ses éléments dans l'unité d'une totalisation en cours ; ici, les éléments sont en liberté et leur

multiplicité n'a d'autre raison que la paralysie de l'aperception synthétique et des pouvoirs de sélection. L'imagination de Gustave n'est pas *plus riche* : c'est Gustave, en cet instant, qui se laisse déborder par son imagination comme si, incapable de la subordonner à l'invention créatrice, il la subissait telle une invasion de parasites ; comme si ce flux d'apparitions sans lien n'avait qu'un rôle : le convaincre qu'il est victime d'une dissociation de sa personne. Il en convient lui-même dans sa lettre du 18 mai 57 : « C'était, dans ma pauvre cervelle, un tourbillon d'idées et d'images où il me semblait que ma conscience, que mon *moi* semblait comme un vaisseau sous la tempête. » Ce texte montre à l'évidence que Flaubert, dans ses crises, n'était nullement tenté de prendre ces apparitions en désordre pour des réalités extérieures mais qu'il craignait plutôt de « sombrer dans ce tourbillon », c'est-à-dire de rester à perpétuité, son *moi* englouti, le lieu d'agitations insanes. En un mot – contrairement aux conclusions de l'interprétation mécaniste que nous avons critiquée plus haut – Flaubert ne s'est pas épargné la *confusion mentale* : il n'est certes pas allé jusqu'au « délire onirique », mais c'est bien l'état de confusion qu'il décrit quand il raconte sa première chute et qui semble s'être reproduit pendant les crises suivantes, au moins jusqu'en juillet 44.

C'est ici que se manifeste en toute clarté le rapport de la névrose et de la nécrose. Loin que le tourbillon d'images contredise l'intention suicidaire, il en est au contraire le produit immédiat. La paralysie hystérique est une imitation de la mort, or cette brutale déconnexion des centres nerveux, en affectant son corps de la passivité que Gustave envie aux gisants, engourdit du même coup son esprit : l'activité mentale ne peut s'exercer que sur la base d'une tension organique assurée par un minimum d'activité physique. Cette « mort » le plonge dans un état qui ressemble à l'endormissement ; avant de sombrer dans le sommeil, certains sujets sentent tout à coup leur impuissance, il leur paraît qu'ils ont perdu l'usage de leurs bras, de leurs jambes et qu'ils ne peuvent même plus remuer le petit doigt : c'est alors que les images hypnagogiques les envahissent.

Ils sont éveillés, pourtant, et savent que ces apparitions sont des fantasmes sans consistance, dont l'éclat et la précision sont en proportion même de la paralysie qui s'étend de leur corps à leur pensée. Ainsi de Gustave, à ceci près, pourtant, que cette imagerie, se développant dans le milieu de la croyance au père, se fait vivre par lui comme le premier symptôme d'une psychose : il ne croit pas à la réalité présente des fantasmes, il croit à leur réalité future ; cela veut dire que leur consistance est temporelle et qu'ils se maintiendront en lui jusqu'à la fin, mieux : qu'ils vont se multiplier, pulluler, l'envahir tout entier. Ces mots : « il me semblait que ma conscience... sombrait », tout homme qui passe de la veille au sommeil pourrait les dire ; et c'est bien cela que Gustave craint et prophétise ; il attend la minute où, par une modification de sa croyance, ces défilés d'images deviendront des *rêves*. Ainsi le moment proprement pithiatique, c'est la chute et la fausse catalepsie qui l'a suivie ; la démence, objet de son intention profonde, profite de cette impuissance vécue pour s'installer en lui : d'une certaine façon, bien qu'elle soit plus profondément attendue, on peut la dire parasitaire ; elle se manifeste *à la place* de l'impossible anéantissement.

Depuis que nous étudions les rapports de Gustave avec sa « faculté pittoresque » nous avons découvert, chez lui, cette constante que je nomme « option passive » et qui se caractérise par l'intention (vaine) de subir son imagination. En janvier 44, par suite de la *fausse mort*, l'option passive s'est radicalisée et l'intention de *subir* semble avoir atteint son but : l'imaginaire s'impose dans sa pureté sauvage, c'est-à-dire dans son désordre. Ainsi Gustave, couché sur le dos, inerte entre les mains de son frère, réalise son vieux rêve : devenir imaginaire tout à fait. Seulement, deux ans plus tôt, ce souhait informulé correspondait au désir fou d'être *un autre*, Néron, Tamerlan, c'est-à-dire de vivre *imaginativement* l'expérience singulière d'un grand mort : cette expérience lui apparaissait alors comme l'*unité d'un rôle*, elle impliquait le resserrement par l'art de la vie réelle, toujours un peu trop encombrée, inutilement et mollement compliquée. *Devenir imaginaire* ne pouvait signifier, aux yeux de Gustave,

qu'une chose : tomber la tête la première dans un rôle de puissance et de gloire, aussi rigoureux que si quelque dramaturge l'avait conçu, être la proie du personnage, ne pouvoir plus rien faire d'autre que l'incarner, saisir en lui-même chacun de ses gestes et même de ses perceptions comme des *représentations* du vampire qui se nourrissait de lui, sans pourtant s'identifier réellement à cet occupant somptueux. Et cette dernière réserve impliquait, certes, qu'il voulait rester sain d'esprit mais surtout qu'il maintenait contre vents et marées la supériorité du Non-Être, de l'inefficace et des voluptés non ressenties sur l'ignoble saveur de l'Être et la vulgarité des sensations vraiment éprouvées.

Or, dans la nuit de Pont-l'Évêque, le *devenir-imaginaire* est vécu *comme un échec* : il s'agit bien encore de choir dans l'irréel. Mais l'irréalité prend un tout autre sens : elle se manifeste comme décomposition et le jaillissement spasmodique de ces matériaux bruts a pour premier résultat de suspendre toutes les opérations rationnelles. S'irréaliser pour de bon, ce n'est plus *jouer Néron*, c'est tomber dans la démence. L'homme en proie aux images est un sous-homme : il ne deviendra jamais notaire, c'est sûr, mais il n'a plus aucune chance de devenir un artiste. Ces fantasmes absurdes ne cessent pas pour autant de dévoiler leur non-être, dans le moment même de leur apparition ; Gustave *ne croit pas* à cet essaim disparate de vampires. Ce qui fait, par contre, l'objet d'une croyance explicitement vécue, c'est la sentence cruelle qui l'aliène aux images à perpétuité. Il le dira vingt fois, plus tard : il est puni par où il a péché ; à force de taquiner l'imaginaire, celui-ci a fini par s'imposer comme une force étrangère et s'est radicalisé. Or la domination de l'homme par un non-être non-signifiant, c'est le Mal. Il *attendait* cette déchéance encore noble où l'abjection extérieure – hébétude, hyperesthésie, troubles nerveux – serait l'envers d'une exubérance monstrueuse et désordonnée de la vie intérieure. Ce bel échec est la punition de Prométhée. Au moment venu, il l'a *reconnu*. Dans la terreur mais sans honte : il est châtié pour avoir joué avec le feu ; victime de son ambition magnifique, ses nerfs craquent parce qu'il a voulu s'arracher à la bassesse du genre humain et

s'élever, en se dé-naturant, jusqu'à la surhumanité ; ce qui se passe, quand le roulier sort de l'ombre, c'est, de ce point de vue, un brusque suspens des facultés supérieures, une sorte d'*évanouissement conscient* qui s'accompagne d'un éparpillement d'images ; ici la croyance intervient, Gustave *s'identifie* à cet éparpillement même, en tant que c'est à la fois la dissociation de sa personne, l'annonce de son destin nouveau, la radicalisation de son échec et, au sein même de celui-ci, l'affirmation d'une humble réussite : le grand homme manqué est parvenu, en dépit de tout, à franchir le mur du réel, à se faire tout à fait imaginaire. Tant pis pour lui si l'imaginaire n'est pas ce qu'il espérait.

Mais Gustave n'est pas si simple : avant tout, il faut qu'il soit innocent. En sorte que, si la fausse mort se fait vivre comme psychose, la psychose, inversement, en cette nuit et plus tard, chaque fois qu'il en parle, lui apparaît comme une vraie mort. « Le fantastique vous envahit, écrit-il en 47, et ce sont d'atroces douleurs que celles-là. On se sent devenir fou. On l'est et on en a conscience. On sent son âme vous échapper et toutes les forces physiques crient après pour la rappeler. *La mort doit être quelque chose* de semblable quand on en a conscience¹⁶. » Et, six ans plus tard : « Cent mille images sautant à la fois... Il y avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, atroce (j'ai la conviction d'être mort plusieurs fois) mais ce qui constitue la personnalité, l'être-raison, allait jusqu'au bout ; sans cela la souffrance eût été nulle, car j'aurais été purement passif et j'avais toujours *conscience*, même quand je ne pouvais plus parler. Alors l'âme était repliée tout entière sur elle-même, comme un hérisson qui se ferait mal avec ses propres pointes¹⁷. » Dans le premier texte, l'équivalence des deux interprétations est soulignée : « On se sent devenir fou... La mort doit être quelque chose de semblable. » Le second passage est un peu différent : Flaubert vient d'expliquer à Louise qu'il ne perdra jamais l'esprit parce qu'il a « trop sondé la folie ». Entendons : en imagination. Ainsi la « psychose » qu'il prophétisait en janvier 44 passe au rang d'imaginaire. Simplement, il y a gagné une maladie nerveuse : la « faculté pittoresque » souffre d'une hémorragie

d'images. Mais celle-ci est vécue comme une agonie. Et il ajoute : je suis mort plusieurs fois. C'est-à-dire : à chaque crise. Cette divergence s'explique : en 47, Gustave est mal guéri, il a des rechutes ; il n'est pas encore certain de ne pas sombrer dans la démence. En 53, il est tiré d'affaire – ou peu s'en faut¹⁸ –, le caractère pithiatique de ses troubles psychiques lui est tout à fait manifeste. D'autant plus qu'il a la fierté de s'en être guéri seul. Reste le souvenir des souffrances intolérables qu'il a ressenties. On remarquera que le mot « atroce », à six ans d'intervalle, se retrouve deux fois sous sa plume. Ainsi accédons-nous à une nouvelle dimension de ses crises : la *douleur*. Celle-ci est-elle mentale ou physique ? Nous ne pouvons en décider sans examiner de près ces deux textes où la névrose, une fois de plus, se masque et se donne à vivre comme nécrose. Dans la crise, nous dit-il en 47, on se sent devenir fou, on l'est, on en est conscient : bref, il décrit le moment où, dira-t-il plus tard, « sa conscience lui semblait sombrer » ; mais aussitôt la conscience devient substance pensante : cette lueur en passe de *s'éteindre* se change en *âme* et, sous ce nom, tente *d'échapper* au corps. C'est-à-dire que l'endormissement hystérique, ce glissement amorcé par la Chute et jamais achevé, se donne tout à coup pour un *arrachement*, c'est-à-dire pour une dislocation physique qui est en train de se produire sous l'effet d'une force centrifuge brusquement apparue. S'agit-il d'une simple métaphore substantialiste ? Sûrement non puisqu'il ajoute « toutes les forces physiques crient après pour le rappeler » et conclut : la mort, *quand elle est consciente*, ce doit être cela. L'agonie de la conscience se transforme en conscience d'agonie. Mais, à mieux regarder, ce qui surprendra, c'est que, d'un autre point de vue, cette conscience s'est dédoublée : c'est elle, en effet, qui devrait être conscience-de-s'échapper – c'est-à-dire de s'éteindre ; mais, puisqu'« on sent son âme vous échapper », il faut qu'une *conscience autre* sente que la première quitte le corps. Et cette *autre* conscience *n'est autre* que le corps lui-même puisqu'il « crie après l'âme » pour la rattraper. Gustave, à l'instant qu'il se sent devenir fou, se fait pur organisme physique pour appréhender, *physiquement*, sa folie comme une

récession de l'âme, il se réfugie dans une obscure pensée sauvage et animale qui serait le pressentiment d'un corps qu'on abandonne. Naturellement cette pensée organique n'existe pas – du moins sous cette forme ; c'est Flaubert qui la produit par une dichotomie illusoire de sa conscience : la même qui se sent sombrer, tente vainement *d'être autre* pour se rattraper et, du coup, se donne à la fois comme âme s'échappant et comme corps qui se sent mourir. Ou, si l'on préfère, Gustave se manipule pour sentir dans l'horreur sa paralysie hystérique comme l'*effet* de ses troubles mentaux alors que, nous l'avons vu, elle en est l'indispensable condition. Mais, en raison de cette attitude, sa terreur de sombrer dans la folie devient une *souffrance physique*. Comment celle-ci se manifeste-t-elle ? S'il n'y a pas eu de convulsions à Pont-l'Évêque, les crises référentielles, par la suite, se sont achevées souvent sinon toujours par des soubresauts violents : Maxime, qui nous le rapporte, en a été le témoin oculaire. Il semble donc que Gustave ait très vite réagi à la nécrose par des spasmes convulsionnels qui l'arrachaient à sa paralysie pithiatique. Spasmes subis, bien sûr, contractions musculaires de hasard et qui le laissaient meurtri pour plusieurs jours : l'influx nerveux, dérouté, passait par les circuits archaïques ; ces secousses douloureuses étaient physiquement ressenties mais leur *sens* était de matérialiser la souffrance morale.

Dans sa lettre de juillet 53, par contre, Gustave ne mentionne pas les « forces physiques ». Tout au contraire, à propos de l'« atroce arrachement de l'âme, avec le corps », il déclare : « Je n'étais jamais purement passif et j'avais toujours conscience, même si je ne pouvais plus parler. » La seule *activité*, ici, c'est celle de la conscience : « même si je ne pouvais plus parler » nous renvoie à la paralysie hystérique. Autrement dit, même lorsqu'il est réduit à l'impuissance, même lorsque son corps subit passivement cet « arrachement de l'âme », il y a souffrance : à Pont-l'Évêque, au cours de la crise *sans convulsion* qui l'a terrassé, Gustave ressentait des douleurs *atroces*. Ces douleurs-là sont *originelles*. Les autres, les convulsionnaires, ne font que les suivre : elles en émanent et les

reproduisent sur un autre terrain. Or, dans ce texte, Gustave indique clairement que cette première souffrance est *morale* : « l'être-raison allait jusqu'au bout ; sans cela la souffrance eût été nulle car j'aurais été purement passif et j'avais toujours *conscience...* ». En 57 il dira : « Mon *moi* semblait... Mais je me cramponnais à ma raison. Elle dominait tout quoique assiégée et battue. » Ces deux textes nous renseignent : *aller* jusqu'au bout, c'est *tenir* jusqu'au bout. *Assiégée et battue*, que peut être la raison sinon la réaffirmation vacillante mais constante : « Ce sont des images, je suis moi » ? Mais, au moment qu'il affirme cette proposition, Gustave, déjà peu doué pour les jugements assertoriques, s'est ôté les moyens de la soutenir : disparues en même temps la volonté et les fonctions mentales d'intégration. Par ce motif, la raison est « battue » ; ce n'est pas elle – au début du moins – qui peut restituer la vérité et dissiper l'erreur par des opérations mentales ; elle est donc seulement *postulée*, pendant la crise ; Flaubert s'y rapporte comme à quelque chose qui a existé, qui peut toujours réapparaître sur la ruine des fantasmes ; il la vise intentionnellement mais ne la rencontre pas ; la seule preuve qu'elle existe : l'appel qui s'élève d'une mémoire déjà obscurcie. D'une certaine façon, se « cramponner à l'être-raison », c'est *y croire*, croire qu'il peut renaître et dissiper les nuées comme le soleil – car l'être-raison, en Gustave, est *être-autre* : c'est le grand œil du docteur Flaubert. Bref, la croyance à la mort, à la folie est combattue par une contre-croyance : c'est à ce niveau que paraît la souffrance qui n'est que cette contradiction *vécue*. Est-elle *vraiment* atroce ? Certes, Gustave *a peur* de sombrer. Mais après tout, *c'est lui* qui s'est lentement déterminé à produire ce commencement de naufrage. Cette invasion de parasites n'est pas comparable, pour lui, à un danger inattendu, bien qu'elle se manifeste à partir d'un stimulus extérieur : pour inquiétante qu'elle soit, elle offre à ses yeux je ne sais quel air de familiarité. On me dira qu'elle n'en est pas, pour autant, plus rassurante et je le veux bien. Mais Flaubert subit un endormissement provoqué : est-il encore capable de souffrir *pour de vrai* ? Nos terreurs rêvées font partie de nos rêves : ce sont des sentiments dont la racine est

réelle mais qui s'irréalisent et se vivent *dans l'imaginaire*. Dès que le désir qui s'assouvit irréallement – c'est-à-dire oniriquement – laisse un peu trop voir le bout de l'oreille, les interdits reparaissent et le rêve devient cauchemar. Mais ne s'est-il pas structuré spontanément comme un assouvissement irréel *devant être vécu au prix d'un cauchemar* ? Le cauchemar n'est-il pas souvent contenu en puissance et consenti comme ce qui rétablira l'équilibre en manifestant que le rêveur refuse ses désirs ? Un analyste rapporte ce rêve : le sujet se trouve avec son père et un grenadier de la Grande Armée au milieu d'une grande plaine couverte de neige ; il s'aperçoit *avec horreur* que le soldat couche son père en joue, il se jette sur lui pour lui arracher son fusil, trop tard : le coup part, le vieux tombe, le sujet ressent son *atroce* impuissance. Voit-on comme une obscure intention téléologique a tout combiné ? Le père mourra, son fils le souhaite ardemment mais il sera tué *par un autre* que le sujet tentera sincèrement et vainement de retenir ; pourtant cela ne suffit pas à mettre le rêveur hors de cause : il *faut* qu'il ressente *dans l'horreur* son impuissance. Sinon, comme Gustave dit de lui-même, « il serait purement passif ». Bien sûr le fondement de cette horreur est réel : c'est l'interdit. Mais celle-ci est déviée, irréalisée : ce n'est plus l'horreur de soi, c'est l'horreur de l'Autre-qui-accomplit-l'acte-souhaité. En un mot, ce n'est pas seulement une conséquence de l'assouvissement onirique : elle s'est vu assigner une fonction à l'intérieur du rêve par l'intention qui le produit et le structure comme totalisation ; c'est un moyen de *l'atténuer* (le dégoût de soi est vécu comme répugnance devant le geste de l'autre) et de la mettre au service de l'entreprise onirique : par cette torsion du sentiment, le sujet constitue son acte fictif comme *acte autre* ; l'horreur est vécue comme vain refus d'un événement objectif. Peu importe qu'il se réveille baigné de sueur et tremblant : cela même témoigne de son innocence et de son amour filial.

Il y a donc une finalité de l'atroce dans les cauchemars et par cette finalité, l'angoisse et la peur, devenant des parties constituantes du rêve, se changent – sur la base d'interdictions réelles – en déterminations rêvées de l'affectivité.

Ainsi en est-il de Gustave, au moment de la première crise. Certes, il redoute de déchoir : mais ne comprend-il pas obscurément qu'il n'ira jamais *trop loin* dans cette voie ? Et ne s'arrange-t-il pas pour faire de cette démence ébauchée une agonie – parce que la mort lui fait moins peur que la folie ? Son orgueil souffre, n'en doutons pas. Mais est-il *en situation d'orgueil*, ce gisant qui subit une triple saignée ? Par contre la souffrance lui est *imposée* par l'intention qui structure sa névrose : s'il n'avait pas souffert, comme il le dit lui-même à Louise, c'est qu'il aurait été *purement passif*. Mais cette passivité n'aurait pas différé d'une parfaite insouciance. Du coup son obéissance eût été disqualifiée : son père le contraint d'agir, il se soumet ; la crise lui ôte le moyen d'obéir, il l'accepte avec la même tranquillité : ou bien il n'est qu'une cire malléable qui supporte dans l'inertie tous les modelages (en ce cas, où serait le mérite ?) ou bien son obéissance est suspecte. La seule façon de désavouer sa crise, d'y voir une totalité qui le détruit en dépit de lui-même et qui contrecarre à jamais ses aspirations les plus profondes, c'est *d'en faire un cauchemar*. Subir ne suffit point : il faut ce désaveu, l'horreur. Celle-ci s'intègre à l'ensemble pré-onirique et devient pré-onirique elle-même. Elle n'est ni tout à fait soufferte ni tout à fait rêvée : sa base est une peur réelle. Mais il l'irréalise en la poussant à l'extrême : *atroce*, elle devient une hallucination hypnagogique. Ce qui signifie qu'elle est *partie constituante* de la crise et que, loin d'en être l'effet réel, elle y *joue un rôle*. Le tourbillon des fantasmes est soutenu et qualifié – comme accident inconnu et désavoué – par une terreur fantasmatique. Ainsi peut-on dire que l'atmosphère cauchemaresque de la crise est, au même titre que les « feux d'artifice », un produit imaginaire de l'intention fondamentale – dont la structure est téléologique mais qui surgit comme détermination désavouée de l'activité passive – et que, dans les crises postérieures, les convulsions auront pour but de la réaliser comme *douleur physique*, dans la mesure même où elle n'est pas vraiment vécue comme souffrance morale. La simple inertie ne suffit pas à faire de lui la victime innocente d'un coup du sort : pour n'être pas soupçonné – par les Autres, c'est-

à-dire d'abord par lui-même – de complicité, il faut qu'il *refuse* le mal qui le terrasse. Et pour que ce refus reste inefficace, il faut qu'il ne soit pas une négation pratique mais une détermination irréaliste de l'affectivité. Rien de plus facile pour cet agent passif chez qui la faculté du *oui* et du *non* s'est atrophiée. Et la fonction de cette « souffrance » est double car, en même temps qu'elle l'innocente, elle dénonce l'extrême gravité du péril : *atroce*, elle devient le pressentiment du pire.

À la relire, la lettre de 53 confirme notre interprétation. Non seulement par cet étrange « j'aurais été purement passif » – qui exige ce complément : « Et cela, à aucun prix il ne fallait que je le fusse ; donc je devais me structurer de telle sorte que je puisse souffrir » – mais aussi par les images contradictoires que Flaubert utilise. Il y a d'une part cet « arrachement de l'âme d'avec le corps », expressément défini par Flaubert comme une *mort*, ce qui semble indiquer que le principe vital *s'en va* et que l'organisme est en passe de devenir cadavre, et d'autre part ce repliement de l'âme sur elle-même « comme un hérisson qui se ferait mal avec ses propres pointes » qui semble marquer une sorte d'*introversion* du vécu. Sans doute pourrait-on soutenir qu'elle s'arrache au corps *dans l'immanence*, sans en sortir, en abdiquant de ses fonctions de surveillance et de direction pour s'abandonner aux désordres d'un système nerveux incontrôlé. Mais que devient en ce cas l'assimilation des crises à des morts successives ? Il y a mort si l'« âme » s'en va. Et, surtout, *qui* souffre ? Dans la première métaphore, c'est le corps (en 47, il criait après l'âme pour la rappeler) ou, à la rigueur, *l'âme et le corps ensemble*. Dans la seconde, c'est l'âme seule. Il n'est plus question d'hémorragie, c'est-à-dire d'un mal *en expansion* mais d'un repliement, d'un mal *en rétraction*. Les piquants du hérisson sont sans doute les saillants par lesquels l'âme pénètre dans le système nerveux. Elle les retourne contre lui-même : est-ce à dire qu'elle prend la responsabilité de rompre les communications ? Mais de quelle douleur psychique s'affecte-t-elle alors en dehors de toute modification réelle de l'organisme ? Cette description obscure et contradictoire témoigne chez

Flaubert d'une expérience pathologique qui ne peut se rendre par le discours. Disons qu'il a besoin de ces deux approches opposées pour faire deviner, par leur opposition et à cause d'elle, l'indisable qualité affective du vécu – c'est-à-dire, justement, cet « *atroce* » non localisable profondément mais irréllement ressenti comme assurance que l'*engagement* hystérique est bien *subi*. En gros, toutefois, l'on peut tenir que l'image de l'arrachement représente la nécrose, au lieu que celle du hérisson, par l'intention implicite qu'elle suppose (l'âme *se* retourne sur soi, elle *prend l'initiative* de rompre les communications avec l'extérieur et même avec le corps qui, du coup, se paralyse), évoque plutôt la névrose en tant que croyance pithiatique.

E. – L'ENGAGEMENT HYSTÉRIQUE

Si nous voulons pénétrer plus avant dans la névrose de Gustave, il convient de totaliser l'« événement » de Pont-l'Évêque et, en écartant provisoirement les deux systèmes de références, de l'envisager dans sa réalité concrète. Il y a eu *chute* suivie de paralysie provisoire. C'est cette chute elle-même et *en tant que telle* qu'il faut à présent décrire. Or nous constatons que, par delà ou en deçà de la démence et de la mort (mourir, devenir fou, ce n'est pas forcément tomber), elle présente un sens immédiat qui lui est propre : choir, c'est d'abord dé-choir. Je fais tout de suite observer qu'il s'agit ici d'une métaphore « populaire » : j'entends par là qu'elle a été intériorisée par Flaubert mais qu'elle ne lui appartient pas en propre. Bien que le haut et le bas soient des déterminations capitales de son espace, il a intériorisé un schème social. Ce qui lui appartient, par contre, c'est la signification profonde qu'il donne à la chute. Celle-ci, en tant que symbole commun, marque, avant tout, le passage d'un échelon supérieur de la hiérarchie admise à un inférieur. Gustave y voit davantage : choir, c'est céder à la pesanteur donc retourner, au moins pour un instant, à la passivité originelle.

De fait, un homme qui tombe se fait signifier par le monde qu'il est provisoirement déshumanisé : ce n'est plus qu'un objet inerte sur lequel s'exercent les grandes forces physiques et d'abord l'attraction terrestre. Tant qu'il n'a pas touché le sol, rien ne lui sert d'être un organisme, il n'est plus qu'une masse. Encore l'accident est-il dû, la plupart du temps, à une perte d'équilibre. Chez Flaubert, en janvier 44, la chute – c'est-à-dire le retour à l'état de matérialité inorganique – est la conséquence d'une résolution musculaire, c'est-à-dire d'un abaissement brusque du tonus des muscles qui assurent la station debout.

Je m'avance un peu et l'on ne peut décider s'il s'agit en effet d'un hypotonus généralisé plutôt que d'une brusque tension des muscles antagonistes. Gustave a-t-il été « trahi » par son corps ou s'est-il rué aux pieds de son frère en imitant l'effondrement *subi* ? Dans cette dernière hypothèse, on se trouverait en face d'une conduite plus proche en apparence de la simulation. Dans la première, toutefois, il ne faut pas oublier que la résolution musculaire ne peut, en ce cas particulier, résulter que d'une modification de l'influx nerveux. Ainsi, de toute manière, le phénomène est d'origine centrale. De même, lorsqu'il est à terre, l'impossibilité où il se trouve de faire un geste et même d'ouvrir les yeux peut se concevoir aussi bien comme le résultat d'un tétanos des muscles striés que comme celui d'une déconnexion nerveuse telle que nous en faisons l'expérience pendant l'endormissement lorsque nous nous sentons à la lettre incapables de remuer un doigt. Pour ma part, j'incline pour cette dernière interprétation sans exclure tout à fait la première : fasciné par le métal froid et poli de la nuit, il semble que Gustave se soit mis lui-même et peu à peu en état de somnolence hypnotique : il n'aurait donc point imité la passivité mais se serait lentement rapproché d'un état neuro-végétatif. De fait, nous l'avons vu, c'est la croyance qui a décidé et non la révolte ou l'affirmation.

De toute manière, ce problème n'offre pour nous qu'un intérêt mineur. En effet, bien que les conduites de Gustave, si elles sont le résultat de brusques

contractions musculaires (comme seront les spasmes, dans les crises référentielles), *paraissent* déceler quelque simulation, nous pouvons nous assurer facilement qu'il n'en est rien : de quelque manière qu'on les interprète, les troubles de Pont-l'Évêque s'organisent sous la direction d'un schème autonome et vigoureux que nous pouvons appeler psychomoteur parce qu'il s'impose depuis bien des années au corps et à la sensibilité de Flaubert. Depuis que nous avons commencé cette étude, les occasions ne nous ont pas manqué de relever le conditionnement de l'enfant puis de l'adolescent par le schème de la verticalité. Il s'élève ou se précipite. Très souvent, derrière la description de ses ascensions, nous avons décelé de véritables chutes. Au reste, la plupart du temps, il n'est pas vrai qu'il monte de soi-même aux cieux : on l'enlève et c'est le Diable qui le kidnappe, quitte à le laisser tomber comme Smarh dans un néant où il tournoiera sans fin. Bref, la verticalité négative, c'est-à-dire la descente passive, l'abandon à la pesanteur, est un thème dominant et les pseudo-ascensions, passives encore, se retournent d'elles-mêmes en dégringolades. Mieux : la dégringolade future s'inscrit d'avance en elles comme leur sens profond et leur but ; elle se signale, dès le décollage, par le vertige et la peur. Smarh, accroché au manteau de Satan, c'est une masse qui se sent, dans la terreur, l'objet de la gravitation universelle. On n'imaginerait rien de tel s'il s'agissait d'une véritable Assomption.

Le thème de la verticalité négative nous est apparu, dans les chapitres précédents, comme une organisation de l'imaginaire. Et cela se doit puisque nous l'avons surtout repéré dans les œuvres romanesques de Gustave. Toutefois, sans perdre son irréalité, nous l'avons vu tantôt dans sa fonction symbolique – c'est la chute de Smarh, ascension inversée, ou c'est la fausse élévation du collégien qui finit par *se noyer* à la lisière des mondes possibles – et tantôt sous son aspect le plus matériel quoique symbolique encore – c'est l'évanouissement de Garcia, c'est celui du Bibliomane qui manifeste sa douleur et son impuissance en s'écrasant au sol. Cette fascination par la passivité absolue ne lui est pas venue

du dehors : elle est et restera toujours la tentation d'une activité passive qui veut résoudre sa contradiction profonde (nécessité de la praxis et passivité constituée du vécu) en forçant sur l'un des termes, en cherchant, à travers lui, à réaliser l'élément pathétique comme un absolu. Ainsi les gisants – dont il envie le statut – sont tombés, saisis par la mort et, du coup, leur chair périssable a fait place à la pierre, c'est cette pétrification et non pas la mort réelle que convoite en eux le jeune auteur de *Novembre*. Chute et minéralisation ne font qu'un.

Certes ce sont des rêves. Mais d'abord ces rêves si souvent répétés témoignent d'une *exis* de l'imagination. Cela signifie que, sollicitée, elle construira toutes les images concrètes qu'on lui demande dans le cadre de la verticalité négative conçue comme retour à l'état minéral. Nous avons tous des schèmes directeurs et nous les dépassons par des inventions singulières qu'ils structurent. Mais rarement un écrivain a disposé de règles si pauvres et si contraignantes. La loi d'airain qui le contraint à jouer son être avec les moyens du bord, c'est-à-dire à se déterminer dans l'irréel vécu selon la verticalité négative et la passivité, peut être tenue pour constitutive de son irréalité.

De plus tout prouve que cette nervure de l'être déborde les fictions et qu'elle est vécue également comme une pulsion réelle de son existence quotidienne. À l'origine, il y a l'hébétude d'un misérable fasciné par le monde mais il y a aussi ces chutes très réelles qui, enfant, le précipitaient sur le plancher, tête en avant, quand il se passionnait pour ses lectures, comme si, incapable de surveiller son maintien par une vigilance marginale, il ne réagissait plus comme un organisme et se transformait en un système purement mécanique. Elles ne sont pas *seulement* imaginaires, elles non plus, ces velléités de suicide qui le poussent à se jeter par la fenêtre, à se précipiter du haut d'une falaise dans les flots noirs qui « détonent comme cent canons ». Ce schème suicidaire est si impérieux, chez lui, que, beaucoup plus tard, en 1875, quand il raconte la vie de saint Julien l'Hospitalier, il écrit : « Il résolut de mourir. Et un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de

l'eau¹⁹... » On attendrait de ce bouillant capitaine, de ce chasseur violent et sanguinaire qu'il s'embrochât sur une épée. Mais l'auteur, par amour, choisit pour lui cette mort féminine entre toutes : la noyade. Il se penche, se penche et, sans un événement imprévu dont nous reparlerons, il se laisserait tomber, la tête la première, entraîné par son poids, jusqu'à rejoindre son reflet et s'y engloutir.

Ces remarques visent à prouver que, dans la crise de Pont-l'Évêque et à ce niveau, l'*invention morbide* s'est réduite à bien peu de chose. Il est tombé, c'est vrai ; il s'est fait masse inerte, son frère et des voisins ont dû le porter comme un sac de grains, jusqu'à la maison voisine et le déposer, gisant, sur la table où Achille allait le soigner. Mais cette conduite tout entière, il la portait en soi depuis son enfance : rêve de démission, envie de choir, de se rejoindre à la terre ou à l'eau, à la passivité originelle de la matière, à la minéralité, ce thème capital, organisateur de sa vie, saveur immédiate de sa conscience, redouté dans l'existence réelle, largement exploité dans l'imaginaire, il le connaît et le reconnaît. Depuis 1838, à mesure que sa névrose s'ordonne, c'est autour de cette tentation. Tomber, oui, j'en suis sûr, Flaubert se le permettait sans cesse : à Paris, il tombait de son haut, sur son lit, les yeux ouverts, les pieds bottés ; peut-être s'est-il donné le plaisir de tomber sur le plancher comme Garcia. C'étaient des fêtes solitaires : il se les offrait, toutes portes closes et pour peu de temps. Cela n'empêchait pas qu'elles eussent implicitement, au moins à titre d'*expérience pour voir*, la signification radicale de la crise qui l'abattrait à Pont-l'Évêque : il s'agissait bien de *démission* figurée par une perte d'équilibre et de chute dans la passivité. La chute a toujours signifié, pour Flaubert, même de la façon la plus fruste, le refus de l'humain, rôle trop difficile à tenir, en tant que le statut d'humanité lui semblait coïncider avec la station debout, symbole de l'activité. Mais, bien que cette déchéance offrît un sens plénier – et, du même coup, se consolidât comme *exis* et pulsion tout ensemble –, Gustave était conscient chaque fois, dès le départ, de pouvoir reprendre son coup. Relevé, épousseté, pas vu, pas pris, il retrouvait la dignité humaine. Mieux, s'il s'autorisait ces virées dans l'inhumain,

c'est qu'il avait la certitude d'en revenir. Quand il se jetait sur son lit de la rue de l'Est ou quand il s'appliquait, les quatre fers en l'air, à singer les crises du journaliste nivernais il ne sentait pas vraiment qu'il *s'engageait*.

Par cette raison, l'accident de Pont-l'Évêque incite au nominalisme. En lui-même, il apparaît atypique : si l'on part de l'universel, on n'y entendra rien. Par contre, pour celui qui suit Gustave dès la petite enfance, il est clair que, d'une certaine manière, la crise reproduit une expérience singulière, cent fois répétée, tantôt foudroyante et subie, tantôt jouée, tantôt imaginée et attribuée à un personnage fictif : il s'agit là d'une conduite protéiforme qui se mime ou se vit ou se dit mais qui devient peu à peu un schème directeur de la spontanéité flaubertienne. La seule différence – mais elle est capitale –, c'est que la chute de janvier comporte en elle une intention délibérée d'irréversibilité. Du coup, l'intention téléologique se renverse : ordinairement il *réalise* la chute (ou s'irréalise en elle, s'il la prend comme un rôle) pour jouir à travers elle de la passivité. Mais, en vérité, une autre intention peu déchiffrable, ambiguë se laisse lire à travers cet abandon : celle de constituer la chute comme révélation de sa vraie nature qui est, selon lui, l'inertie absolue. C'est cette intention implicite qui devient fondamentale dans la crise : il ne s'agit plus de jouir un instant, en acte ou illusoirement, de sa « nature » mais, au contraire, de lui obéir ; c'est elle qui *produit* la chute : c'est la *vérité* de Flaubert que des influences extérieures, ignorantes ou malintentionnées, ont vainement tenté de masquer depuis plus de vingt ans en imprimant du dehors à Gustave des mouvements qu'il ne pouvait *tenir* et qui se perpétuaient en lui quelque temps par son inertie même. La chute, à un certain niveau de signification, apparaît, nous l'avons vu, comme provoquée par l'obéissance poussée à l'extrême : Flaubert en a *trop* fait, ce qui suppose qu'il admet chez lui une certaine puissance d'activité mais restreinte et caractérisée par des fins singulières, qu'on a brisée pour l'avoir forcée, poussée artificiellement hors de ses limites et déviée en substituant à ses buts propres des objectifs qui lui sont étrangers. Mais par en dessous, la contestation est beaucoup plus radicale : il

ne s'agit plus d'une maladie, c'est-à-dire d'une réaction anormale, mais de la brusque apparition, foudroyante illumination vécue, de la vérité absolue ; Gustave, à ce niveau, jouit amèrement et pleinement, au cœur d'un naufrage total, de sa passivité, conçue ici comme une puissance négative, résistance passive ou force d'inertie. En dépit du mauvais vouloir des autres et de ses propres illusions – entretenues par obéissance – le vrai se démasque en coup de foudre et dénonce publiquement les mauvais bergers. La passivité triomphante se fait chute : et Gustave, qui tant de fois a joué ce rôle, la masse inerte, *se reconnaît* justement dans cette « chose » qui *tombe comme une masse*, c'est-à-dire qui se révèle comme simple pesanteur, définie par ses relations multiples avec les grandes forces cosmiques. Dans la mesure, donc, où la chute, comme unique réponse possible au Destin singulier qu'on lui assigne, a été préparée depuis vingt ans par des exercices variés, elle se donne, dans un éclair, comme un retour au vrai. La preuve en est que Gustave, peu après, dira fièrement : il faut vivre *selon sa nature*. Il ajoutera : les circonstances me l'ont permis mais ma volonté y est aussi pour quelque chose. Ce qui signifie : la crise était la rébellion de ma vraie nature (je ne suis pas fait pour agir ni surtout pour jouir), mon mérite est d'avoir su le comprendre et de me limiter, désormais, à n'être que ce que je suis.

Précisément par ces raisons la crise de Pont-l'Évêque, en dépit de son caractère public, serait, à la prendre en elle-même et à l'enfermer dans son instantanéité, plus symbolique qu'efficace. Choir, avons-nous dit, c'est déchoir : soit ; mais ce n'est qu'une image humoristique : la déchéance réelle s'accommode à merveille de la station debout. On peut, certes, marquer le grade par l'altitude. Mais il est d'autres signes (galons, médailles, costume, etc.) qui permettent aux dignitaires de se distinguer du vulgaire en restant de plain-pied avec l'homme de la rue. Au reste, quand Gustave pique du nez et s'écroule aux pieds de son frère, deux images interfèrent et se brouillent : devient-il infâme ou rejoint-il son essence ? Ni l'un ni l'autre : tomber n'est qu'un symbole d'infamie, pour lui seul déchiffrable ; et, bien qu'il soit, en effet, un agent passif, l'inertie n'est pas son

statut, sinon métaphoriquement. Je sais bien qu'il s'effondre convaincu de s'abolir ou de se retrouver idiot. Mais quoi ? Il se relèvera éreinté, anxieux, les nerfs paniqués, *sain d'esprit* ; il flageolera sur ses jambes mais se tiendra debout et, seul ou soutenu par son frère, regagnera le cabriolet *en marchant*. Bref, si elle n'était *qu'elle-même*, il faudrait tenir la crise pour une totalisation métaphorique et ponctuelle par laquelle Gustave a ramassé dans un instant ses griefs, ses dégoûts, ses angoisses, ses ressentiments, en s'affectant de caractères (fou, mort, inorganique) qu'il ne possède point réellement. J'ai dit, en outre, qu'elle serait inefficace : de fait, nous l'avons vu, Gustave sera notaire ou avocat à moins qu'un événement indépendant de sa volonté lui ôte la possibilité d'obéir à son père. Or l'accident de Pont-l'Évêque, à lui seul, ne peut suffire à le retirer de la vie pratique : s'il ne devait plus se reproduire, le jeune homme resterait quelques mois en observation à l'Hôtel-Dieu puis il reprendrait le chemin de Paris. C'est le sens de la phrase de Maxime : « (Achille) espérait sans trop y croire qu'il venait d'être le témoin d'un acte qui ne se reproduirait pas. » Le frère aîné qui voit l'attaque *du dehors* peut encore supposer que c'est un événement isolé. Déjà, pourtant, la violence et la force des manifestations le troublent, mais il n'y voit qu'un signe de la possibilité – à la rigueur de la probabilité – qu'elles se répètent, rien de plus : c'est que le frère ne sait *de quoi* il s'agit. Gustave, lui, a une certaine compréhension du vécu, au niveau de la conscience non-thétique : un sentiment de déjà vu, de familiarité, lui donne l'obscur certitude que la crise *n'ira pas plus loin*, qu'il ne « pétera pas » dans les mains d'Achille ni ne deviendra gâteux. Bref, ce serait un coup pour rien si, en contrepartie de cette inefficacité reconnue, il n'y avait dans la chute même une hypothèque névrotique sur l'avenir, l'engagement non point d'aller sur l'heure au pire mais de se répéter indéfiniment. Rien n'est si clair, bien sûr : disons qu'elle se vit comme un *commencement*. Non point comme une rupture immédiate et décisive mais comme le début d'une maladie *qui se temporalise*. Et que peut-elle prévoir, en cet instant atroce où Gustave est incapable de former une seule pensée, sinon *elle-*

même, c'est-à-dire son éternel retour ? Cette prévision informulée n'est, en soi, qu'une certaine densité temporelle du vécu. Il s'agit d'un *engagement hystérique*, cela va de soi : le vieux serment de déchoir est présent au milieu de ces désordres comme intention téléologique mais nous avons vu, plus haut, quelle forme prennent les intentions chez les agents passifs : elles deviennent *croyances prophétiques*. Flaubert, en surface, croit que, *dans cette crise même*, il ira jusqu'au bout mais *sous* cette croyance, il y a la connaissance implicite de limites indépassables (elle ne peut ni produire la mort ni se structurer d'elle-même en démence) en sorte que sa véritable croyance pithiatique, en profondeur, c'est que les troubles se maintiendront indéfiniment, ce qui équivaut à l'engagement de les répéter aussi souvent qu'il le faudra. Nous comprendrons mieux, dès lors, les terreurs de Gustave et son sentiment de sombrer dans l'atroce : ce qui le terrifie, ce n'est pas vraiment la conviction qu'il va, *cette fois-ci*, couler bas, c'est son engagement-croyance, bref sa conviction que les désordres présents sont également futurs et qu'il est en train de vivre par anticipation la totalité de son avenir. La chute *devait* mener Gustave jusqu'au point de non-retour et c'est bien ce qu'elle a fait : non pas dans l'instant – où elle n'est qu'une métaphore – mais en lui signifiant par je ne sais quelle saveur atroce du vécu que le non-retour réside dans la structure répétitive de l'événement subi. L'avenir immédiat (je meurs, je sombre) devient symbole cru et rêvé, dans une terreur elle-même imaginaire, de l'avenir lointain : c'est la vie tout entière de Gustave qui sera changée au jour le jour par la résurgence intermittente de troubles toujours pareils à eux-mêmes et dont le caractère référentiel est présent jusque dans la crise-mère, bien que voilé par la hâte désespérée et sado-masochiste de tout radicaliser sur l'heure. En ce sens, des deux métaphores radicalisantes, c'est la mort qui l'emportera désormais : elle apparaîtra à Flaubert, sur le plan de la réflexion métaphorique et à la lumière des troubles référentiels, comme le symbole le plus approprié à son état. Car, après janvier 44, le jeune homme n'en peut plus douter : *il n'est pas fou* ; en dehors de crises passagères, il a conservé

toute sa raison et, désormais, il ira répétant qu'il a frôlé la folie mais que, grâce à Dieu, il était immunisé. Ce qui est mort – Gustave revient cent fois sur ce sujet dans les lettres à Louise et dans la première *Éducation* –, c'est un jeune homme encore sain mais tourmenté par la malédiction paternelle. Ce qui ressuscite et se laisse définir par la répétition des crises, c'est un jeune malade des *nerfs* dont, nous le verrons, la sensibilité a subi une modification radicale et qui doit pour toujours renoncer à la « vie active et passionnée » de sa jeunesse. Ainsi la déchéance – indéniable *du point de vue des autres* –, loin de se réaliser en coup de foudre comme irréversibilité radicale, sera vécue et subie à la petite semaine : les crises, le vide affectif qu'elles provoquent et qui est en même temps le milieu même où elles peuvent s'engendrer, la maladie comme définition objective de l'état de Gustave par le *pater familias*, la séquestration, tout vient de l'engagement secret et terrifiant de *maintenir* cet état par des troubles subis devant le témoin le plus perspicace, celui qui tranche les mensonges au bistouri et les fait tomber en tronçons à ses pieds.

Ici l'objectif de l'entreprise passive nous apparaît manifestement : ce que Flaubert n'a pas pu atteindre en 41-42 parce qu'il ne se décidait pas à *y croire*, il y croit à présent et du coup y atteint pour de bon : en acceptant d'être la honte de la famille, il obtient d'y demeurer indéfiniment, réalisant enfin le mode de vivre auquel il aspirait vainement depuis plusieurs années : la semi-séquestration.

F. – LA NÉVROSE COMME RÉGRESSION

Dès que Flaubert s'est senti menacé, nous avons vu qu'il a quitté Paris en hâte et s'est réfugié à l'Hôtel-Dieu. Non pour éviter un désastre qu'il croit inévitable mais pour que sa mère, son père, son frère et sa sœur en soient témoins. Cette réaction comporte une intention explicite et immédiatement reconnaissable : beaucoup, s'ils le peuvent, s'arrachent à la solitude pour s'en aller mourir au

milieu des leurs ; ce n'est pas tant qu'ils recherchent le secours physique ; ils souhaitent « ne pas crever dans un trou comme des rats », bref, ils veulent récupérer leur mort en la faisant socialiser comme une aventure commune au groupe dont ils sont issus et qui leur survivra. Elle ne sera plus la pure abolition d'une existence : reprise et, si possible, transmise de génération à génération, elle deviendra un événement daté de l'histoire familiale, c'est-à-dire une détermination de la vie commune dépassée mais conservée, *instituée* à titre d'impératif de la sensibilité et de cérémonial répétitif. Le mourant souhaite vivre sa mort comme un passage à l'éternité en la découvrant dans les yeux de ses proches comme un événement archétypique, qui se maintiendra désormais sous la forme d'un éternel retour célébré. Flaubert sent le poids d'une menace terrible mais il hésite sur la nature du péril : en tout état de cause, il rejoint les siens. Et, puisqu'il a voulu que le groupe institue la catastrophe qui va le terrasser, la proximité immédiate du milieu familial est une sollicitation directe : la crise l'abat *ici et maintenant*, dans l'urgence, parce que, bientôt, *il ne sera plus temps*, parce qu'il ne lui reste que deux ou trois jours et que, passé cet ultime délai, il devra la subir dans la solitude. Bref, il s'y abandonne à Pont-l'Évêque pour ne pas en être victime à Paris.

Sous cette première intention – si commune qu'elle ne permet pas d'interpréter son mal dans sa singularité – nous en découvrirons sans peine une autre, qui lui est plus personnelle : il nourrit le désir de plonger les siens dans le remords, ils seront frappés d'horreur s'ils le voient s'abattre à leurs pieds. Mais cette intention négative vise, d'une certaine façon, un imaginaire : Flaubert tend à se donner la satisfaction *irréelle* d'affecter Achille-Cléophas d'un repentir que, de toute manière, celui-ci ne ressentira pas. Ce plaisir amer et sans consistance ne peut être vécu que dans la plus atroce solitude, au prix d'une *déréalisation* difficile : à la lisière de l'autisme et de la folie. Il y viendra, je le montrerai dans ce chapitre même. Mais nous connaissons l'ambivalence de ses sentiments filiaux. Aussi ne faut-il pas s'étonner si nous rencontrons d'abord en lui une

autre couche intentionnelle, plus positive celle-là. De fait, si nous relisons la lettre à Ernest, une phrase nous frappe tout d'un coup à la manière d'une physionomie ; nous y décelons je ne sais quelle fatuité heureuse, bien déplacée dans la triste énumération des malheurs de Gustave : « J'ai manqué péter dans les mains de ma famille. » Pour communiquer la simple nouvelle de sa « congestion » il suffisait de quatre mots : « J'ai manqué crever. » Mais – qu'il en ait ou non la conscience explicite – cette sèche information ne pourrait satisfaire Gustave, elle ne rendrait pas compte de l'événement concret dans son unité synthétique, ce serait une abstraction. L'originalité de la crise s'exprime en ces termes rigoureusement inséparables et qu'il faut lire d'un seul mouvement : « péter-dans-les-mains-de-ma-famille ». Sa fausse mort est familiale, c'est une *restitution* du groupe Flaubert par le sacrifice du cadet : jusque-là, en effet, de cet étudiant, majeur et affranchi, qui passait quelques jours auprès des siens, on pouvait dire qu'il vivait *avec* eux ou même, à la rigueur, qu'il vivait d'eux ; mais il allait repartir, passer des examens, prendre un métier qui lui permettrait de reproduire sa vie par son travail. Or voici que la catastrophe l'a remis « dans leurs mains ». Ces mots suggèrent d'abord l'inquiète sollicitude de *tous* les Flaubert, réunis à son chevet, agrippés à son corps de leur huit paires de mains pour l'arracher à la mort. De ce point de vue, l'intention est claire : les enfants mal aimés se blessent ou se brûlent pour ressusciter l'amour. Ainsi de Gustave : nous savons qu'il rêve de faire pleurer son père ; en voici l'occasion. Quand Maxime est venu lui rendre visite, Achille-Cléophas restait tourmenté mais on ne craignait plus pour la vie du cadet ni même pour sa raison. C'est donc Flaubert lui-même qui apprend à son ami que le *pater familias* « était désespéré ». Ce qui donne son étrange saveur au récit de Du Camp – même si l'on ne tient pas compte des intentions malveillantes de cet auteur –, c'est la juxtaposition d'informations contradictoires et fournies évidemment par le seul Gustave : « Il ne voyait d'autre remède que la saignée à outrance », voilà qui satisfait le *ressentiment* du cadet. Le « désespoir du père », voilà qui comble son vieux désir

frustré de vassal amoureux. Le père pleure et le malade, immobile et muet, pense avec extase : « Il m'aimait donc ! » C'est ce que confirme la lettre à Ernest : le ton de certains passages ne trompe pas : « Mon père veut me garder ici longtemps et me soigner avec attention, *quoique le moral soit bon*²⁰. » Vous avez bien lu : Gustave, s'il s'écoutait, prendrait quelques semaines de repos et s'en retournerait gaillardement à Paris. Mais c'est le père qui *veut* le garder : précaution superflue, sans doute, mais que Gustave accepte comme un acte d'amour. Le surnois ! Comme il a retourné la situation : c'est son père, à présent, qui lui ordonne d'interrompre ses études et c'est lui qui *consent, par obéissance*, pour ne pas plonger la famille dans l'angoisse, à ne pas regagner sa chambre tant aimée de la rue de l'Est, à interrompre *sine die* la passionnante lecture du Code civil. Le plus fort, c'est que c'est vrai : par le sacrifice de Pont-l'Évêque, il a mis le chef de famille dans la nécessité de le retirer du monde et de la vie active. Avec quelles délices il se soumet à la décision de son maître !

Mais ce qui le comble d'aise, c'est la promesse qui accompagne cette décision : « Mon père veut... me soigner avec attention. » Il ne s'agit pas simplement de le garder à la maison : Achille-Cléophas s'engage à s'occuper de lui constamment ; ce médecin surmené, qui n'avait d'yeux que pour Grand Frère Achille, voilà qu'il trouve le temps de surveiller attentivement son cadet, d'avoir pour lui des *attentions*. Le triomphe – discret mais visible – de Gustave nous éclaire sur une des significations principales de sa déchéance : quand il s'abat aux pieds de son frère, ce n'est pas seulement par masochisme. La mort et la démence, sans doute, le transforment *en objet*. Il est *maniable* et s'il a « manqué péter », c'est dans les mains de son rival, de l'usurpateur détesté. Mais, s'il se fait objet, c'est pour *devenir objet de soins*. Puisqu'il ne va jusqu'au bout ni de la mort ni de la démence, il faut bien que les deux docteurs Flaubert tentent de le guérir. Certes il confie, dans la honte, sa destinée, sa vie à son frère ennemi et sa chute est une prosternation. Mais d'autre part il oblige le représentant d'Achille-Cléophas à se conduire comme eût fait son père, à se pencher sur son cadet, à craindre le pis, à

tout tenter pour le sauver. Bref, il le réintègre dans sa fonction de grand frère bienveillant. Adulte, marié, père, Achille, en attendant d'hériter les charges du médecin-chef, mène *sa* vie ; toujours lié, en profondeur, à Achille-Cléophas, il a pris ses distances par rapport aux autres Flaubert. Gustave l'oblige, par les soins que son état requiert, à rentrer dans le cercle de famille dont le cadet, par sa chute imprévue, se fait tout à coup le centre. Le visage tourmenté du jeune docteur Flaubert préfigure en cet instant celui du *pater familias*, jusque-là trop sévère, ironique et souvent agacé, celui de la mère, austère, un peu égaré et trop souvent glacial, celui de la traîtresse Caroline qui l'oublie pour un Hamard, tous ces visages qui vont dans quelques heures se retourner vers Gustave, anxieux ou implorants. Objet, certes, puisque, muet, aveugle, paralysé, il en mime l'inertie : mais objet d'amour *enfin* ; il attend la douceur légère des chuchotements à son chevet, les silences respectueux, les regards embués de tendresse. Il va plus loin encore et s'il se laisse aller à la fausse mort, ce n'est pas pour « péter » mais pour abdiquer « entre les mains » de sa famille. Il met quelque complaisance à écrire : « *On me fera* prendre de bonne heure cette année l'air de la mer, *on me fera* faire beaucoup d'exercice, et surtout beaucoup de calme. » Voilà qui nous découvre le sens profond de son option passive : nu, fragile, sans défense, son impuissance de malade doit lui restituer l'impotence du nourrisson. À travers la mort et la folie, il vise à *régresser* jusqu'à sa protohistoire. Les soins médicaux qu'il attend, il s'apprête à les recevoir *comme les premiers soins maternels*. Ces pratiques, consciencieuses, expertes et sans chaleur, nous savons qu'elles l'ont affecté d'une passivité constitutionnelle. Mais, précisément par cette raison, c'est à la pure passivité qu'il aspire. Ce n'est pas un hasard si la crise a pris la forme d'une *chute* suivie de paralysie : il a perdu l'usage de tous les gestes appris, ne sait plus ni parler ni marcher ni même se tenir debout ; c'est un nouveau-né qu'Achille ramène à l'Hôtel-Dieu. Dans cet « instant fatal », est-ce contre le *pater familias* (qui l'a condamné à l'activité) que Gustave retourne à sa première enfance ? Est-ce de sa mère qu'il cherche à retrouver la ferme autorité, en remontant le cours

du temps pour retrouver l'âge d'or, avant le règne du père ? Non, ou plutôt pas seulement : elle avait alors charge de lui, c'est vrai ; mais, à présent, les soins que Gustave réclame, tout aussi intimes (on le « socratise avec la seringue »), le père seul peut les lui donner. Aussi bien, une intention de la chute – fort ambivalente, nous le verrons, mais nous n'examinons ici que son aspect positif – vise à obliger ce père oublieux et injuste, ce Moïse terrible et viril à devenir *maternel*, à traiter son fils manuellement, comme faisait M^{me} Flaubert, à re-constituer ce corps effondré, décomposé, qu'elle avait constitué en 1821, bref à laisser devant la porte de Gustave son autorité seigneuriale et masculine pour entrer en jupons dans sa chambre et le manipuler ou le socratiser avec une douceur féminine²¹. Transformer un géniteur en génitrice, ce n'est pas une petite affaire : c'est à quoi, pourtant, Gustave s'emploie dès le moment de sa crise et il faut reconnaître que l'opération, menée rondement, sera couronnée de succès, au moins jusqu'à la fin de l'été 44. Et surtout il tente de recommencer, en l'améliorant, sa protohistoire et de former autour de lui un tendre milieu intersubjectif dont il serait la fin principale et qui prendrait à sa place, par amour, *toutes les décisions*.

Nul doute, en effet, qu'il ne poursuive, à ce niveau, deux fins complémentaires : se faire, en semant l'inquiétude par une régression foudroyante, le bien-aimé qu'il n'a jamais été ; refiler à la communauté Flaubert toutes les responsabilités qui l'écrasent – y compris l'obligation de se laver, de se raser, de déféquer, etc. Ce deuxième objectif est le plus important, peut-être, car il concerne le mode d'*existence* de Gustave, autrement dit ses rapports ontologiques avec la temporalisation et la localisation.

Nous aurions tort de croire, en effet, qu'il aspire à la condition d'objet comme à un moindre mal ou seulement pour susciter l'amour. En vérité, il la recherche aussi pour elle-même. Nous avons vu, en effet, qu'il subissait, à Paris, sa propre activité comme une force étrangère qu'il ne reconnaît pas et doit pourtant reprendre à son compte. Il ne décidait rien par lui-même, cependant il devait intérioriser les décisions des autres et les assumer parce que les autres avaient

besoin qu'il se fasse, dans l'hétéronomie de sa spontanéité, le moyen conscient de leurs entreprises : ainsi, l'intimité subjective était sa damnation puisqu'elle se réduisait à l'intériorisation des consignes, qui devenaient aussitôt ses responsabilités librement consenties. On concevra dès lors que, penché au bord du gouffre, à Pont-l'Évêque, il soit pris du vertige de l'irresponsabilité. Si, finalement, il tombe comme une quille, c'est aussi pour se délivrer de l'intimité subjective et, par conséquent, du baignoire de l'intériorisation. Que les autres décident à sa place, comme ils ont toujours fait mais qu'ils soient leurs propres exécutants. Gustave restera extérieur à soi-même, il n'aura même plus de soi, il se fera l'incarnation provisoire de l'être-en-extériorité ; il recevra du dehors des impulsions motrices qui se prolongeront en mouvements si rien d'extérieur ne vient s'y opposer. Mais ce mobile n'aura plus de « dedans » pour reprendre en charge ces impulsions. Qu'ils fassent de lui ce qu'ils voudront, qu'ils le purgent, qu'ils le lèvent ou le couchent, le déposent ou l'emportent : Gustave ne leur opposera aucune résistance – sinon celle de la pesanteur – et s'est mis hors d'état de leur prêter son concours. Quel calme mortuaire : il perd en même temps la possibilité d'obéir et le rêve d'une impossible révolte ; la quille décline toute responsabilité. À défaut d'être quille, l'état cadavérique servira son intention mieux que la démence. Non point seulement parce qu'il représente le retour du Pour-soi à l'Ensoi. Mais aussi parce que le thème du devenir-chose de l'homme a toujours hanté Gustave : Marguerite finit sur une table de dissection et l'on fera l'autopsie de Charles Bovary. Entre-temps, que de morts souillés, profanés : le grand homme devenu charogne et manié par les fossoyeurs devant la foule, Djalioh empaillé, Mazza nue, morte et violée par le regard obscène du commissaire, etc. Ce motif a un sens masochiste qui lui permet de relier la tentation de mort au serment de déchoir. Mais nous y trouvons aussi une signification très archaïque, née au temps où Gustave et Caroline pouvaient, en se haussant, surprendre Achille-Cléophas dans ses travaux de dissection : le cadavre est chose éminemment *maniable* ; on le déshabille, on le couche sur une

table, on lui ouvre le ventre. Cette vision primitive a sûrement joué son rôle dans la crise : l'intention de mort ne visait pas tant l'abolition de la conscience qu'une survie cadavérique *en extériorité* pendant laquelle Gustave, livré à ses parents, ferait l'objet innocent de toutes leurs entreprises. À partir de là, le syncrétisme de la crise apparaît en pleine lumière puisque le dément, le cadavre et le nourrisson figurent à des degrés divers une irresponsabilité maniable mais *humaine encore*. Dans la mort même, le lien de famille – relation *constitutive* de Gustave – est maintenu : le corps est à tout le moins déterminé comme un objet de cérémonies. Naturellement, les choses n'iront pas si loin : Gustave survivra, il ne retombera pas en enfance. L'essentiel est qu'il ait eu l'intention radicale de se démettre de son humanité : il ne fallait pas moins que cela pour qu'il se retrouve tout simplement *malade*, pour que ses crises d'entretien soient toujours subies et jamais simulées ; mais, en même temps, le résultat qu'il obtient – cette maladie inguérissable qui défie le diagnostic d'Achille-Cléophas –, bien que très inférieur à celui qu'il attendait, lui reste homogène : puisque le cadavre ou l'idiot représentent l'*irresponsabilité en famille*, son affection nerveuse est une manière de *vivre* cette irresponsabilité. Pour n'aller point jusqu'à la protohistoire, comme il le souhaitait, la régression n'en est pas moins efficace : elle le ramène à son adolescence. Ce malade chronique est maintenu par son mal en état d'extrême dépendance, un accident l'a réduit à la condition d'éternel mineur, en d'autres termes à la condition féminine.

En ce sens, l'attaque de Pont-l'Évêque est l'épisode capital de sa lutte contre la temporalisation. Nous l'avons vu, depuis quelques années, s'acharner à détruire l'avenir – *son avenir* – soit en s'arrachant à la durée humaine pour se faire conscience de survol et s'installer dans l'Éternel, soit en se plongeant dans le présent pur par l'hédonisme (« l'avenir sera noir, buvons ») ou par l'hébétude. En vain. L'Éternité ne lui est pas accessible et, jusque dans l'ivresse, son présent est structuré par sa condition future, sa vie est implacablement orientée ; il peut *oublier* l'Avenir mais non le supprimer et, dans les moments qu'il l'oublie, il ne

fait que se laisser emporter à l'aveuglette vers l'ignoble fin qui l'attend. C'est que, faite et subie, la temporalisation est la trame du vécu, sa loi. Un seul moyen lui reste : c'est celui qu'il a choisi à Pont-l'Évêque. Tuer un garçon d'avenir et, du même coup, faire naître un homme sans avenir. Celui-ci contemple celui-là ; il n'a même d'autre raison d'être que de le contempler : vide, sans passion, sans caractère, sans intérêts, il n'est que le pinceau de lumière qui explore une mémoire. La sienne ? Non, il le dit expressément : celle d'un autre. Rien ne lui arrivera jamais parce qu'il s'est fait de telle sorte que rien – sinon la Mort – ne peut lui arriver. En d'autres termes, il s'agit, par la crise, de constituer toute une vie de passion, d'espoirs, de rage et d'horreur comme un *avant* pour que l'autre, le survivant commis à la contempler, n'ait d'autre détermination temporelle que d'être son *après*. Et, certes, Gustave est payé pour savoir que tout moment présentement vécu est dialectiquement constitué comme un *avant* dans la mesure même où il se vit comme un *après*. Mais, comme il dira plus tard, superbement : « Nous ne sommes pas faits pour vivre. » Qui, nous ? Et qu'entend-il par vivre ? Nous le verrons bientôt. Il suffit de marquer, pour l'instant, qu'un *après* sans *avant* ne peut être qu'une abstraction, que Gustave en est convaincu mais que, par la catastrophe de Pont-l'Évêque, il vise à constituer un *avant absolu* (sa jeunesse défunte qui n'aura plus jamais d'*après*, dans la mesure même où il s'anéantit en la totalisant) et, du même coup, un *pur après* qui, réduit à une pure conscience remémorante, ne peut en aucun cas être *l'avant* de quelque chose ou de quelqu'un. C'est la dichotomie de *Novembre* réalisée par la fausse mort de janvier 44. Pour que l'opération fût réussie, il fallait qu'il crût passionnément mourir et que, dans cette croyance même, l'intention fût donnée de ressusciter *autre*, vidé de ses richesses et même de sa personnalité, pur Ego transcendantal, recensant et unifiant les débris d'une expérience totalisée en coup de foudre puis éparpillée pour cause de décès. Mais qu'on ne s'y trompe pas ; ce n'est pas le jeune mort qui intéresse Gustave : c'est l'autre, son archéologue ; il tue le premier pour sauver le second. Et celui-ci, bien entendu, que peut-il être

sinon un vieillard. Dès la lettre de janvier 44, la première où il parle de sa « congestion », le thème de la vieillesse, familier à son adolescence, reparaît dans toute sa force : « Je dois joliment t'embêter, n'est-ce pas, avec le récit de mes douleurs ; mais que veux-tu ? si j'ai déjà les maladies des vieillards, il me sera bien permis de radoter comme eux. » Ce *leitmotiv*, nous avons vu qu'il a, chez Flaubert, une multiplicité de fonctions et de sens. Mais, ici, il rappelle le « Je voudrais être déjà vieux » des *Mémoires d'un fou* et son office principal est de faire sauter les structures de la temporalisation : un vieillard est un homme qui se tourne vers son passé et qui n'a plus aucun avenir. Tout était préparé, comme on voit, puisque, dès au lendemain de la crise qui doit lui ôter son avenir, Gustave sait déjà le rôle qu'il doit tenir pour n'en pas perdre le bénéfice : il vivra sa maladie comme une sénilité précoce. Cela ne lui sera pas difficile : on dit communément des gens qui ont souffert ou qui souffrent encore d'une affection physique, qu'ils ont pris un coup de vieux. Et ses autres fantasmes s'accommoderont assez bien de cette nouvelle métaphore : un vieillard retombe en enfance, il est, comme les enfants, l'objet irresponsable de soins et de soucis, on décide tout *pour son bien* et sans lui demander son avis.

Le voici donc immuable. Pour de bon. Donc il a gagné contre le monde. Nous savons que ce thème, chez lui, n'est pas neuf ; avec quel air de triomphe il le reprend et l'accentue, après la crise ! « Quant à ton serviteur, c'est toujours la même histoire : ni mieux ni pis, ni pis ni mieux ; tel que tu le connais, l'as connu et le connaîtras, toujours ce même *même* assez fastidieux pour les autres et encore plus pour lui-même, quoiqu'il ait eu de bons moments en société, en société libre, surtout, et peu bégueule des oreilles²². » Il répétera un peu plus tard à Maxime, après avoir perdu son père et sa sœur : « Il me semble que je suis... dans un état inaltérable. C'est une illusion sans doute mais je n'ai plus que celle-là, si c'en est une. Quand je pense à tout ce qui peut survenir, je ne vois pas ce qui pourrait me changer ; j'entends le fond, la vie, le train ordinaire des jours²³... » Le sens superficiel de ce second passage est assez clair : *après ces deux deuils*, je

suis tombé dans un désespoir lucide et permanent que rien ne pourra accroître ni diminuer. Et certes, c'est cela qu'il veut faire entendre à Maxime : mais nous savons très bien qu'il n'a vraiment regretté ni Achille-Cléophas ni Caroline. D'ailleurs, à la fin de la même phrase il ajoute « et puis je commence à prendre une habitude du travail dont je remercie le ciel » : l'immuabilité, il l'a voulue contre son destin bourgeois dès l'adolescence et ce n'est pas la mort des autres qui la lui a donnée, c'est sa propre mort en janvier 44. À partir de là, il ne change plus et les jours qui passent se ressemblent : « Chaque jour ressemble à l'autre. Il n'y en a pas un qui puisse se détacher dans mon souvenir », écrit-il à Alfred en septembre 45. Il ne s'en plaint pas, bien au contraire, puisqu'il ajoute : « N'est-ce pas sage ? » L'ensemble de la lettre est d'ailleurs consacré à expliquer les raisons de sa sérénité. Dix ans après, revenant d'un voyage à Trouville, il écrit avec plaisir : « Ainsi recommence une autre série de jours pareils aux autres jours... » Et, un peu plus loin : « Rien ne prouve mieux le *caractère borné* de notre vie humaine que le *déplacement*. Plus on la secoue plus elle sonne creux. Puisque, après s'être remué, il faut se reposer ; puisque notre activité n'est qu'une répétition continuelle, quelque diversifiée qu'elle ait l'air, jamais nous ne sommes mieux convaincus de l'étroitesse de notre âme que lorsque notre corps se répand²⁴. » Cette remarque prend toute sa valeur si l'on songe qu'elle est faite *après* son voyage en Orient. Ce qui le frappe, c'est que, revenant par nuit noire à Pont-l'Évêque, dix ans après la crise, il s'est dit : Il y a dix ans, j'étais là. « Et on est là, et on pense les mêmes choses et tout l'intervalle est oublié. Puis il vous apparaît, cet intervalle, comme un immense précipice où le néant tournoie. Quelque chose d'indéfini vous sépare de votre propre personne²⁵. » Indéfini parce que vide : une seule et même journée, sans couleur, sans cesse recommencée. Ce qui le sépare de lui-même, c'est le temps pur, privé de tout contenu. Ni ses deuils ni la trahison d'Alfred ni la rencontre de Louise ni son voyage n'ont rempli *sa* durée. Tout a glissé sans altérer ce « caractère borné » qu'il s'est donné en janvier 44. Il se réfère explicitement à la nuit de Pont-

l'Évêque puisque c'est là qu'il s'est donné l'immuabilité. Dès 44 il en est conscient. Il suffit pour s'en convaincre de relire la fin de l'*Éducation sentimentale*, écrite à partir de juillet. Jules, certes, n'a pas eu de crise. Pourtant, sans que nous en connaissions exactement la raison, une coupure s'est faite en lui : « Le calme où il (a) voulu vivre... l'a éloigné... brusquement de sa jeunesse... il (s'est) presque pétrifié le cœur. » Revenant sur son passé, c'est-à-dire sur la vie qu'il a menée *avant* la coupure, il est « effrayé de la fidélité de ses souvenirs, rendus plus vivaces encore par la présence de ces lieux où ils avaient été des faits et des sentiments ; il se demande si tous appartiennent au même homme, si une seule vie a pu y suffire ». C'est qu'il n'était pas alors le « squelette » qu'il est devenu : à cette époque, il *changeait*. « Il se regarde lui-même avec étonnement en songeant à toutes ces idées différentes qui lui étaient venues. » Mais, un peu plus loin – quelques années ont passé – Flaubert, parlant de la vie présente de son héros, écrit : « Sa vie est obscure. À la surface, triste pour les autres et pour lui-même, elle s'écoule dans la monotonie des mêmes travaux et des mêmes contemplations... rien ne la récrée ni la soutient²⁶. »

L'immuabilité souhaitée, proclamée dès l'adolescence, réalisée à Pont-l'Évêque, c'est, d'une certaine façon, l'irruption de l'Éternité dans le temps et, du coup, l'éclatement de la temporalisation. Gustave s'est choisi : n'être *que cela*, mais l'être *pour toujours* ; se définir – en grande partie par négation – mais se donner par ce minimum de traits distinctifs une fruste carapace, si rude qu'elle résiste à tout. Comme on le voit, l'effort de Gustave est pour *changer le temps* au moins en ce qui le concerne personnellement. S'il n'est plus qu'un système mécanique donné une fois pour toutes, s'il s'affecte de l'être-en-soi des choses et du passé, l'irréversibilité de la temporalisation faite et subie cède la place au milieu homogène de la succession, c'est-à-dire au temps de la mécanique newtonienne. Le temps de l'Histoire s'abolit ; le temps des mathématiques le remplace, simple récipient indéfiniment divisible et qui ne possède, en lui-même, aucune efficacité, qui ne peut exercer aucune action sur son contenu.

Dans cette perspective l'avenir, le présent, le passé ne sont pas des « existentiels » différemment structurés : l'instant futur – à le considérer dans sa *forme* temporelle – , on sait déjà qu'il sera identique à l'instant présent et aux instants écoulés. Flaubert va plus loin encore : immuable, il prétend, en ce qui le concerne, que le contenu futur ne sera pas autre que le contenu présent lui-même. Comme on voit, la mort et l'inertie constituent le seul moyen de détruire le primat de l'avenir et d'affirmer la parfaite homogénéité du « contenant » temporel. Gustave a fort bien compris que le temps c'était *lui-même* ; il s'écroule, se fige, et, du coup, désintériorise la temporalité. Il la déshumanise aussi puisqu'elle n'est plus qu'un milieu universel et totalement inerte. Choisir l'instant, infime suspens, où l'avant et l'après se neutralisent, image temporelle de l'Éternité, c'est s'accrocher au présent, affirmer qu'au-delà du moment vécu, il n'y aura rien d'autre que la restitution de ce même moment. C'est refuser à sa vie ce sens atroce mais humain qu'il lui reconnaissait sous le nom de Destin. Le Destin est mort : celui, rêvé, de génial Artiste aussi bien que celui, si redouté, de grand homme manqué, notaire à Yvetot. L'existence de Flaubert n'est plus *vectorielle*, elle a perdu irréversiblement son irréversibilité. Mieux encore, c'est une succession de présents vides car le vieillard survivant ne peut se définir en lui-même que comme une inerte lacune. Ce qui le caractérise, c'est la contemplation du jeune mort que, précisément, *il n'est pas*. Ainsi n'étant *rien*, rien ne peut l'atteindre ; et quant au défunt, malgré toute sa richesse, le temps est sans pouvoir sur lui puisque, précisément, il n'est plus ou, ce qui revient au même, puisqu'il est-ensoi. Ce choix de l'instant ne pouvait se réaliser que comme choix *d'un* instant : il fallait qu'un *instant fatal* manifeste la folie de toutes les activités humaines, en détruisant par sa foudre instantanée toutes les entreprises du fils Flaubert, il fallait que, par sa soudaine irruption, l'Éternité provoque à l'instant une désagrégation en chaîne de notre misérable durée. De fait, si la temporalisation est la trame même de la praxis, les options instantanées sont par définition destructrices. Ainsi Gustave, à Pont-l'Évêque, choisit de

privilégier un instant, c'est-à-dire la négation intra-temporelle de la temporalité : *quelque chose lui arrive* (l'instant, c'est aussi le temps de l'événement subi) *pour que plus rien ne lui arrive jamais*. La crise est née en cette nuit, à cette heure, d'une fascination pithiatique de Gustave sur l'instant : il a poussé l'autosuggestion jusqu'à se détemporaliser, c'est-à-dire à ne plus même comprendre les raisons de ce *postponement* perpétuel qui est le propre de la réalité humaine et jusqu'à trouver l'absolu dans les exigences de l'immédiat.

Cette option passive ne vise pas tant la mort que le point de vue de la mort sur la vie. N'empêche : pour atteindre son but, il faudrait que Flaubert fût mort pour de bon. S'il s'accommode de survivre, c'est que, derrière cette visée radicale de l'impossible, il en est une autre, plus modeste mais réalisable : substituer au temps vectoriel de l'Histoire le temps rural et domestique de la circularité. De fait la répétition est, elle aussi, une bonne image de l'Éternité – comme le montre assez le mythe de l'éternel retour ; ce qui revient à date fixe indéfiniment est un équivalent temporel de l'immutabilité. Or Flaubert, en se mutilant pour s'incruster dans le milieu familial, se plongeait dans l'univers de la répétition (repas pris à heures fixes, en commun, plaisanteries rituelles, habitudes collectives, fêtes, anniversaires, etc.). Et cette répétition – avec l'ambivalence que nous avons soulignée – était l'objet profond de son désir puisqu'elle représentait son retour à l'enfance. Par cette raison, nous l'avons vu, la première crise comportait en elle, comme une structure essentielle de son *sens*, l'engagement intime, *organique* de se répéter. De fait les suivantes en sont l'exact recommencement. Qu'est-ce à dire sinon que chacune d'elles est une reproduction de l'Éternité ou, si l'on préfère, de la désagrégation du temps pratique par le présent vécu comme instantané ? Leurs imprévisibles mais fréquents retours²⁷ maintiennent, en quelque sorte, la prédominance du temps cyclique, de la réversibilité et, finalement, de la permanence sur le temps orienté de l'Acte. Elles réapparaissent, toujours semblables, comme les fêtes du calendrier et finalement *ce sont* des fêtes, horribles certes – bien que de moins en

moins terrifiantes – mais dont les fastes ont pour but de maintenir Flaubert dans le milieu de la répétition et qui *symbolisent* la répétition familiale. De fait, puisqu'il subit les usages familiaux dans la dépendance et l'inactivité, la réapparition intermittente d'une pratique collective l'*affecte* – qu'il y prenne ou non plaisir – comme ferait une crise. Et, inversement, ces crises référentielles, « pour mémoire », n'ont de sens pour lui que si elles ont lieu en milieu cyclique ; dès qu'Achille-Cléophas est un peu rassuré, dès qu'on sait – ou croit savoir – ce qu'il faut faire pour y parer, elles deviennent elles-mêmes des habitudes collectives mobilisant la famille entière, elles rythment la lente vie végétative de Flaubert et celle de ses parents, comme font les anniversaires et les fêtes carillonnées. Gustave a fort bien compris que le temps cyclique était l'image dégradée de l'éternité puisqu'il écrit à Louise, dans une lettre que j'ai déjà citée : « ... notre activité n'est qu'une répétition continuelle, quelque diversifiée qu'elle ait l'air », ce qui revient, cette fois, à s'en prendre directement aux actes, à les dénoncer comme des illusions et à montrer, sous leur prétention d'*inventer* des solutions à des problèmes neufs, la vieille circularité des routines et des habitudes.

C'est vrai : il ne changera plus. Ce choix de l'immuable en janvier 44 n'était pas rêvé : il a produit une métamorphose réelle, un blocage définitif, en Gustave, de toutes les forces vives. Maxime écrit, dans ses *Souvenirs littéraires* : « Tel je le retrouvai en février 43 (sic) à l'Hôtel-Dieu de Rouen, tel il devait être pendant son existence entière. Dix ans, vingt ans après... il admirait les mêmes vers, recherchait les mêmes effets comiques, avait les mêmes engouements et, malgré la chasteté réelle de sa vie, se plaisait à des lectures dont l'obscène bêtise ne parvint jamais à le rebuter... Il semble avoir eu toutes ses conceptions vers la vingtième année et avoir dépensé sa vie entière à leur donner un corps. » Le but de l'auteur est clair ; il paraît plaindre Gustave et ne fait que l'avilir, pour conclure enfin : « Ma conviction est inébranlable : Gustave Flaubert a été un écrivain d'un talent rare ; sans le mal nerveux dont il fut saisi, il eût été un

homme de génie. » Ou, comme il dit ailleurs : les « facultés créatrices » de son ami ont été « nouées ». D'autre part, il voit dans l'immobilisme de Gustave l'effet rigoureux et non-signifiant d'une affection totalement subie du système nerveux – donc extérieure à la *personne* de Flaubert. Sur ces deux points, il se trompe. Si Gustave s'est figé, c'est intentionnellement, nous venons de le voir ; et ce refus de changer n'existe qu'au niveau de la vie quotidienne : mêmes lectures, mêmes plaisanteries, etc. Sa nièce a senti, dès sa petite enfance, la vie de Croisset comme un retour réglé des mêmes cérémonies quotidiennes. Mais il n'en faut pas conclure que ses facultés créatrices en ont souffert : nous verrons au prochain chapitre que c'est tout le contraire. Il est vrai : Gustave a fait preuve d'une rare précocité, mais ce n'est pas à vingt ans qu'il possède « toutes ses conceptions » ; c'est à quinze. Et la maladie ne l'a point *arrêté* puisque son but n'était pas d'en trouver d'autres mais d'utiliser celles-là pour produire des œuvres *belles* ; si l'on a pu dire de Hugo que c'était une forme à la recherche d'un contenu, nous avons vu que, dès 41, Gustave est un contenu à la recherche d'une forme. Reste que le témoignage de Du Camp, pour « orienté » qu'il soit, confirme ceux que Flaubert nous a livrés dans sa Correspondance. Depuis bien des années, il refusait l'âge d'homme et ses obligations, souhaitant une enfance prolongée ou une brusque sénilité : le temps coulait pourtant et l'emportait vers l'adulte qu'il ne voulait pas être. En 44, il se manipule pour demeurer éternellement ce qu'il est et sa fausse mort symbolise et réalise, tout à la fois, son choix passif de *vivre au minimum* pour changer le moins possible.

Ce refus de la temporalité doit être vécu simultanément comme le choix d'une localisation nouvelle ou comme la restauration d'un ancien *situs* : l'inertie, en effet, est une détermination spatio-temporelle. L'option pour l'*être-en-soi* est un refus passif de réaliser la vie comme une aventure, de crainte qu'elle ne devienne un destin, donc elle doit se manifester aussi comme une tentative pithiatique pour substituer à l'« être-dans-le-monde », qui définit la transcendance, l'être-aumilieu-du-monde qui est le caractère propre aux choses : la facticité –

l'ancrage –, contingence perpétuellement dépassée et conservée par le projet, doit, si le projet tend à se nier, se dégrader en un *être-situé* matériel. À vrai dire l'objet n'est jamais situé par lui-même : *c'est le projet* qui lui confère une situation dans notre champ pratique²⁸. Mais, précisément, quand la transcendance s'invertit et veut faire de la facticité une inertie²⁹, il faut qu'elle la définisse par un *situs* imprescriptible. Il en résultera une double confusion : l'intériorité sera vécue comme extériorité et réciproquement.

C'est précisément le sens *spatial* du choix passif que nous examinons. En vérité, la déchéance et la maladie visent l'intégration de Gustave dans le milieu familial. Les motivations, à un certain niveau, sont à chercher dans les relations au père, au frère aîné : Achille, le préféré, n'est plus *dans* la famille ; il a fondé une famille à son tour et gagne sa vie ; Gustave, contre l'usurpateur, tire sa revanche en choisissant pour *situs* le centre secret du temple : par sa faiblesse, sa fragilité, sa dépendance, il reprend une place éminente *à l'intérieur* du groupe et se venge ainsi de l'hoir futur qui, par son intelligence, sa force de caractère, etc., s'en est sorti. Mais, à un autre niveau, le processus d'intégration prend un sens plus profond et plus radical : il ne peut être vécu jusqu'au bout que sous la forme d'une *séquestration*. Non point seulement parce que Gustave, rentrant dans le sein familial par la crise spectaculaire de 44, s'engage tacitement à *n'en plus sortir*, mais aussi parce que la déchéance, acceptée, exaspère sa misanthropie et lui rend insupportable tout commerce avec autrui, la famille exceptée. En ce sens, non seulement il se réfugie à l'Hôtel-Dieu pour demander aux siens qu'ils le soignent et le protègent contre de nouveaux accès mais il *s'y cache*. À partir de là, le *lieu* prend une importance capitale : contre les hommes, il faut des murs ; certes, c'est la famille d'abord qui *fait rempart* : mais les murs, remparts authentiques et inertes, deviennent l'objectivation de la famille. Et surtout l'objectivation de Gustave : sa carapace extérieure. Plus tard Gustave insistera souvent sur ce qu'une tradition bourgeoise appelle l'« impénétrabilité des êtres » qu'il compare – après et avant beaucoup d'autres – à l'insularité d'un groupe

d'archipels. Mais l'île peut mieux encore symboliser le *domaine* et les hautes murailles qui le cernent. Ni l'homme ni les choses ne sont impénétrables mais l'impénétrabilité vient par les choses à l'homme quand celui-ci use de leur extériorité pour se créer une intériorité dont il exclut les autres hommes. Par l'acte d'appropriation de la maison et du sol, le propriétaire unit dans un rapport magique d'appartenance un ensemble d'éléments matériels dont la véritable relation est l'extériorité réciproque ; par un même acte, il presse ces particules les unes contre les autres, repousse les autres hommes au-dehors et s'enferme dans le morceau d'espace ainsi délimité. Ainsi l'homme particularise la chose possédée ; mais inversement la singularité revient de la chose sur l'homme. Gustave, en réalisant *par des gestes* l'unification synthétique de la chambre et de la maison comme l'unité de sa propriété, se transforme en *propriétaire de cette chose-là* ; ce qui signifie qu'il a son essence en dehors de lui dans l'objet possédé. En conférant l'intériorité à la matière (chaque partie de la maison, en tant que l'acte d'appropriation la transforme en un tout humain, est *intérieure* au tout), il se fait conférer l'extériorité ; et cette maison devenant son extérieur, il se donne par là l'intériorité comme intériorisation de cette extériorité. Il a un « intérieur » qui est simplement la face intérieure de l'extérieur ; il a une « vie intérieure » qui ne se déroule pas à l'intérieur de sa tête mais dans son intérieur, par liaison synthétique des objets possédés. La vie d'intérieur de Flaubert sera le fondement et la réalité de sa vie intérieure. Elle se définira par sa singularité, c'est-à-dire par la singularité de l'« intérieur » où elle se déroule ; des murs la défendront aux regards, le jour y pénétrera par des ouvertures pratiquées à dessein, le présent ne sera, comme chez Bergson, qu'à l'extrême pointe d'un cône renversé dont tout le volume est occupé par les souvenirs, parce que l'objet possédé émerge du passé familial et historique pour se laisser voir au niveau du présent. Cette vie intérieure aura sa « profondeur », son « mystère » qui représentent simplement la pure et simple opacité de ses « contenus » (c'est-à-dire des cloisons et des meubles). Aliéné à sa chambre, Flaubert choisit d'*être* plutôt que *d'exister* et

d'avoir plutôt que de *faire*. Il exige en même temps qu'un pacte familial et qu'un contrat social le reconnaissent dans sa chambre comme « chez lui », c'est-à-dire que les autres reprennent à leur compte l'impénétrabilité des murs – symbole de sa propre impénétrabilité – et, réciproquement, son désir d'éternité – c'est-à-dire son option passive pour l'inertie, son choix *d'être* – ne se manifeste pas seulement par la décomposition du temps en molécules identiques, elle est *matérialisée* par l'assimilation vécue de son existence avec l'être-inerte de la chose. En sorte que l'extrême solitude du raté, réalisée par la maladie, n'est que la réalisation poussée à l'extrême de l'*appropriation* saisie comme le mouvement d'isolement qui engendre le solipsisme, sa manifestation idéologique la plus radicale. La fausse mort de Pont-l'Évêque, c'est la transformation de Flaubert en *domus* (c'est-à-dire tout à la fois en cercueil et en domaine), c'est l'acte proprioceptif (ou plutôt son imitation) en tant qu'il réalise la propriété comme une chose ensorcelée devenant l'objectivation d'un homme. C'est, en effet, l'appropriation du domaine qui fait l'infrastructure du rêve de *Novembre* : quand Gustave envie les gisants et qu'il souhaite n'être que matière en conservant la conscience de n'être plus, il définit la condition du rentier, dont la vie, reproduite par le travail des autres et rythmée par le retour éternel de la rente, tombe en dehors de la praxis et se fait annoncer ce qu'elle est devenue par les biens immobiliers dont elle est l'unité synthétique, ce qui revient à dire que le désir du propriétaire, poussé à l'extrême, est de devenir pure conscience synthétique de ses propriétés (de leurs *limites* internes-externes, de l'inertie inorganique du terrain, de la vie végétative des blés, de la temporalité cyclique des saisons et des travaux). On a reconnu le vieux désir de Gustave : il se retire du monde de l'activité et de la production pour se rattacher à la forme féodale de la société où l'accent est mis sur la consommation et où le travail est disqualifié ou passé sous silence. Il consent à se faire grand homme manqué et, pis, *bourgeois raté* pour se transformer en propriétaire foncier. Sa maladie s'identifiera, avec le temps, à la maison de Croisset ; quand elle éclate, c'est la conversion d'un bourgeois au parasitisme féodal dans le cadre de la

propriété bourgeoise. De fait, Achille-Cléophas *ne vit pas* de ses rentes – bien qu'elles soient assez coquettes –, il vit avant tout de son travail. Quand il achète des terres ou fait bâtir des maisons, il ne fait que suivre le courant général des investissements. S'il « arrondit » son domaine, ce n'est ni par héritage, ni par mariage, ni par don seigneurial : il achète la terre avec l'argent qu'il gagne en exerçant son métier. Cet argent, à peine versé, efface jusqu'au souvenir des anciens propriétaires et rien ne subsiste des relations complexes de famille ou de vassalité qui, d'un certain point de vue, « humanisaient » l'appropriation féodale. Cet homme avisé fait des placements, c'est tout. De ce fait, ses biens immeubles sont sa propriété *réelle* : le lien qui l'unit à la chose possédée – *jus utendi et abutendi* – est immédiat et absolu.

Pour Gustave, tout est différent : malade, il ne vit pas de *ses* rentes mais de celles d'un autre, sa crise force son seigneur et père à l'entretenir indéfiniment ; il a la joie – contre Achille – d'hériter par anticipation ; en l'entretenant, son père lui fait une avance d'hoirie ; le jeune homme est rentier par procuration, par *don*, ce qui restitue entre lui et les biens dont il use la relation humaine de vassalité. Les choses vont plus loin encore : cette chambre de l'Hôtel-Dieu, où il veut se séquestrer, il sait qu'il ne la gardera pas. Un jour, à la mort du père, le ménage Achille Flaubert viendra s'y installer. Ainsi le mouvement d'appropriation est un effort d'incrustation qui connaît sa vanité. Sans doute, dès juin 44, le chirurgien-chef a fait l'acquisition de Croisset – où la famille ne s'installera définitivement que l'année suivante. Mais quand Gustave y emménage, il sait certainement déjà qu'il n'en héritera pas : ce sera la part de sa sœur Caroline – et, après la mort de celle-ci, elle reviendra à sa fille. Ainsi, d'un bout à l'autre de sa vie, il n'aura jamais été *chez lui*. Cela ne veut pas dire qu'il ne se soit approprié *sa* chambre de l'Hôtel-Dieu ni surtout celle de Croisset. Simplement, cette possession de biens possédés par d'autres et dont on lui concède l'usage – provisoirement ou jusqu'à la fin de sa vie – lui facilitera par son ambiguïté l'ample oscillation qui fait de ce bourgeois tantôt un aristocrate et tantôt un saint. Nous aurons l'occasion d'y

revenir. Il suffit pour l'instant de noter ceci : quand Flaubert se sent maintenu entre les quatre murs de sa prison volontaire par les intentions expresses d'autres membres de sa famille (« mon père *veut* me garder près de lui » –, plus tard la dernière volonté de sa mère sera qu'on laisse l'usufruit de Croisset à Gustave jusqu'à la mort de celui-ci), il vit cette non-propriété réelle comme une propriété féodale et s'identifie à la *chose* en tant qu'elle est humanisée, déjà, et familiale. Ainsi peut-il se sentir seigneur dans le moment essentiellement bourgeois de sa réification. La chambre est *sa* chambre en tant qu'elle lui annonce la volonté seigneuriale du père et les profondeurs d'un passé collectif. Il s'y séquestre mais tout *son* monde y est déjà contenu. Quand, par contre, il lui arrive – et c'est fréquent – de mettre l'accent sur le fait qu'il ne possède pas vraiment son *situs*, il éprouve l'amère jouissance du dénuement³⁰. Ses murs et ses meubles lui renvoient son image ; de longues années ont structuré l'espace hodologique de son cabinet de travail, de la maison, de manière que ses gestes et ses pensées sont suscités dans un ordre défini par les innombrables liens qu'il a tissés entre son fauteuil, sa table, son divan, etc. À Croisset, le bureau qu'il a choisi, au premier étage, matérialise le mouvement du « rebond », de l'ascension verticale qui doit le percher au-dessus du monde ; et le « point de vue de l'absolu » – qui sera le *style* – a pour infrastructure la perspective plongeante qu'il faut bien qu'il prenne – de là-haut – sur le jardin, sur la Seine et sur l'autre rive. Mais cette objectivation de sa personne, en même temps qu'elle s'impose comme son être-en-soi inerte ou répétitif et qu'elle oriente jusqu'à ses rêves, garde je ne sais quelle inconsistance glissante, n'adhère pas tout à fait aux cloisons, aux objets qui l'entourent par la simple raison que rien ne lui appartient tout à fait et que le *situs* qui le caractérise si profondément dans son intériorité même est en même temps hors de lui, dans les mains des autres et prêté par tolérance. Alors Gustave, grisé, peut se persuader qu'il a définitivement rompu avec la bourgeoisie – qui se définit à ses yeux par la propriété réelle –, qu'il vit dans une cellule, octroyée par le bon plaisir d'une communauté et qui peut d'un instant à l'autre lui être

retirée, bref qu'il est un moine, un saint et qu'il a tranché les derniers liens qui le retenaient dans notre monde.

Ainsi la crise de Pont-l'Évêque a tous les caractères d'une conversion : instantanée, foudroyante et, de longue main préparée, elle fait de Flaubert un hoir, un vassal, un moine en même temps qu'elle l'aliène à sa chambre et l'amène à s'objectiver – cadavre ensorcelé – dans une propriété réelle, à peine déguisée, qui sera l'infrastructure inerte de son immuabilité. *Être*, cela veut dire pour lui : se faire annoncer ce qu'il est par ses biens immeubles et se cacher le caractère bourgeois de cette appropriation en s'obligeant, au prix de la pire déchéance, à *recevoir comme un don* ce qu'on prétendait lui faire gagner par le travail. Et naturellement il y a aussi, chez Gustave, pour les raisons que nous savons, une tentation métaphysique d'abandonner la dimension du pour-soi et de se fondre à l'en-soi illimité. Sous cette forme panthéistique les bornes de la propriété sont supprimées. Mais cette aspiration ne peut se réaliser, selon ce qu'il croit, que comme un dépassement de l'appropriation. Il faut que celle-ci fasse de Flaubert *cette* matière pour qu'il accède par là à la condition matérielle, quitte à la dépasser ensuite vers la matérialité infinie, non par un acte réel mais par une *disposition d'esprit* – c'est-à-dire idéalement. Et, précisément, le caractère non-réel, non-pratique de l'appropriation – puisqu'il s'agit à l'Hôtel-Dieu comme à Croisset des biens des autres – permettra à l'acte proprioceptif de glisser vers l'extase panthéistique. Le travail est objectivation ; la jouissance est intériorisation. Dans le moment où Flaubert, pour interrompre un travail odieux, pique du nez, s'abat sur le plancher, il s'abandonne à la passivité, et celle-ci se donne à lui comme l'annonce de son être profond, c'est-à-dire de son inertie constituante. Mais cette négation de l'activité comporte, en dépit d'elle-même, un *dépassement* : elle se propose comme captation et intériorisation de l'inorganique, autrement dit comme possession ou, mieux, comme réciprocité de possession (le bien possède son propriétaire au moins autant que celui-ci le possède ; la seule différence est que la possession de l'homme par la chose est de

type démoniaque, nous l'avons appelée ailleurs *possession retournée*). Et bien entendu le choix de n'être rien d'autre qu'une maison au milieu d'un domaine limité par des murs ne pourrait même pas se concevoir si cet ensemble inerte ne présentait déjà une multiplicité de sens humains : le travail – cristallisé sur ses produits – et surtout la *patria potestas*, l'autorité et la gloire du géniteur. Mais ces sens qui s'imposent et sollicitent leur intériorisation sont eux-mêmes figés : inertes exigences, ils scellent l'inertie matérielle ; Gustave s'en pénètre en tant qu'ils sont l'envers in-humain des significations humaines. En janvier 44, quand Gustave se laisse aller à sa passivité constituée, il tombe la tête la première dans la propriété.

On prétendra que je vais trop loin, que je donne à la crise de Pont-l'Évêque des motivations économiques qui – sous quelque forme que ce soit – n'existaient pas, à l'époque, chez Flaubert. À quoi je réponds simplement ceci : n'avons-nous pas vu, au cours de cet ouvrage, Gustave rêver cent fois de richesses *héritées* ? Ne calculait-il pas, dès 39, les rentes que lui laisserait son père et ne se voyait-il pas, vivant d'elles à Naples, où la vie est moins chère qu'à Paris, *sans rien faire* ? Si la situation de la famille Flaubert eût été autre, si le *pater familias*, bien que déshéritant *moralement* son cadet au profit du fils aîné, n'eût pas eu les moyens de l'entretenir, au-delà même de sa propre mort, croit-on que l'enfant maudit se fût affecté d'invalidité permanente à 100 p. 100 ? Les frustrations fussent demeurées, et le désespoir et la passivité constituée, mais sa névrose eût pris un autre cours. Nous ne comprendrons rien au mal qui frappe le jeune étudiant recalé si nous ne l'interprétons d'abord comme le « stress » d'un *fil de famille* pour qui l'argent *gagné* est nécessairement vulgaire et qui ne peut accepter que des richesses *légüées*. Rien d'étonnant, alors, si, par une déchéance qui comporte en elle-même un engagement de séquestration, il se détermine à vivre par avance sa condition de légataire.

Par l'atomisation de la durée et l'identification de sa personne au *situs* qui la conditionne, a-t-il échappé vraiment à la temporalisation ? Non puisqu'il s'agit

d'une structure existentielle. Simplement, il la vivra sous un masque, comme une détermination *extérieure* de sa vie, qu'il doit subir et sur laquelle il est sans pouvoir. Autrement dit, le temps orienté n'a pas disparu et le temps cyclique de la répétition n'en est qu'une figure superficielle. Simplement, cette durée fondamentale se définit à présent comme temps de la dégradation et de l'involution. En un sens, rien de cela n'est bien neuf ; Gustave, tourné vers le paradis perdu des amours enfantines, n'a jamais vu dans la temporalité que son pouvoir négatif : elle éloigne, elle sépare, elle use. Et sa passivité lui interdit, bien sûr, de l'instrumentaliser. Mais, jusqu'à la crise, la durée vectorielle est *en lui* comme une force ennemie, elle se confond avec l'autorité du père symbolique et, tout en le réduisant par l'usure à une précoce sénilité, elle l'emporte à tombeau ouvert vers cet être-autre qui l'attend et lui fait horreur : son Destin de bourgeois, de médiocre. À partir de 44, c'est un fleuve lent qui le mène *vers la ruine*. C'est-à-dire que l'immuable, à force d'être ballotté par les courants, subit passivement les lentes déformations qui s'imposent à lui du dehors : inerte, les forces extérieures le détruisent sans qu'il puisse leur résister. Ou, si l'on veut, il prévoit que les répétitions du temps cyclique vont par leur retour même se scléroser, s'ossifier. La ruine, c'est la hantise du rentier : celui-ci, ayant fait de l'extérieur son intériorité, se trouve menacé par l'universelle extériorité jusque dans sa vie intérieure. C'est aussi la hantise de Gustave : ses lettres en témoignent – comme aussi ses romans, dont les héros meurent ruinés. Mais nous montrerons mieux, plus tard, le sens de ce long glissement des choses et des êtres vers la décadence et le parti que l'auteur en tirera dans *Madame Bovary*. Il suffisait de montrer qu'il tente, à partir de 44, de dédoubler la temporalisation et de remplacer le Destin (coïncidence avec son être) par la Ruine (usure progressive d'un mobile inerte par les frottements et les freinages).

G. – LA MALADIE DE FLAUBERT COMME « MEURTRE DU PÈRE »

Si nous voulons, à présent, restituer l'unité fondamentale de ces multiples intentions et voir *les* crises sous leur vrai jour, il faut comprendre qu'elles représentent *avant tout* un moment crucial des rapports de Gustave avec le *pater familias*. Tout le reste, en effet – qu'il s'agisse de la pulsion masochiste qui précipite Gustave aux pieds de l'aîné triomphant ou du lien profond de la séquestration avec la rente foncière –, renvoie nécessairement à la « relation d'objet » qui unit et oppose Gustave au chirurgien-chef. De fait, jusqu'en 44, dans la mesure même où Gustave a été constitué comme un être-relatif, cette relation constitutive s'établit par rapport à un personnage double qui est – à la fois ou tour à tour – le Père symbolique (positif d'abord puis négatif) et le père empirique, un peu trop nerveux, colérique, parfois pleurard, souvent « cul de plomb ». En cette relation Moïse est la variable indépendante, l'être absolu ; la dépendance et la relativité sont du côté de Gustave. Par cette raison l'essentiel du vécu, chez l'enfant puis chez le jeune homme, doit être envisagé comme un discours au Père qui ne peut être tenu³¹. Discours négatif mais irréel puisque le locuteur ne dispose pas de la puissance affirmative et, conséquemment, de la négation. Dialogue de sourds qui dure depuis vingt ans : même à travers Alfred, c'est encore au père que Gustave s'adresse. En vain : l'explication définitive n'aura jamais lieu tant à cause de Gustave, muet qui veut parler, que par la faute d'Achille-Cléophas qui ne comprend rien à son fils et ne se soucie pas de le comprendre. En d'autres termes la névrose de Gustave, c'est le Père lui-même, cet Autre absolu, ce Supersurmoi installé en lui, qui l'a constitué en impuissante négativité (elle ne peut se changer en négation et ne dispose que de conduites *positives* – obéissance, respect, empressement – pour parvenir à ses fins, c'est-à-dire pour *nier* le Destin imposé). À partir de là, il est aisé de conclure que le corps de Gustave prend en charge à sa manière, c'est-à-dire sous forme de troubles subis, les paroles qui ne peuvent être prononcées : la chute de Pont-l'Évêque *dit quelque chose* au Géniteur. En dénonçant sourdement la vanité de

l'activisme, c'est l'activiste en chef qu'elle condamne symboliquement. D'abord en l'obligeant à assumer les conséquences d'une éducation volontariste : voilà ce que tu as fait de moi. Ensuite et plus profondément, en contestant les vertus de toute activité : ce que l'agent prend pour des actes, ce ne sont que des agitations de surface ; on se berne en se croyant autonome, la dure réalité se charge de nous détromper : nous sommes matière, donc incapables de spontanéité et les mouvements qui nous animent viennent du dehors et disparaissent en se communiquant du dehors à d'autres corps. Bref, il y a deux couches de significations. L'une restreinte : je *suis* passivité, je ne puis agir. L'autre généralisée : et toi aussi tu n'es qu'une masse inerte, ballottée par des impulsions extérieures. Sans s'opposer, les deux significations, si elles étaient exprimées simultanément par le discours, ne feraient que s'affaiblir. Car la première vise à marquer la singularité de Gustave tel qu'on l'a fait ; elle ne met pas en question les sources de l'activité chez les autres et manifeste simplement que Gustave – est-ce anomalie ? – n'est pas fait pour agir, qu'il a essayé loyalement, en tant que sujet conscient, et que sa « nature », a réduit à néant ses efforts. Au lieu que la seconde, qui refuse, contre le père visé directement, l'idée même qu'un homme puisse être agent, risque, en affirmant qu'on est *agi* quoi qu'on fasse, de donner cet argument à Achille-Cléophas ; si nous sommes tous pareils, tu n'es pas anomalique et tu peux, en dépit de notre passivité universelle, capter comme moi les mouvements cosmiques qui m'animent. Mais Gustave qui – dans ses œuvres – ne s'est pas gêné pour exposer simultanément les deux idées³², se garde bien ici de les exprimer ensemble. Contre le géniteur, il fait feu de tout bois : il lui dit à la fois : tu me tortures, je ne suis pas fait pour le destin que tu m'imposes – et : tu n'es comme moi qu'une marionnette ; l'action étant refusée à l'homme, l'activisme est une frénésie ridicule. Ainsi la chute comme retour offensif de la passivité ne vise à rien de moins qu'à détruire l'autorité même du père : c'est ce que nous comprendrons mieux en examinant l'une après l'autre ces deux « paroles ».

Sur la première, nous passerons rapidement : sa « mort » à Pont-l'Évêque prouve qu'il n'était pas fait pour l'avenir qu'on lui avait imposé : erreur ou cruauté, le *pater familias* en porte toute la responsabilité ; en un mot, c'est le discours du ressentiment. Il s'agit de plonger Moïse dans le remords et, du coup, il faut survivre pour jouir de sa douleur.

La seconde intention est plus complexe. Nous avons vu Gustave opposer au père empirique qui le destine à cet enfer mineur, la médiocrité, le Géniteur féroce qui l'a voué à l'abjection, à la mort. La crise en appelait de celui-là à celui-ci. Mais, en même temps, elle vise un autre objectif : tuer Moïse, après l'avoir utilisé, et ne laisser subsister qu'un pauvre homme bien surfait, grotesque sur les bords. Déjà, nous l'avons vu, la *maternisation* d'Achille-Cléophas trahit l'ambivalence des sentiments de Gustave : elle marque, chez le mal-aimé, un profond besoin de tendresse mais on ne peut manquer d'y voir aussi l'intention maligne de ridiculiser son Seigneur en le féminisant. Mais il va beaucoup plus loin et se donne l'amer et triomphal plaisir d'être *mal soigné*. « (Je vais) très mal, (je suis) un régime stupide ; quant à la maladie elle-même, (je) m'en fous bien³³. » J'ai noté plus haut que Gustave contestait moins le régime que le diagnostic. Certes il se plaint d'être inutilement torturé, privé de vin et de tabac, paralysé par un séton. Mais l'essentiel n'est pas là : on le traite pour une mini-apoplexie – en multipliant les saignées qui l'affaiblissent – quand il souffre des nerfs. À vrai dire l'erreur d'Achille-Cléophas lui est imposée par la maladie elle-même qui ne peut, à l'époque, que susciter un faux diagnostic puisque le propre des affections hystériques est de se donner pour ce qu'elles ne sont pas. Gustave se réjouit très vite d'être plus au fait de ce qui lui arrive que l'illustre chirurgien de Rouen. Non qu'il s'amuse à tromper son père : nous savons qu'il ne simule pas. Mais sa maladie implique une certaine compréhension d'elle-même, ce qui a pour conséquence de démontrer l'incompétence de la médecine – ce que Flaubert n'osait espérer et qui va se manifester *en acte* par son martyre quotidien : tout se passe en somme *comme si* le patient dupait son docteur.

Maxime rapporte – il le tient de Gustave lui-même – que le père Flaubert, au cours d'une des crises référentielles, a, par affolement, versé de l'eau bouillante sur la main de son fils. Celui-ci s'en plaint, dans ses lettres : il a terriblement souffert. Mais il ne dénonce *jamais* la maladresse du praticien-philosophe. Simplement, après la mort de celui-ci, il parle de sa cicatrice à Louise en ces termes curieux : « Tu me demandes par quoi j'ai passé pour en être arrivé où je suis. Tu ne le sauras pas, ni toi ni les autres, parce que c'est indisable. La main que j'ai brûlée, et dont la peau est plissée comme celle d'une momie, est plus insensible que l'autre au froid et au chaud. Mon âme est de même ; elle a passé par le feu : quelle merveille qu'elle ne se réchauffe pas au soleil ? Considère cela chez moi comme une infirmité³⁴... » La troisième phrase est incorrecte³⁵ : il faudrait dire « la main que mon père m'a brûlée » ou, s'il voulait mentir : « la main que je me suis brûlée ». Mais, comme d'habitude, il ne prétend ni trahir la vérité ni la révéler. Pour Louise, le docteur Flaubert doit rester une gloire de la médecine et, dans plusieurs autres lettres, il lui vante la compétence d'Achille-Cléophas. Donc sa brûlure ne vient ni de sa faute ni de celle des autres : il l'a, il la porte et la *subit*, sans murmurer, comme il a subi toute chose. Mais cela même est suspect : après tout, son père n'est coupable que d'une maladresse ; il pourrait en mentionner l'origine sans nuire à sa mémoire ; s'il ne le fait pas, c'est *justement* que, pour lui, cette cicatrice signifie beaucoup plus qu'une erreur commise par « affolement ». L'affolement, c'est bon pour Maxime : on lui fait entendre par là la force des émotions que l'état de Gustave a provoquées chez son père – les confidences ont été faites dans les premiers mois de 44. Avec Louise, rien de tout cela : une ambiguïté intentionnelle qui se manifeste par une incorrection ; ils se connaissent pourtant depuis l'été 46 ; ils sont amants ; elle lui a certainement demandé d'où provenait sa cicatrice. Qu'a-t-il répondu ? Sans doute que c'était un accident survenu pendant le traitement de sa maladie nerveuse. Eût-il même, en ces premiers temps d'intimité, laissé échapper la vérité, il ne veut point y revenir ; cette cachotterie transparente suffit à montrer

l'importance qu'il attache à son « infirmité » : elle symbolise l'incompétence médicale de son père et, plus profondément, c'est la marque indélébile de la malédiction paternelle. La preuve en est qu'elle apparaît ici comme le premier terme d'une comparaison qui engage sa vie entière : la main que j'ai brûlée est à moitié insensible ; mon âme, qui a passé par le feu, l'est davantage encore. Une autre image, empruntée à une lettre antérieure, prend toute sa force à la lumière de celle-ci : « Les Numides, dit Hérodote, ont une coutume étrange. On leur brûle tout petits la peau du crâne avec des charbons pour qu'ils soient ensuite moins sensibles à l'action du soleil qui est dévorante dans leur pays. Aussi sont-ils, de tous les peuples... ceux qui se portent le mieux³⁶. » Le ton est différent ; la comparaison, ici, a pour fonction précise de faire ressortir un certain aspect *positif* de sa jeunesse : Gustave n'est pas né insensible ; on l'a insensibilisé. Louise vient de se donner à lui, il y a moins d'une semaine qu'il l'a quittée ; elle se plaint un peu, déjà, mais il n'en est pas encore à se défendre contre elle. En conséquence, loin d'être mis au pied du mur, acculé à s'excuser de sa froideur sur le côté négatif de sa constitution mentale, il se campe devant sa maîtresse, « pose » un peu, comme elle le lui dira plus tard et, bien que le recours aux Numides soit motivé au fond par une prudence défensive, il tente de lui faire croire qu'il est endurci pour s'en convaincre plus sûrement lui-même. N'importe : que l'insensibilité soit un avantage, comme en cette première lettre, ou une infirmité, comme en mars 47, le sens de la comparaison est le même dans l'un et l'autre passage. Eau bouillante et charbons ardents, c'est tout un : on n'accède à l'indifférence qu'après avoir subi les plus atroces supplices. Les deux images se sont structurées à partir d'une expérience unique (la main brûlée) et de la signification que Gustave lui attribue : ce qui le prouve, c'est qu'on rencontre dans le premier texte une incorrection de pensée qui correspond exactement à l'incorrection grammaticale qui se trouve dans le second. Les Numides, dit-il, ont une coutume étrange. On attendrait : « *Ils* brûlent la peau du crâne de leurs enfants. » Car ce sont *eux* qui « ont » cette coutume et qui l'observent. Au lieu de

cela, il vient un « *On* leur brûle » qui retranche les brûleurs de la communauté des brûlés. Un peu comme si l'on disait : les explorateurs ont une coutume étrange : quand ils vont chez les cannibales, on les découpe en morceaux, on les fait cuire et on les mange. Mais, à mieux y regarder, cette absence apparente de suite dans les idées manifeste au contraire la féroce rigueur des rancunes de Flaubert. La coutume rapportée par Hérodote, en effet, se caractérise par la commutativité (ce que les pères font à leurs fils, leurs pères le leur ont fait autrefois, les fils le feront à leurs enfants), sorte de reflet diachronique de la réciprocité. Or c'est ce que Gustave ne peut accepter : le père brûleur n'est pas un ancien brûlé, le fils brûlé n'est pas un futur brûleur. Comme il lui arrive souvent, il casse la métaphore en introduisant brusquement le comparé dans la comparaison : *on* m'a brûlé, dit-il. Et ce sujet anonyme n'est autre qu'Achille-Cléophas, qui s'est glissé *incognito* dans la phrase de la même manière que, plus tard, dans cet étrange passif « la main que j'ai brûlée ». *On* : non point un Numide, fût-il chef de tribu ou roi ; mais quelqu'un d'ailleurs, le grand tortureur des Numides qui n'ont d'autre coutume que de subir passivement les supplices, faute de pouvoir se révolter contre leur bourreau. Mon père, cet étranger qui m'a brûlé la main...

Certes, il ajoute : « Songe que j'ai été élevé à la Numide. » Mais cette phrase – où d'ailleurs le Géniteur n'apparaît pas plus directement que dans les deux autres – n'est qu'une variation sur une locution proverbiale : « J'ai été élevé à la spartiate », dont le mouvement seul est conservé. Et, du coup, nous voilà sur nos gardes : si c'est là ce qu'il *veut dire*, pourquoi ne le dit-il pas ? Qu'a-t-il besoin d'aller chercher Hérodote ? Pour déguiser un lieu commun ? Il y a de cela : Gustave est coutumier du fait et nous savons pourquoi. Cependant la raison véritable, c'est que Lacédémone éduquait sévèrement ses enfants mais ne les torturait pas. Gustave, bénisseur et sournois, veut nous faire prendre des vessies pour des lanternes et les supplices endurés par les Numides pour le rude entraînement des petits Spartiates. Il fait mine de vanter son père et l'éducation

reçue ; il les vante en effet mais ce qu'il entend communiquer en douce à Louise, c'est une horreur physique et insoutenable pour ces braises rougeoyantes qui infligent leur morsure à des crânes innocents de nouveau-nés. De toute manière, nous savons à présent que sa main brûlée symbolise la malédiction paternelle. Cette petite phrase allusive et sournoise nous renvoie d'une part à l'époque lointaine où Gustave, éperdu de honte et d'amour frustré, apprenait à lire sous la férule du *pater familias* et sentait s'accumuler en lui les rancœurs qu'il a exprimées plus tard dans *Un parfum à sentir* en s'incarnant dans un jeune funambule mal doué qui saigne sous le fouet paternel ; d'autre part elle se rapporte – mais seulement pour celui qui l'écrit – à l'ultime bévée d'un père barbare doublé d'un médecin incapable, à cette cicatrice qui lui paraît le symbole et la conclusion de sa jeunesse morte ou plutôt cette jeunesse elle-même, transformée en peau morte et scellée sur sa main. À cette lumière, le second texte livre ses secrets : ce n'est pas par hasard que Gustave compare son âme qui « a passé par le feu » à la « momie » qui pend au bout de son bras : cette âme, elle aussi, a été *momifiée* par la maladresse ou la mauvaise volonté de l'Éducateur. Gustave fanfaronne encore un peu : il garde la fierté du stoïcisme noir qu'il a inventé et mis au point pour lui seul. N'empêche qu'un Attila lui a ravagé le cœur. Il n'a pas même besoin de se le dire : il lui suffit de contempler sa main. Quelle revanche masochiste ! Et quelle jouissance si Achille-Cléophas évite de la voir ou la regarde contrit ! C'est justement *cela* que visait la crise : l'intention de mourir s'articule avec celle de survivre pour voir la bonne mine qu'aura son assassin.

Certes, la brûlure du deuxième degré est toute fortuite. Le chirurgien-chef n'eût pas acquis sa réputation ou l'eût vite perdue s'il s'était amusé à ébouillanter ses malades. Mais, précisément, par un coup de chance incroyable, c'est à son fils seul, à son fils maudit qu'il réserve ce traitement de faveur. Gustave, à Pont-l'Évêque, ne s'est pas jeté aux pieds de son frère *pour* obtenir cette preuve supplémentaire de la barbarie paternelle : simplement, par l'engagement que

nous avons décrit, il se faisait *malade à soigner* et par là, constituait le cadre et le milieu dans lequel *toute erreur* d'Achille-Cléophas se dénoncerait d'elle-même comme un crime, et si, comme c'est le cas, elle se révélait irréparable³⁷, deviendrait le symbole même de l'irréversibilité, c'est-à-dire des méfaits d'une éducation bourgeoise et de leur résultat ; elle serait la preuve, en outre, de ce que le malade a toujours soupçonné : faute d'avoir étudié les étranges rapports de l'âme et du corps, faute de concevoir ce qu'on nommera plus tard le psychosomatique et que Gustave connaît et comprend d'*expérience*, la médecine est impuissante à le guérir. C'est bien ce qu'il a cherché, à Pont-l'Évêque : obtenir d'une gloire médicale un certificat d'incapacité de vivre. Il est tombé, bloqué d'avance contre toute guérison et s'est fait cadavre vivant pour dénoncer à travers l'inefficacité des soins qu'on lui prodiguait l'absurdité du rationalisme analytique, du mécanisme et du positivisme, la nuisance de l'éthique utilitariste, et pour révéler que l'activisme d'Achille-Cléophas – et, conséquemment, toute activité humaine – n'est en vérité qu'une agitation sans but, aux conséquences imprévisibles. Bref, la crise de Pont-l'Évêque, c'est, en profondeur, *aussi* la déchéance du père symbolique. Mais Gustave, agent passif, n'a pu la réaliser qu'en se faisant martyr, c'est-à-dire en s'assassinant d'abord.

Il n'y a pas eu grand-peine : dès son adolescence tout était en place. Et le thème de l'autopunition vengeresse, qui paraît dès *Matteo Falcone* et que Gustave, depuis, a mille fois évoqué dans ses rêveries, est devenu tout naturellement, en janvier 44, un des thèmes directeurs de sa conduite névrotique.

Achille-Cléophas, on s'en doute, ne saura jamais qu'il est déconsidéré pour toujours. Ni que son fils a pris tous les risques pour se délivrer de l'autorité paternelle. Il n'éprouve aucun remords et ne reconnaît point son incompetence : il est trop conscient des limites de la science médicale, il a trop de confiance dans l'avenir de la médecine pour ne pas tenir ses ignorances pour l'expression historique d'un moment transitoire dans le développement des disciplines

scientifiques. La preuve en est que ce praticien surmené, malgré ses étudiants, ses malades, ses clients de la haute bourgeoisie rouennaise, trouvait encore du temps, presque chaque jour, pour la recherche : il fallait bien qu'il crût – comme la plupart de ses confrères – au progrès et qu'il eût – en dehors de l'immense orgueil Flaubert – l'humble fierté d'y contribuer. N'importe : le ressentiment est passif et charge le monde extérieur de l'assouvir. Gustave se soucie peu des sentiments réels de son père, il lui suffit, par son propre sacrifice, de l'avoir mis dans une situation qu'il juge objectivement insoutenable : la culpabilité et la déconsidération viennent à *Achille-Cléophas* du dehors, elles le constituent dans son être, même si personne ne s'en aperçoit. Ce père est cruel et incapable *dans l'absolu*, c'est-à-dire en soi. Il serait, certes, souhaitable qu'il intériorise ces qualifications nouvelles et qu'il les vive dans la honte. Mais, s'il ne le fait pas, c'est pire encore : la nervosité permanente de son malade, les potions, les saignées, la main brûlée, le séton, tout condamne ses agissements dérisoires et *il ne le sait pas*. Seul, son cadet, pâte docile entre ses mains, aigle perché sur une cime, laisse tomber sur lui un regard chirurgical qui le vrille jusqu'à l'os. Pour le cadet c'est un pauvre homme dominé par une situation qui l'égare. Et la conviction d'avoir découvert le vrai visage d'Achille-Cléophas réjouit d'autant plus Gustave que sa découverte est incommunicable. Il en sera le gardien, il ne la partagera qu'avec Dieu, s'Il existe. Il se souviendra, plus tard, de ces amères jouissances quand il nous montrera la Bovary, pendant que Charles s'acharne sur le pied-bot, muette, serviable en apparence et savourant les voluptés du mépris.

Reconnaissons toutefois que ces satisfactions ne peuvent être ressenties que dans l'imaginaire. C'est d'abord qu'il doit irréaliser sa perception selon certaines règles : pour « materniser » le père, il faut que Gustave fasse un certain usage de sa passivité (il est dans son lit, sans forces, paralysé par son séton et ses bandages) et désamorce sa perception, lui ôte son « sérieux » ; cela n'est pas trop difficile pour ce quiétiste absolu ; la perception est un moment de la praxis et livre sa réalité opiniâtre à l'entreprise ; le désintérêt peut permettre de la traiter comme

une scène de comédie et de mettre sa réalité entre parenthèses. À partir de là, on peut charger les acteurs ou les objets de significations plus ou moins gratuites. Pareillement, quand le docteur l'examine, ses conduites médicales, précises et habiles, n'ont sûrement rien de grotesque. Mais il suffit de voir les choses comme au théâtre, de déréaliser ce chirurgien, de se rappeler avec d'aigres délices la main « qu'il a brûlée », de le *représenter* en praticien égaré et trompé, malgré toute sa précision, la sûreté de ses diagnostics, la promptitude de ses décisions thérapeutiques, par un mal qui le déborde et qui n'est pas de sa compétence : le ressentiment est satisfait. Pourtant, de même que la *vision*, d'abord perceptive, doit s'irréaliser, de même le père Flaubert, s'il faut qu'il joue les Diafoirus, doit être dépouillé de sa réalité terrifiante et singulière dont l'opacité ne fait qu'un avec « les profondeurs épouvantables » de son fils ; Gustave est contraint, au prix d'une tension qui n'est pas supportable longtemps, de le maintenir à l'état de pure apparence, de personnage plat. Par cette raison les plaisirs qu'il éprouve ne sont ni vrais ni faux : vécus mais irréels. Agaçants.

Ce qui est bien réel, par contre, et qui crève à chaque instant les fantasmes du malade, c'est le regard inquisiteur d'Achille-Cléophas. Inquisition ou sollicitude ? L'une et l'autre puisque son inquiétude même recèle une exigence permanente : il faut que les troubles renaissent ou que Gustave reprenne le chemin de Paris. Le *pater familias* s'entête : il a déjà raté trop d'enfants pour consentir à l'infirmité mentale de son fils cadet. Il le guérira pour qu'il puisse faire, comme tous les Flaubert mâles, son métier d'homme. Le praticien guette les signes d'amélioration. Du matin au soir, entrant à l'improviste, il dévisage son fils, prend son pouls, fait tomber sur lui ce « coup d'œil chirurgical » qui détecte tous les mensonges. Non certes qu'il le soupçonne de tricher ; il veut comprendre l'évolution du mal. N'importe : cela suffit pour que la situation se renverse et que le locuteur muet se sente questionné par le locuté sourcilleux. Gustave est *en observation*, il vit sous contrôle. En surface, mollement, il est d'accord avec Achille-Cléophas : il faut bien guérir. Mais le regard scrutateur de

celui-ci remue les bas-fonds. Gustave se croit soupçonné et, du coup, il « reçoit » l'intuition de son engagement profond, du serment qu'il a fait de s'éterniser dans la maladie. La crise référentielle – non pas sur-le-champ, bien sûr – naît la plupart du temps de là ; c'est une protestation contre les soupçons qu'il prête à son père, contre ceux qu'il nourrit lui-même : tu vois, pourtant, tu vois bien que je suis très malade, *toujours aussi malade*. Il se défend contre la culpabilité – liée trop souvent au regard du père – en réaffirmant son mal. Ou plutôt, pour se défendre, il abandonne sa volonté superficielle de guérir, il se met à l'écoute de ses malaises, il se livre à son corps : rien de plus aisé pour ce pithiatique, d'autant qu'il ne s'agit que de tomber, que d'imiter l'archétype fruste et précis de Pont-l'Évêque. Mais qu'on n'en conclue pas que les crises référentielles soient simulées. Il se peut, je l'ai dit, que Gustave les ait quelquefois reproduites par curiosité, chez lui, toutes portes closes, ou, à la rigueur, devant Maxime, pour le berner. Dans l'immense majorité des cas, elles le prennent au dépourvu. En fait, elles n'expriment rien d'autre que la fidélité de Gustave à son entreprise, la foi qu'il conserve dans l'irréversibilité du drame de Pont-l'Évêque. Cette croyance organique lui masque son option passive : dans la mesure même où Flaubert a cru, dans la carriole, que l'événement allait lui changer la vie, dans la mesure où, se retournant sur lui pour le comprendre, il y trouve encore la fatalité qu'il y a mise, il ne peut que le reproduire. Tout simplement parce qu'il n'en est pas sorti, parce qu'il reste bouleversé par cette audace nocturne et par son obscur serment. À Pont-l'Évêque, il est tombé *une fois pour toutes* ; sa chute est éternelle et, de ce point de vue, la guérison n'est pas possible avant que la maladie ait causé des dégâts irréparables. Ainsi, c'est sa crise archétypique qui produit les crises référentielles ou, mieux, qui se reproduit en elles et celles-ci ne sont pas les conséquences de la première mais son renouvellement, ni les symptômes d'un mal caché mais le mal lui-même se réaffirmant dans son intégralité et s'engageant par là même à se réaffirmer encore. À peine s'y ajoute-t-il quelques nouveautés, les convulsions, par exemple, qui compensent par leur violence

pathétique ce que la chute elle-même offre, à la longue, de stéréotypé. Ainsi, pourrait-on dire, dans le dialogue de sourds qui les oppose, que la crise référentielle n'a pas, pour intention fondamentale, de tromper le père en exagérant l'importance des troubles nerveux de Gustave mais, tout au contraire, de rassurer Gustave – troublé par le regard d'Achille-Cléophas et toujours prêt, par habitude, à s'accuser d'insincérité – sur la profondeur et la vérité de l'attaque primitive en la reproduisant à l'improviste et sans la moindre complaisance consciente de sa part. Et, naturellement, dans la mesure même où ces crises, sollicitées par le médecin-chef et suscitées par le malaise intime de Gustave, convainquent celui-ci de sa sincérité, elles trompent davantage le *pater familias* qui cherche des causes organiques à des faits clairement névrotiques. Alors, par un nouveau retournement, le fils, assuré de la pérennité de son engagement, se réjouit d'humilier Moïse en l'obligeant à porter un nouveau diagnostic – l'épilepsie – dont il pressent qu'il est aussi faux que le précédent. Bref, le père est pathogène : son interrogatoire muet et permanent est l'inducteur direct des troubles. Ceux-ci, par leur répétition, éreintent Gustave, l'affaiblissent et, bien qu'il en soit l'auteur secret, finissent par lui faire peur : ne risquent-ils pas, à la longue, de compromettre l'intégrité de ses facultés mentales ? S'il allait y laisser sa raison ? Ces craintes ne sont pas vaines : si le médecin-chef était mort avant 44, il y a gros à parier que la névrose de son fils fût restée latente : il se fût tout bonnement séquestré en faisant l'économie des crises. Mais, entre 44 et 46, rien ne permet de penser qu'Achille-Cléophas n'a pas vingt années de vie devant lui : qu'arrivera-t-il ? Le mal de Gustave si longtemps soutenu ne risque-t-il pas de s'étendre à tous les secteurs du vécu ? Le jeune homme ne sera-t-il pas sollicité de donner des preuves cent fois renouvelées, d'autant plus violentes peut-être que leur contenu signifiant ne peut éviter de s'appauvrir ? Sans doute guérira-t-il, du vivant d'Achille-Cléophas, mais le plus tard possible, pas avant d'avoir gagné, à trente ans, à quarante ans, la certitude qu'il jouira de ses rentes et qu'on le laissera s'incruster dans sa famille : cela signifie qu'il s'acharnera contre lui-même

jusqu'au moment qu'il sera devenu un débris inutilisable. Est-ce là ce qu'il souhaite ? Oui, sans doute, quand il se laisse aller au sado-masochisme de ressentiment. Mais stratégiquement – nous le verrons au prochain chapitre –, c'est pour réussir une œuvre qu'il a choisi la réponse névrotique. Or la tactique des crises renouvelées, en l'acheminant – pense-t-il – vers le gâtisme, ne peut que nuire à la névrose-stratégie. Sans doute a-t-il le loisir de terminer la première *Éducation*. Mais de toute l'année 45, il ne fait rien. Cette oisiveté se prolonge au-delà de la disparition du Grand Témoin, nous verrons pourquoi. N'empêche : c'est du vivant d'Achille-Cléophas qu'elle s'est établie et consolidée. Autant dire qu'elle a d'abord un sens négatif et tactique : comme si Gustave eût craint que l'abondance de ses travaux littéraires ne donnassent à penser qu'il était guéri.

C'est que, malgré les efforts du ressentiment, qui s'acharne à l'humilier dans l'imaginaire, le praticien-philosophe reste une personnalité puissante et redoutable. Il n'est plus Moïse, c'est affaire entendue, et celui-ci n'était en vérité qu'une catégorie primitive, exprimant les structures complexes de la vie familiale telles qu'elles sont vécues dans l'impuissance de la petite enfance. Mais, pour créer ce Seigneur imaginaire, Achille-Cléophas a fourni tous les matériaux – puissance et gloire, autorité, savoir universel, prépotence capricieuse, injuste justice –, il n'a été besoin que de les porter à l'absolu. En ce sens, jamais père empirique n'a été plus proche du père symbolique et n'a contribué si fort à le personnaliser. À présent qu'une option radicale mais passive les a, en principe, séparés, le père réel, même réduit à lui-même, conserve ces insoutenables vertus dont chacune est ressentie par son cadet comme une agression permanente. Simplement, elles ne renferment plus en elles l'infini, elles n'ont plus le pouvoir de représenter tour à tour le Mal radical et la plénitude du Bien. Pourtant, limitées, évaluées, réduites à leurs manifestations empiriques, aussi éloignées des qualités paradigmatiques de Moïse que les objets sensibles le sont de leurs Idées dans la pensée de Platon, elles n'en demeurent pas moins la contestation radicale de Gustave. Un lien est tranché : mais cette libération subjective ne règle pas

pour autant le problème juridique de la *patria potestas*. Achille-Cléophas est pourvu, en tant que père, d'un certain nombre de droits dont il entend faire usage plénier. Ainsi, pour se jouer, maintenant, à ras de terre, le drame reste inchangé : s'il guérit, le cadet Flaubert fera carrière ; pour le jeune homme – qui a payé au prix fort le droit d'être lucide – ces volontés n'ont plus rien de satanique ni d'absolu : ce père bourgeois et aveugle veut des fils bourgeois qui travaillent et vivent bourgeoisement ; il se trompe, rien de plus clair ; ce n'est pas Satan, c'est un homme fort mais aveuglé par les préjugés de son époque et de sa classe d'adoption : Gustave en est pleinement conscient. Mais, quand il se le répéterait sans cesse, cette connaissance ne règle rien : il faudrait convaincre – et les deux hommes ne parlent pas le même langage – ou résister – et c'est ce qu'il n'a jamais pu faire. Pour que Flaubert échappe à la carrière d'avocat, il n'est qu'une solution : du père ou du fils, l'un des deux doit mourir. Le fils se tient pour déjà mort : il suffit qu'il prolonge son décès jusqu'à celui de l'autre. Ainsi, de ce point de vue, la maladie de 44-46 peut être considérée comme une « longue patience », c'est-à-dire comme une *attente*. Attente vécue, c'est assuré ; dirons-nous qu'elle est pleinement consciente d'elle-même ? Souvent : il lui arrive de s'exprimer par le monologue et ce sont alors des ruminations sur la mort future du chef de famille – celles justement dont Flaubert fait mention un peu plus tard³⁸. Ce n'était pas la première fois, sans doute, que Gustave rêvait de ce décès libérateur : nous l'avons vu, entre 40 et 42, songer à s'établir à Naples avec plusieurs milliers de livres de rente qu'il n'aurait pu, évidemment, hériter que de son père. Mais, à cette époque, j'imagine, ses souhaits étaient plus masqués³⁹ ; ils devaient se présenter, au cours de songeries moroses, plutôt comme des angoisses que comme des vœux. De 42 à 44, à Paris, la colère a pu dévoiler leur sens véritable, au moins par moments : à qui, à quels « drames féroces » rêvait-il, à la morgue, dans ses instants de méditation « malsaine » ? À partir de 44 – j'en donnerai bientôt la preuve – ils se présentent à visage découvert. C'est que Gustave, depuis la fin de 43, conçoit sa vie comme une

lutte à mort contre son père. Celui-ci, bien sûr, ne se doute de rien : il ne se juge ni têtue ni sévère et peut-être, après tout, qu'un refus catégorique le ferait changer de propos. Mais, justement, Gustave va jusqu'au pire *faute* de pouvoir lui opposer ce refus. Ainsi, les parricides les plus convaincus – en rêve – sont ces agents passifs qui souhaitent l'anéantissement de l'obstacle parce qu'ils ne sont capables ni de le contourner ni de le déplacer. Est-ce un parricide, du reste ? Oui, passif. S'il mourait, pense le jeune homme, ce serait la seule issue. Peut-être s'écrie-t-il parfois : Crève ! Mais crève donc ! Mais sans même lever un doigt, il charge l'ordre du monde, les grains de sable qui se mettent d'eux-mêmes dans les urètres, la Providence noire et, qui sait, peut-être son étoile⁴⁰ d'exaucer son désir.

Le 15 janvier 1846, Gustave a la chance de sa vie : il devient orphelin de père. Le dialogue n'aura pas de fin. Ou plutôt si : en disparaissant, Achille-Cléophas laisse à son fils le dernier mot. Que Flaubert ait ressenti cette mort *très consciemment* comme une délivrance, c'est ce que montrent clairement trois changements qui se produisent en lui dans les six mois suivants. D'abord, Gustave le dit lui-même : au lendemain de l'enterrement, il se déclare guéri : « Cela m'a peut-être fait l'effet d'une brûlure qui enlèverait une verrue. » Celui de sa sœur suit le premier de près. Alors il a ce cri de triomphe : « Enfin ! Enfin ! je vais travailler ! » C'est que, seul entre Achille et sa mère, il n'aura pas besoin de se rendre malade pour imposer ses décisions : le premier n'est qu'un usurpateur, Gustave puisera dans sa rancune et son mépris la force de ne jamais lui obéir ; l'autre n'était que le porte-parole du père : la mort ayant fermé la bouche de son mari, elle n'a plus d'ordre à transmettre. Sur ce point, d'ailleurs, Gustave n'est pas tellement rassuré : elle l'intimide et il rougit quand elle lui parle. Aussi, peu après le décès de Caroline il va, pendant qu'il y est, jusqu'à souhaiter que M^{me} Flaubert succombe à son chagrin. À Maxime, il écrira, un peu déçu : « Ma mère va mieux qu'elle ne pourrait aller. Elle s'occupe de l'enfant de sa fille... elle tâche de se refaire mère, y arrivera-t-elle ? La réaction n'est pas encore venue et je la crains fort⁴¹. » Puis, comme toujours chez lui, le souhait se fait prophétie : « Il

n'y a ni mot ni description qui te puisse donner une idée de l'état de ma mère... J'ai un triste pressentiment sur son compte, et malheureusement je suis payé pour croire à mes pressentiments⁴². » Enfin il s'organise gaiement en vue de cette triste perspective : « Si ma mère meurt, mon plan est fait : je vends tout et je vais vivre à Rome, à Syracuse, à Naples. Me suis-tu ?⁴³ » Voilà qui s'appelle faire place nette.

Le troisième changement n'est pas moins significatif : depuis janvier 44 *au moins*, Flaubert n'a pas eu de relations sexuelles. Au point qu'on est en droit de se demander si ce n'est pas de l'automne 43 qu'il faut dater sa castration hystérique. Au printemps 45, Alfred lui transmet un conseil de Pradier : « rentrer dans la vie normale », c'est-à-dire prendre une maîtresse. En juin-juillet 45, Gustave décline la proposition du sculpteur – car c'est une proposition : l'atelier de Pradier est un vivier de jolies truites, on lui en réserverait une ; jeune, fort beau, romantique, elle ne lui serait pas cruelle. Certes, il ressent encore des désirs, des émois (ou ne sont-ce que des souvenirs ?), mais il n'est pas fait pour jouir, une femme dérangerait sa vie. En janvier 46, le père désencombe l'Hôtel-Dieu et il ne faut pas six mois pour que le jeune homme reprenne le chemin de l'atelier, conscient de ce qui l'attend et tout disposé à se laisser séduire : Louise n'en fera qu'une bouchée. Tout se passe comme si, en la circonstance, Achille-Cléophas avait été le véritable castrateur.

De ces trois changements caractéristiques : se déclarer guéri, vouloir travailler, faire l'amour, nous n'envisagerons ici que le premier, le plus important en ce qui concerne l'évolution de la névrose⁴⁴ : de fait, comme il a été dit plus haut, Gustave, à peine a-t-on mis le médecin-chef en bière, se range délibérément au parti de la guérison, ce qui suppose un retournement complet de ses intentions. Certes, pour les faits psychiques comme pour les faits sociaux, il existe une inertie du constitué et la délivrance réelle peut suivre d'assez loin l'événement libérateur. Reste que l'état de Flaubert s'est notablement amélioré. Dans la lettre où il fait cet aveu si lucide, il explique en partie sa guérison par le tourbillon

d'activités dans lequel son deuil l'a jeté. Il a fallu tout mettre en ordre, se soucier de Caroline, qui est souffrante, et *surtout* assurer la passation de pouvoirs d'Achille-Cléophas à Achille : les mérites de celui-ci étaient contestés, un confrère intriguait, bref sa nomination au poste que son père lui réservait, en dépit des dernières volontés du chirurgien-chef, n'était pas assurée. Heureusement, Gustave était là. Il s'occupe de tout, fait des visites et des démarches : grâce à lui, Achille se voit confier les charges de son père – à peine diminuées, ce qui est la conséquence normale de son jeune âge. Vous avez bien lu : Gustave *s'est lancé dans l'action* ; ce malade, ce séquestré, ce quiétiste est allé voir, de son propre chef, de hauts administrateurs et de savants médecins, il a su leur parler – usant de ce langage pratique qui, d'ordinaire, le plonge dans la stupeur ou lui paraît une langue étrangère –, bref, machiavélique et courtois, il les a mis dans sa poche. Tout cela pour assurer à l'Usurpateur haï le patrimoine usurpé. Que faut-il penser de cela ?

D'abord que les faits sont probablement exacts. Gustave a fait des visites. Cela va de soi : qui d'autre pouvait les faire ? Non pas Achille : cela eût choqué. Ni M^{me} Flaubert abîmée dans son chagrin. Ni Hamard – qui n'était pas au courant des intrigues. Restait le fils cadet. Cette entreprise l'a rempli d'orgueil. Il y revient plus tard, dans ses lettres à Louise : c'est à lui, Gustave, qu'Achille a dû son poste. Et cet épisode – presque unique dans sa vie jusqu'à l'époque où il se donnera pour tâche de faire jouer les pièces de feu Bouilhet – lui permet quelquefois de présenter sa passivité sous le jour le plus flatteur : ce qu'il sent profondément et qu'il avoue volontiers, c'est qu'il n'est pas fait pour agir ; ce qu'il répète de temps en temps, quand il se rappelle son rôle dans la « succession Flaubert », c'est qu'il est *au-dessus* des agissements humains : quiétiste par excès, non par défaut. Mais – adage Flaubert – qui peut le plus, peut le moins : si les circonstances l'exigent, il retrousse ses manches, met les « hommes d'action » en déroute, réussit son coup en un « délai-record » et rentre dans son ermitage avec les honneurs de la guerre. À condition, laisse-t-il entendre, que l'entreprise soit

gratuite et qu'il se mette, par générosité, au service d'intérêts qui lui restent étrangers. Donc il est convaincu d'avoir mis son frère en selle. Quelle peut être la vérité ? Il a fait les visites mais est-ce bien lui qui a emporté le morceau ? Y avait-il une résistance véritable ? L'a-t-il affrontée et vaincue ? Nous ne pouvons décider mais, si nous prenons en considération l'énorme crédit d'Achille-Cléophas, la faveur dont jouissait Achille et si, inversement, nous nous rappelons les maladresses du cadet solitaire, fait pour tonitruer avec des camarades plus que pour manœuvrer de vieux administrateurs, il nous semblera plus vraisemblable que les jeux aient été faits d'avance. Sans doute y eut-il des cabales. Mais elles *devaient* échouer ; tout au plus ont-elles inquiété quelques jours les Flaubert. Selon toute probabilité, Gustave a joué la mouche du coche. Pas tout à fait cependant : l'étiquette exigeait de prendre certains contacts ; il les a pris. S'il ne s'en est pas mal tiré, c'est que l'action n'était qu'une politesse : tout juste un rôle.

Reste qu'il *croit agir*, c'est-à-dire servir à son détriment les fins d'un usurpateur détesté. On aurait tort de s'en étonner. S'il assistait, passif, à la transmission de pouvoirs, il se sentirait dépouillé. Mais si c'est lui qui sort, dédaigneux, de sa retraite monacale pour donner à son frère un pouvoir séculier qui lui revenait peut-être mais qu'il méprise aujourd'hui, la frustration disparaît – et tout autant le mérite et les droits d'Achille. Deux facteurs sont en cause – et deux seulement. La gloire du père mort et l'habileté manœuvrière d'un cadet qui lui reste soumis par une libre obéissance : il n'en fallait pas plus pour emporter le morceau et changer – aux yeux de Gustave – Achille en un inerte prébendier. Quelques entretiens soufflés et voici que l'eau se change en vin et réciproquement : la passivité agit et l'activisme d'Achille – singerie de la *praxis* paternelle – dévoile sa vraie nature, attente passive d'un don immérité. En tout état de cause le cadet ne souffre-t-il pas d'entériner l'injuste préférence du père ? Cette question nous mène à l'essentiel : non, Gustave n'en souffre pas puisque, dans cette circonstance, il joue le rôle du chef de famille et que, du coup, se substituant à un père carencé par la mort, il *est* le *pater familias* en chair et en os.

À ses propres yeux, naturellement et sans que personne s'en aperçoive : Achille ne semble pas lui avoir su gré de ses interventions ; il n'a pas cessé pour autant de le tenir pour un *minus habens* qu'on n'invite pas aux dîners priés ; et M^{me} Flaubert ne s'est aperçue de rien. N'importe : Gustave n'est délivré du père qu'après s'être quelques jours substitué à lui. Est-ce un parricide ? Oui. Très exactement. Car le vieux lutteur a mordu la poussière ; il n'est plus – comme son fils cadet, en janvier 44 – qu'un gisant. Ses volontés sadiques et farouches n'ont pas plus d'importance que les caprices d'un enfant au berceau : il faut *décider* de les reprendre à son compte et, par là, se faire le père de son père. Il dépend de Gustave que ces mortes-volontés, les « *dernières* », soient ou non bafouées : en leur substituant les siennes, vives et efficaces, le jeune homme les exécute mais les dégrade car son obéissance au défunt, loin d'être soumission, s'explique par un amour immérité qui ressemble fort à de la pitié. Et, lorsqu'il reviendra à sa vie monacale, le *pater familias*, égaré, surpassé, n'aura plus d'autre vie sur terre que celle d'Achille, sa pitoyable incarnation, éclatante et durable punition de son mauvais vouloir, comme, selon Victor Hugo, Napoléon le Petit est le châtiment du grand Napoléon. Gustave, après sa généreuse vengeance, se détournera pour toujours du père et du fils aîné.

Le voici délivré : si la raison objective de cette délivrance réside dans l'abolition d'un Seigneur redoutable, perspicace et tout-puissant, il faut aussi la *vivre*, c'est-à-dire l'intérioriser à travers des structures subjectives qui comportent, en tant que telles, des éléments libérateurs. Gustave ne pouvait s'arracher à l'emprise d'Achille-Cléophas, même mort, qu'en jouant à le détrôner et à le remplacer. Autrement dit, cet événement capital et tant attendu devait être vécu par lui comme le meurtre rituel du père. Comme tous les petits d'homme, il lui a fallu tuer son géniteur et prendre un moment sa place pour s'en débarrasser. Simplement, comme les actes qu'il a cru faire n'étaient en réalité que des gestes, le crime sacré s'est réduit à une imagination criminelle⁴⁵.

C'est par cette raison, peut-être, que l'intention parricide, dès 45, est si consciente de soi, chez Flaubert. Maxime raconte dans les *Souvenirs littéraires* qu'il vint souvent, à l'époque, tenir compagnie à son ami malade : un jour les deux jeunes gens allèrent jusqu'à Caudebec et pénétrèrent dans l'église ; Flaubert, ayant remarqué un vitrail qui retraçait la vie de saint Julien l'Hospitalier, « conçut l'idée de son conte⁴⁶ ». Après quoi, silence absolu : jusqu'en 56, pas une allusion à Julien dans la Correspondance de Flaubert. Pas même à Maxime qui était pourtant au courant de son projet. Cela n'est pas sans intriguer, d'autant qu'il ne se prive pas, à l'époque, de s'ouvrir à ses amis de ce qu'il écrit, de ce qu'il compte écrire. Pourtant le projet n'est pas abandonné : il en a parlé à Bouilhet puisqu'il lui écrit, sans autre précision, *dix ans après*, le 1^{er} juin 56 : « ... Je prépare ma légende et je corrige *Saint Antoine*. » Il pensait à l'époque « retourner à Paris au mois d'octobre avec le *Saint Antoine* fini et *Saint Julien l'Hospitalier* écrit ». Par quelle raison a-t-il décidé de reprendre ce conte ? pour « fournir en 57 du moderne, du moyen âge et de l'antiquité ». Cette motivation n'est pas superficielle : il a toujours rêvé de montrer à la fois les trois cordes de son arc et c'est par cette même raison qu'il écrira les trois contes entre 75 et 77, dont le premier terminé est justement *Saint Julien*. Toutefois, il ne semble pas en 56 qu'il prenne sa « légende » à cœur ; il y trouve surtout un prétexte à lire des ouvrages de vénerie et à s'enchanter de mots anciens. La preuve en est qu'il laisse tout en plan et ne reparle plus du *Saint Julien* avant 75. On dirait qu'il lui a manqué quelque raison du cœur pour entreprendre son récit. De fait, quand il s'y mettra pour de bon, près de vingt ans plus tard, la situation a changé : il est à Concarneau, seul avec Pouchet ; ruiné, hagard, misérable, « le passé (le) dévore », il ne cesse de penser à « ces maudites affaires » que pour « rouler ses souvenirs ». On dirait que lorsqu'il a conçu *Saint Julien* et lorsque, beaucoup plus tard, il l'a exécuté, il était en proie au malheur, à l'angoisse et – nous reviendrons sur ses dispositions de 75 – à sa famille. Sa « légende » se nourrit des orages ; elle lui tient profondément à cœur puisqu'elle

reparaît quand ce cœur, calme étang, s'agite au vent et quand la « bourbe » remonte ; le reste du temps, on n'en parle même pas.

De toute manière, entre 44 et 47, les sujets qui l'attirent sont lyriques : il veut se totaliser, ramasser sa vie en une œuvre, c'est ce qu'il vient de faire, justement, avec les derniers feuillets de *L'Éducation sentimentale*. Ce qui le fascine, dans l'histoire de Julien, ce ne peut être seulement son pittoresque médiéval. Il faut qu'elle ait pour lui du *sens*. Or de quoi parle-t-elle ? D'un saint que sa dure pénitence quotidienne égale à saint Antoine et qui s'acharne à expier le crime le plus impardonnable : dans sa jeunesse, il *a tué ses parents*. Nous ignorons tout à fait comment Gustave eût présenté la chose s'il l'eût écrite en 45 : sûrement, le conte eût profondément différé de sa version de 75⁴⁷. Ce qui est sûr, c'est que la liaison parricide-sainteté (longue patience, affres, génie) lui est apparue sur-le-champ dans toute sa complexité. Et, ce qui frappe également, dans le texte définitif, c'est que l'assassinat de la mère – bien que Flaubert ait souvent souhaité la mort de la sienne – apparaît comme d'importance secondaire : elle mourra comme le géniteur et, visiblement, pour qu'un second meurtre masque l'importance rituelle du premier. Notons d'abord le malentendu qui explique le parricide : en l'absence de Julien, ses parents qu'il a fuis depuis si longtemps, pénètrent dans son château, se font connaître de sa femme qui, pour les honorer, leur abandonne le lit nuptial. Ils s'y endorment ; Julien, rentré tard, à demi fou, d'une chasse infernale, se penche dans l'ombre et croyant rencontrer les lèvres de son épouse « sent l'impression d'une barbe ». Fou de rage, il saisit son poignard et frappe les deux corps à coups répétés. Ainsi la cause du massacre est l'*adultère*. « Un homme couché avec sa femme ! » Ce cri de fureur de l'adulte est comme l'écho d'une fureur lointaine, dont nous avons trouvé les traces dans beaucoup de ses premières œuvres, « un homme couché dans le lit de ma mère », aspect classique de l'Œdipe. C'est l'homme, en ce cas, qui est le criminel, c'est l'homme qui a souillé le rapport amoureux de Julien et de sa femme. C'est lui qu'il faut occire ; la mère y passe à son tour mais par-dessus le marché. Ou plutôt nous

dirons qu'elle expie une faute réelle mais dont l'homme, d'abord, l'a souillée. Or, quand Julien, fuyant la malédiction du cerf (« Un jour, tu tueras ton père et ta mère »), guerroyait à travers le monde – mi-chevalier errant, mi-condottiere –, c'était *son père* qu'il craignait de meurtrir : « Il protégeait les gens d'Église, les orphelins, les veuves et principalement les vieillards. Quand il en voyait un marchant devant lui, il criait pour connaître sa figure comme s'il avait peur de le tuer par mégarde. » Et quand, son forfait accompli, les remords le poussent au suicide, c'est le visage du père, brusquement apparu, qui l'en détourne : « Comme il se penchait (sur la fontaine)... il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri ; c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer. » En d'autres termes, Julien, vieilli par la souffrance et par la dure vie qu'il mène, se penche sur l'eau, voit sa propre image et la prend pour celle de son père. Le géniteur est tué et, à présent, voici qu'il lui ressemble : Gustave s'est transformé en Achille-Cléophas par le fait même de l'avoir occis ; et, sur ses propres joues, il fait enfin couler les larmes qu'il aurait tant voulu arracher au médecin-chef, que, peut-être, au moins une fois, pendant les terribles mois de 44, feignant de dormir, observant à travers ses cils le docteur Flaubert qui l'observait, il a vu jaillir des terribles yeux « chirurgicaux ». On notera que ces remords en 75 sont liés à la résurrection de l'enfance. Au moment où Gustave, à Concarneau, écrit à tous ses correspondants que les souvenirs l'étouffent, que « le passé le dévore », il écrit dans sa légende : « Des mois s'écoulaient sans que Julien vît personne. Souvent il fermait les yeux, tâchant, par la mémoire, de revenir dans sa jeunesse – et la cour d'un château apparaissait... avec... un adolescent à cheveux blonds entre un vieillard couvert de fourrures et une dame à grand hennin ; tout à coup, les deux cadavres étaient là. Il se jetait à plat ventre sur son lit, et répétait en pleurant : “Ah pauvre père !

pauvre mère ! pauvre mère !” et tombait dans un assoupissement où les visions funèbres continuaient⁴⁸. »

On notera, par ailleurs, que le parricide est à la fois un forfait et un châtement. Si le destin de Julien est de tuer son père et d'expié – exactement comme celui d'Œdipe – ce n'est pas gratuitement comme dans la légende grecque mais pour punir son désir pathologique de massacrer les bêtes. Si l'on se rappelle les nombreux passages de ses premières œuvres où Gustave nous parle de sa *méchanceté* et si l'on veut bien aussi se souvenir de la fascination que les animaux exercent sur Gustave, du respect qu'il a pour l'« animalité » – en lui-même comme dans les bêtes dites « sauvages » –, de l'amour enfin qu'il porte aux chiens, on comprendra que ce goût sanguinaire pour la chasse représente sa haine fière et méchante des hommes, affichée au temps de ses vingt ans, et les violentes impulsions meurtrières dont il fait état jusque dans *Novembre*. Oui, cent fois, mille fois, Gustave, hors de lui, à bout de misère et de fureur, a voulu tuer. Et c'est justement cette humeur criminelle qui lui a fait souhaiter la mort d'Achille-Cléophas. Il y a dans *Saint Julien* un passage révélateur. Un cerf mourant a prophétisé à voix d'homme : « Tu tueras ton père et ta mère. » Julien est rentré chez lui. La nuit suivante, il est hanté par cette prédiction. « Sous le vacillement de la lampe suspendue, il revoyait toujours le grand cerf noir. Sa prédiction l'obsédait ; il se débattait contre elle. “Non ! non ! non ! je ne peux pas les tuer !” puis il songeait : “Si je le voulais, pourtant ?...” et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie⁴⁹. » Ces phrases éclairent tout le conte : on pourrait s'étonner que Julien, après la catastrophe, s'acharne à expier une faute qu'il n'a point commise ; il ne s'agissait, en effet, que d'un fâcheux malentendu. Et l'on prétendra sans doute expliquer ses remords par l'énormité objective de l'événement. Un fils a tué son père : voilà l'inacceptable, quelle qu'ait été l'intention du meurtrier. Flaubert aurait voulu marquer, dans ces âmes primitives et absolues, la prééminence de la chose faite : l'examen de conscience viendra plus tard. Œdipe n'a pas *voulu* tuer son père ni forniquer avec sa mère.

Cela doit-il l'empêcher de se crever les yeux pour expier ? Il se serait agi de montrer la monumentalité du monde antique et médiéval, tout en extériorité. Est-ce sûr ? D'abord Gustave distingue parfaitement la Rome des Césars et le Moyen Âge : « Le christianisme a passé par là. » C'est-à-dire, pour lui, la conscience, l'intériorité, la méditation sur soi. Et, justement, l'Œdipe moderne n'est pas celui qui devient parricide sans le savoir mais celui qui rêve de tuer sans aller jusqu'au crime. Tout se passe, en somme, comme si, freudien d'avance, Gustave saisisait le vrai sens des remords de son héros : s'il lui est parfaitement intolérable d'avoir tué son père par hasard, c'est qu'il sait, au fond de lui-même, qu'il n'est pas innocent ; ce crime-là, oui, il a *toutes les apparences* d'un accident, il y a eu erreur sur la personne. Mais n'a-t-il pas craint toute sa vie de *vouloir* le commettre ? N'a-t-il pas fui la demeure paternelle pour n'être pas assez sûr de vaincre ses mauvaises pensées ? Il a choisi de se mettre dans l'impossibilité physique de réaliser la prophétie du cerf parce qu'il n'avait pas l'amour et la vertu nécessaires pour créer en lui l'*impossibilité morale* de l'accomplir. Bien sûr, il y a les mauvais hasards, que la vie familiale multiplie, il y a cette épée qu'il décroche, qui lui échappe et manque de trancher la tête paternelle ; il y a cette flèche qu'il lance vers un oiseau et qui traverse le bonnet maternel. Mais qui peut affirmer que ces malchances ne cachent pas, tout simplement, un mauvais vouloir ? Le deuxième incident, surtout, est suspect : la prophétie venant d'un cerf mourant et furieux, Julien « s'obstine à ne point chasser » ; rien de mieux, c'est un marché : je ne touche plus aux bêtes et mes parents ont la vie sauve. Mais comment interpréter alors la brusque résurrection de ses pulsions meurtrières : « Un soir d'été... il aperçut... deux ailes blanches... Il ne douta pas que ce fût une cigogne ; et il lança son javelot. Un cri déchirant partit. C'était sa mère dont le bonnet à longues barbes restait cloué contre le mur⁵⁰. » Il n'a pas douté que ce ne fût un oiseau : nous le croyons sur parole. Mais puisqu'il sait à présent que le parricide est indissolublement lié à ses instincts de chasseur maudit, tuer une bête, fût-ce une fois, n'est-ce pas accepter de tuer ses parents ?

En somme, quand il abandonne le château pour toujours, c'est lui-même qu'il fuit autant que sa famille. Sans se quitter, pourtant. Gendre de l'empereur, il tombe dans la mélancolie : il refuse de chasser, « car il lui semblait que du sort des animaux dépendait le sort de ses parents. (Un jour) il avoue (à sa femme) son horrible pensée ». Les choses sont devenues telles que « son autre envie » (celle de faire mourir les bêtes) devient insupportable sans que sa crainte du parricide ait pour autant diminué. Et une nuit, cédant une fois de plus au désir de tuer, il part, le cœur bien noir, se sentant déjà criminel et, pourtant, incapable de résister : c'est au retour de cette chasse que ses parents seront poignardés.

Mais Gustave va plus loin encore puisqu'il donne pour origine à la crise de 44 sa brusque certitude terrifiée d'assassiner Achille-Cléophas. En nous contant les effets de la prophétie du cerf, il nous a montré Julien « se débattant contre elle ». C'est la nuit : « “Si je le voulais pourtant ?...” » et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie. » Sur quoi, il passe à la ligne et continue sans aucune transition : « Durant trois mois sa mère en angoisse pria au chevet de son lit, et son père, en gémissant, marchait continuellement dans les couloirs. Il manda les maîtres mires les plus fameux, lesquels ordonnèrent des quantités de drogues. Le mal de Julien, disaient-ils, avait pour cause un vent funeste, ou un désir d'amour. Mais le jeune homme, à toutes les questions, secouait la tête. Les forces lui revinrent ; et on le promenait dans la cour, le vieux moine et le bon seigneur le soutenant chacun par un bras. » On a reconnu ce mal incompris et nerveux ; il a rongé Flaubert après une nuit d'horreur ; on l'attribuait à un mauvais vent, au hasard d'un coup de sang, et le bon Phidias, dans son atelier, disait : c'est qu'il a besoin de faire l'amour ; mais Gustave savait et gardait pour lui les causes de sa langueur ; il connaissait – au moment que la maisonnée entière se rassemblait à son chevet et où son bon Seigneur poussait la sollicitude jusqu'à le soutenir de toute sa force comme un enfant à ses premiers pas – les ressentiments profonds et insoutenables qui feraient de lui l'agent principal de la « chute de la Maison Flaubert ».

Bien sûr ces pages ont été écrites à plus de trente ans de la crise : l'homme a changé, ses souvenirs aussi. Torturé par le présent, incapable – il le répète sans cesse à sa nièce – de « recommencer sa vie » et d'envisager l'avenir, il s'est réfugié dans le passé et se plaît à l'embellir : nous ne retrouverons pas, dans la légende, le satanisme du docteur Flaubert ni la froideur hautaine de sa femme ; leur fils en a fait de douces vieilles gens, tendres de cœur, naïfs et légèrement dérisoires. Comme ils l'ont aimé !⁵¹ Julien, en fuite, égaré, a parcouru des milliers de lieues ; et ces bons parents, âgés et fort las, parcourent les mêmes, sur ses traces. Ils le *cherchent*. Que n'eût-il pas donné, notre Gustave, pour qu'Achille-Cléophas, fût-ce un seul jour, se mît à sa recherche. Bref, il donne aux parents de Julien toutes les vertus « féodales » qu'il eût aimé trouver chez les siens. C'est l'époque où il se met à sangloter sur lui-même, dans sa chambre de Concarneau : sans doute n'a-t-il pu achever cette peinture faussement naïve de parents aimants et qui – par un juste renversement – se trouvent devenir les êtres-relatifs de leur enfant, sans éclater en sanglots. La conséquence de cet attendrissement permanent, c'est que l'histoire, une fois de plus, est incomplète : on nous cache les raisons « épouvantables et ennuyeuses » de l'appétit de meurtre, brusquement dévoilé chez Julien. L'œuvre n'en souffre pas : il convient à sa naïveté de nous donner les faits sans trop de commentaires. Un jour l'enfant a tué une souris ; il y a pris plaisir, il a continué, voilà tout. Il était fait ainsi, peut-être, ou bien ce sera le Diable qui l'aura poussé. N'importe, quand nous retrouvons Julien, adulte, grand capitaine, gendre de l'Empereur et peut-être son futur successeur, et que nous le voyons, morne et solitaire, « accoudé dans l'embrasement d'une fenêtre et se rappelant ses chasses d'autrefois » ou rêvant qu'il est « comme notre père Adam au... paradis, entre toutes les bêtes » et qu'il les fait « mourir en allongeant le bras », notre sensibilité de lecteur moderne s'inquiète devant ces cauchemars obsessifs et monstrueux. Ce pauvre Julien, nous acceptons d'ignorer toujours l'origine de ses peines, mais nous ne pouvons douter qu'il ne soit fort atteint. C'est tout simplement que l'auteur en se trompant d'enfance nous ôte,

assez consciemment, la clé de l'aventure. Si Julien craignait si fort d'être parricide, c'est qu'il croyait avoir, pour tuer son père, de solides raisons dont certaines remontaient au plus bas âge. Julien, à quinze ans, c'est Garcia décrit dans sa noirceur mais sans une allusion à son frère François.

Les parents du chasseur maudit, comment Gustave nous les eût-il montrés s'il avait écrit sa légende vers les années 45, quand il en parlait à Maxime ? Le « bon Seigneur » n'eût-il pas ressemblé furtivement à Cosme de Médicis ou au docteur Mathurin ? On n'en peut décider : Gustave, nous le savons, est habile à brouiller les cartes. Au reste, quand il allait rêver devant le vitrail de la cathédrale, c'était lui-même qu'il y cherchait et non pas Achille-Cléophas. La sainteté l'attirait : la sainteté conçue non pas comme une élévation native de l'âme mais comme une terrible conquête sur la pourriture. Mieux, ce qu'il aimait en cette histoire, c'est que le Mal radical, originel y est conçu comme une condition du Bien. Méchant et sanguinaire puis ascétique et tournant contre lui-même sa rage, Julien n'est jamais *bon* ; il n'a point cette vertu qui semblait insipide à Flaubert. Il sauve des vies, des empires, rend service aux hommes mais pour expier, jamais par amour. Nous examinerons dans le prochain chapitre ce que signifie, en ce cas, le salut. Car, c'est l'autre sens de la légende – et nous le verrons – de la crise : montrer comment Gustave peut être sauvé. Pour l'instant, ce qui est sûr, c'est que Julien, nouveau symbole de Flaubert, fait son salut non pas en dépit de son parricide mais directement *à cause de celui-ci*, et des effets détergents qu'il a sur son âme passionnée. En sorte que Gustave, en face du vitrail, en 1845, ne pouvait envisager de salut sans penser du même coup à Achille-Cléophas : le médecin-philosophe l'avait si méchamment façonné que le jeune enragé ne pouvait s'arracher à la malédiction paternelle que par un meurtre symbolique. La vie de Julien le servait à merveille : il y avait eu malentendu, accident, les coups de poignard s'étaient trompés d'adresse – et, en effet, Flaubert, en s'effondrant à Pont-l'Évêque, n'avait pas un instant voulu faire crouler l'édifice des volontés paternelles par des crises simulées. Pourtant Julien dans l'horreur et Gustave

dans un orgueil crispé se reconnaissaient coupables : avant le crime, il y avait eu les rêves, les tentations abominables, les projets caressés et repoussés mais qui s'étaient stratifiés dans leurs « épouvantables profondeurs » et qui, méconnaissables, presque inertes avaient dû se retrouver dans les couches les plus fondamentales des motivations. Innocent et responsable : c'est ainsi que Gustave, piquant du nez vers le fond de la carriole, entendait se définir. Et la chute elle-même, en 44, devait avoir l'insignifiance d'un hasard et les sens multiples d'une action passive. Celle-ci, de toute manière, est *turnée contre son père* : elle le définit comme père démoniaque à ses propres yeux en se donnant comme le résultat de sa malédiction ; du même coup, elle l'oblige à revenir sur ses volontés impitoyables et même à les dénoncer, avec remords, comme des fautes ; enfin elle lui retire son rôle de père symbolique et l'oblige à donner des soins maternels à sa victime et, même dans ces nouvelles fonctions, elle le ridiculise puisque les « drogues », sa spécialité, restent inefficaces et qu'il porte un faux diagnostic. Tout cela est confusément dans le propos de Gustave mais rien ne doit être *fait* : tout, de la chute au mépris silencieux, s'impose ; et quand le père se ridiculise, la déception voluptueuse de Gustave est *subie*. Voilà pourquoi le parricide doit être à la fois un accident imprévisible et une action se manifestant par le seul halo de significations qui entoure le corps opaque de l'événement.

Avant la Chute, en somme, il y avait deux êtres en un : le père symbolique et le père empirique coïncidaient. C'était Achille-Cléophas, ce grand homme maigre et barbu avec son manteau de poil de chèvre, qui avait maudit Gustave dès avant sa conception et qui se chargeait, au jour le jour, d'appliquer la malédiction. Bien sûr, ça ne collait pas tout à fait : le père avait des moments de tendresse ; entre Gustave et Achille-Cléophas des relations quotidiennes s'étaient instaurées, faites de discussions « sérieuses » et de plaisanteries rituelles. Mais cette bonhomie – d'ailleurs fort intermittente – ne suffisait pas à distinguer l'homme de chair avec qui Gustave dînait tous les jours de la *persona* qui l'avait

un jour maudit. Moïse, c'était la *Vérité* de cet homme ; le père symbolique n'était jamais là, mais il semblait plus redoutable encore dans ses absences : c'était l'obscur dépeceur de cadavres, le savant qui guérissait les vivants grâce aux connaissances terribles, acquises chaque jour dans son commerce avec les morts, le professeur redouté qui prenait aux élèves leurs âmes et dépêchait chaque année dans tout le département vingt robots qui le singeaient, c'était le philosophe qui disait que tout est matière et que la matière est néant. Ce personnage était *partout*, sauf dans son appartement de Rouen. À partir de 41, les deux habitants du chirurgien-chef se distinguèrent l'un de l'autre sans que chacun se posât nettement pour soi. Nous avons vu que les ambitions bourgeoises d'Achille-Cléophas – qui voulait un fils procureur –, bien que plus pénibles encore à Gustave, ne rejoignaient pas les intentions diaboliques du *pater familias* qui exigeait pour son cadet la déchéance suprême suivie de la mort la plus infâme. En 40-41, Gustave, malade imaginaire, trompait le bon docteur qui transmettait ses erreurs à Moïse, plus distant à l'époque, et les lui faisait partager. En janvier 44, nous l'avons vu, Gustave en fut réduit à les opposer l'un à l'autre : par sa chute dégradante dans une mort folle, dans une folie mortelle, il en appela à Moïse et se chargea d'exécuter la malédiction originelle pour échapper aux entêtements du père empirique. À présent, le coup était joué, gagné, le rideau tiré. Mais, du même coup, le Seigneur noir disparaît : reste un pauvre homme dépassé par les événements et qui *veut bien faire*. Or ce n'est pas à celui-ci que Gustave en veut, c'est à l'Autre. Et chaque fois qu'il croit pouvoir constater la déchéance du Père symbolique, à l'instant Moïse disparaît : il échappe par essence au ridicule, c'est la Loi. Entre ses deux pères, à l'époque, Gustave ne choisit pas : ses confidences à Maxime, ses lettres à Ernest visent le père empirique. Mais, plus tard, ses lettres à Louise (la main brûlée, les Numides, etc.) prouveront que, même après décès, le Seigneur noir n'est pas encore rangé au magasin des accessoires. Finalement, le 15 janvier 46, ils meurent tous deux. Du coup, le vieux fond prélogique de Gustave ressuscite pour lui faire assumer

l'entière responsabilité d'une mort qu'il avait appelée de tous ses vœux. Par sa crise de 44, il a voulu, pense-t-il, provoquer la déchéance du Seigneur diabolique, le contraindre à se démettre de ses monstrueux pouvoirs. Mais qu'est-ce donc qu'abdiquer pour son Suzerain prépotent ? Accepter la tonsure et le couvent ? Plutôt crever. Et il crève en effet : d'abord il se retire, laissant Achille-Cléophas se débrouiller par ses propres moyens. Et puis, finalement, par la suppression du père empirique, il tranche les derniers liens qui l'attachaient à la terre, persuadant ainsi Gustave que le suicide mimé de janvier 44 est, comme tant de suicides réels, un meurtre déguisé. Est-ce à dire que Moïse, mort, cesse d'être ? Au contraire : il subit, comme la vie passionnée de son fils, une transmutation ontologique. Cela s'entend puisqu'il est indissolublement lié à elle et qu'il hante la mémoire de l'impassible survivant au même titre que cette vie elle-même, en tant que facteur originel et fondamental de tous les épisodes remémorés. Ainsi, feu Gustave junior et son père, victimes d'un double assassinat⁵², accèdent ensemble, inséparablement, à la dignité suprême de l'En-Soi. Le père sera toujours l'*Autre* dans ce jeune cœur disparu. Mais un *autre* impuissant – bien que possédant l'opaque densité de l'être-passé. Enchaîné, muet, incapable d'agir sur l'éternel présent qui le contemple, Moïse n'est plus qu'un diable dans une bouteille. La jeunesse de son fils, qu'il a systématiquement détruite, se referme sur lui et le totalise en se totalisant. Pris à son propre piège, le Démon sera victime à son tour du regard incisif qu'il dirigeait sur sa proie et qui, abstrait survivant d'un naufrage, le cloue à chaque événement du passé, plein, vide, présent, distant, dépassé, sans cesse remémoré dans son absence, comme un papillon sur un bouchon. Dans la mesure où l'imagination « créatrice » puise ses schèmes dans la mémoire, le vieux Seigneur, méconnaissable, sera dans tous les livres futurs de son fils : et par là, je n'entends pas seulement qu'il est exploité comme *personnage* (docteur Larivière, etc.), mais qu'il représente pour chacun des héros la malédiction d'Adam, le destin, le temps implacable et mou de la déchéance, l'analyse qui ridiculise leurs élans, les

abondantes prophéties par quoi les choses annoncent le pire. Mais dans la mesure où chaque individu, obscurément, négativement, le dépasse en silence, ne fût-ce que par la douleur, il est chaque fois vaincu dans sa victoire même. Ainsi, désormais, chaque ouvrage de Gustave – entre bien d'autres fonctions – a l'office de renouveler dans l'imaginaire la crise originelle, c'est-à-dire la Passion du fils et le meurtre du père.

Donc il est parricide. Cependant, malgré ses obscures allusions, dans les lettres à Louise, et ses couplets sur l'efficacité *réelle* de l'imaginaire, il n'a pas de remords, au contraire, ce meurtre par envoûtement le flatterait plutôt : il le rend plus sombre encore, plus maudit ; il étoffe son rôle d'homme fatal, cachant au fond de son cœur des plaies indissolubles et des forfaits inconnus. À cette époque, d'ailleurs, cette mort n'a pas encore apaisé son ressentiment. Mais sa pensée *réelle* – parfaitement juste, celle-là – n'a pas ces résonances magiques. En peu de mots la voici : l'un de nous deux était de trop ; si je suis homme aujourd'hui, c'est que j'ai payé ma liberté de sa vie. Par cette raison, il s'attache à la légende de Julien : celui-ci n'accède à la sainteté que *pour* avoir poignardé son géniteur ; c'est cette suspecte méprise qui attise sa haine de soi et le pousse à l'extrême dénuement ; de même Gustave ne recevra le génie que de la mort prématurée d'Achille-Cléophas. Beaucoup plus tard, quand la gloire est venue, le Seigneur noir du cadet Flaubert devient le « bon Seigneur » de ce fils unique, Julien. Les rancunes de Gustave se sont apaisées ; la ruine des Commanville l'oblige à se réfugier dans son enfance : il veut, à présent, qu'elle ait été belle. Dans Achille-Cléophas il ne voit plus que l'homme qui a su prendre congé à temps.

*

Avons-nous, dans ce premier examen, épuisé les significations de la crise ? Et faut-il n'y chercher qu'une pure négation, ce qui reviendrait à la décrire comme une simple tactique défensive dont le principal objectif serait de soustraire Gustave aux obligations de sa classe, c'est-à-dire aux volontés d'un père

bourgeois, en dévoilant une passivité radicalisée par une chute qui le précipiterait au-dessous de la condition d'homme ? Au niveau où nous nous sommes placé jusqu'ici pour l'étudier, il est bien clair que l'« attaque » de Pont-l'Évêque est *cela d'abord* et qu'elle a été, en tout cas, vécue comme telle. Flaubert lui-même, parfois, ne semble voir dans sa crise de 44 et dans la vie qu'il s'est faite à partir de là – séquestration, privations consenties, etc. – qu'un moyen tactique et purement négatif, même par rapport à l'Art. Par exemple, en 75, dans le temps même où il écrit *Saint Julien*, il semble, dans ses lettres, ne donner à sa vie « monacale » qu'un sens pratique et, finalement, assez basement égocentrique. On sait, en effet, qu'il réagit à la ruine des Commanville, qui l'atteint matériellement et le menace dans ce qu'il a de plus cher – Croisset qui est à sa nièce et qu'elle peut vendre – par des larmes, une extraordinaire nervosité, une prostration qui, à ses yeux, ne signifie rien de moins que le commencement de la sénilité. Sa nièce tente de combattre ce désespoir extravagant – dont il va, à la lettre, mourir après un vieillissement précoce – en lui adressant des appels au stoïcisme assez bouffons. Elle ne fait que l'irriter. Il se fâche, en particulier, quand elle l'invite à l'« endurcissement » ou qu'elle lui propose de recommencer sa vie ou de « commencer une vie nouvelle ». Elle a beau jeu, pourtant : n'a-t-il pas toute son existence prétendu qu'on n'accède à l'Art qu'en se détachant des biens de ce monde, ne s'est-il pas donné pour un stoïque ? Il lui répond avec emportement ; pour le stoïcisme, *fini* : c'était bon, autrefois, du temps de sa jeunesse et de sa maturité : « Ma sensibilité est surexcitée, j'ai les nerfs et le cerveau malades, très malades, je le sens... Apprends donc que les vieux granits deviennent quelquefois des couches d'argile... Mais tu es jeune, tu as de la force, tu ne peux me comprendre. » Dans une autre lettre, il proteste avec véhémence : *on n'a pas le droit* de réclamer de lui la résignation. « J'ai passé ma vie à priver mon cœur des pâtures les plus légitimes. J'ai mené une existence laborieuse et austère. Eh bien, je n'en peux plus ! je me sens à bout, les larmes rentrées m'étouffent et je lâche l'écluse. Et puis l'idée de n'avoir plus un toit à moi, un

home, m'est intolérable. Je regarde maintenant Croisset avec l'œil d'une mère qui regarde son enfant phthisique en se disant : Combien de temps durera-t-il encore ? et je ne peux m'habituer à l'hypothèse d'une séparation définitive. » Avec de tels soucis, le travail lui est impossible : bien avant de partir pour Concarneau, il abandonne *Bouvard et Pécuchet* et « se dissout dans un horrible désœuvrement ». Il reconnaît pourtant que le désastre financier ne le met pas tout à fait sur la paille : mais c'est pour réaffirmer aussitôt que son « déchirement du cœur » le condamne à la stérilité. « Mon existence est maintenant bouleversée, j'aurai toujours de quoi vivre, mais dans d'autres conditions. Quant à la littérature, je suis incapable d'aucun travail. » Quand il se permet d'espérer, que demande-t-il, pour retourner à son écritoire ? Qu'il lui reste, après liquidation, 10000 livres de rente et Croisset. À Concarneau il déclare que, s'il devait y vivre, 6000 livres suffiraient à la rigueur. Mais, tout aussitôt, il retombe dans ses idées noires. De quoi se plaint-il exactement ? Il le dit à quelques intimes. À M^{me} Brainne, par exemple, le 18 juillet 75 : « J'ai tout sacrifié, dans ma vie, à la liberté de mon intelligence ! et elle m'est enlevée *par ce revers de fortune*⁵³. Voilà surtout ce qui me désespère. » Tout sacrifié ? Oui, *sauf* Croisset ; il dit, en effet, dans la même lettre : « ... si Deauville me reste... et que nous gardions Croisset, l'existence sera encore possible. Sinon, non. » Deauville et Croisset lui assurent la « tranquillité d'esprit » qui rend l'inspiration *possible* : tant qu'il craindra de perdre ses rentes et son toit, il se sentira « vidé ». « Il faudrait m'enthousiasmer pour une idée, pour un sujet de livre. Mais la Foi n'y est plus. » L'idée se précise sous sa plume : « J'avais tout sacrifié depuis ma jeunesse à la tranquillité de mon esprit. Elle est détruite à tout jamais... et je crois que jamais je ne serai capable d'écrire deux lignes de suite. » Cette phrase curieuse vise l'ensemble de la vie de Flaubert à partir de la crise et, par conséquent, la crise elle-même ; celle-ci, avec ses suites, est donnée comme un sacrifice : Gustave en janvier 45 s'est privé des « pâtures légitimes du cœur » en se proclamant incapable d'action et sous-homme, en reconnaissant « n'être pas

fait pour jouir ». Plus de désirs, donc le *calme*. Mais à la condition de conserver son être objectif, c'est-à-dire Croisset avec des rentes. On remarquera la contradiction : s'il a *tout* sacrifié à la tranquillité de l'âme, rien ni personne ne peut la lui arracher. Elle devrait donc lui rester même s'il devient clochard et dort sous les ponts. Eh bien, justement non : la recherche du dénuement ne peut se faire que sur la base de la propriété bourgeoise. Il reprend le thème, dans une lettre à M^{me} Brainne du 2 octobre 75. Cette fois sa pensée paraît complète : « Je suis un “homme de la décadence”, ni chrétien ni stoïque et nullement fait pour les luttes de l'existence. J'avais arrangé ma vie pour avoir la tranquillité de l'esprit, sacrifiant tout dans ce but-là, refoulant mes sens, et faisant taire mon cœur. Je reconnais maintenant que je me suis trompé ; les prévisions les plus sages n'ont servi à rien et je me trouve ruiné, écrasé, abruti... *Pour faire de l'art il faut avoir un insouci des choses matérielles*⁵⁴ qui va me manquer désormais ! Mon cerveau est surchargé par des préoccupations basses. Je me sens déchu ! enfin votre ami est un homme fini. »

Cette fois tout est dit : pour faire de l'art – donc pour survoler la vie –, deux choses sont demandées : la pratique systématique de l'anorexie (chasteté, tempérance, refus de l'ambition et des passions humaines) *et* l'insouci des choses matérielles qui ne peut trouver sa source que dans la rente. Il est demandé au candidat de renoncer aux *désirs* ; en échange il est en droit d'exiger la satisfaction automatique des besoins. À George Sand, le 10 mai 1875, à Georges Charpentier au début d'août de la même année il dit la même chose dans les mêmes termes. « Pour écrire de bonnes choses il faut une certaine alacrité ! Que faire pour la ravoir ? » « Pour bien écrire, il faut une certaine alacrité qui me manque. Quand retrouverai-je l'entière possession de ma pauvre cervelle endolorie ? » Alacrité : le mot est soigneusement choisi et sa réapparition, à trois mois de distance, prouve l'importance que Flaubert y attachait. L'alacrité, c'est l'aspect positif de l'ataraxie, le sentiment réflexif de la disponibilité de l'âme affranchie, le calme contentement de la voir tout entière rassemblée, musclée par

les exercices spirituels et le généreux désir qui en résulte de l'employer à des fins supra-humaines. Cette alacrité, somme toute, c'est celle de l'athlète au repos, qui ne boit ni ne fume ni ne fait l'amour et jouit de sa force, c'est la possession plénière et consciente de ce qu'il appelle, dans une autre lettre, la liberté de son intelligence. En 75, avec la résurrection de l'Avenir – qu'il croyait avoir tué en janvier 44 – le souci fait irruption dans sa vie, l'allègre tranquillité s'évanouit dès qu'il faut « penser au lendemain ».

Est-il sûr que Gustave, en 1875, comprenne ce qui s'est passé en 1844 ? Quand il écrit à sa nièce ou à George Sand, accablé et furieux, il insiste avant tout sur l'ataraxie qu'il va perdre et qui, malgré quelques allusions à son travail d'écrivain, lui semble du coup le bien suprême. C'est le bourgeois qui se rebiffe, le propriétaire dépouillé. Il y revient sans cesse : à son âge, on ne se refait pas, il a des habitudes auxquelles il ne peut renoncer sans mourir. Je suis, dit-il, un vieillard, je ne peux plus me changer. Et cette fois, c'est vrai. Du reste, en ce printemps 75, sa folle entreprise *Bouvard et Pécuchet* le fatigue et l'égare, il s'y perd et songe à l'abandonner. Bref l'Art, pour un moment, cesse d'être son souci majeur : ce qu'il regrette, c'est sa *vie*, sa pauvre vie solitaire, réglée, avec son confort et le retour éternel des fêtes et des saisons. Il est « vidé » et, s'il entreprend *Saint Julien*, à Concarneau, c'est, dit-il, « uniquement pour m'occuper à quelque chose, pour voir si je peux faire encore une phrase, ce dont je doute⁵⁵ ». On conçoit que, dans ces conditions, Gustave s'échappe à lui-même et ne comprenne plus son option principale. Du reste, il est rarement vrai quand il parle directement de lui. Mais n'est-il pas autrement sincère et profond, au même moment, dans ce *Saint Julien* commencé sans entrain et qui, peu à peu, le captive ? N'y laisse-t-il pas deviner un lien difficile et complexe mais rigoureux entre la méchanceté, le crime, la haine de soi, la volonté sans espoir de se perdre pour expier et la sainteté – c'est-à-dire l'Art enfin trouvé ? En ces quelques pages toutes les composantes de la chute primitive sont remises en place. À les bien lire, nous comprenons que Gustave, en 44, lorsqu'il est tombé dans la nuit, s'est

sacrifié du même coup *contre le Père*, et *contre le fils cadet*, le haïssable « grand homme manqué ». Comment pourrait-il en être autrement ? Le croire sur parole, quand il geint, ce serait oublier que, dans sa jeunesse, la résistance passive au destin bourgeois qu'on lui ménage a toujours été de pair avec l'espérance ardente et vaine de renaître génial. Nous avons même noté, alors, que sa haine du barreau est d'autant plus intense que ses espoirs littéraires sont plus amèrement déçus. En janvier 44, ce qui lui rend son retour à Rouen puis à Paris *impossible*, c'est sa certitude de n'être qu'un raté. S'il tombe à Pont-l'Évêque, c'est donc à la fois *contre* la Destinée et *pour* l'Art. Ne faut-il pas nous demander si cet humiliant sacrifice, loin d'avoir pour seul but de lui fournir le loisir d'écrire, ne tend pas directement à vaincre le guignon par un holocauste pour lui donner accès à la glorieuse phalange des artistes ? Nous venons d'indiquer que sa névrose, à un certain niveau, s'organisait en attente passive de la mort du père. Ne serait-elle pas, en outre, *attente du chef-d'œuvre à venir* ? Encore faut-il s'entendre : la première attente, purement négative, nous est apparue comme un effort interne pour s'approcher au plus près de la passivité pure, pour devenir ce pur bloc d'éternité granitique sur lequel le temps coulera sans laisser de traces. Mais il est des attentes actives : celle de l'Idée n'est pas seulement la confiance faite au vide ; elle tente d'être un piège par cela même qu'elle attend, autrement dit, elle se constitue comme ouverture orientée. La névrose d'attente pithiatique qui se structure en 44 est-elle par rapport à l'art une simple instrumentalisation négative de la passivité ou faut-il y voir une relation interne et prospective avec le chef-d'œuvre futur ?

Revenons à cette curieuse tranquillité d'âme dont Flaubert fait preuve dès la fin de janvier. Nous avons montré tout à l'heure qu'il devinait obscurément « jusqu'où il irait trop loin ». Et puis ce calme est propre aux affections hystériformes, quand le corps prend en charge le souci. N'empêche : *avant* la crise, l'angoisse le tenaillait parce que la déchéance, vertigineuse et terrible issue, s'imposait chaque jour davantage et qu'il refusait de toutes ses forces l'intolérable

humiliation. À présent, c'est fait, Flaubert est *objectivement diminué* : il devrait en crier de rage. D'autant qu'il ne peut même plus se réfugier dans un rêve de gloire : pendant les six premiers mois, on lui refusera jusqu'au droit de prendre la plume. Sait-il seulement s'il retrouvera un jour la force d'écrire ? *Pourquoi n'est-il pas humilié* s'il a tout perdu, même cela ?

Ne serait-ce pas, justement, que l'Art est directement en cause ? Et si le sens de la crise était non seulement de procurer à Flaubert, par la séquestration, les loisirs et l'isolement qu'il juge nécessaires pour faire un livre mais aussi de l'en rendre *intérieurement capable* ? Si l'autre objectif – le principal, peut-être – du « système rigoureux fait pour un seul » était de dépasser les inhibitions et les insuffisances du « grand homme manqué » et de le métamorphoser en *artiste* ? Nous avons vu que la conception de *Smarh* n'était pas séparable d'une transformation de l'attitude mentale de Gustave envers le monde et soi-même. Inversement, le changement d'attitude provoqué par la déchéance et la fausse mort ne serait-il pas l'amorce d'une ascèse esthétique ? Par le fait, la position de Flaubert est complexe : son allergie au Code n'a pas de signification par elle-même ; il faut, pour la comprendre, la relier directement avec l'impuissance littéraire dont il croit souffrir. Génie incontesté – donc sûr d'échapper à la condition bourgeoise – il passerait ses examens sans effort – comme il a fait en automne 42, après avoir terminé *Novembre*. La déchéance, qui le précipite dans la sous-humanité, ne doit-elle pas l'aider à réaliser en lui-même la superhumanité de l'artiste ? L'essentiel, en ce cas, serait d'être non-humain : par en bas, par en haut, peu importe et, peut-être, c'est tout un. Ce qu'il faut, c'est se rendre incapable de partager les fins de l'espèce : à partir de là commence l'Art. Ou l'idiotie. À Pont-l'Évêque, Flaubert aurait fait un pari audacieux : la Chute pouvant lui apporter génie ou démence, il serait tombé, misant sur le génie. Si nous acceptons cette hypothèse de travail, nous comprendrons que l'humiliation l'ait frôlé sans l'accabler : d'abord parce qu'il n'aura pas vécu sa crise comme la simple réalisation de sa déchéance mais comme une condition nécessaire de ses

progrès intérieurs ; ensuite et surtout, parce que la renonciation aux fins humaines, à la condition d'être entière et sincère, entraîne *ipso facto* la disparition de la honte.

Les fins humaines, Gustave les a toujours contestées. Il y adhérerait, pourtant, plus ou moins. Il refusait les besoins, servi par un corps trop docile mais, tôt ou tard et pour cause, ils revenaient au galop. Il méprisait l'ambition mais la famille Flaubert l'avait infecté de son terrible arrivisme. Il détestait les études sans pour autant demeurer indifférent à la réussite et nous l'avons vu, dans ses *Souvenirs*, avouer qu'il désirait parfois « briller dans les salons ». Le premier résultat de sa névrose est de couper tous les ponts. En septembre 45 – vingt mois après la première attaque – il écrit à Alfred : « Il y a maintenant un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples. Le mot le plus banal me tient parfois en singulière admiration. Il y a des gestes, des sons de voix dont je ne reviens pas, et des niaiseries qui me donnent... le vertige. As-tu quelquefois écouté attentivement des gens qui parlaient une langue étrangère que tu n'entendais pas ? J'en suis là. À force de vouloir tout comprendre, tout me fait rêver. Il me semble pourtant que cet ébahissement-là n'est pas de la bêtise⁵⁶. » Ce texte explicite clairement les raisons de cet *estrangement* : Flaubert veut comprendre les intérêts et les passions des hommes ; mais c'est ce qu'il ne peut faire sans y participer. Or voici qu'il s'est retiré de l'espèce : un « intervalle » l'en sépare ; aussi la compréhension se change en contemplation ahurie. Tout est là : les agissements, leurs motivations, leurs objectifs, il peut en restituer l'enchaînement mais le processus entier lui demeure opaque : il ne s'est pas mis *dedans*. C'est ce que soulignait un texte bien antérieur qui traduit des impressions ressenties par Flaubert dans les six premiers mois de sa névrose. Jules observe au chapitre XXVI de l'*Éducation sentimentale* : « Quiconque est engagé dans l'action n'en voit pas l'ensemble, le joueur ne sent pas la poésie du jeu qui est en lui ni le débauché la grandeur de la débauche, etc. Si chaque passion, si chaque idée dominante de la

vie est un cercle où nous tournons pour en voir la circonférence et l'étendue, il ne faut pas y rester enfermé mais se mettre en dehors. » Entre le texte de *L'Éducation* et celui de la lettre de 45 à Alfred, il semble qu'il y ait contradiction puisque l'« intervalle » conduit, dans le plus ancien, à une compréhension de survol, globale et totalisante – on voit l'entière circularité de nos conduites – et dans le plus récent à l'*estranement*. Mais c'est que Gustave depuis janvier 44 oscille sans cesse entre l'optimisme et le pessimisme : ainsi trouvera-t-on désormais, en alternance, des lettres où l'Art est présenté comme un point de vue absolu sur le monde et d'autres où il est réduit à l'occupation la moins ennuyeuse d'un bourgeois qui vit à la campagne. Nous y reviendrons. Pourtant, le positif l'emporte : même dans la lettre à Alfred, Flaubert refuse d'assimiler son hébétude à la bêtise. Son incompréhension est une compréhension supérieure, qui enveloppe, outre la claire vision des actions humaines, la conscience stupéfaite de leur vanité.

À vrai dire il n'y a rien là de bien neuf – du moins, en apparence – et nous l'avons surpris, plus d'une fois, contemplant les agissements de l'espèce avec la même stupéfaction ; c'est le « rebond » de l'orgueil et l'usage de l'infini négatif : « Montez sur une tour... » En fait, il s'agit d'une utilisation nouvelle de ce que nous avons appelé la conscience de survol : c'est lui, c'est lui d'abord qu'il prétend survoler, comme l'indiquent ces deux textes de la première *Éducation* dont l'un – écrit peut-être au moment même qu'il revenait à son manuscrit – montre le *moyen* et l'autre le résultat : « (Jules) semblait se ravalier à plaisir et se tramer dans la boue, comme s'il eût voulu exercer une vengeance contre sa propre personne ; néanmoins il ne se préoccupait que de lui... s'analysait jusqu'à la dernière fibre, se regardait au microscope ou se contemplait dans son ensemble ; on eût dit que son orgueil l'avait placé au-dessus de lui-même et qu'il se voyait avec pitié. » Nous retrouvons le thème de *Novembre* – « Je suis trop petit pour moi » – repris dans l'exaspération. Mais on voit aussi l'ascèse : se traîner dans la boue, *se venger de soi*. Et voici ce qui s'ensuit : « Le calme dans

lequel Jules avait voulu vivre par égoïsme et les hauteurs arides sur lesquelles il s'était posé dans un effort d'orgueil l'avaient éloigné si *brusquement*⁵⁷ de sa jeunesse et avaient exigé de lui une volonté si âpre et si soutenue... qu'il s'était presque pétrifié le cœur. » Deux mots frappent : si brusquement. Puisque l'ascèse fait l'objet d'une volonté *soutenue*, on s'attendrait à ce que le changement soit progressif. Mais la brutalité soulignée de la métamorphose ne nous laisse pas le choix : il s'agit d'un rappel allusif de la crise – que Flaubert ne mentionne jamais directement dans ce roman. En ce cas, la volonté viendrait *après* pour achever le job. Cette interprétation est confirmée par une lettre de 46 citée plus haut : « Je n'étais pas comme cela autrefois. Ce changement s'est fait naturellement. Ma volonté aussi y a été pour quelque chose. Elle me mènera plus loin, j'espère. » Bref, il s'est vengé de sa médiocrité en s'infligeant d'affreuses tortures dont le résultat est le plongeon mémorable de 44. Peu importe qu'il se soit alors perché au-dessus de lui-même ou qu'il soit tombé au-dessous de sa minable particularité : ce plongeon avait justement pour but de délivrer son orgueil aride et superbe de sa personne singulière. Quand il saute le pas, il ne parvient pas, certes, à étouffer son anomalie mais il se pétrifie le cœur : cela veut dire que l'origine, le résultat et la fin de la crise originelle, c'est une non-adhérence à soi, une certaine distanciation qui déleste Gustave de sa *réalité*.

La première crise n'a pas lieu avant qu'il se soit fait en Gustave un consentement passif au pire : ce n'est pas assez de se labourer le cœur ; il poussera la vengeance jusqu'à se condamner à l'abjection. Mais par l'acceptation du pire, vécue comme croyance, il s'est déjà en partie désolidarisé du cadavre ou du dément qu'il se condamne à devenir, comme si la disproportion entre les visées de son orgueil et ses capacités était déjà si accentuée qu'il lui importait peu qu'elle s'exagérât encore. Mais puisque c'est l'orgueil qui porte sentence, c'est l'orgueil qui sera témoin de son exécution : quelque chose s'abîme aux pieds d'Achille, quelque chose *doit* survoler le désastre et l'observer dans l'indifférence. C'est pour cela qu'il ne perd jamais conscience : l'évanouissement pur et simple

symboliserait l'abolition totale. Gustave entend qu'une vigilance demeure : « Je me cramponnais à ma raison, elle dominait tout quoique assiégée et battue. » Non que cette Raison cherche à combattre pied à pied la folie : elle demeure au-dessus de la mêlée, vaine et superbe affirmation de l'universel, du « je pense » stoïcien. L'orgueil était, bon gré mal gré, solidaire de l'anomalie, détermination contingente et finie mais totalité ordonnée ; il ne peut plus l'être du désordre d'images en quoi elle semble s'être défaite. La distanciation, refus de soi longuement ruminé pendant l'automne 43, a favorisé la crise qui a tranché les liens de ce ballon captif avec l'Ego concret, qui s'est atomisé.

Longtemps Flaubert a lutté avec son double : Almaroës, froide raison analytique, se bagarrait avec Satan la pleurarde, mémoire torturée. La chute les sépare : ce qui s'engloutit, c'est la réalité présente ; Satan, privé de ce point d'appui, se convertit en mémoire pure, Almaroës, perdant son corps, n'est plus rien ni personne et ne peut plus rien ressentir sinon dans l'imaginaire. Le vécu se fige, se referme sur ses souffrances : il appartient à un jeune mort. Restent une imagination axée sur une mémoire et un orgueil fou mais sans attaches, déréalisé.

Origine et résultat de la crise, la distanciation n'en serait-elle pas, en profondeur, la fin positive ? Cela voudrait dire qu'elle s'identifierait à la crise elle-même, comme son intention téléologique, son orientation et son sens. De fait, Gustave, malgré quelques rechutes, va bientôt rompre avec l'éloquence passionnée de ses premières œuvres : l'Art, dès les derniers chapitres de *L'Éducation*, s'affirmera comme la distanciation suprême ; ne serait-ce pas *pour* *renâître artiste* que Gustave a rompu les amarres qui le retenaient à la vie immédiate ?

On ne peut répondre à ces questions tant qu'on se limite, comme je viens de le faire, à l'examen de la première crise et à la description des crises référentielles. Si les intentions tactiques, dont l'objectif est à court terme, peuvent se livrer immédiatement à l'analyse existentielle, les intentions stratégiques ne peuvent être saisies que dans leur développement temporel : non seulement l'objectif en

est lointain mais elles ne sont, par elles-mêmes, ni répétitives ni susceptibles de se résumer dans un moment, fût-il privilégié ; il faut les considérer comme des unités temporelles dont le sens *devient* à mesure qu'elles se temporalisent. Pour décrire l'orientation stratégique de cette névrose – si tant est qu'elle en ait une – il faudra observer le malade pendant les trois ans qui suivent la première « attaque », c'est-à-dire jusqu'à sa décision d'écrire le premier *Saint Antoine*. Nous ne devons pas nous limiter à l'étude des crises référentielles – qui semblent s'être assez vite stéréotypées et dont, malheureusement, nous ne savons guère que ce que Maxime en dit – mais, tout au contraire, nous essaierons de comprendre et de fixer par des mots la manière dont Flaubert a vécu ces années, ce qu'il y a fait, ce qu'il en a fait, ce qu'il y a ressenti, ce qu'il y a écrit, ce qu'il *en* a écrit. De fait, durant toute cette période, sa maladie, bien qu'en décroissance, ne le quitte pas un instant, elle demeure comme *exis* à la fois vécue et patiemment déchiffrée, même dans l'intervalle qui sépare deux crises référentielles. En ce sens, c'est *sa vie* : il *vit* l'oubli hystérique de vivre.

Mais ses relations avec l'Art et la culture, en tant qu'elles se manifestent par des sentiments, des pensées, des conduites et des rôles, ne représentent-elles pas, elles aussi, la part essentielle de son existence ? Et sont-elles séparables de sa névrose ? Celle-ci, en dépit de son caractère apparemment fruste et rudimentaire, ne peut être envisagée autrement que comme « maladie d'un écrivain » ou névrose d'un homme de culture ; le monde culturel et spécialement la littérature fournissent et maintiennent le milieu signifiant dans lequel Gustave doit vivre son mal. Inversement, d'ailleurs, ces manifestations de l'*esprit objectif* se déterminent chez Gustave par rapport à ses troubles. Il faudra donc procéder à l'examen du mouvement dialectique par lequel le projet artistique et le projet névrotique se conditionnent mutuellement, au point que l'écriture devient névrose et la névrose littérature.

Cet examen seul pourra répondre à notre question de principe. C'est lui qui permettra de décider, entre deux réponses possibles, quelle est celle qui

s'approche le plus de la vérité. Il faut choisir en effet. *Ou bien* la Chute n'est rien d'autre qu'un moment du dialogue avec le père – celui où la parole indisable se fait remplacer par une somatisation. Alors l'unité névrose-écriture ne sera pas signifiante. Certes, les rapports entre l'une et l'autre ne seront pas d'*extériorité* mais leur unique fondement sera l'unité totalisante du vécu dans lequel même les relations externes se constituent comme des liens internes des parties entre elles à travers le tout. Autrement dit, le projet littéraire et le projet névrotique, loin de se borner à co-exister, se conditionneront l'un l'autre. Mais il n'en demeurera pas moins que chacun est né en dehors de l'autre ; on ne trouvera ni dans l'écriture une expression exhaustive de la névrose ni à l'origine de la névrose l'intention fondamentale d'écrire. *Ou bien* les deux intentions révéleront leur unité originelle. La névrose apparaîtra, alors, à *un certain niveau* comme une réponse tactique et négative au père, suscitée par une urgence quoique préparée de loin, et *au niveau le plus profond* comme une réponse stratégique et positive à la question posée par la nécessité et l'impossibilité, pour Gustave, d'être Artiste. En ce cas, le projet névrotique viserait une métamorphose radicale de la personne, accompagnée d'une vision nouvelle de l'essence du Beau. Stratégiquement, la Chute apparaîtrait alors comme une conversion dont Gustave n'aurait plus qu'à développer les conséquences. Cette transformation, à la fois pleinement vécue dans un instant de foudre et temporalisée dans les années qui suivent, ce serait la conversion à l'optimisme. Mais à un optimisme selon Saint Flaubert. Autrement dit, plus que jamais le pire serait sûr mais la radicalisation de la défaite ne serait autre que la victoire. Extériorité originelle de deux projets unifiés ensuite par leur appartenance contingente à un même tout ? conversion fondamentale et *une* où le niveau tactique et le niveau stratégique seraient en rapport de symbolisation réciproque ? Voilà ce dont nous déciderons si nous suivons Flaubert pas à pas à travers ses années de somnolence.

1. L'évidence est un moment d'une praxis : ses caractères complémentaires et inséparables sont le libre dépassement de l'objet vers une fin définie et l'indéniable présence de cet objet « en chair et en os » dans le mouvement qui tente d'en faire le moyen de cette fin, comme condition indépassable de l'entreprise tout entière. Il se découvre comme devant être transformé à l'intérieur du champ pratique mais aussi comme définissant lui-même les conditions et les limites de cette transformation. L'évidence, c'est le réel se découvrant comme régulation des possibles ; c'est la contingence se constituant, dans sa contingence même, comme nécessité à la lumière de la liberté. Cette liaison dialectique du possible et de l'impossible, du contingent devenant nécessaire et, pour parler comme Hegel, de la nécessité dévoilant sa contingence, même si on la rencontre au niveau des opérations mentales (discours, symboles mathématiques, etc.), a pour origine le rapport du corps (matière pratique) au monde, c'est-à-dire la facticité, comme instrumentalisation de l'organisme. Par principe, donc, le moment de l'évidence ne peut appartenir à l'expérience de Flaubert.

2. Provoquée, cela va de soi, par un ensemble latent de désirs et de craintes dialectiquement liés.

3. Bien entendu, cette pure coexistence peut apparaître aussi dans la relation d'un agent pratique avec certains secteurs du réel. Mais cela vient, en ce cas, de ce qu'il éprouve et dévoile la réalité (comme ustensilité et comme adversité) à partir d'une certaine entreprise qui laisse en dehors d'elle – comme inutilisables – les secteurs en question. Toute action néglige – en fonction de sa fin même – certains objets intramondains qui, de ce fait, demeurent *pour l'agent* à mi-chemin du réel et de l'irréel puisqu'ils sont perçus comme déterminations objectives sans être affirmés, niés, éprouvés, dépassés pour autant. Il s'agit, à les prendre dans l'immédiat, d'*apparitions*. Mais, d'autre part, le champ pratique, lui, singularisé par l'action particulière se livre dans sa réalité radicale et réalise, du même coup, l'agent (c'est-à-dire qu'il dissout en celui-ci ce qui peut rester d'imaginaire et met l'imagination au service de la réalisation). Et, dans cette mesure, les apparitions négligées sont affectées indirectement d'un indice de réalité : elles sont liées aux faits actuellement dévoilés par l'entreprise parce qu'elles appartiennent malgré tout à l'unité du champ des possibles ; elles esquissent, au-delà de mes soucis présents, des possibilités et des responsabilités provisoirement non-signifiantes mais qui n'en renvoient pas moins à l'ensemble concret de mes activités passées, présentes et futures, réelles et virtuelles en tant que celles-ci se manifestent comme les variations indéfinies mais rigoureusement limitées d'une praxis, la mienne, à partir de *cet* ancrage, ici et maintenant. En d'autres termes le projet crée les possibles en dévoilant le réel mais les possibles non utilisés renvoient sur la praxis elle-même cette structure de possibilité en lui annonçant que d'autres moyens l'attendent si elle

choisit d'autres fins : par là ces objets passés sous silence et qui se bornent à me désigner dans ma liberté se dévoilent dans leur vérité ; intégrés dans le champ pratique donc indirectement liés aux moyens que je mets présentement en œuvre, cependant ni réels ni irréels *pour moi*, ils se donnent en permanence pour des *réalisables*. C'est ce que montre assez bien le type d'attention décrit par Revault d'Allonnes sous le nom de « réflexion avec fascination auxiliaire » : cet homme – qui, par exemple, cherche la solution d'un problème pratique ou scientifique et qui tente, en esprit, d'en énoncer tous les termes – a, dans le même temps, les yeux tournés vers une pendulette posée sur son bureau. Peut-on dire qu'il la *regarde* ? Non : le regard est pratique, il déchiffre, analyse, classe dans une intention toujours définie. Est-ce qu'il la voit ? Oui et non : pour être vraiment vue, il faudrait qu'elle se détachât, forme, sur un fond ; on en revient donc à la sélection par le regard. Pourtant elle *fascine* : elle s'impose comme pure apparition qui *en tant que telle* sert l'effort réflexif ; retenant les yeux sans solliciter le regard, elle est un *moyen de ne pas regarder ailleurs*. Mais en même temps, le chercheur ne peut faire qu'elle ne se donne pour un *réalisable* – c'est son coefficient d'adversité – c'est-à-dire comme une possibilité, propre à la praxis, de changer d'option. De fait, par moments, l'attention se brise tout net et, n'ayant pu trouver le mot, l'idée qu'il poursuivait, l'homme *réalise* la pendulette : elle émerge des limbes avec sa nature propre, ses résistances ; par exemple elle lui *refuse l'heure*, parce qu'elle s'est arrêtée et le réalisable passe au réel quand son propriétaire, abandonnant pour un instant ses réflexions, entreprend de la remonter. Mais, nous l'avons vu, Flaubert *couve une croyance*, comme on couve une maladie ; les apparitions marginales, même si elles jalonnent son voyage, ne sont pas des *réalisables* à ses yeux : il n'est lancé dans aucune entreprise pratique, il fuit la réalité et ces fantômes ne peuvent, en conséquence, pas même lui dévoiler son pouvoir permanent de changer d'activité.

4. On croit ce qu'on ne voit pas.

5. Comme ont fait M. Paul et Ernest.

6. *Correspondance*, t. I, p. 68.

7. Aujourd'hui, différents courants de pensée (Dieu prouvé par son absence, le Mal conçu comme le positif éthique par delà toute négation) ont incliné certains poètes à parler en termes solaires, à ne point énoncer son nom sans le qualifier par des adjectifs qui évoquent la lumière. Mais j'ai montré ailleurs que ce procédé – d'ailleurs parfaitement légitime – ne vise qu'à *choquer* le lecteur par l'accouplement de mots contradictoires, pour suggérer, par delà l'impossible synthèse, l'irréalisable dépassement de toute contradiction (en un certain lieu, le Mal n'est autre que le Bien absolu, l'absence est la plus haute manifestation de l'existence, etc.). Il s'agit donc, en vérité, de simples déterminations du langage : on rapproche des mots qui se

brûlent et c'est leur incendie qui *signifie*, par delà toute signification. Mais ces synthèses verbales – qui tirent leur origine de ce que la nomination n'est pas seulement la visée intentionnelle de la chose mais aussi la négation de la chose visée – n'ont rien de commun avec les synthèses vécues qui ont pour matière la chose même – l'être-diurne, l'être-nocturne – en tant que l'agent humain est *en situation* par rapport à elle. Celles-là, beaucoup plus variées, trouvent leurs seules limites dans les structures du langage ; celles-ci dans la chose elle-même.

8. Produit du monde, mon entreprise fondamentale l'exprime dans sa totalité à travers mon ancrage : totalisation en cours de mes fins et de mes moyens, le monde m'annonce à moi-même comme ensemble pratico-inerte de mes réalisations qualifié synthétiquement à partir de l'horizon du réalisable, de l'irréalisable et de l'inévitable.

9. Peu importe, bien entendu, si à un autre niveau la raison attribue ce moyen fourni par l'extérieur à l'enchaînement rigoureux et non téléologique des phénomènes. La pluie, tant attendue – pour telle ou telle raison – sera *d'abord un don* aux yeux de l'agent pratique, même raisonnable. L'empêchement, par contre, est plus facilement réduit à une détermination non-signifiante de la matière : c'est que l'attitude générale de l'agent pratique est fondée sur le dépassement du donné quel qu'il soit, ce qui correspond à la certitude profonde que le sens vient à la matière par l'homme.

10. *Correspondance*, t. III, p. 270.

11. 7-8 juillet 53. *Correspondance*, t. III, p. 270.

12. *Ibid.*, *loc. cit.*

13. 30 mars 57. *Correspondance*, t. IV, p. 169. Il parle évidemment de l'ensemble des crises et non pas seulement de la première.

14. *Mémoires d'un fou*.

15. Il dit en effet : « un million d'images, de *combinaisons*, de *pensées* ».

16. À Louise, juillet 47, *Correspondance*, t. II, p. 51. C'est moi qui souligne.

17. À la même, 7-8 juillet 53, *Correspondance*, t. III, p. 270.

18. « Une maladie nerveuse qui m'a duré dix ans. »

19. G. Flaubert, *Pléiade*, t. II, p. 644. On notera qu'il a déjà cherché la mort « en sauvant... des enfants du fond des gouffres. L'abîme le rejetait... ».

20. C'est moi qui souligne.

21. Que M^{me} Flaubert n'avait certes pas eue en 1821.

22. À Ernest, 11 novembre 44, *Correspondance*, t. I, p. 157.

23. À Maxime, avril 46, *Correspondance*, t. I, p. 204.

24. À Louise, 2 septembre 53, 9 heures. *Correspondance*, t. III, p. 331.

25. À Louise, 2 septembre 53.

26. *À ta surface* : en profondeur il y a une contrepartie sur laquelle nous reviendrons.

27. Il est peu vraisemblable que les crises référentielles naissent d'elles-mêmes et sans agression extérieure, à la manière de certains troubles organiques qui se reproduisent périodiquement. On doit supposer, au contraire, que Gustave, bien que maintenant en lui une disposition hystérique à répéter l'attaque de Pont-l'Évêque, n'entre pas en convulsions sans que des événements familiaux reconstituent plus ou moins fidèlement la situation de janvier 44 – ou, tout au moins, le disposent à la revivre. On devine que ces occasions ne manquent pas : l'activisme du *pater familias* est une agression perpétuelle et, à un moindre degré, la présence ou les propos des « Achille » quand ils viennent à l'Hôtel-Dieu, les projets qu'ils font, l'avenir qu'ils imaginent ; il faut tenir compte aussi de la « trahison de Caroline » et de ses fiançailles, des visites que fait Hamard, de l'amitié que Flaubert est obligé de lui témoigner. Quand toutes ces données, d'une manière ou d'une autre, se trouvent réunies, quand son état présent se trouve *mis en question*, quand il se sent observé, épié, quand des allusions à ses camarades, à sa vie future réveillent les frustrations endormies, bref quand on remue l'étang et que la vase remonte à la surface, il réagit en convulsionnaire.

28. Il va de soi que *situer* les choses n'est pas l'équivalent d'une assignation idéaliste : on les dévoile comme elles sont et dans leurs rapports réels mais en tant que cet ensemble de relations est saisi comme environnement pratique par l'agent. La découverte d'une nappe de pétrole est immédiatement *situation* de ce gisement par rapport aux autres gisements (possédés par d'autres), aux moyens de transport, aux instruments de forage, aux frais d'exploitation (qui résultent en grande partie des déterminations susdites), aux capitaux disponibles, à la conjoncture économique, etc. N'empêche que le gisement n'a pas attendu ce dévoilement pour *être-là*.

29. Tout ceci ne peut se comprendre si l'on oublie que la praxis comporte nécessairement un moment où l'homme (et l'animal) se retourne vers sa propre inertie (car le vivant est inertie dépassée mais conservée) pour en faire l'unique moyen de travailler l'inerte (j'ai décrit ce moment de la praxis dans la *Critique de la raison dialectique*). L'inertie est une certaine structure du vivant et conséquemment de l'action. Ainsi l'inversion de la transcendance – moment typique mais aberrant de l'option pithiatique, chez Flaubert – n'a pas à *inventer* l'inerte. Elle se borne à en faire une fin quand il n'est qu'un moyen. Encore verrons-nous plus loin que Flaubert *utilise* cette inertie. Non point pour peser sur un levier ou pour supporter un poids sur ses épaules mais – c'est l'aspect positif de l'option – pour délivrer l'imaginaire de sa gangue pratique et pour construire l'aventure irréaliste de l'artiste. Ce que je veux marquer ici,

c'est que, bien que la crise de 44 soit en elle-même déréalisation, les éléments réels en sont donnés dans la structure même de la praxis. Gustave, étant agent passif, exploite son inertie à d'autres fins, voilà tout.

30. Il va de soi que cela n'est pas vrai : l'héritage sera divisé en trois lots équivalents. Il est vrai que Gustave ne possède pas Croisset, mais il a d'autres propriétés dont il tirera – jusqu'à la ruine de Commanville – des revenus confortables.

31. À la différence de la « *Lettre au père* » de Kafka, qui, d'ailleurs, ne fut jamais reçue par son destinataire.

32. Jules n'est pas fait pour agir. Mais Henry, qui séduit une femme, l'enlève et part avec elle pour les Amériques, est, en fait, mené par les hasards tout autant que son ami. Cf. plus haut.

33. À Ernest, 9 février 44.

34. À Louise, 20 mars 47. *Correspondance*, t. II, p. 12.

35. Encore que l'usage du verbe « avoir » – à la place du verbe « être » – semble, en certains cas, régi par un particularisme local. Alfred écrit : « Je m'ai promené. » Mais même en tenant compte de cela, l'indétermination reste.

36. À Louise, 8 août 46. *Correspondance*, t. I, p. 227.

37. Gustave a perdu en partie et pour toujours l'usage de sa main : il ne pouvait plus la plier. Écrivain, cette invalidité légère ne l'a pas gêné. Praticien, il eût été contraint, peut-être, d'abandonner son métier. On peut imaginer que le jeune homme, avec la mauvaise foi dont il est capable, s'est dit que la maladresse de son père lui interdisait définitivement la carrière de chirurgien.

38. Quand il dit qu'il avait souvent pensé (dans l'angoisse, bien entendu) à la mort d'Achille-Cléophas et qu'il n'a pas eu de grosse surprise quand celle-ci est prématurément survenue.

39. Il a pourtant exposé, longtemps auparavant, dans *Agonies*, un fantasme très ambigu. Ce grand homme devenu charogne et que la foule prend plaisir à voir déterrer, qui est-ce ? Bien sûr, il s'agit *d'abord* d'un apologue destiné à montrer la vanité de la gloire et, conséquemment, l'absurdité de nos ambitions. Gustave se gourmande lui-même : tu veux la gloire, imbécile ? Cela t'empêchera-t-il de pourrir dans un cercueil ? Mais il faut observer que la seule célébrité qu'il connût alors était *justement* son père. L'adolescent ne fait que souhaiter la gloire : le grand homme nécessaire à l'apologue doit la posséder *en fait*. Ne peut-on exprimer la moralité de la fable comme suit : « Tu veux la gloire, imbécile ? Regarde ton père : il l'a, cela ne l'empêchera pas de crever comme un chien ! » ? Il y aurait en ce cas, chez Flaubert, quelque complaisance à imaginer le fameux praticien-philosophe sous la forme de la « chose innommable » qu'il décrit

dans *Agonies*. Et n'oublions pas que, malgré la métamorphose qui le change en son propre fils pendant ses dernières heures, c'est Achille-Cléophas qui meurt sous le nom de Mathurin.

40. Il a donc une étoile, ce maudit ? Oui : *à présent*, il en a une. Nous l'établirons au chapitre suivant.

41. À Maxime, 23 ou 24 mars 46, *Correspondance*, t. I, pp. 197-198.

42. À Ernest, 5 avril 46, *Correspondance*, t. I, p. 199.

43. À Maxime, 7 avril 46, *Correspondance*, t. I, p. 203. Il dit aussi : Ma mère est si malheureuse et je l'aime tant que, si elle voulait se jeter par la fenêtre, je ne l'en empêcherais pas. En un sens, il n'a pas tort et la vie de la « pauvre vieille », après ses deux deuils, n'a plus été, semble-t-il, qu'une longue peine à purger (encore qu'elle eût reporté sur la petite Caroline une partie des sentiments qu'elle portait à sa fille). Mais on préférera sans doute inspirer des sentiments moins sages, plus aveugles et, dans une certaine mesure, plus égoïstes. Être aimé pour soi-même, c'est fort bon. À la condition que l'autre vous aime aussi *pour lui*.

44. Le second fera l'objet du prochain chapitre.

45. Je ne veux pas dire par là que le meurtre du père puisse être, chez d'autres, accompli *réellement*, avec un revolver ou un couteau. Chez les agents pratiques, ce qui est *réel*, c'est l'ensemble des actes par lesquels ils détrônent leur Moïse et se substituent à lui en fondant à leur tour une famille ou en le remplaçant à la tête de l'entreprise ou en s'élevant plus haut que lui dans la hiérarchie sociale, etc. Ainsi l'intention homicide est soutenue par une praxis symbolique mais vraie qui lui donne de la consistance.

46. Maxime brouille tout, à son ordinaire. Le vitrail était à Rouen, dans la cathédrale. Il n'y avait, à Caudebec, qu'une statuette de saint Julien. On peut donc aventurer l'hypothèse que Gustave n'a pas « conçu », ce jour-là, son récit – la statuette ne pouvait guère l'inspirer – mais qu'il a *raconté* à Caudebec la vie du Saint telle qu'on la voyait sur le vitrail de Rouen et confié à Maxime qu'il songeait à en tirer une nouvelle. Celui-ci, à son ordinaire, a dramatisé l'épisode.

47. Je reviendrai sur ce sujet au chapitre suivant.

48. Pléiade, *Œuvres* de Flaubert, t. II, p. 646. M^{me} Flaubert était morte depuis peu. Comparer aux lettres de Concarneau, *passim* : « J'ai beaucoup de mal à écrire, matériellement, et les sanglots m'étouffent... Ma faiblesse nerveuse m'étonne moi-même et m'humilie... Beaucoup de choses que je revois ici réveillent les souvenirs de mon voyage de Bretagne et ne me rendent pas gai... Je ne pense qu'aux ans écoulés et aux gens qui ne peuvent revenir... Je rêve, je rumine mes souvenirs et mes chagrins et la journée se passe... Croirais-tu que presque toutes les nuits, je rêve Croisset ou quelques-uns de mes amis morts ? Cette nuit, ç'a été Feydeau », etc., etc.

49. Pléiade, *Œuvres* de Flaubert, t. II, p. 632.

50. Pléiade, *Œuvres* de Flaubert, t. II, p. 633.

51. À noter toutefois que son père ne le comprend pas et veut faire de lui un guerrier (l'homme d'action par excellence) au lieu que sa mère, plus sensible, souhaiterait qu'il fût un saint (un artiste).

52. Le père a tué le fils dont la mort tue le père : voilà un des sens que Gustave donne à sa chute. Et inversement cette mort du fils, un peu trop sollicitée, comporte, à ses yeux, le projet de tuer son assassin.

53. C'est moi qui souligne.

54. C'est moi qui souligne.

55. À M^{me} Roger des Genettes – Concarneau, 30 octobre 75. *Correspondance*, t. VII, p. 267.
Nous verrons qu'il a d'autres motifs. Il minimise son entreprise.

56. À Alfred, septembre 45, *Correspondance*, t. I, p. 191.

57. C'est moi qui souligne.

LIVRE II

*La crise envisagée comme stratégie positive
à la lumière des faits qui l'ont suivie*

ou

*le « Qui perd gagne » comme conversion
à l'optimisme*

Le « Qui perd gagne » rationalisé

À la première rémission, en juin 44, Gustave reprend et termine *L'Éducation sentimentale*. Dans les derniers chapitres de cet ouvrage, achevé en janvier 45, l'influence de la maladie est indéniable : le rôle de Jules s'amplifie tout à coup et c'est lui qui devient le principal personnage du livre. Nous devons lire ces pages avec soin : elles constituent le premier témoignage que l'auteur porte sur son mal. Pendant les six mois qu'il est resté sans écrire, il a eu le temps de méditer sur ce qui lui arrive ; il s'est interrogé sans cesse, il a lu des ouvrages de pathologie mentale ; surtout, il s'est familiarisé avec ses crises et a fini par en acquérir une compréhension progressivement approfondie. Mais, surtout, on dirait qu'il écrit pour récupérer sa névrose. Certes il n'en parle jamais directement, mais il découvre dans la vie de Jules je ne sais quelle intention providentielle qui la gouverne et le fait accéder, de mécompte en mécompte, à la « si brusque » conversion et, au delà de celle-ci, à la victoire. L'aventure de Jules, en effet, c'est qu'il parvient au génie par l'échec absolu. Non par hasard mais *par intention*. Autrement dit, la maladie de Gustave a un sens. Mais, s'il pressent qu'il y a, dans ses malheurs antérieurs, une finalité subjective, il ne veut ni ne peut le savoir : la sollicitude qui le guide doucement, implacablement vers les chefs-d'œuvre futurs, il préfère qu'elle agisse sur lui du dehors. Avant 44, il avait transformé le déterminisme mécaniste de son père en un fatalisme prophétique qui correspondait mieux à son pessimisme : les faits s'enchaînaient du dehors selon des lois rigoureuses *mais* l'ensemble du processus se trouvait orienté par une volonté *autre* vers un objectif qui n'était rien de moins que le pire. Après 44, la fatalité se retourne en providence : la confusion subsiste entre la rigueur

externe des séquences causales et la nécessité téléologique qui, dans une entreprise calculée, lie les moyens à la fin. Simplement, celle-ci a changé de signe : elle est devenue positive. De cette façon Gustave peut, sans trop de mauvaise foi, se dire la victime innocente et l'élue d'un mal qui le ronge et dont il est secrètement l'artisan : il va de soi que cette projection, dans l'objectivité, de ses intentions névrotiques est exigée par la névrose elle-même qui ne pourrait survivre telle quelle à la découverte de ses intentions stratégiques. La compréhension profonde existe mais il lui est interdit de s'explicitier en connaissance.

Tel quel, ce texte, d'autant plus important qu'il est, si je puis dire, écrit « à chaud », a ceci de singulier qu'il est l'unique chant de triomphe que Flaubert se soit permis dans son œuvre entière – en y comprenant sa Correspondance. On en sera frappé si l'on considère les circonstances qui ont accompagné et maintes fois interrompu son travail : quand il a repris *L'Éducation*, elle était déjà fort avancée ; six mois pour l'achever – si l'on veut bien se rappeler la fécondité de l'auteur –, c'est considérable ; il faut donc admettre que les crises référentielles étaient encore nombreuses et que chacune d'elles l'obligeait à un repos de plusieurs jours – ce que confirme le témoignage de Maxime. Dans cet état misérable, en pleine insécurité, ignorant, à l'instant même qu'il écrit, si un brusque retour du « haut mal » ne va pas, dans l'instant qui suit, écraser sa plume sur la feuille et le précipiter sur le sol, Gustave ose égaler Jules aux plus grands, à Shakespeare peut-être. Il s'abandonne aux convulsions, tombe dans un profond sommeil, s'alite et, dès qu'il se relève, il revient à sa table courbaturé pour s'écrier dans la jubilation : enfin ! enfin ! je suis un Artiste. Il va plus loin encore puisque ces pages ultimes contiennent, bien qu'il s'en défende, un Art poétique qui pourrait servir de manifeste aux écrivains postromantiques et qui définit brillamment, en tout cas, l'œuvre future de Flaubert. Reste à savoir, dira-t-on, s'il a réellement découvert une stratégie positive dans sa névrose ou s'il la lui a *prêtée* dans un rebond d'orgueil. À cela je réponds que nous n'en déciderons pas

sans relire la fin de son roman et sans la comparer aux lettres qu'il écrit dans la même période. S'il est prouvé que sa conception de l'Art, sans être pour autant névrotique, implique nécessairement sa névrose et serait incompréhensible si elle n'en était issue et ne la reflétait tout en la transcendant, nous en aurons le cœur net : Gustave aura plongé dans l'abjection, à Pont-l'Évêque, pour se métamorphoser en Artiste ; autrement dit, il aura utilisé sa constitution pithiatique pour réinventer l'art d'écrire.

*

Qui est Jules ? Un jeune provincial, le « repoussoir » d'Henry. Dans la première partie – plus exactement dans les deux tiers du roman – il apparaît comme un médiocre et fait pâle figure près de son brillant camarade. Gustave ne l'a pas gâté ; même ses chagrins sont ordinaires : un amour malheureux, quelques déconvenues littéraires, l'auteur parle aussi d'amitiés trahies. Il l'accable d'une infortune à laquelle il vient d'échapper mais qui est de nature si commune qu'elle n'émeut guère : Jules *travaille*, figurez-vous ; il a pris un emploi pour *gagner sa vie*. Au demeurant, un rêveur, un poète sans grand talent. Il ne manque pas d'orgueil, toutefois : encore un qui est trop petit pour soi. Tout cela nous est indiqué négligemment : le personnage n'a qu'un être-relatif, à quoi bon se donner la peine de l'approfondir, c'est un pâle *remake* du héros de *Novembre*. Et puis, tout à coup – Henry est depuis longtemps en Amérique, M^{me} Renaud commence à l'ennuyer – les déboires du pauvre garçon s'enflent démesurément sans qu'on puisse savoir s'il a connu d'autres déceptions ou si ce sont les mêmes que Flaubert a brusquement chargées de représenter l'enfer de la souffrance chez les âmes nobles. En tout cas, loin d'attribuer ces malheurs au hasard, l'auteur a un tel souci de nous en découvrir le sens qu'il revient sur eux à plusieurs reprises : « Il a été méconnu, raillé, sifflé, abandonné par ses amis, outragé par lui-même. On a attribué ses dévouements à son égoïsme et ses sacrifices à sa cruauté ; il a échoué dans tous ses projets, il a été repoussé dans toutes ses

impulsions, il a assisté à l'agonie de toutes ses affections. » Le paragraphe suivant, que Gustave consacre à Henry, suffit à montrer que l'ensemble de ces calamités, loin de définir la condition humaine dans sa généralité, a la valeur d'une élection. Jules n'a pu essuyer tant de revers sans faire l'objet d'une désignation particulière, puisque son ami Henry « souple et fort, hardi et adroit, est... le Français dans toute sa grâce... Les femmes l'aiment, car il les courtise ; les hommes lui sont dévoués, car il les sert ; on le craint parce qu'il se venge ; on lui fait place parce qu'il bouscule ; on va au-devant de lui parce qu'il attire ». Force est de conclure que ce qui désigne Jules pour le martyre, c'est son être même : il est ainsi fait qu'il rate tout et déplaît à tout le monde, à commencer par lui. Le voici en effet qui, écrivant à Henry, se ravale à plaisir comme pour se venger de lui-même¹. Du coup, il intéresse davantage, non sans étonner un peu : nous n'aurions pas attendu cela de ce tendre songe-creux. C'est que l'auteur a sauté dans son personnage (juste *avant* la crise ? Six mois après ? On n'en saura rien). Ce médiocre se change en furieux, il se laboure la poitrine de ses ongles, il se ravage : promu à la dignité de « grand homme manqué », il a mandat d'éprouver envers lui-même la haine rageuse que Gustave se porte. C'est ce qui l'a transformé. Auparavant, il mettait quelque complaisance à souffrir, comme faisait autrefois son créateur : « Jadis il s'enfouissait (dans ses souffrances) à plaisir avec l'obstination désespérée qui est l'essence des douleurs chrétiennes et romantiques. » Fini : en janvier 44, à Pont-l'Évêque, le romantisme est mort, la génération postromantique s'est déclarée majeure. Soudain les malheurs de Jules changent de nature : ce sont d'atroces blessures d'orgueil, provoquées par des échecs répétés. Embroché sur la verticale négative qui structure l'espace de Gustave, Jules tombe, rebondit, retombe, rendu furieux par l'« humiliation de ces chutes plus profondes chaque fois de la hauteur où il était tombé »².

Or voici que tout à coup, il se retrouve de l'autre côté d'un précipice. Que s'est-il passé ? Nous ne le saurons pas directement : il n'y a rien dans *L'Éducation* qui soit l'équivalent *réaliste* de l'accident de Pont-l'Évêque. Pourtant, à bien lire,

il est tout un chapitre qui décrit *symboliquement* la rupture de Jules avec son passé, c'est-à-dire l'instant où le converti, dans la crainte et le tremblement, voit sa vie totalisée, dans toute sa laideur, est tenté de s'y raccrocher puis prend la fuite et y échappe par la séquestration. C'est l'épisode du chien. Flaubert l'a voulu « fantastique » au sens précis qu'il définira quelques pages plus loin : « Compris comme développement de l'essence intime de notre âme, comme surabondance de l'élément moral, le fantastique a sa place dans l'art. » Et, naturellement, le barbet de Faust n'est pas sans l'avoir influencé³. Donc, Jules, déjà fort avancé sur la voie de la conversion, rencontre un soir « une bête maigre, efflanquée comme une louve ; elle a l'air sauvage et malheureux, toute salie par la boue, sa peau galeuse à certaines places est à peine couverte d'un poil rare et long... elle boite d'une jambe de derrière ». Ce misérable animal « s'élance sur lui en jappant et en lui léchant les mains ; ses yeux se fixent sur Jules avec une curiosité effrayante ». Celui-ci « en a d'abord horreur puis pitié ». Il n'y voit « qu'un de ces chiens qui ont perdu leur maître, que l'on poursuit avec des huées, qui errent au hasard dans la campagne, que l'on trouve morts au bord des chemins ». On reconnaît le schéma : autrefois c'était Marguerite que la foule huait et qui, abandonnée, se laissait glisser dans la rivière. À présent c'est un chien. Mais ce chien si repoussant, si mal en point représente la vie même de Flaubert ni plus ni moins que la pauvre saltimbanque noyée. En effet, Jules tente vainement de le chasser, il finit par lui lancer des pierres. La bête revient à lui si « opiniâtrement » que le jeune homme s'intrigue : l'a-t-il vue autrefois ? Ne serait-ce pas Fox, l'épagneul qu'il avait donné jadis à Lucinde, la femme qu'il a aimée, qui couchait avec un pitre et qui est partie comme elle était venue sans lui rien accorder : bref une caricature malveillante de M^{me} Schlésinger ? Il se sent « une compassion infinie pour cet être inférieur qui le regardait avec tant d'amour⁴ », mais cet amour inexplicable lui fait peur. Repoussé par la laideur de l'« horrible bête⁵ », il s'efforce de ne pas la voir, mais « une attraction invincible attire ses yeux sur elle ». Le chien « semble le prier de le suivre ». « Il va, vient,

s'approche de Jules, l'attire sur ses pas » et le conduit enfin sur un pont. Surpris, le jeune homme « se rappelle qu'un jour – oh ! il y avait longtemps – il était venu sur ce pont et qu'il avait désiré mourir. Était-ce là ce que voulait dire la bête funèbre qui tournait autour de lui ? » Ou tente-t-il de faire entendre que Lucinde est morte ? Le chien maudit et l'homme « se font peur ; l'homme tremble sous le regard de la bête où il croit voir une âme et la bête tremble au regard de l'homme où elle croit voir un Dieu ». Jules se met à la battre, elle recule, il s'enfuit. De retour chez lui, il « réfléchit sur ce qui venait de lui arriver ». « Dans ce qui s'était passé entre lui et le monstre, dans tout ce qui se rattachait à cette aventure, il y avait quelque chose de si intime, de si profond, de si net en même temps qu'il fallait bien reconnaître une réalité d'une autre espèce et aussi réelle que la vulgaire cependant, tout en semblant la contredire. Or ce que l'existence offre de tangible, de sensible, disparaissait à sa pensée comme secondaire et inutile, et comme une illusion qui n'en est que la superficie⁶. » Il est pris d'un soupçon et d'une étrange envie de revoir le chien qui l'a poursuivi, descend l'escalier, ouvre la porte : « Le chien est couché sur le seuil. » Ce sont les derniers mots du chapitre XXVI. Le suivant commence ainsi : « Ce fut son dernier jour de pathétique ; depuis il se corrigea de ses peurs superstitieuses... »

Le chien, c'est la tentation du pathétique ; en même temps, c'est sa vie passée, ses amours, ses déboires, Lucinde, les heures désespérées où il songeait au suicide, quelques instants d'un bonheur illusoire. Elle s'accroche à lui, cette vie, comme pour lui dire : *je suis à toi*, reprends-moi, je meurs si tu m'abandonnes et je vis si tu continues à *me* vivre. Jules est fasciné mais, dans le même temps, il la voit implacablement comme elle a été : elle est fort bien symbolisée par cette bête affreuse et ignoblement tendre. En vérité il n'est jamais *tenté* ; disons que cette brusque rencontre avec sa vie correspond à la crise (c'est son *dernier* jour de pathétique) ; il la découvre comme une vie étrangère et elle l'hypnotise : le lien n'est pas tranché puisqu'il y a « entre lui et le monstre quelque chose d'intime, de net et de profond ». Mais c'est justement en cette nuit qu'il se rompt.

Curieusement, nous n'assistons pas à la rupture définitive : Jules redescend, ouvre la porte, le chien est là ; que se passe-t-il ? Il est fort significatif que Flaubert n'en souffle pas mot et qu'il déclare, au chapitre suivant : « Ce fut son dernier jour de pathétique. » Comme si, entre les dernières lignes de XXVI et les premières de XXVII, se plaçait la *vraie* crise : de fait, dans l'état de ses nerfs, Jules, retrouvant le chien devant sa porte – comme il le craignait, comme il le souhaitait – a pu s'évanouir ou tomber dans un « torrent de feu » et se croire mort. Des voisins sont venus, peut-être. On l'a saigné. Il a rouvert les yeux. Enfin on peut tout imaginer sauf que, voyant la bête, il ait calmement refermé la porte et soit remonté se mettre au lit. Car il était *encore* « pathétique » à cet instant. Qu'est-ce qui a fait que, le lendemain, il a pour toujours cessé de l'être ? De toute manière la rencontre avec le chien, c'est l'*événement-couverture* qui révèle et masque en même temps l'événement vrai de Pont-l'Évêque. Ce qui frappe, c'est que Flaubert, en passant le véritable événement sous silence, ait tenu cependant à lui donner allusivement une dimension surnaturelle. Le sensible, le tangible « disparaissent à sa pensée comme secondaire et inutile et comme une illusion... ». Il reconnaît l'existence d'une « réalité d'une autre espèce et aussi réelle que la vulgaire cependant tout en paraissant la contredire ». Ce surréel n'est pas tout à fait le sacré mais il s'en approche fort. Et cette façon de nous rapporter son expérience est fort semblable à celle que pourrait adopter un converti : le réel – assimilé à la banalité quotidienne – s'effondre, le surréel paraît qui le contredit radicalement. Nous pouvons donc affirmer sans crainte que, pendant l'été et l'automne – *au moins* – qui ont suivi son « attaque », Flaubert considérait celle-ci comme une authentique *conversion* au sens métaphysique sinon religieux du terme.

Rassuré, asséché par son expérience surréelle, Jules ose regarder en arrière et, du coup, sa pensée va plus loin que n'allait jusqu'alors celle de son auteur. Ou plutôt, c'est l'auteur, rassuré par le « recours à la troisième personne » et reprenant le procédé de son adolescence, qui se projette dans le milieu de

l'altérité pour pouvoir aller jusqu'au bout de ses idées et feindre de les découvrir chez son personnage. En Jules, donc, l'aspect *positif* de l'« attaque » se dévoile : « De tout cela, cependant, résultait son état présent qui était la somme de tous ces antécédents et qui lui permettait de les revoir ; chaque événement en avait produit un second, chaque sentiment s'était fondu dans une idée... D'ailleurs, se disait-il, pour se justifier lui-même, nier une époque de sa propre existence, n'est-ce pas se montrer aussi étroit et aussi sot que l'historien qui nierait une des époques de l'histoire, approuvant cette partie, désapprouvant cette autre... se mettant à la place de la Providence et voulant reconstruire son œuvre ? Donc tout ce qu'il avait senti, éprouvé, souffert était peut-être venu pour des fins ignorées, dans un but fixe et constant, inaperçu mais réel. »

On n'est pas plus clair. Et je ne peux m'empêcher, quand je relis ce passage, de me rappeler la « répétition » kierkegaardienne : dans le moment de la conversion, Flaubert consent à tout perdre et, justement pour cela, tout lui est rendu éminemment. Il haïssait sa vie – en tout cas certains aspects, certaines époques de sa vie – tant qu'il s'y accrochait encore ; il a lâché prise, s'est laissé choir et, divine surprise, *de l'autre côté de la fausse mort*, il peut l'aimer tout entière, au passé, puisqu'elle devait le conduire « par tout ce qu'il y a senti, éprouvé, souffert », au but sublime que la Providence lui avait assigné.

Premier degré de l'ascèse : Jules-Flaubert ne souffre plus : « Il s'était endurci à la tendresse et s'était presque pétrifié le cœur... Dans ce stoïcisme presque surhumain, il en était venu à oublier ses propres passions. » Ces lignes contiennent un renseignement précieux sur l'état de Gustave pendant l'année 44-45. Celui-ci ne nous dit pas, en effet, qu'il s'est *défait* de ses passions, qu'il les a jugulées et que son calme naît du vide réel de son âme. Il insiste, au contraire, sur le fait qu'elles existent encore mais qu'il les oublie. Cela veut dire, très exactement, qu'il vit par rapport à elles dans un état de *distraktion hystérique*. De fait, comment admettre qu'on puisse, du jour au lendemain, étouffer des pulsions si aigres et si violentes (ressentiment, haine de soi, honte, rage, désir

furieux de tuer ou de se tuer, folles ambitions) sans s'affecter d'une mentalité véritablement pathologique ? J'ai dit plus haut que sa tranquillité venait avant tout de sa victoire à la Pyrrhus, qui lui permettait d'échapper à son être bourgeois, à son destin, au temps et que, d'ailleurs, en renonçant aux fins humaines, il s'était délivré de la honte. Soit. Encore faut-il *pouvoir* vivre cette abdication. Rompre avec un ami, avec une maîtresse aimée, c'est, à certaines conditions, possible. Mais non pas d'éviter les regrets chagrins, les jalousies, les tentations de renouer, etc., qui suivent ordinairement ces décisions : *tenir bon*, chacun sait ce qu'il en coûte ; le travail de rupture est souvent aussi long, aussi fatigant que celui du deuil. Or Gustave et son Jules prétendent avoir, en pleine passion, brisé une liaison de dix ans et n'en avoir aucunement souffert. Il est pourtant manifeste que les pulsions fondamentales de Flaubert ont survécu à ses crises : l'orgueil est intact – on le verra quand Maxime et Louis porteront sentence sur le premier *Saint Antoine* ; longtemps après, Bouilhet parlait aux Goncourt, avec une sorte de terreur, de l'incroyable susceptibilité de son ami ; le ressentiment, le sadisme, le masochisme, l'envie, maints épisodes en témoignent, n'ont jamais disparu ; quant à l'ambition littéraire et aux désespoirs qu'elle provoque si souvent chez Gustave, nous en reparlerons à loisir. La vérité, c'est donc qu'il *croit* s'être délivré. Non sans que cette croyance soit sourdement démentie par la compréhension de son mal ; de fait, l'image de l'étang décanté – dont la bourbe revient ternir la surface quand le vent l'agite – correspond parfaitement au texte précité : l'étang a *oublié* sa bourbe comme Jules ses passions. Comment l'entendre ? Eh bien, d'abord, la « distraction » ne sera préservée que par d'infinies précautions. C'est le système valable pour un seul. Ensuite, si la tentation renaît de se laisser aller à l'envie, à la haine, le corps intervient, prend tous les troubles à sa charge et les somatise en convulsions. La conclusion se tire d'elle-même : Gustave était déjà plus qu'à moitié imaginaire, après la crise il l'est devenu tout à fait, dans la mesure où la croyance pithiatique produit en lui une ataraxie vécue mais irréaliste. Ou, inversement, dans la mesure

où il n'échappe au *pathétique* qu'en s'irréalisant. Chacun a éprouvé qu'on suspend provisoirement un tourment (mais non sa cause) *en pensant à autre chose*. Cette disposition d'esprit ne sera pathologique que si elle se maintient. Il faut donc, pour que l'oubli des passions persiste chez Gustave, qu'il soit puissamment mobilisé par *autre chose* qui, sans cesse, se fait penser. Quoi ? Nous allons tenter de le savoir. Notons tout de suite, cependant, pour éclairer notre recherche : quand un homme réel se fait dévorer tout entier par l'imaginaire, sans perdre pour autant sa réalité, ce qu'il nomme son esprit tend à coïncider avec son imagination, en conséquence de quoi le seul objet avec lequel il puisse avoir commerce, c'est le monde réel en tant que celui-ci se laisse déréaliser. Gustave écrit un jour à Louise qu'il plaint ceux qui sont incapables de se conserver chaque jour et pendant la journée entière dans ce qu'il nomme l'« attitude esthétique ». Il n'ajoute rien mais ses lettres de 44-46 et *L'Éducation* sont là pour nous faire comprendre qu'il s'agit d'un absentéisme pithiatique qui lui permet simultanément de s'irréaliser pour déréaliser le monde et de déréaliser le monde pour s'irréaliser. Bref, il faut *imaginer l'Être*. Voyons de plus près ce que cela signifie.

Revenons à Jules : Flaubert ne nous cache pas qu'il maintient *intentionnellement* son vide intérieur et il nous énumère quelques-uns de ses procédés : « Dès que quelque chose était entré en lui, il l'en chassait sans pitié, maître inhospitalier qui veut que son palais soit vide pour y marcher plus à l'aise, et tout fuyait sous la flagellation de son ironie, ironie terrible qui commençait par lui-même, et qui s'en allait aux autres d'autant plus violente et acérée... Injuste pour son passé, dur pour lui-même, dans son stoïcisme surhumain il en était venu à oublier ses propres passions et à ne plus bien comprendre celles qu'il avait eues... Par moments encore il avait des tentations de vivre et d'agir mais l'ironie accourait si vite se placer sous l'action qu'il ne pouvait l'achever... Il descendait si vite dans toutes les choses qu'il en voyait le néant du premier

coup... Abandonnée, stérile aussi sur ses premiers plans, veuve de frais ombrages et de sources murmurantes, l'existence de Jules est calme comme le désert⁷. »

Bref, il n'est *rien*, ne sent *rien*, ne veut *rien*. D'une certaine manière, cette « distraction », considérée en elle-même, reste au niveau de la tactique négative. Jules s'est tué le cœur, nous dit-on, parce qu'il ne pouvait plus supporter de souffrir. Mais cette position est aussitôt dépassée : l'insensibilisation est présentée comme un moment indispensable de la conversion à l'Art. « Aurait-il eu cette idée de l'Art, de l'Art pur, sans les douleurs préparatoires qu'il avait subies et s'il eût été engagé encore dans tous les liens du fini ? » Être quelqu'un, c'est être esclave de sa détermination : Gustave le répète depuis longtemps. N'être personne, c'est choisir l'indétermination absolue qui vaut elle-même *d'abord* comme *analogon* de l'infini négatif : nous y reviendrons. Mais surtout, c'est débarrasser la relation du microcosme au macrocosme du vouloir-vivre furieux qui la dénature et l'obscurcit. Gustave nous montre Jules à un moment ultérieur de son développement : « tâchant que le sérieux de la sensation s'en allât rapide comme elle ». *Sérieux* : quelle heureuse trouvaille ! Oui, la sensation est *sérieuse* quand l'esprit de sérieux s'en empare, quand elle témoigne de la réalité écrasante du monde et des dangers qui nous menacent, quand elle apparaît, dans nos entreprises, comme un signal d'alarme indiquant le coefficient d'adversité des choses ou comme un feu vert à l'orée d'un étroit défilé de possibles. Elle est sérieuse quand elle envahit et domine, quand elle s'est lestée de tous nos intérêts, quand elle nous reflète nos désirs et nos craintes, en un mot, quand elle nous manifeste notre ancrage, c'est-à-dire quand elle nous révèle le monde extérieur comme le fondement de notre réalité intime. Sérieuse, pour tous ceux qui partagent les fins humaines, elle perd sa profondeur pratique pour quiconque se trouve constitué de telle sorte qu'il ne les partage plus. Et qu'est-ce qu'une perception quand elle est privée de cette gravité vertigineuse et ne reflète plus ni notre vie ni notre mort ni nos besoins ni la communauté des hommes, sinon une simple *représentation* ? On songe ici à un philosophe ignoré en France du temps

de Flaubert et que celui-ci n'a pas lu avant 1874⁸, à Schopenhauer. Pour celui-ci, la *réalité* du monde vient de la volonté de puissance. C'est le violent *conatus*, diversifié en millions de consciences, qui donne à notre environnement son poids de menace, de désirabilité, d'ustensilité, bref son être. Pour celui qui parvient à suspendre un instant cette pulsion sans frein, l'Univers n'est plus qu'un ensemble de représentations dont l'unité se donne à la contemplation désintéressée, c'est-à-dire esthétique, sous forme d'*Idée*. De ce point de vue, la crise de Gustave apparaît comme un gigantesque effort pour combattre en lui la volonté de puissance – autrement dit l'ambition et l'orgueil Flaubert – en lui opposant une déchéance dont il ne se relèvera pas. Il se délivre des désirs en s'ôtant définitivement les moyens de les assouvir, pour n'avoir plus qu'un « rapport d'œil » non plus seulement avec les hommes mais avec les biens de ce monde. Mais son intention n'est pas de transformer le réel en un ensemble de « représentations » qui révéleraient leurs structures vraies à la contemplation passive : il vise à resserrer le désordre du monde et à constituer le cosmos en pure apparence par l'ordre même et l'unité formelle qu'il lui donnera. De ce point de vue, il n'a pas changé depuis *Smarh* : le Beau déréalise dans la mesure où il informe. Mais, en 1839, la déréalisation devait s'opérer au niveau de l'œuvre par le travail de l'artiste sur le langage. En 44, ses échecs littéraires l'ont convaincu que l'œuvre d'art – qui conserve sa fonction – *ne sera pas* si le futur auteur, au niveau du vécu, ne saisit préalablement son expérience comme une synthèse irréaliste, une intégration symbolique du divers. Bref, pour faire du macrocosme son fantasme, le jeune homme a fait le choix passif de tomber la tête la première dans l'imaginaire et de s'y engloutir.

Certes, il y a fort longtemps qu'il a coutume de fuir les incommodités du réel « sur les ailes de l'imagination ». Nous l'avons vu se venger de sa famille, de ses camarades et de ses maîtres en rêvant qu'il était Néron ou Tamerlan ; ou bien il se transportait en Orient, aux Indes pour s'évader de la chambre, de la salle d'études où on le tenait enfermé. Dans *Novembre*, il nous a fait part de ses

techniques. C'est cela – autant que son pithiatisme et son désir d'être acteur (les trois ne font qu'un d'ailleurs) – qui nous a conduit à voir en lui un enfant plus qu'à moitié imaginaire. La différence entre le jeune chasseur d'images qui écrivait *La Peste à Florence* et le « Vieillard » qui survit à la crise de Pont-l'Évêque tient, je crois, en ceci que Gustave est passé de l'un à l'autre quand il a cru pouvoir attribuer ses échecs littéraires au fait que ses images elles-mêmes avaient trop de « sérieux », c'est-à-dire une charge affective qui les asservissait à combler illusoirement ses désirs et les détournait par là de se poser pour soi dans leur vérité esthétique. S'il se voyait en Néron, c'était *pour assouvir* un ressentiment tenace et bien réel, trait constitutif de sa personne singulière ; si, d'un coup de baguette, il se faisait rajah dans un palais indien, c'était *pour satisfaire* son violent désir d'échapper à la classe bourgeoise et de jouir de la toute-puissance que donne la richesse. François de Médicis éventré par une dague, Djalioh assassin puis abattu et empaillé, Mazza empoisonnant sa famille, tous les contes morbides qu'il se faisait, à la morgue, devant les cadavres : autant d'images humiliées, abdiquant leur radieuse pureté, leur magnifique inutilité pour servir les ruminations moroses d'un petit d'homme, d'un être de chair qui – en dépit de son anomalie – était encore affecté par les soucis de l'espèce. Autrement dit, il se reproche d'avoir utilisé son imagination à des fins masturbatoires et de l'avoir détournée par là de ses fonctions créatrices. Il écrit dans *L'Éducation* : « ... le poète en même temps qu'il est poète doit être homme, c'est-à-dire résumer l'humanité dans son cœur et en être lui-même une portion quelconque... » C'est au niveau de la recherche poétique et de la science infuse du cœur humain que l'image a son rôle à jouer. Mais la « portion quelconque » de l'humanité n'a pas le droit d'en user pour servir ses fins trop humaines : cette « portion », nous avons vu, dans *Smarbh*, Gustave s'efforcer de prendre sur elle comme sur toutes les autres le point de vue de l'infini, bref il a cherché à s'en délivrer par un essor d'orgueil, à la rapetisser sous son regard d'aigle. Vain effort : ce divorce était *joué* sinon purement verbal. Et la portion d'humanité a gardé, jusqu'en 44, ses

passions singulières, ses traits, ses intérêts, son histoire. Si Gustave est demeuré si longtemps un « grand homme manqué », trop petit pour soi, il croit comprendre à présent que cela ne venait pas de sa médiocrité mais tout simplement de sa détermination ; il en eût été de même s'il eût été déterminé autrement : l'Artiste, créateur de l'Universel, est étouffé dans l'œuf par la particularité de ses conditionnements. La crise de janvier est un effort radical pour la liquider définitivement : qu'elle s'abatte aux pieds d'Achille, qu'elle crève de désespoir et d'humiliation, la demi-portion : bon débarras ! Du coup, c'est la fête des images, elles sautent comme des puces, enfin gratuites, cependant que l'« être-raison » – humanité résumée – demeure et domine. C'était la bête qui s'acharnait à vivre et se servait de l'imaginaire pour perpétuer sa vie. Rien ne vit plus : les vieilles passions se sont englouties, l'imagination, déserte, est rendue à son libre jeu inhumain de finalité sans fin.

Ce *désintérêt*, Gustave ne pourrait s'y maintenir longtemps s'il n'était enduré comme un rêve : c'est la chance des « constitutions » hystériques de pouvoir s'autosuggestionner au point de *subir* leurs propres options. Non seulement le *soma* réagit aux trop vives agressions de l'extérieur par des convulsions qui sauvent la tranquillité du jeune homme mais c'est lui qui entretient en celui-ci je ne sais quelle somnolence, un engourdissement propice à l'attitude esthétique. Sur ce point, nous avons le témoignage de Maxime, d'autant plus significatif qu'il est sot et malveillant. On lit dans les *Souvenirs littéraires* : « De plus en plus il restreignit son champ d'action et se concentra dans sa rêverie du moment ; il restait parfois des mois entiers sans ouvrir un journal, se désintéressant du monde extérieur et ne tolérant même pas qu'on lui parlât de ce qui ne l'occupait pas directement. Les notions de la vie réelle lui échappaient et il semblait flotter dans un songe permanent dont il ne sortait qu'avec effort. » Ce qui est important, c'est que Maxime attribue les conduites de son ami à l'épilepsie, qu'on tenait alors pour une lésion – fortuite ou constitutionnelle, de toute manière organique – intéressant le cervelet ou le cerveau. Il a donc été frappé par

ce qu'elles avaient d'involontaire : sans sa maladie, écrit-il sans rire, Gustave eût été un génie. Le cadet Flaubert s'apprêtait à devenir Shakespeare quand un accident fondant sur lui l'a condamné à la répétition et plongé dans un onirisme « dont il ne sortait qu'avec effort ». Tout se passait donc à l'époque pour les étrangers et pour Gustave lui-même – si l'on ne tient pas compte de je ne sais quelle vigilance malicieuse et tacite – comme si sa chute de Pont-l'Évêque avait largement compromis son adaptation au réel. Et de fait son option passive implique qu'il ne soit plus qu'un songe ; elle vise à lui faire perdre la notion du vrai et du faux, déjà fortement compromise, le sens du réel et de l'irréel. Mais il n'en faudrait pas conclure, comme Du Camp tend à le faire, que Flaubert ressemble au héros de *La Spirale*, « capable d'échapper par volonté à la vie réelle et de peupler sa fantaisie d'images dorées et riantes² » et qui trouve le bonheur parfait à l'asile, dans la séquestration. La différence entre Gustave et ce peintre heureux, c'est que celui-ci se détourne du monde et sollicite sa fantaisie de produire de beaux opéras comiques pour le *divertir* ; au lieu que celui-là, changé lui aussi en un songe, ne vise qu'à la transmutation rigoureuse du réel dans l'irréalité précise qui lui correspond. Bref, ce rêveur est *aux aguets*, c'est le médiateur entre le monde et le non-être de la fantasmagorie, c'est une « nature double » puisqu'il vit ; il a des besoins, un entourage précis, des relations avec tous mais cette vie n'a de sens que par la non-vie, elle ne se fait reproduire et perpétuer que pour s'évaporer dans le rêve rigoureux qui se nourrit d'elle : « Elle se plie à l'idée comme le vêtement au corps qu'il recouvre. » C'est qu'il s'agit de faire dévorer le réel *tel qu'il est* par les images. Le temps des torrents de flamme et des feux d'artifice est passé. Par le mouvement même de la maladie, l'imagination, tout en gardant sa gratuité, devient une technique rigoureuse. Jules, critiquant l'usage du fantastique en littérature, oppose à ses folles inventions d'autrefois les exercices systématiques qu'il fait à présent. Le passage est à citer tout entier car il dépeint Gustave *avant* et *après* janvier 44 : « N'arrive-t-il pas, à certains moments de la vie de l'humanité et de l'individu,

d'inexplicables élans qui se traduisent par des formes étranges ?... Notre nature nous gêne, on y étouffe, on veut en sortir... on se rue à plaisir dans l'effréné, dans le monstrueux... Redevenu calme, l'homme ne se comprend plus lui-même, son propre esprit lui fait peur et il s'épouvante de ses rêves, il se demande pourquoi il a créé les djinns et les vampires, où est-ce qu'il voudrait aller sur le dos des griffons, dans quelle fièvre de la chair il a mis des ailes au phallus, et dans quelle heure d'angoisse il a rêvé l'enfer. Compris comme développement de l'essence intime de notre âme, comme surabondance de l'élément moral, le fantastique a sa place dans l'art... Quant à celui qu'engendre de parti pris la fantaisie de l'artiste par l'impossibilité où il se trouve à exprimer son idée sous une forme réelle, humaine, il dénote... plus de pauvreté d'imagination qu'on ne le pense de coutume ; l'imagination en effet ne vit pas de chimères, elle a son positif comme vous avez le vôtre, elle se tourmente et se retourne pour l'enfanter et n'est heureuse qu'après lui avoir donné une existence réelle, palpable, durable, pondérable, indestructible. »

On a compris ce que Flaubert entend par le *positif* de l'imaginaire. Les chimères sont de purs non-êtres, elles ne déréalisent rien du tout puisqu'elles ne correspondent à aucune créature vivante. La déréalisation « positive » tire sa consistance de l'être qu'elle néantise : ce sont les chevaux et les hommes qu'il faut prendre aux rets de l'irréel, non les centaures ; les femmes et les poissons, non les sirènes. Jules a oublié ses passions : « S'il ne s'était pas senti... forcé, comme artiste, de les étudier et de les rechercher chez les autres puis de les reproduire par la forme la plus concrète et la plus saillante ou de les admirer sous la plastique du style, je crois qu'il les eût presque méprisées... » Il faut pourtant les comprendre. Comment s'y prend-il ? C'est bien simple : « Tout en irritant sa sensibilité par son imagination, il tâchait que son esprit en annulât les effets et que le sérieux de la sensation s'en allât rapide comme elle. » Ces mots nous rappellent à première vue ce que Husserl entend par « vision des essences » et le rôle qu'il fait jouer à l'image comme support de l'intuition eidétique. Mais, chez

ce philosophe, soucieux de connaissance pure, l'imagination se met au service de l'évidence. Chez Gustave, il s'agit de tout autre chose : pour comprendre, chez les autres, les passions qu'il n'éprouve plus, il faut qu'il s'en affecte imaginairement. Cela suppose un double mouvement, d'abord affirmatif puis négatif. S'il veut rendre la concupiscence, il évoquera des scènes érotiques dans le dessein de faire naître le trouble. Mais, au lieu de le laisser se développer au point de provoquer chez lui un désir *sérieux* qu'il lui faudrait assouvir par la masturbation, il l'arrête en cours de route, c'est-à-dire qu'il s'en détache par l'orgueil, en refusant de coïncider, lui, le poète, avec cette portion trop émue de l'humanité. De la sorte, ce qu'il ressent est tout entier imaginaire. Ici comme ailleurs, le corps l'aide, je suppose : éreinté par les convulsions, par l'affolement des nerfs, affecté depuis assez longtemps de castration hystérique, s'il réagit aux titillations érotiques, c'est tout au plus par des frissons.

Parvient-il au moins à fixer des essences ? Jules le prétend quelquefois : « La puissance a des forces inconnues aux puissants, le vin un goût ignoré de ceux qui en boivent, la femme des voluptés inaperçues de ceux qui en usent, l'amour un lyrisme étranger à ceux qui en sont pleins. » Mais ces affirmations, si simples en apparence, deviennent suspectes quand on y regarde d'un peu près. Elles auront du moins l'avantage de mettre l'accent sur les deux grands facteurs flaubertiens de déréalisation : la frustration et la mémoire.

En principe, donc, tout est clair : la puissance d'un empereur dissimule son essence réelle à celui-ci précisément parce qu'il s'absorbe à jouir du pouvoir absolu. Au lieu que Gustave, pour y avoir rêvé pendant des années, en a saisi des « goûts inconnus » parce qu'il les découvrait sur la base de la *privation*. L'imagination de l'homme frustré ne cesse de se tourner et de se retourner ; impuissant, il passe en revue pour se plaire, pour assouvir trompeusement son désir, tous les usages possibles qu'un roi peut faire de son autorité : toujours harcelé par sa passion inextinguible, il se nourrit d'histoire, recueille des anecdotes sur les voluptés de Néron et pousse plus loin encore le sadisme et le

plaisir jusqu'à l'instant où il se trouve seul et bien au-dessus des douze Césars qui n'ont jamais été si loin que lui dans l'invention et qui n'ont jamais connu ce plaisir-au-delà-du-plaisir et cet être-au-delà-de-l'être, figure grinçante et tendue de l'impossible. Gustave définit assez bien sa méthode quand il écrit, un peu plus tard, à Alfred : « Tu étouffes ? Prends patience, ô lion du désert... Laisse aller la muse sans t'inquiéter de l'homme et tu sentiras chaque jour ton intelligence grandir d'une façon qui t'étonnera. Le seul moyen de n'être pas malheureux c'est de t'enfermer dans l'Art et de compter pour rien tout le reste ; l'orgueil remplace tout quand il est assis sur une large base... Ne crois-tu pas qu'il y a bien des choses qui me manquent et que je n'aurais pas été aussi magnanime que les plus opulents, tout aussi tendre que les amoureux, tout aussi sensuel que les effrénés ? Je ne regrette pourtant ni la richesse, ni l'amour, ni la chair et l'on s'étonne de me voir si sage¹⁰. »

Ce passage est clair dans son apparente contradiction : fortune, amour et joies de la chair *manquent* à Gustave qui ne les *regrette* pas. C'est-à-dire : le regret comme affection *vécue* – dans la tristesse, dans les larmes peut-être ou, qui sait, dans les trépignements de rage – Gustave, artiste, *n'en veut point* ; ce bouleversement le distrairait de sa tâche. Par contre le *manque* lui paraît nécessaire comme *caractère ontologique* non pas tant ressenti que structurant ses rapports au monde ; ou, plus précisément, ce caractère ontologique n'est constitutif de l'Art que s'il se donne à l'intuition comme la limite entre le regret vraiment senti mais *faiblement* et l'immense regret *imaginaire*. Le rôle du regret joué est d'accentuer l'aspect *privatif* de la relation du microcosme au macrocosme. Si la volupté charnelle ne *manque pas*, comment en parler ? Et si la privation affole, on n'en parlera pas davantage. Jouée sur fond de malaise, par contre, celle-ci met en relief *tout à la fois* le non-être constitutif de l'Artiste en tant que personne et le non-être des images qui remplacent la jouissance. « J'aurais été aussi magnanime que les plus opulents. » Tant mieux s'il n'a pas l'opulence ! Sa magnanimité ne rencontrera donc aucune limite réelle. Le riche,

pense Gustave, est enfermé dans sa richesse, qui, si grande soit-elle, demeure sa détermination négative car la finitude de ses biens constitue sa propre finitude : il poussera la « magnanimité » jusque-là, pas plus loin, sinon c'est la ruine. Gustave peut pousser la sienne au-delà de toute limite, puisqu'il est sans le sou, à la condition d'avoir neutralisé le Désir et de n'en conserver que la structure ontologique, entendons la relation transcendante au macrocosme. Alors il dévoilera, pense-t-il, le sens de l'argent hérité qui est de s'anéantir par la dépense somptuaire. C'est ainsi qu'il écrira à Louise : je rêve d'être assez riche pour donner à tout le monde le superflu. Ou, ce qui revient au même : dans un palais indien, au milieu des pierreries, je n'aurais plus ni faim ni soif ni sommeil.

A-t-il vraiment fixé, par ces jeux de l'esprit, l'*essence* de la richesse ? Et la volupté ignorée du riche mais constitutive de la proprioception est-elle de se sentir délivré du nécessaire par la possession (ou la distribution) du superflu ? On a peine à le croire. On voit fort bien, par contre, en quoi cette conception est née d'un vieux rêve particulier à Flaubert : ses relations avec Alfred, homme de luxe, lui ont révélé qu'il était homme-moyen, issu des classes moyennes ; la fortune, si elle venait à lui sous forme d'héritage, l'arracherait à la ronde des moyens pour faire de lui une fin ou le moyen essentiel de la fin suprême. D'une manière générale, que faut-il entendre par « goûts inconnus » ? Il n'est pas douteux que la réalité objective d'un empereur ou d'un propriétaire leur échappe la plupart du temps et qu'il n'est pas besoin d'être empereur ou nabab pour la connaître. Mais lorsque Flaubert parle du *goût* de leur puissance ou de leur argent, il les vise l'un et l'autre dans leur réalité *subjective* : entendons qu'il se met à leur place pour décider de ce qu'ils *doivent* ressentir. Et, sans aucun doute, il y a mille manières *d'exister* la *potestas* ou la richesse mais pour choisir entre elles, il faut être déjà *en situation* de riche ou de puissant : c'est sur la base d'une expérience concrète, à partir de conditionnements dont certains remontent à la protohistoire que les grands de ce monde intérioriseront leur réalité objective. Un romancier, s'il les a fréquentés, peut, dans une certaine mesure, imaginer ce qu'ils éprouvent,

autrement dit les « *goûts connus* » : en ce cas, il met, en réaliste, son imagination au service de la connaissance pratique¹¹ ; s'il vise à découvrir les « goûts inconnus », c'est-à-dire ceux qu'ils n'ont jamais ressentis, il ne livrera pas l'essence subjective du riche mais bien plutôt celle du pauvre, c'est-à-dire de celui qui peut *s'imaginer* millionnaire par la raison qu'il n'a aucune expérience des conditionnements historiques qui correspondent à cette situation : c'est se mettre tel quel et *instantanément* – entendons : sans changement, avec le passé d'un pauvre et les désirs actuels d'un pauvre – dans la peau d'un riche sans passé et qui ne serait pas aliéné à sa richesse, donc d'un riche qui n'aurait pas d'argent. Par ces observations, je n'entends pas dévaloriser les « expériences pour voir » de Flaubert ; il ne s'agit que d'en préciser la portée : or il est parfaitement clair que ces rêves de la pénurie ne visent pas à restituer des essences mais à en forger. Gustave se rend fort bien compte – puisque c'est là son intention – qu'il tente de déréaliser les empereurs aussi bien que les amants ou les buveurs puisqu'il veut constituer sur la base de données réelles (le pouvoir, l'argent, le vin, l'amour) non point les hommes tels qu'ils sont, pas même tels qu'ils devraient être, mais tels qu'ils ne sont pas ni ne pourront être en aucun cas.

Pour les buveurs, toutefois, l'affaire se complique : Gustave a bu du vin et, bien qu'on surveille encore son régime, il sait qu'il en reboira. N'importe : « Jules vit dans la sobriété et dans la chasteté, rêvant l'amour, la volupté et l'orgie. » L'autre auxiliaire de Flaubert est sa mémoire – c'est-à-dire la vie de l'enfant mort qu'il porte en lui depuis 44. Rappelons-nous comment il s'est mis à aimer vraiment M^{me} Schlésinger la seconde année, après s'être assuré qu'elle ne viendrait pas à Trouville. Quel charme profond il trouvait au non-être de ce fantôme ! C'est le même que, malade et frustré, il découvre dans le sauternes qu'il ne boit pas. Gustave apparaît ici comme le premier de cette longue lignée qui aboutira à Proust et à sa mémoire pure – qui, quand elle est sollicitée fortuitement et sans intention pratique, nous livre nos souvenirs tels que nous ne les avons jamais vécus, comme des essences irréductibles, singulières et *eidétiques*

jusque dans leur idiosyncrasie. Flaubert, en 44, a opté pour le passé contre l'avenir ; il demeurera jusqu'à la fin de sa vie tourné vers cette enfance et cette adolescence qu'il n'aime pourtant guère et nous le verrons écrire à Louise, le 4 mars 52 : « Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfants... J'ai rééprouvé devant quelques gravures des terreurs que j'avais eues étant petit et je voudrais je ne sais quoi pour me distraire... 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. » Ce qui le sépare de Proust, c'est que celui-ci insiste sur la *réalité* du souvenir pur (même si ce type de réalité est entièrement différent de la réalité quotidienne), au lieu que Gustave, bien que sans cesse plongé dans ses souvenirs, insiste davantage sur ce qu'ils ont d'imaginaire. De fait, une réminiscence, par sa face d'ombre, renvoie à l'événement que nous avons vraiment vécu ; par sa face de lumière, elle se donne pour une image qui vise un passé disparu plus qu'elle ne le restitue, que nous soutenons à l'existence par une certaine tension, qui, par bien des côtés, nous échappe, se fond dans l'indistinct et, par d'autres, semble une reconstruction logique à partir d'un savoir. Seul, dans le meilleur des cas, un noyau irréductible mais en lui-même indéfinissable lui conserve encore l'opacité du vécu. Pour le reste, sa structure est celle de l'image : une intention vise à travers un *analogon* un objet absent ou disparu tel qu'il s'est donné à nos sens. Gustave profite de l'ambiguïté du souvenir pour le chauffer à blanc en l'irréalisant. Ce vin de Sauternes, s'il est meilleur et plus riche quand on ne le boit plus, c'est que, justement, la mémoire est, aux yeux de Gustave, un secteur particulier de l'imaginaire ; elle est *privation*, elle aussi ; loin de restituer la sensation comme une plénitude, elle l'évoque allusivement comme un non-être dont on peut user à merci¹² et qu'on mêle à des images-fictions précisément parce qu'il n'a pas plus de réalité qu'elles. Flaubert, en 44, à la différence de Proust n'a pas choisi de ressusciter sa mémoire mais de la vivre comme un songe éveillé et de s'en servir pour alimenter cet autre songe : le rêve dirigé qu'il mènera de minute en minute jusqu'à sa mort et qu'il

nourrit de sa vie quotidienne. J'ai montré plus haut que Flaubert, au temps de *Novembre*, rêve de se dédoubler : un vieillard sera le gardien d'un jeune mort ; et nous avons vu qu'il *effectue* ce dédoublement à Pont-l'Évêque. Nous sommes en mesure, à présent, de distinguer le songe de 42 et son actualisation de 44. Pour s'exprimer par le même symbole, les deux dédoublements n'ont cependant pas le même sens. Dans le premier, le vieillard est le pur témoin d'une vie morte : il veut la restituer dans sa vérité ; dans le second, il vampirise sa jeune victime et se nourrit d'un sang que la mort n'a pas encore figé. En d'autres termes, la mémoire du défunt, traitée selon des méthodes sûres, fournit son matériau à l'imagination du survivant, c'est elle qui lui permet, échappant à sa condition abstraite de « Je pense », de s'emplir de richesses concrètes et imaginaires. En 42 l'enfant s'effondrait, le vieillard naissait : deux événements dialectiquement liés mais sans finalité apparente ; en 44 l'enfant se tue *pour* que le vieillard naisse : cessant de souffrir, il change sa vie en mémoire pour en faire le réservoir de l'imagination. Tel est le choix de Jules : la condition nécessaire pour devenir artiste, c'est de rêver sa mémoire et d'imaginer sa perception.

Imaginer la perception : ouvrir les yeux et les oreilles, tendre la main pour toucher et, dans l'instant même où les choses l'investissent, si proches qu'elles paraissent le pénétrer, les engloutir vivantes dans son rêve, intactes et déréalisées. C'est sans aucun doute l'opération la plus délicate – impossible pour la plupart des gens. Mais Gustave a la chance de « flotter dans un songe » : les objets ont perdu pour lui leur sérieux. Ce sont de pures présences, encore rutilantes et fascinantes, mais qui ne lui proposent plus rien – depuis qu'il a oublié ses passions et les fins de l'espèce – et que, souvent, il ne comprend plus. Imaginaire, il n'a plus qu'à les organiser en fonction du songe qu'il poursuit : ils deviendront eux-mêmes imaginaires. L'attitude esthétique consiste en grande partie à *imaginer l'Être*, c'est-à-dire à le traiter de telle manière qu'il se transforme en apparence : sous l'égarement que Maxime a noté chez Gustave, une activité passive mais intense se dissimule. Nous pénétrerons plus avant, à la fois dans la

névrose et dans l'Art poétique de Flaubert, si nous nous attardons un peu sur les procédés dont il use pour opérer en permanence cette transmutation.

Jules donne la norme, non la recette. Quand il expose les motivations d'un recours justifié au fantastique, il écrit ceci qui s'applique, en fait, à l'attitude générale de Gustave : « On a besoin de tout ce qui n'est pas, tout ce qui est devient inutile : tantôt c'est par amour de la vie pour la doubler dans le présent, pour l'éterniser au-delà d'elle-même... » Mais Flaubert est plus explicite dans sa Correspondance. On lit dans une lettre à Alfred du 2 avril 1845 : « J'ai été aux Champs-Élysées. J'y ai revu ces deux femmes¹³ avec qui autrefois je passais des après-midi entiers. La malade était encore à demi couchée dans un fauteuil. Elle m'a reçu avec le même sourire et la même voix. Les meubles étaient toujours les mêmes et le tapis n'était pas plus usé. Par une affinité exquise, par un de ces accords harmonieux dont l'aperception appartient seulement à l'artiste, un orgue de Barbarie s'est mis à jouer sous les fenêtres, comme autrefois pendant que je leur lisais *Hernani* ou *René*¹⁴. » L'aperception de l'Artiste est, comme on voit, synthétique : il se plaît à constituer ce moment neuf de son expérience comme le simple retour cyclique de l'Éternité. La situation s'y prête : il a de l'affection pour Gertrude et Henriette, mais c'est une tendresse tranquille, il n'est pas bouleversé de les retrouver. Les deux jeunes filles, d'autre part, n'ont guère changé : il ne peut que s'en féliciter puisqu'elles sont l'une et l'autre plus ou moins éprises de lui et qu'il le sait. Jusqu'ici, nous n'avons pas quitté le réel. Mais tout à coup l'orgue de Barbarie se met à jouer : *comme autrefois*. Ce hasard l'incite à ramasser choses et gens dans une totalité singulière et fantastique dont la finalité secrète est d'assouvir son désir d'éternité. Par le fait, rien n'est « revenu » tout à fait : si les deux femmes, asservies au temps cyclique, lui semblent *les mêmes*, il est devenu *autre*, profondément. Et pour faire de cet ensemble vécu un *analogon* de l'Éternel retour, il faut qu'il néglige la mélodie particulière qui entre par les fenêtres pour s'en tenir au fait abstrait *qu'un* orgue de Barbarie s'est mis à jouer. Mais, dans ce moment même, il se sent artiste parce

qu'il s'est servi d'un fait singulier pour établir entre tous les éléments du vécu une « affinité exquise » dont il sait fort bien qu'elle n'existe pas et qu'il aime *justement* pour cela, parce qu'elle structure la réalité en pur imaginaire ou, si l'on préfère, parce que – sans que rien du vécu disparaisse – elle le fait *imaginer ce qu'il perçoit*. C'est ce que signifie cette phrase de *L'Éducation sentimentale* : « Également écarté du savant qui s'arrête à l'observation du fait et du rhéteur qui ne songe qu'à l'embellir, il y avait pour (Jules) un sentiment dans les choses mêmes... » Ce sentiment, il l'y met en vivant le réel comme un spectacle qu'il se donnerait.

Quelques semaines plus tard la Correspondance nous offre l'exemple d'un désir d'abord éprouvé pour de bon puis transformé en imagination et servant du même coup à découvrir l'imaginarité du réel. Pendant le voyage de 45 il s'irrite et s'ennuie souvent, de vagues désirs sexuels le tourmentent : « À Arles, j'ai vu des fillettes exquises et, le dimanche, j'ai été à la messe pour les examiner plus à loisir. » Mais, peu de jours après, à Gênes, le désir a perdu le « sérieux de la sensation », il devient instrument d'unification esthétique ; c'est qu'il ne se présente plus comme convoitise mais comme rôle à jouer. Il vient d'évoquer Don Juan, « large symbole », et il poursuit : « À propos de Don Juan, c'est ici qu'il faut venir y rêver ; on aime à se le figurer quand on se promène dans ces églises italiennes, à l'ombre des marbres, sous la lumière du jour rose qui passe à travers les rideaux rouges, en regardant les cous bruns des femmes agenouillées ; pour coiffure, elles ont toutes de grands voiles blancs et de longs pendants d'oreilles en or ou en argent. Il doit être doux d'aimer là, le soir, caché derrière les confessionnaux, à l'heure où l'on allume les lampes. Mais tout cela n'est pas pour nous ; nous sommes faits pour le dire, le sentir et non pour l'avoir¹⁵. » Entre ses désirs et sa calme conscience réflexive, un personnage « symbolique » s'est glissé, lui prêtant ses yeux ; à travers ce regard fictif, il découvre – dès l'instant qu'il renonce à *posséder* – l'érotisme caché d'une église italienne, c'est-à-dire une totalité singulière et signifiante qu'on peut *dire* sans doute mais non pas

conceptualiser. L'irréalisation du désir sexuel est par elle-même un refus de vivre mais, en même temps, elle reproduit ce désir, en lui donnant le sens d'un symbole, comme schème synthétique et déréalisant de la réalité.

C'est ce qui donne tout son sens à la phrase qu'il écrit à Maxime, peu après la mort de Caroline : « Mes derniers malheurs m'ont attristé mais ne m'ont pas étonné. Sans rien ôter à la sensation, je les ai analysés en artiste¹⁶. » Et dans la même lettre, il donne un excellent exemple des techniques qu'il utilise pour déréaliser un *événement* : « C'est hier que l'on a baptisé ma nièce. L'enfant, les assistants, moi, le curé lui-même qui venait de dîner et était empourpré, ne comprenaient pas plus l'un que l'autre ce qu'ils faisaient. En contemplant tous ces symboles insignifiants pour nous, je me faisais l'effet d'assister à quelque cérémonie d'une religion lointaine, exhumée de la poussière. C'était bien simple et bien connu, et pourtant je n'en revenais pas d'étonnement. Le prêtre marmottait au galop un latin qu'il n'entendait pas ; nous autres, nous n'écoutions pas ; l'enfant tenait sa petite tête nue sous l'eau qu'on lui versait ; le cierge brûlait et le bedeau répondait : Amen ! Ce qu'il y avait de plus intelligent, à coup sûr, c'étaient les pierres qui avaient autrefois compris tout cela et qui peut-être en avaient retenu quelque chose¹⁷. » Gustave, ici, fait l'artiste. À l'origine de son attitude, il y a, bien sûr, des motivations simples et réelles. Pour lui, pratiquer c'est faire la bête et les cérémonies du catholicisme sont des momeries ni plus ni moins que celles du fétichisme. Rien n'empêche donc de regarder celles-là comme si elles étaient la répétition de celles-ci et, pour prendre au plus court, d'identifier les unes aux autres. Mais, dans le même moment, nous l'avons vu, il sait que « l'instinct religieux » tend de lui-même à se particulariser ; ainsi, pour stupides qu'elles paraissent, les cérémonies en sont inséparables : il s'y incarne. Il faut donc à la fois les moquer et savoir saisir en elles l'« aspiration de l'homme à l'absolu ». Sur le plan du sacré comme sur celui du grotesque, on retrouve l'équivalence fondamentale de toutes ces « momeries » : la relique est aussi ridicule que le gri-gri mais, inversement, la religion est tout entière incarnée

dans le culte rendu au fétiche – et tout entière dans celui qu'on rend au métacarpe d'un saint. Ce que Gustave déteste en tout cas, ce sont les ministres du culte. Dans ses œuvres ils ont toujours – depuis ceux qu'il esquisse dans *Agonies* jusqu'à l'abbé Bournisien – une relation fondamentale à la mangeaille, ce qui fait douter, ici, de son témoignage : le curé vient de manger, rien de mieux ; c'est l'après-midi. Gustave est-il à jeun ? Il est permis de se demander si ce prêtre était vraiment « empourpré ». Ou si Flaubert l'a vu tel parce que, par définition, il devait l'être¹⁸. De toute manière nous n'avons pas encore quitté le terrain des motifs réels. Ceux-ci, comme on voit, existent encore mais exténués : ils servent ici de schèmes directeurs.

À présent voici le travail. Dans une première totalisation, Flaubert déréalise l'officiant, l'enfant baptisé et le public. « Personne ne comprend ce qu'il fait. » Et, dès ce moment, il trafique les faits : il accole sous la même rubrique diverses ignorances ou plutôt il les aligne toutes sur celle – radicale – de la petite Caroline. Car il n'est pas vrai que les Flaubert ne sachent ce qu'ils font : qu'ils soient théistes (comme est peut-être M^{me} Achille), agnostiques (comme Gustave prétend être) ou athées (comme est sûrement M^{me} Flaubert, depuis la mort de son mari), ils obéissent à un impératif strictement social et utilitaire : la grosse bourgeoisie de Rouen est catholique, elle serait scandalisée qu'on ne baptisât pas Caroline, des portes se ferment, Achille perdrait des clients. Quant au curé, est-il vraiment inconscient ? Le latin qu'il marmonne, est-il vrai qu'il ne le comprend pas ? on le lui a enseigné, pourtant, au séminaire. Certes, la prêtrise est aussi bureaucratie : les baptêmes et les mariages sont des besognes quotidiennes qu'il faut expédier rapidement ; mais le degré de profondeur auquel le curé se place pour apprécier *l'acte* du baptême, le sens religieux qu'il lui donne, nous les ignorons : c'est Gustave, seul, qui en décide à la fois par anticléricalisme et par goût de la totalisation artistique. Ce goût même l'oblige à se fondre, « portion d'humanité », dans l'assistance : injustement. Car s'il est quelqu'un qui *n'ignore pas* la signification de la cérémonie, c'est bien lui ; nous

venons de voir qu'il la considère comme l'incarnation ridicule et stéréotypée par des siècles de répétition – de notre pure et vague religiosité. Du reste, à lire mieux le texte, on voit qu'il fait exprès de confondre ignorance et indifférence : Gustave sait le latin mais n'écoute pas ; « ces symboles » lui sont bien connus, il les déclare « insignifiants pour lui ». Est-ce exact ? N'est-ce pas plutôt que la fille de sa sœur lui est indifférente ? Ce nourrisson ne l'intéresse guère et peut-être lui garde-t-il rancune d'être la fille d'Hamard. Plus tard, quand il se sera attaché à elle, quand elle sera devenue une petite personne consciente et pensante, les « symboles » le troubleront étrangement au jour qu'elle fera sa première communion. N'importe, par cette assimilation forcée, Gustave produit une première réalisation esthétique : l'*étonnement* qui le saisit, ce n'est pas celui qui, selon Platon, est à l'origine de la philosophie ; tout au contraire, c'est la *distanciation esthétique* ; celle-ci a pour effet de substituer à un rite d'antique origine mais qui restera vivant tant qu'il subsistera des communautés catholiques, une « cérémonie d'une religion lointaine, exhumée de la poussière ». Le voici donc qui, par son refus totalisant de comprendre, transforme le présent en passé magiquement ressuscité. Dès cet instant, c'est l'imagination qui perçoit. Si la cérémonie est une résurrection, il faut que le groupe qui la restitue sans la comprendre, dans l'absolue gravité de la religion, soit *possédé* par elle ; ce que Flaubert se donne à voir, ce n'est pas un ensemble d'individus dont chacun concourt intelligemment à produire un résultat collectif et qui sont liés entre eux à cet effet par des relations pratiques qu'ils produisent et soutiennent : il se représente ces hommes comme des robots manœuvrés, manipulés par un rite oublié qui veut renaître ; téléguidés, habités par des gestes qui *se font faire* sans se laisser comprendre, ils s'aliènent à cet habitus poussiéreux qui les vampirise. On reconnaît là un des schèmes déréalisants que Gustave utilisera toute sa vie – en particulier dans *Le Château des Cœurs* : subordonner l'homme à son produit quel qu'il soit, mais surtout au langage comme lieu commun, prendre celui-ci pour essentiel et durable, celui-là pour éphémère et inessentiel¹⁹.

Il n'est pas dit, d'ailleurs, que Gustave ne s'amuse pas *aussi* à se saisir, seul présent, comme témoin *ici et maintenant* d'une cérémonie en train de se dérouler *autrefois*. Excellente déréalisation de l'*actuel* qui devient à la fois perception et remémoration, événement efficace, imprévisible et pur objet, trop connu, impuissant, de contemplation réflexive. L'ambiguïté du texte : « ... (d') assister à quelque cérémonie d'une religion lointaine, exhumée de la poussière », nous autorise à imaginer qu'il passait constamment et à plaisir d'une vision totalisante à l'autre, tantôt déshumanisant *au présent* les gens du baptême en faisant de l'homme l'esclave téléguidé de la chose, tantôt déréalisant le présent lui-même et considérant, en prise directe sur le passé, des vivants qui ne savent pas encore que la mort les a depuis longtemps moissonnés. Double liquidation : on va de l'une à l'autre puisque le but est le même et qu'un esthétisme féroce pousse Gustave à considérer l'homme du point de vue de l'inhumain, c'est-à-dire soit à le robotiser en y voyant le moyen qu'a choisi une inhumaine cérémonie pour se maintenir – inerte, absurde, avec tous les caractères de la matérialité – soit à considérer la vie du point de vue de la mort. C'est ce que prétend faire Jules de la manière la plus simple quand il s'efforce d'entendre à travers les rires du nourrisson les râles d'agonie du vieillard que celui-ci va devenir. Mais, dans ce cas-là, le point de vue de la mort est futur, ce qui implique une déréalisation moins efficace ; ici, au contraire, Gustave utilise son « estrangement » pour en faire un point de vue du présent sur le présent : la non-communication avec l'espèce humaine peut être hystériquement vécue comme non-appartenance (c'est la première « vision ») ou comme contemplation de l'espèce morte à travers la transparence infranchissable de la constatation non compréhensive.

En tout cas, de quelque manière qu'il utilise son étonnement – et c'est à ce niveau qu'il se pratique, *subissant* une stupeur qu'il produit –, la déshumanisation maligne de l'humain s'accompagne d'une humanisation non moins perverse de l'inhumain : « Ce qu'il y avait de plus intelligent, à coup sûr, c'étaient les pierres qui avaient autrefois compris tout cela et qui peut-être en

avaient retenu quelque chose. » Prise littéralement, cette phrase ne veut rigoureusement rien dire. Il s'agit seulement d'achever la totalisation idéalisante. L'intelligence des pierres, c'est, bien entendu, la beauté de la construction qui s'en fait l'*analogon*. Rationalisée, l'« idée » pourrait s'exprimer sous cette forme : « Il fut un temps où il était beau de croire ; et, dans ce temps même, cette foi puissante a produit de hautes architectures qui, dans la fraîcheur des premières années, *contenaient* ces pieuses cérémonies et les sublimaient en les symbolisant *par l'art*. Ce qui reste, quand la foi s'est changée en momerie, c'est, inerte éternité, la beauté plastique des lignes qui, aujourd'hui encore, gardent quelque chose de leur sens passé. » Mais ces banalités ne sont, pour Flaubert, que l'outil d'une déréalisation plus poussée ; autrement dit, il faut prendre ses déclarations *à la lettre* : ses regards vont d'un pilier à l'autre, d'une ogive à l'autre, de la nef aux vitraux, pendant que ses oreilles sont remplies d'un bas latin marmonné, et il se détermine à saisir la nerveuse élégance de l'ensemble *comme intelligence* ou, si l'on préfère, il supprime les constructeurs et fait interioriser par la pierre leur sens subtil des proportions, de l'équilibre et du mouvement. En un certain sens, c'est facile : l'objet beau, fin sans finalité, témoigne d'une praxis pure, manifeste le monde comme s'il était le produit d'une liberté mais ne renvoie pas d'abord à l'artiste ; il absorbe et rend dans l'anonymat comme pure exigence inerte le dessein de son créateur. Encore n'est-ce qu'un premier moment : le choix de Flaubert est de s'y tenir. Le résultat comble ses vœux : il oppose les hommes à la matérialité pure et donne à celle-ci les capacités proprement humaines qu'il refuse à ceux-là. La pierre voit, entend et se souvient. Du coup il connaît la joie perverse d'*éterniser* la temporalisation, c'est-à-dire de la conserver comme mouvement tout en la pétrifiant : c'est l'inerte qui se fait gardien de l'Histoire ; la matière est mémoire ; les hommes, en refaisant sans les comprendre des cérémonies qui ont eu leur sens autrefois, manifestent au contraire la stéréotypie de l'instant, la dégradation par la répétition : la mémoire est justement ce qui leur fait défaut. Ainsi, par une inversion radicale, l'inertie devient vie *par son*

inertie même (car c'est elle qui permet à la pierre de conserver la forme qu'on lui a donnée) et la vie par sa temporalité pratique devient inertie (car il est vrai que la succession des générations tend à figer les pratiques). Les schèmes déréalisants servent bien sûr les intentions profondes de Flaubert : si l'Histoire, pour lui, se réduit, la plupart du temps, à n'être que l'objet inaccessible et imaginaire d'une méditation sur les vestiges et les monuments (plutôt qu'une reconstruction rationnelle à partir des documents et des témoignages), c'est qu'il aime à saisir l'agent pratique en tant qu'il s'est aliéné dans son objectivation. Dans ces pierres au lourd regard fixe, il ne voit pas seulement le moyen de déshumaniser ses contemporains : il se plaît aussi à y loger, dans l'indifférenciation opaque de la matière, des architectes ensorcelés. Quelles que soient les motivations, le mouvement est exécuté pour lui-même et pour l'Art, c'est un exercice de déréalisation qui comporte inséparablement la déshumanisation de l'homme et l'humanisation de l'inorganique, et dont le but profond est de mettre l'être entre parenthèses, de lui donner l'inconsistance du non-être : cet objectif est atteint non pas par un pouvoir positif d'*imaginer* l'intelligence des murs et l'inertie des hommes mais au contraire grâce à l'art d'utiliser l'impuissance de l'imagination.

En d'autres cas Gustave saisit directement le réel comme chiffre du néant. Il faut alors que la signification qui fait l'unité synthétique de la perception soit d'abord vécue *réellement* comme une absence. « À Marseille, je n'ai pas retrouvé les habitants de l'hôtel Richelieu. J'ai passé devant, j'ai vu les marches et la porte ; les volets étaient fermés, l'hôtel est abandonné. À peine si j'ai pu le reconnaître. N'est-ce pas un symbole ? Qu'il y a longtemps déjà que mon cœur a ses volets fermés, ses marches désertes, hôtellerie tumultueuse autrefois, mais maintenant vide et sonore comme un grand sépulcre sans cadavre ! » Ce qui compte, pour lui, c'est le *refus* que lui oppose la réalité : toute trace d'Eulalie Foucaud et de leur rencontre a disparu mais c'est ce qu'il cherchait : il est venu moins pour la voir que pour *ne la voir pas*. Il écrit en effet : « Avec un peu de soin, de bonne volonté, je serais peut-être parvenu à découvrir où “elle” loge.

Mais on m'a donné des renseignements si incomplets que j'en suis resté là. Il me manque ce qui me manque pour tout ce qui n'est pas l'Art : l'âpreté. Et d'ailleurs j'ai un dégoût extrême à revenir sur mon passé²⁰. » L'unité vient ici d'une réciprocité de perspective qui fait que le subjectif et l'objectif peuvent chacun symboliser l'autre, ce qui les réduit tous deux à n'être que des images du Néant. Il y a d'ailleurs, à l'intérieur même de la comparaison, des transformations secondaires qui achèvent la déréalisation dans la mesure même où l'hôtellerie fermée représente le vide intérieur de Flaubert, elle devient, elle-même, un « grand sépulcre sans cadavre ».

Ces exemples nous dévoilent deux techniques extrêmes et opposées de l'attitude esthétique : contester le réel en se faisant soi-même non-être ; découvrir dans l'être même un non-être particulier (qu'il ne soit pas ou qu'il ne soit plus) qui ne peut se susciter ou se ressusciter, fût-ce dans une image mentale, et qui dénonce une insuffisance générale de la réalité. Il faut revenir sur ces procédés, les deux pôles entre lesquels l'imagination de Flaubert va osciller : nous retrouverons, plus tard, l'une et l'autre méthode dans les grandes œuvres de la maturité²¹.

Soumettre le réel à l'irréel en se déréalisant, ce n'est point l'appauvrir, tout au contraire ; le schème directeur est imaginaire mais il exige une déréalisation détaillée de l'objet considéré, en même temps qu'il en fournit la règle : l'*observation imaginariante* dévoile plus de caractères dans l'objet que ne fait l'observation pratique mais elle les découvre pour les intégrer à un tout imaginaire. Nous avons vu Flaubert, dans le rôle de Don Juan, détailler une église italienne, faire sortir d'une indistinction primitive les marbres, la couleur de la lumière, la carnation, la mise, les parures des femmes agenouillées, le rapport du jour *rose* et de leurs cous *bruns*, etc. Excellent tableau *réaliste* à ceci près qu'il est décrit tel qu'il apparaît aux yeux imaginaires d'un faux Don Juan. Dans une lettre écrite au cours du même voyage, nous trouvons un passage plus significatif et plus riche : « J'ai vu avant-hier le nom de Byron écrit sur un des

piliers du caveau où a été enfermé le prisonnier de Chillon. Cette vue m'a causé une joie exquise... Tout le temps j'ai songé à l'homme pâle qui un jour est venu là, s'y est promené, ... a écrit son nom sur la pierre et est reparti... Le nom de Byron est gravé de côté et il est déjà noir comme si on avait mis de l'encre dessus pour le faire ressortir ; il brille en effet sur la colonne grise et jaillit à l'œil dès en entrant. Au-dessous du nom la pierre est un peu mangée, comme si la main énorme qui s'est appuyée là l'avait usée par son poids. Je me suis abîmé en contemplation devant ces cinq lettres²². » Que veut dire : « Songer à l'homme pâle qui est venu là » ? Pas grand-chose : il n'y a rien à penser sur Byron – du moins en ce caveau – sinon qu'il y est venu, a gravé son nom puis est reparti. Ce qui sonne vrai, par contre, c'est : « Je me suis abîmé en contemplation devant ces cinq lettres. » Gustave a vu le pilier ; le nom, dès l'entrée, lui a « jailli à l'œil », il s'est approché et, à son ordinaire, il est tombé dans une sorte d'hébétude. Il n'y a pas si longtemps qu'il tenait Byron pour un des deux plus grands génies de l'humanité. À présent l'étoile de Manfred a un peu pâli : les deux grands sont devenus trois, depuis la lecture de Sade – et puis la crise de Pont-l'Évêque est *aussi*, nous l'avons vu, un reniement du romantisme. Reste que l'homme pâle inspire encore au jeune Flaubert un immense respect. Une phrase de la même lettre nous livre son plus secret désir et sa répugnance à l'assouvir : « Il faut être bien hardi ou bien stupide pour aller ensuite écrire son nom dans un séjour pareil. » Eh oui, s'il avait l'audace d'écrire « Gustave Flaubert » sous le nom du poète, ce serait comme s'il acceptait un parrainage littéraire, il entrerait dans le club des grands hommes sous la protection d'un lord anglais. Un jour, peut-être, un adolescent verrait ces deux noms chers à son cœur et s'abîmerait en contemplation devant eux. Gustave n'osera pas : pour jouer à qui perd gagne – car, nous allons le voir, c'est le sens le plus profond de sa névrose – il est indispensable de se refuser l'espoir le plus mince. Ainsi, voici le motif de son hébétude : le nom lui semble une promesse, une invite à oser se croire un génie et presque en même temps, c'est une menace, un interdit ; il serait sacrilège

qu'un petit-bourgeois sans destinée, qu'un malade osât imiter ce prince-poète. Gustave adore cet homme et son geste : et l'homme, avec son geste d'inimitable insolence, achève de le détruire.

Mais toute cette rumination se fait dans le milieu de l'irréel : irréal est l'image brillante mais rageusement biffée que Gustave se fait de soi ; irréel est en ce jour le geste que fit l'homme pâle. Irréel mais non tout à fait imaginaire : il a été mais n'est plus. Imaginaire pourtant : Gustave en l'évoquant n'actualise pas un souvenir, il forge une image. Cette image mentale, la garde-t-il longtemps ? Non : ce qui lui importe, c'est la trace du geste, les cinq lettres sur le pilier. Et, justement parce qu'elles sont une trace, les voilà déréalisées par le passé. On n'en dirait pas autant, bien sûr, d'une boîte de conserve vide dans le bois de Vincennes, encore que la structure objective soit la même : il s'agit d'un vestige qui renvoie à une entreprise passée (pique-nique, jeux, sommeil sur l'herbe). Mais cette entreprise est si générale, si anonyme, nous sommes tellement sûrs qu'elle se répète en ce moment même dans mille jardins de France, que, finalement, la boîte s'incorpore son passé, en fait sa signification présente et sa réalité pratique. Mais, pour un écrivain jeune et malheureux, le geste d'une idole prestigieuse est *unique*. Il n'y a qu'un Byron – et qui sait s'il a pris le temps, ailleurs, de graver son nom ? De sorte que l'essentiel, événement singulier de l'histoire universelle, est *passé*, il n'est plus. En même temps, il est à jamais car rien, pas même la destruction de la terre, n'empêchera qu'il ait été : ainsi l'inertie des lettres taillées sur la pierre *symbolise* l'indestructibilité d'une minute écoulée. Du coup, le nom se *déréalise* : non seulement il n'est que *trace* d'un passé fulgurant mais encore il symbolise l'être-en-soi de ce passé, il *est ce* passé lui-même miroitant à travers l'opacité présente. C'est par cette raison qu'il fascine Gustave : gloire éteinte, gloire future, promise puis refusée, geste si proche, hors d'atteinte, présence évanouie de l'homme pâle qui modifie jusqu'aux dalles sous les pieds de Gustave, tout est donné dans cette relique, tout contribue à l'arracher au réel, au présent. Pourtant c'est elle qui jaillit à l'œil, c'est elle qui

brille dans ce cachot ; sans elle, il *n'y aurait rien*, Gustave ne pourrait pas même soupçonner le passage de Byron et si, d'aventure, il en avait eu connaissance, il ne pourrait le localiser nulle part, rien ne lui servirait d'*analogon* pour le présentifier dans son irréalité même, pour se donner l'amer et fallacieux plaisir d'en jouir *imaginairement*. Par cette raison, il se fascine sur l'objet : il veut le voir au plus près, garder jusque dans les plus petits détails le souvenir de l'objectivation matérielle d'un geste qui a traversé le temps comme la foudre et qui fut, un instant, *tout* Byron. Donc il *observe* : le nom est gravé de côté, déjà noirci mais brillant sur la colonne grise ; au-dessous la pierre est un peu mangée. Toutes ces déterminations de la matérialité trahissent son dessein : car elles sont, dans leur inertie, le *contraire* de l'homme vivant qu'elles doivent livrer à son intuition ; et pourtant elles sont *lui*, tout ce qui reste de lui, l'enkystement d'un geste. Elles perpétuent sa gloire et la minéralisent. Cette contradiction stupéfie le jeune Flaubert. Mais, de toute manière, chaque découverte nouvelle est aussitôt irréalisée : on lui demande moins d'être une trace qu'une métaphore. Si le nom brille, c'est que des chefs-d'œuvre l'ont illustré ; et, voyez, au-dessous la pierre est mangée « comme si la main énorme... l'avait usée de son poids ». La métaphore est double : il y a d'abord le « comme si » qui tient à expliquer l'usure par l'événement disparu, pour faire déborder les significations de l'acte jusqu'à l'être, pour que les traces qu'il enregistre ne symbolisent pas seulement le disparu dans sa volonté mais dans sa présence physique, dans sa pesanteur même ; et puis on passe brusquement du propre au figuré et la gloire de Byron, son génie se traduisent par l'énormité – tout imaginaire – de sa main. N'importe : ce qui compte, c'est que Flaubert a le nez sur la matérialité inorganique, il ne voit et ne peut voir que ces entailles passivement supportées par un pilier de pierre. Le contact est avec l'Être : la déréalisation – qui en fait l'expression inessentielle de ce qui n'est plus – n'y change rien car la plénitude opaque de l'en-soi s'est reformée contre la temporalisation humaine, contre l'Histoire ; le perpétuel présent matériel obture le passé. Simplement, le passage à l'irréel s'accompagne

d'*observation* ; mieux : c'est la déréalisation seule qui induit Flaubert à observer ; pour qu'il les examine en détail, avec rigueur, il faut que les objets signifient jusque dans leur texture autre chose qu'eux-mêmes. Nous avons rencontré là une tendance essentielle de Gustave, qui donne leur sens aux descriptions d'objets dans *Madame Bovary* : englouti par l'Être, il le déréalise par une observation métaphorique qui en découvre les détails mais les donne un à un comme parties d'un tout synthétique qui ne peut se manifester que sous des apparences sensibles mais qui se définit par son irréalité. Bref, le réel, absorbant mais suspendu entre l'être et le non-être par la nécessité de signifier l'irréel – c'est-à-dire l'homme-image en personne –, devient par lui-même un rêve surprenant et détaillé, s'organisant selon des idées qui appartiennent à Gustave mais qui restent ignorées de lui – puisqu'elles sont « *sous sa vie* » – et qu'il contemple sans les connaître comme le sens totalisant et déréalisateur de son environnement réel. C'est ainsi que nous devons comprendre les considérations dont il fait part à Alfred, de Gênes, le 1^{er} mai : « Le voyage que j'ai fait jusqu'ici, excellent sous le rapport matériel, a été trop brute sous le rapport poétique pour désirer le prolonger plus loin. J'aurais eu à Naples une sensation trop exquise pour que la pensée de la voir gâter de mille façons ne fût pas épouvantable. Quand j'irai, je veux connaître cette vieille antiquité dans la moelle ; je veux être libre, tout à moi, seul ou avec toi, pas avec d'autres... C'est alors que, sans entrave ni réticences, je laisserai ma pensée couler toute chaude parce qu'elle aura le temps de venir et de bouillir à l'aise ; je m'incrusterai dans la couleur de l'objectif et je m'absorberai en lui avec un amour sans partage. Voyager doit être un travail sérieux²³... » Ce travail consiste en une contemplation longue et déréalisante où c'est soi-même que l'on *observe* en chargeant chaque détail, accolé à tous ceux qu'on a fait surgir, d'exprimer une totalité passée (et qui n'a jamais existé comme telle) qui n'est elle-même que la figuration objective de cette autre irréalité totalisée : l'Ego-fantasme de celui qui observe : la foule affairée, invisible mais pressentie dans les rues de Pouzzoles, Gustave s'y *absorberait* et s'y *fuirait* à

travers la dé-réalisation des dalles et des maisonnettes qui bordent la chaussée – c'est-à-dire à travers leur observation minutieuse et totalisante – mais, inversement, ce que ce tout absent lui signifie, c'est sa propre absence à lui-même, son non-être d'homme-image, c'est ce qu'il exprimera un peu plus tard dans un passage du premier *Saint Antoine* :

LE DIABLE

Souvent, à propos de n'importe quoi, d'une goutte d'eau, d'une coquille, d'un cheveu, tu t'es arrêté, immobile, la prunelle fixe, le cœur ouvert. L'objet que tu contemplais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t'inclinais vers lui, et des liens s'établissaient ; vous vous serriez l'un contre l'autre, vous vous touchiez par des adhérences subtiles, innombrables ; puis, à force de regarder, tu ne voyais plus ; écoutant, tu n'entendais rien et ton esprit même finissait par perdre la notion de cette particularité qui le tenait en éveil. C'était comme une immense harmonie qui s'engouffrait en ton âme avec des frissonnements merveilleux, et tu éprouvais dans sa plénitude une indicible compréhension de l'ensemble irrévélé ; l'intervalle de toi à l'objet, tel qu'un abîme qui rapproche ses deux bords, se resserrait de plus en plus, si bien que disparaissait cette différence, à cause de l'infini qui vous baignait tous les deux ; vous vous pénétriez à profondeur égale, et un courant subtil passait de toi dans la matière, tandis que la vie des éléments te gagnait lentement, comme une sève qui monte ; un degré de plus et tu devenais nature ou bien la nature devenait toi.

Ainsi l'observation prend naissance dans le cadre de la contemplation déréalisante dont elle est un moment ; elle a pour but moins l'analyse que la synthèse puisqu'elle présente chaque détail comme l'expression d'une totalisation en cours ; en d'autres termes elle déréalise la plénitude de l'en-soi parce qu'elle totalise ce qu'elle appréhende. Quand son rôle est terminé, elle se supprime ;

reste l'indicible réciprocité de deux totalités imaginaires : la Nature reflétant l'Ego, l'Ego se totalisant comme Nature. À partir de l'observation imaginarisante, le macrocosme passe dans le microcosme et inversement. En subissant, dès sa première attaque, sa passivité, en renonçant à l'action qui détermine, singularise et nie, Gustave constitue l'intention panthéistique comme un des pôles de son imagination ; il s'approprie dans le néant la plénitude de l'être comme *image* de sa propre plénitude et, percevant comme on rêve, il use de l'observation « scientifique » pour produire le détail réel comme structure d'un imaginaire.

Mais venons à la technique opposée. Il y avait le *réel* servant d'*analogon* à la totalisation imaginaire du macrocosme. Et puis, nous l'avons vu, il y a, dans ces formations instables qui peuplent sa vie rêvée, l'*irréel pur*, l'imaginaire dénonçant son inconsistance. Qu'il oscille entre les deux sans cesse, on ne s'en étonnera pas puisque j'ai montré, dès son jeune âge, sa tentation permanente d'assimiler l'être totalisé au néant. Mais voici qui est neuf ; ce qu'il présentait, du temps de *Smarh*, il en est sûr à présent : les images n'ont pas de réalité propre. Ce ne sont pas des sensations ressuscitées mais des néants parasites : brillantes et fugaces quand on n'y touche point, elles tombent en cendres si l'on porte la main sur elles. Si Flaubert accepte de s'engloutir, c'est pour que la conscience, calme lacune vidée de son habitant, se fasse un *piège à images* : amoureuse du Néant, néant elle-même, elle est de leur nature. Les passions du jeune mort, trop souvent, dévoilaient la vanité des illusions qu'elles s'épuisaient à maintenir : c'est que, violentes et réelles, elles voulaient traiter ces fantasmes comme des réalités. À présent, c'est le vide, le calme, les images s'enhardissent et viennent à tire-d'aile peupler cette pure conscience qui se laisse envahir par elles sans jamais en user ni vérifier leur consistance : la fantasmagorie ne sera pas *mise à l'épreuve* et, tout en manifestant d'elle-même son irréalité, ne sera jamais contrainte de révéler son inconsistance. Mieux, pour la réflexion du créateur, l'inconsistance peut devenir une vertu positive. Jules irrite sa sensibilité par son imagination, mais

tâche que son esprit en annule les effets. C'est dire qu'il recherche l'image pour son inefficacité. Et, comme elle est trop efficace encore, puisque sa sensibilité risque d'en être troublée, il porte son attention simultanément sur la richesse même du fantasme et sur sa pauvreté essentielle, sa non-existence, de manière que cette illusion d'être ne puisse provoquer qu'une émotion illusoire. C'est ce qu'il exprime mieux dans un autre passage dont on admirera le côté mallarméen : « Il demande aux palais détruits, dont le péristyle est vide, l'écho sonore des fêtes qui résonnaient sous ces voûtes et l'éclat des candélabres qui éclairaient ces murailles ; il cherche sur les sables abandonnés la trace des vagues géantes qui y roulaient leurs monstres perdus et leurs grands coquillages de nacre et d'azur ; il pense aux amours oubliées de ceux qui sont étendus dans leur cercueil, à l'agonie future de ceux qui se penchent avec des rires sur le bord de leur berceau. » Certes, l'idée banale de l'universel néant lui est familière : il aime écrire à Ernest que tout finit en cendres ou s'évapore en fumée comme le tabac dans sa pipe. Mais ce qui frappe ici, c'est sa méthode ; ses exercices spirituels sont à l'opposé de ceux de Loyola : celui-ci plantait le décor, sur sa scène intérieure, s'absorbait à restituer minutieusement les détails de la crucifixion, cherchait à *voir* en esprit les voleurs sur leurs croix pour enfin convoquer le Christ sur la sienne, présence *réelle* sinon en soi du moins par la force et la vérité des sentiments qu'elle suscitait. Non qu'il se méprît sur les images ni qu'il y vît autre chose que du néant : simplement, il les soumettait à son entreprise et au monde réel ; elles devaient remplacer celui-ci et, puisque l'être infini les avait produites en nous, d'une manière ou d'une autre, le restituer *malgré leur non-être*, avec l'aide de Dieu. C'est *pour ce non-être* que Jules choisit les siennes, comme le marque, dans le passage précité, l'usage délibéré de la double négation. À part le dernier exemple de l'énumération, l'auteur multiplie le néant par lui-même : ce n'est pas aux rares palais *conservés*, aux châteaux *intacts* qu'il demande de lui rendre l'écho des fêtes disparues ; pour que son imagination s'excite, il faut d'abord qu'ils soient détruits, c'est-à-dire qu'ils ne puissent fournir d'eux-mêmes

le décor et le cadre des événements passés ; il faut qu'il soit déjà difficile – sinon impossible – de reconstituer en esprit le bâtiment lui-même pour que l'envie lui vienne de donner un contenu à ce contenant irrémédiablement brisé. Dans cette opération, son plaisir grinçant vient d'un double dépassement vers une image insaisissable qui, plutôt qu'un ersatz de quelque ancienne présence, se dénonce comme un au-delà de l'impossible, c'est-à-dire *en tant qu'image* comme une certaine forme d'absence, inaccessible objet d'une intention vide. De même, les sables oublieux n'ont pas gardé la trace des vagues géantes de la préhistoire : il n'y a rien à y voir sinon leur tassement et leurs ondulations *au présent* ; et ce que leur demande Jules ce n'est même pas de lui restituer ces montagnes liquides mais, à travers elles, les monstres perdus, les grands coquillages de nacre et d'azur. Une trace, peut-être, guiderait son rêve. Mais que dire d'une absence de trace servant d'*analogon* à une absence d'objet²⁴ ? Les morts non plus ne peuvent être conçus comme des présences : le cadavre même est absent, mangé par la terre. Gustave vient rêver sur les tombes mais non point aux disparus : à leurs amours *oubliées*. Oubliées *par qui* ? Par tout le monde, aujourd'hui, bien sûr. Mais le mot est en bonne place : il qualifie les sentiments et non les personnes ; le sens est clair : il s'agit de passions anciennes, bien antérieures à la mort, oubliées par les disparus eux-mêmes et *de leur vivant*. Ici encore le néant se multiplie par lui-même : il ne s'agit pas seulement de ressusciter en esprit les défunts mais, à travers ce premier moment, de viser un amour dont ils n'ont pas gardé mémoire.

*Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent...
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.*

La science du négatif, de ce *rien* qui fait boule de neige, s'enrichit d'autres riens pour reployer ses articulations et se révéler par delà l'abolition des apparences, comme le néant imaginaire ou comme l'imaginarité du Néant, c'est Mallarmé bien sûr qui l'a portée à son plus haut degré. Mais Flaubert, en 44, ne se débrouille pas trop mal dans ce dédale : personne ne lui a frayé la route ni laissé un fil d'Ariane. Pourtant il va droit au but : l'image était pour lui un parasite de l'Être ; il disqualifie l'Être en le traitant comme un parasite de l'image : tantôt, en effet, il vit le contenu de son expérience comme une métaphore et, tantôt, il organise des situations qui n'ont d'unité que par l'imaginaire visé mais qui, par leur structure même, en dénoncent le néant puisqu'elles suscitent la conscience imageante et ne lui offrent aucun *analogon*. Dans ce cas, l'imaginaire n'est même plus une illusion : c'est le non-être d'une apparence qui se refuse même à l'évocation ; Jules la « *demande* », c'est tout ce qu'il peut faire. Mais si l'image réclamée ne sort pas de son néant, le réel (ruines, sables, etc.) qui – par la « demande » – s'organise pour la susciter comme son unité, son sens, et n'y parvient pas, se trouve esthétiquement dévalué, apparaît comme un *moindre-être*, affecté, dans sa grossière plénitude, d'une impuissance radicale : celle d'évoquer le Néant dont il sort, où il retombera et qui le structure en profondeur. Dans ce deuxième cas, on voit l'importance que prend le langage : il cerne les contours de l'image nécessaire et impossible ; mieux : avec un peu de chance, c'est lui qui s'en fait l'*analogon*. Comme précisément dans la phrase que je commente où par les mots de « vagues géantes » une image est suscitée dans le cadre restrictif que constituent ceux de « traces », de « sables » et de « demander ». Nous aurons à nous demander, bientôt, si le choix passif de déréaliser l'expérience ne revient pas à celui d'*imaginariser le langage*.

Nous pouvons comprendre à présent le passage difficile où Flaubert, par l'intermédiaire de Jules, formule la première norme de son Art poétique : « ... *l'inspiration doit ne relever que d'elle seule...* les excitations extérieures trop

souvent l'affaiblissent ou la dénaturent... ainsi il faut être à jeun pour chanter la bouteille ».

L'idée fera son chemin dans la seconde moitié du siècle. Reste qu'elle risque, sous cette forme, de paraître obscure ou paradoxale, sans doute parce que Gustave est le premier à l'avoir exprimée. Négativement, c'est la conclusion rigoureuse des prémisses que Gustave a posées : si l'Art naît de la distanciation et de la frustration, si, pour peindre un sentiment, il faut avant tout ne pas le ressentir et si l'Artiste est un homme en proie à l'irréel, alors aucune *réalité* ne peut l'inspirer. Est-ce suffisant pour que l'inspiration ne relève que d'elle-même ? Peut-elle se manifester sans le moindre motif ? La norme de Flaubert ne contient-elle pas une pétition de principe (pour avoir de l'inspiration, il faut être inspiré) ou ne revient-elle pas à supprimer l'inspiration (puisque'il est impossible et nécessaire qu'elle naisse *ex nihilo*, n'est-ce pas qu'elle n'existe pas ?) et à lui substituer la longue patience de Buffon ?

Si l'on a bien voulu suivre dans toutes ses démarches la pensée esthétique de Gustave, on aura déjà compris que, sous ses apparences déroutantes, sa formule propose une solution élégante d'un problème qui tourmentera longtemps sa génération. L'inspiration, originellement, relevait de Dieu ; en France, après la déchristianisation de la bourgeoisie jacobine la question se complique : Hugo, poète *vates*, prétend encore écrire sous la dictée d'en haut mais beaucoup de romantiques – en particulier Musset –, incertains, victimes d'un agnosticisme auquel ils ne se résignent pas, remplacent l'Être suprême, à la source de leurs poèmes, par la douleur de l'avoir perdu et, plus généralement, par n'importe quelle souffrance en tant qu'elle symbolise ce malheur fondamental. D'où l'idée courante, en 1830, que l'intensité du sentiment fait la beauté du poème. La conception de Gustave, sans revenir au Grand Inspirateur, a le mérite d'insister sur l'originalité ontologique de l'œuvre d'art, cet imaginaire : il refuse de mettre à la source du Beau les balbutiements enrôlés de la matière vivante, autrement dit le hasard ; si l'œuvre est par essence imaginaire, l'inspiration qui la produit

doit être une libre détermination de l'imagination par elle-même. Cela signifie qu'un agent pratique ne pourra jamais, fût-ce sous l'empire de la douleur, opérer *ici et maintenant* un brusque passage aux images, écrire un poème sublime puis revenir à ses soucis, à ses chagrins d'amour, à ses ambitions déçues, à ses affaires réelles. Pour ne produire *que* des images organisées, il faut que l'artiste se soit fait d'abord pure image et que le retour au réel soit, chez lui, intermittent, pénible comme un mauvais réveil et toujours provoqué par une agression extérieure. Du coup, pour lui seul, image productrice d'images ou, si l'on préfère, unité imaginaire des images qui le hantent, rêvant sa vie par l'irréalisation perpétuelle du vécu, l'imagination devient un tout qui n'a point de limites²⁵ mais qui se brasse sans cesse et se totalise et dont chaque apparition singulière renvoie en profondeur à la totalisation permanente, en surface à chacune des autres apparitions. L'unité organique des images, c'est celle d'*une* vie imaginaire et celle-ci à son tour tire sa cohésion de l'unité réelle d'une vie vécue dans un oubli subi et dirigé. L'inspiration n'est ni un don mystérieux ni une grâce de l'instant pour Flaubert : c'est un mode de vie auquel on ne peut accéder, comme le Sage du Stoa à la sagesse, que par une rupture brusque et définitive avec le passé, que par une véritable révolution intérieure ; c'est l'imagination délibérément pervertie par la suppression de cette fonction intégrante, la *praxis*, et produisant l'imaginaire comme une conquête permanente sur le réel non par un travail – qui serait nécessairement pratique – mais par un *contre-travail*, le seul qui puisse convenir à l'activité passive et qui, par la renonciation à l'acte – constamment renouvelée mais de plus en plus facile – sur la base d'un désintérêt subi comme *exis*, s'identifie avec la radicalisation de la passivité en tant que celle-ci a pour fin et pour résultat nécessaire l'impossibilité de distinguer le vrai du faux. Donc il n'y a pas de milieu : ou l'on n'est *jamais* inspiré, se mêlât-on de peindre ou d'écrire, faute d'avoir opéré le décrochage préalable, ou bien, quand même on n'écrit pas une ligne, on ne peut cesser de l'être. À la fin de *L'Éducation*, il compare l'existence de Jules à un désert : elle « est sereine comme lui, riche

comme lui d'horizons dorés, de trésors inaperçus ; elle renferme l'*écho* de tous les zéphyr, de toutes les tempêtes, de tous les soupirs, de tous les cris, de toutes les joies, de tous les désespoirs ». Tout lui a été rendu, après son entrée dans les ordres, mais à titre de reflets, de mirages. Il précise, en 46, dans une lettre à Maxime : « Je sais ce que c'est que le vide. Mais qui sait ? La grandeur y est peut-être ; l'avenir y germe. Prends garde seulement à la rêverie²⁶. » L'avertissement contenu dans la dernière phrase est significatif : l'inspiration n'a rien de commun avec le mol abandon à un défilé d'images mentales, plaisantes ou mélancoliques, de toute manière dangereuses parce qu'elles flattent des passions qu'il faudrait oublier et que, dans le meilleur des cas, elles font perdre le temps. L'Artiste est vide, son inspiration est dehors, elle fouille inlassablement le réel pour le transformer en possible, c'est-à-dire en apparence ; voilà pourquoi elle est permanente et infinie : son matériau n'est autre que le monde, inépuisable réservoir d'images en puissance qui s'irréaliseront sans quitter leur place et sans pénétrer la conscience vide de celui qui a choisi de n'être rien pour *se donner le tout en spectacle*. C'est ce que nous dit Gustave en propres termes à la fin de *L'Éducation* : « Arrêtant l'émotion qui le troublerait, (Jules) sait faire naître en lui la sensibilité qui doit créer quelque chose ; l'existence lui fournit l'accidentel, il rend l'immuable ; ce que la vie lui offre, il le donne à l'art ; tout vient vers lui et tout en ressort, flux du monde, reflux de lui-même. Sa vie se plie à son idée comme un vêtement au corps qu'il recouvre ; il jouit de sa force par la conscience de sa force²⁷ ; ramifié à tous les éléments, il rapporte tout à lui, et lui-même tout entier il se concrétise dans sa vocation, dans sa mission, dans la fatalité de son génie et de son labeur, panthéisme immense qui passe par lui et réapparaît dans l'art. »

Il s'agit de nouveau pour le microcosme d'intérioriser le macrocosme et de le réextérioriser dans l'Art par une totalisation imaginaire. De fait, l'idée est *sous* le vécu et le conditionne : bonne définition de son pithiatisme. Quant à l'accident que lui offre l'existence quotidienne, il ne peut le donner à l'Art sous forme

d'immuable sans le déréaliser en le poussant à l'absolu et en le chargeant d'un sens qu'il n'a pas ou pas tout à fait. Nous venons de donner quelques illustrations de cette méthode. On voit combien elle diffère de celle que nous a donnée *Smarh* : plutôt que de planer au-dessus du monde, en contemplant d'en haut sa propre particularité, Gustave fait de celle-ci une médiation entre l'être et l'image. Ce centre d'irréalisation est lui-même irréel : conditionné par son ancrage, il interiorise une certaine réalité mais, en la réextériorisant en image, il tend à faire de cet ancrage même le pur moyen d'imaginer. La facticité, réalité abolie – disons plutôt oubliée –, n'est plus que ce minimum d'insertion dans le monde qui permet au poète d'être un transformateur captant l'Être pour le rendre sous forme d'apparence. En d'autres termes il remplace la conscience de survol par le *décrochage* qui lui donne le moyen de rester à l'intérieur du monde, de déchiffrer de près son environnement tout en prenant, par rapport à ce qui l'entoure, la distance infime qui lui permet d'être hors du coup.

On voudra peut-être voir dans cette passivité conquérante une imitation du fameux « vivre sans vivre » d'Alfred et des aperceptions esthétiques qui en découlaient chez celui-ci. C'est possible : l'hystérique, fasciné par l'Autre, imite volontiers ; nous ne pouvons écarter *a priori* ni l'hypothèse que Gustave a chu dans le cabriolet pour justifier par la maladie l'immobilisme esthétisant que le fils Le Poittevin devait à la richesse de son père ni celle que les maux endurés ont pris l'apparence de l'épilepsie parce que Gustave avait longtemps imité le journaliste de Nevers. Mais quelle richesse il a donnée aux maigres fantaisies de son ami ! Pour comprendre tout à fait la profondeur et l'audace de sa conception nouvelle, il faut le suivre plus loin encore et nous demander quel est le fondement absolu qu'il donne à la déréalisation systématique de l'expérience.

Les passions de Jules, quand il ne les ressent plus, se transforment en idées. Chaste, il n'éprouve plus la volupté et, du coup, en fait la théorie²⁸. Comprendons bien : il ne s'agit pas d'une connaissance empirique ; ce n'est pas l'expérience qui produit l'idée, celle-ci naît au contraire de la ténuité du vécu, la

volupté ressentie se résume et se totalise en disparaissant dans la théorie qui, du coup, la reprenant en elle devient la volupté-consciente-de-soi. L'auteur poursuit tout aussitôt en exposant une théorie très spinoziste de l'erreur : « Si (cette idée) était fausse, c'est qu'elle était incomplète ; si elle était étroite, il fallait tâcher de l'élargir. Il y avait donc une conséquence et une suite dans cette série de perceptions diverses, c'était un problème dont chaque degré pour le résoudre est une solution partielle. » L'erreur, c'est l'arrêt arbitraire du mouvement totalisateur de la pensée. Par le fait, on s'arrête toujours : passer des faits à l'idée – c'est élargir, certes, et transformer la connaissance sensible, toujours tronquée, en connaissance intellectuelle. Mais, en ce premier moment, la connaissance intellectuelle est, à son tour, bornée : elle ne contient, au fond, que ce qu'on y a mis, c'est-à-dire qu'elle totalise une expérience singulière. C'est donc un degré supérieur de la totalisation, plus proche de la vérité que le précédent, et pourtant, à la prendre en dehors du mouvement qui la dépasse, c'est une erreur. On brisera ses limites, on l'élargira *par l'imagination*. Nous sommes bien loin de l'expérimentalisme scientifique : le savant *ne quitte jamais* le terrain de l'expérience ; parti des faits, il y revient pour *éprouver* sa conjecture et ce sont eux qui lui diront si elle est « incomplète » ou « étroite ». C'est le contraire de ce que fait Gustave : pour lui, en se complétant, l'idée, toujours plus large, toujours plus haute, s'éloigne de plus en plus – en qualité et en intensité – des misérables perceptions qui l'ont fait naître sous sa forme élémentaire. C'est que, finalement, il n'y a qu'une idée vraie : celle qui totalise le macrocosme et le microcosme. Flaubert, aussitôt après le passage précité, nous le dit expressément : « Mais puisque le dernier mot n'arrive jamais, à quoi bon l'attendre ? ne peut-on pas le pressentir ? et n'y a-t-il pas au monde une manière quelconque d'arriver à la conscience de la vérité ? Si l'art était pour lui ce moyen... », etc. L'*idée* embrasse la totalité de ce qui est et de ce qui n'est pas, de l'être et de l'imaginaire. Si *on pouvait l'atteindre*, ce ne serait même plus une vision du tout, puisque – à chaque degré – le contenu est l'objet même mais

idéalisé et conscient de soi, ce serait le Tout en personne, l'absolu-sujet. Ce dont Flaubert est sûr, c'est qu'on n'y atteint jamais, si haut qu'on s'élève. Le « dernier mot » – vérité devenue –, on ne peut que le pressentir. Comment ? *Pour Jules*, l'art sera le moyen d'arriver au pressentiment de la vérité. Mais peut-on en envisager d'autres puisque la Science est exclue ? Peut-être, à un certain niveau de méditation, le philosophe entrevoit-il l'Absolu comme la limite qu'il n'atteindra jamais. Encore ne s'agit-il – pour le penseur aussi bien que pour le poète – que d'une *intention vide* et trans-ascendante : l'absolu-sujet ne peut être visé que comme le terme absent d'une ascension sans fin. *Présent* dans chaque moment de la démarche sous forme de négativité, c'est-à-dire comme nécessité sentie de ne pas s'arrêter, il ne peut être donné « en personne » que comme *imaginaire*. C'est l'imagination pure qui peut s'installer de l'autre côté de ce passage à l'infini et saisir la totalisation en acte comme totalité devenue. De ce point de vue, le philosophe n'a pas le moindre avantage sur l'artiste : pour l'un comme pour l'autre *la vérité est l'imaginaire*²⁹. Gustave prétend s'arracher aux apparences pour établir le vrai mais sa véritable intention est bien différente : le rapport imaginaire au Tout a pour office de dénoncer l'erreur, autrement dit le non-être, au sein de chaque vérité finie et, plus généralement, de déréaliser chaque réel particulier. De ce point de vue, c'est l'artiste qui est le plus favorisé : le penseur, en effet, imagine maladroitement la totalité ; c'est qu'il n'a pas la technique de l'imaginaire ; l'Art, au contraire, se manifeste comme cette technique elle-même, *en exercice*.

Revenons, en effet, sur ce que Jules nous en dit. Il commence par nous apprendre que ses douleurs ont tué sa sensibilité : cela signifie qu'il a été purifié par elles, qu'il s'est dégagé du vécu, du sensible, c'est-à-dire du *fini* ; le voilà donc installé dans l'idée, au premier moment de son devenir : « Si chaque passion... est un cercle où nous tournons, pour en voir la circonférence et l'étendue, il ne faut pas y rester enfermé mais se mettre dehors. » Jules est dehors. C'est l'instant où, supérieur au débauché « qui ne voit pas la grandeur de sa débauche », il saisit

la « grandeur » de sa particularité. Qu'est-ce à dire sinon qu'il s'est mis au-dessus d'elle et qu'il la contemple du point de vue de la mort ? En cela, déjà, il est supérieur au philosophe qui, limité par sa volonté réaliste, opère des démarches réelles et ne sort pas du devenir sauf par de brèves fulgurations d'images. Or, justement, la première démarche « artistique » est de considérer les événements et les personnes *comme si* la totalisation était déjà faite. Cantor définit le transfini comme le résultat d'une série infinie d'opérations qu'on suppose effectuées. De ce point de vue nous dirons que l'absolu-sujet, hors d'atteinte mais irréllement donné, est la substance transfinie et que cette substance a deux attributs pareillement transfinis³⁰. De fait, nous avons vu Flaubert interroger son environnement particulier en « s'identifiant avec la nature et l'histoire », c'est-à-dire qu'il embrasse d'un regard infini l'étendue tout entière et qu'il se place à la fin des temps. Ainsi l'absolu-sujet n'est autre que Gustave lui-même comme terme imaginaire d'une série infinie d'opérations. Ou plutôt disons que Gustave se place du point de vue de la substance transfinie et de deux hypostases (espace-temps) : les transfinis ne se donnent jamais directement à l'artiste sinon comme visée abstraite d'une absence mais celui-ci a la chance de les susciter négativement comme la vérité totale (et imaginaire) de n'importe quelle détermination réelle de son expérience. Ou, si l'on préfère, Jules a mis au point une certaine méthode qui lui permet de traiter la particularité comme une expression localisée et datée du Transfini. Du coup l'anecdote fugitive se dénonce comme erreur mais, en faisant sauter ses limites, elle livre son « vrai » sens qui est l'« immuable » ; la vérité de l'accidentel, Jules la forge en l'imaginant – par destructuration de ses perceptions – comme l'expression d'un « panthéisme immense ». Nous avons vu comment un certain nombre de manipulations ont astreint le baptême de la petite Caroline à exprimer le retour éternel et la présentification du passé en liaison dialectique avec la passéification du présent, c'est-à-dire l'Éternité – cette même Éternité qui se laissait entrevoir à travers un orgue de Barbarie jouant par une « affinité exquise » sous les fenêtres

des sœurs Collier. Dans ces deux cas – et dans tous les autres – l'absolu se manifeste comme le tout, quel qu'il soit, présent à sa partie ; c'en est le contenu, la matière – et la forme singulière n'en est que la détermination négative. En ce sens, la technique flaubertienne consiste à neutraliser la forme dans sa singularité réelle et, tout en la conservant entre parenthèses, la soumettre à exprimer le transfini qu'elle contient. Par exemple, c'est la réalité datée et circonstanciée du baptême qui, soulignée par Flaubert, tend à s'effacer pour laisser surgir, à sa place, le passé infini par la résurrection d'un rite « exhumé ». Chaque détail de l'événement concret est perçu et rapporté à tous les autres mais comme imaginaire : il a pour fonction d'exprimer autre chose que lui-même, un autre aspect du transfini spatio-temporel.

Gustave présente cette idée comme une découverte : « Aurait-il eu cette idée de l'art, de l'art pur sans les douleurs préparatoires qu'il avait subies ? » Autrement dit : sans la crise de janvier 44 ? Et, par le fait, il s'agit bien d'une invention. Au temps de *Smarh* et de *Novembre* le jeune homme hésitait entre la totalisation en intériorité et la totalisation en extériorité. Mais, alors que la seconde correspondait à une attitude mentale – c'est-à-dire à l'orgueil de « rebond » –, la première n'était encore qu'une solution littéraire. À Pont-l'Évêque, sa jeunesse se ferme et se conclut, il meurt : cette fois il effectue pour de bon la totalisation en intériorité. Du coup, le voilà contraint de se percher pour lutter contre la honte : il est mûr pour recommencer une totalisation par l'extérieur. Il la fera, d'ailleurs, d'ici quelques années et ce sera la rechute : le premier *Saint Antoine*. Mais ce que sa mort au monde vient de lui découvrir, c'est une troisième issue : engagé dans les liens du fini, il pouvait par un bref sursaut se prendre pour une conscience de survol, embrasser l'Univers d'un regard, mais non pas *détailler* les choses et les hommes : des unes et des autres il ne saisissait que l'aspect pratique – c'est-à-dire le coefficient d'ustensilité ou d'adversité. À présent que les événements ne peuvent plus le servir ni le desservir, il les contemple et s'aperçoit que chacun d'eux – pour peu qu'on l'envisage du

point de vue de la mort – est une totalisation *en intériorité* dont il peut saisir les moments *de l'extérieur*. Ce baptême se découvre comme unité vivante et mélodique : en lui c'est le Transfini qui devient et se totalise. Il n'est plus besoin de survoler le monde, de faire des énumérations exhaustives, de passer en revue les vices et les vertus de notre espèce, d'accoler les unes aux autres les périodes les plus hétéroclites de l'Histoire, de faire défiler en un cauchemar dirigé le cortège innombrable des religions et des monstres qu'elles ont enfantés : celui qui a vécu jusqu'au bout sa propre vie comme le dévoilement tragique et subi de l'Univers vient d'acquérir à ses dépens l'expérience de la totalisation en intériorité ; point n'est besoin de la refaire : toute chose de ce monde la refait à sa place ; dans chaque détermination singulière de son environnement – la plus insignifiante ou la plus fugace – il retrouvera ce qu'il a éprouvé lui-même, l'ubiquité du Tout, c'est-à-dire sa présence totale à toutes les parties de ses parties, à la fois comme leur trame et comme l'ordre inflexible de leur déroulement. Littérairement, ce que Gustave décide, en ce moment de sa pensée, c'est à la fois qu'il faut un objet pour que le macrocosme s'y incarne et que l'objet n'importe pas : en littérature cela signifie que l'on n'a rien d'autre à dire que le vide tragique et grandiose d'un univers sans Dieu mais qu'il faut le dire à travers une aventure particulière, c'est-à-dire localisée et datée : pour montrer que le monde, c'est l'Enfer, on peut, bien sûr, percher un saint sur une cime et le faire torturer par le démon, mais puisqu'un baptême y suffit, on peut tout aussi bien prendre aujourd'hui, dans nos campagnes, un officier de santé et sa femme adultère : ils feront l'affaire, c'est l'angle de vue qui décide. Sans le savoir, Flaubert – toujours hanté par Faust et le désir fou de recommencer *Smarrh* – vient de se donner la permission d'écrire *Madame Bovary*.

Au temps de *L'Éducation*, il ne voit pas encore toutes les implications de sa découverte. C'est que cette âme inquiète et amère voudrait goûter aux joies de l'optimisme et se convaincre que les douleurs subies étaient préparatoires. De là un panthéisme blanc qui masque son pandiabolisme. « Tout ce qui lui paraissait

misérable autrefois pouvait bien avoir sa beauté et son harmonie ; en le synthétisant et en le ramenant à des principes absolus, il aperçut une symétrie miraculeuse... le monde entier lui apparut reproduisant à l'infini et reflétant la face de Dieu. » Le Dieu personnel n'existe pas mais, si *tout* a une fin, le monde a une *unité téléologique*.

Ce qui frappe aussitôt, malheureusement, c'est que la totalité et ses attributs transfinis « histoire-nature » n'ont aucun contenu concret. « Alfred avait des idées, moi, je n'en avais pas. » Eh non, il n'en a pas : ni déiste ni théiste ni athée ni matérialiste ni spiritualiste, « plutôt matérialiste », cet agnostique, qui déteste la philosophie et se refuse à « conclure », se définit à ses propres yeux par sa « croyance à rien ». Dans ces conditions, peut-on considérer son panthéisme comme une vision structurée de l'Univers ? En 45, il nous dit, somme toute, qu'il n'y a pas de Dieu personnel mais que le monde a une unité téléologique. Mais cet optimisme est un cercle vicieux : l'unité du macrocosme est sa finalité immanente mais la seule fin que puisse s'assigner l'Univers, c'est l'unification des phénomènes. Sur le moment, ébloui par sa découverte, il tente sérieusement de peindre blanc avec de l'encre noire. Il souhaite que son Art poétique soit grandiose, il voudrait retrouver l'inspiration cosmique de Hugo, à qui Dieu parle sans intermédiaire et qui croit profondément que la Beauté est la révélation sensible du Vrai. Donc il emprunte les mots et les significations de l'époque – comme Sade, un demi-siècle plus tôt, fut contraint d'emprunter l'idée bourgeoise de Nature. Mais, comme l'idée de Nature aux mains de Sade, les idées de Hugo, entre les mains de Flaubert, deviennent folles. Hugo est théiste, il croit en la Providence ; le Beau, à ses yeux, n'est pas seulement l'expression du Vrai mais aussi le signe du Bien. Ainsi pourrait-il écrire, *lui*, que « ce qui paraît misérable... doit avoir son harmonie » : c'est que cette harmonie renvoie à l'éminente sagesse d'un Créateur. Et, puisque Dieu lui parle à l'oreille, il n'a pas besoin de mourir au monde : il faut qu'il y vive au contraire et qu'il s'y engage ; les certitudes absolues lui seront communiquées d'en haut en temps voulu. Chez

Flaubert, Dieu disparu, l'absolu n'est que le point de vue de la mort ; s'il faut mourir au monde, comment rester fidèle au panthéisme qui exige au contraire qu'on se confonde, *vivant*, avec la totalité de l'Être ? l'unité du monde apparaît à la conscience qui l'a quitté ; ainsi, sous les mots empruntés, le catharisme demeure : ce qui se révèle au regard désincarné, c'est l'unité du monde *par le Mal*, c'est-à-dire la Beauté. Et c'est bien à quoi tendent les techniques déréalisantes de Gustave ; il s'agit, par des exercices appropriés, de totaliser négativement les événements qui se présentent : d'une manière ou d'une autre il faut les faire apparaître dans leur richesse concrète comme des expressions adéquates de ce Néant auquel le Tout s'identifie. Le temps n'est plus d'étudier, comme dans *Smarh*, la partie à la lumière du Tout pour dénoncer sa misère mais de dévoiler le Tout dans la partie, par la « disparition vibratoire » de celle-ci. Le Tout, bien entendu, ce n'est point l'Être mais l'équivalence de l'Être et du Néant et, finalement, le triomphe de celui-ci sur celui-là, en d'autres termes, c'est le Mal : sur ce point Gustave n'a pas changé. Ce qui est neuf, c'est que l'opération néantisante ne s'achève jamais : le mouvement du réel qui se détruit ne se poursuit jamais jusqu'au bout ; il reste au moment où la réalité, en s'irréalisant, se déploie comme un éventail, exhibant, pour s'abolir détaillée, toutes les riches nuances qui se reployaient en elle. Ainsi ni l'abolition dans le Tout n'est menée à son terme ni le Tout en tant que tel n'apparaît à Gustave dans sa pauvreté : il y a ce glissement suspendu, où l'invisible transfini déréalise les qualités de l'Être et où l'Être prête au Transfini le chatoiement infini de ses multiples détails. Le réel se fait *rêver* comme concrétion inépuisable et singulière de l'absolu et le Transfini – imaginé comme le sens de toute réalité – donne à tous les objets visibles une temporalité tragique en se présentant comme leur sens et en se produisant derrière eux pour s'annuler en les entraînant dans le Néant. De ce point de vue et grâce aux techniques de l'*attitude esthétique*, même une casquette, même un baptême, même un pissenlit manifestent du point de vue de l'absolu-sujet le temps interne de la tragédie puisque ces événements-objets ne

s'épanouissent que pour s'anéantir : c'est au nom de la *fin de l'Histoire* que Jules, déjà mort, déchiffre aujourd'hui les sourires d'un enfant mort soixante ans plus tard. Mais la mort n'est point donnée. Jules est dans le temps morne et vague du quotidien ou du moins il le serait si sa névrose ne l'irréalisait en le projetant, absolu, par delà l'infini ; le regard qu'il jette sur le monde est lui-même une image. De ce point de vue, Gustave n'a pas changé, depuis *Smarh*. Dès cette époque la contingence brouillée, le désordre lui semblaient caractériser la réalité et le persuadaient que *le réel n'est pas au niveau du vrai*. La Vérité n'est pas – en 44 comme en 39 – un caractère de l'univers visible : elle est *ce qu'il serait* si la main d'un divin artiste l'avait remodelé, transformant cette ébauche en une œuvre d'art unique. Et nous avons noté alors que cette confusion paradoxale du Vrai avec l'imaginaire absolu ne pouvait nous surprendre puisque Flaubert, agent passif, a reçu le mot de Vérité mais non point le concept auquel il se rapporte. Pourtant l'auteur de *Smarh* doutait de lui-même et, s'il parlait déjà de l'Art, il n'osait pas se tenir pour un artiste. Quel est donc le changement qui donne à Jules cette assurance si neuve ? C'est tout simplement que ses techniques sont au point et qu'il est devenu *voyant*. Et par voyance j'entends ici le contraire de perception. Disons qu'il est, à présent, capable *en tout cas* de saisir les données de l'expérience comme *analogon* d'une totalité infinie. Il n'a plus besoin du survol pour intégrer le divers à l'unité rigoureuse du tout : il lui suffit de décrocher, de prendre une imperceptible distance ; ses techniques feront le reste : elles dévoileront l'*étrangeté* du quotidien par un *éstrangement* subjectif qui est simple refus de le comprendre dans sa banalité, elles feront du présent une *mémoire* complète – au sens où, pour les Grecs, la Déesse Mnémosynè représentait l'avenir aussi bien que le passé – et, jouant des trois ek-stases temporelles avec une habileté diabolique, elles le transformeront en un condensé métastable de toute la temporalité – ce qui permettra à Flaubert d'y voir tantôt le temps comme transfini et tantôt l'Éternité comme retour éternel de l'instant ; mieux, elles sauront découvrir partout les « affinités exquises » qui resserreront les

rapports et feront saillir un *sens* comme l'unité mélodique de la temporalisation ; à travers la rigueur téléologique ainsi dévoilée, Flaubert saisira l'inflexibilité du *Fatum* universel. Tout y est : Jules est supérieur au jeune auteur de *Smarh* parce qu'il sait opérer les transmutations à chaud, parce qu'il annexe sur place les richesses du réel à l'imaginaire. C'est là son triomphe : l'image mentale est pauvre ; mais puisque, par un usage habile de la distanciation, il se conditionne à voir sans percevoir – c'est-à-dire qu'il se laisse envahir par les choses mais sans les faire entrer par un acte dans son champ pratique, sans les intégrer à ses entreprises comme moyens réels d'une fin réellement poursuivie –, toutes les nuances d'un ciel, d'une étoffe, tous les détails d'une cérémonie serviront de matériau à son imagination *extérieure* ; ils prêteront leur opacité mystérieuse, leur texture, leur diversité aux quelques schèmes abstraits qui constituent sa « *Weltanschauung* ». Par ce « dérèglement systématique de tous ses sens » – fort éloigné de celui que Rimbaud entendait pratiquer mais tout aussi profond – Jules vit *en présence* du macrocosme. Certes, au début, il ne produit pas encore d'œuvre d'art mais il sait se manipuler de telle sorte qu'il crée perpétuellement le monde comme chef-d'œuvre en remodelant à chaud son expérience par des techniques mentales. Cette « idée de l'art, de l'art pur », nous comprenons à présent ce qu'elle signifie : c'est l'impérialisme de l'imagination. Au lieu de fuir le réel, elle se retourne contre lui, l'attaque et le fait dévorer par une totalité intégrée qui n'est pas, qu'on peut appeler le monde, l'enfer ou tout aussi bien la Beauté et que, par un jeu subtil, on donnera pour le *sens*, pour la vérité profonde du réel englouti : « Jules se pénètre de la couleur, s'assimile à la substance, corporifie l'esprit, spiritualise la matière ; il perçoit ce qu'on ne sent pas, il éprouve ce qu'on ne peut point dire, il raconte ce qu'on n'exprime pas, il vous montre les idées qu'on ébauche et les éclairs qui surprennent. » À part les deux dernières propositions qui se rapportent à l'œuvre écrite, toutes les autres concernent la *voyance*, c'est-à-dire la transmutation méthodique et immédiate de l'expérience. L'Art doit être un prodige d'équilibre : la déréalisation, en effet,

doit conserver au réel toute sa fraîcheur, mieux, elle doit en dévoiler des aspects inaperçus ; en même temps, la présentification imaginaire du macrocosme ne doit jamais faire l'objet d'une visée explicite : si la transmutation était tout à fait lucide, elle ne « prendrait pas », l'imaginaire et le réel demeureraient inconciliables et séparés. En vérité il ne faut rien faire délibérément sinon s'étonner et chercher le sens de ce qu'on voit. Alors les techniques feront leur ouvrage et le sens apparaîtra – imaginaire, puisqu'on a déjà transformé l'événement en image, et infiniment obscur puisque ce sera le monde lui-même en tant qu'il est médié par l'opacité du sensible. On devine quelle habileté requiert ce dosage : un peu de lucidité, un peu d'inconscience ; une certaine manière de se persuader qu'on « traite » la perception par amour de la réalité sans tout à fait oublier que l'opération procède d'une sombre passion pour le Néant ; une présence manifeste et pourtant discrète du macrocosme, comme s'il était prêt à s'envoler au moindre geste, un « sens » clair-obscur, indiqué, jamais explicité et qui doit apparaître sans qu'on paraisse le chercher, comme s'il se donnait par-dessus le marché alors qu'on s'absorbe à contempler l'événement et sa trame ; une souplesse attentive à ne rien forcer, à guider l'invention déréalisante par les nervures du réel ; c'est cette adresse d'artisan dans les opérations mentales qui permet à Flaubert de nommer Jules artiste.

Nous nous demandions tout à l'heure quel était, pour Flaubert, le fondement absolu de l'attitude esthétique. Il nous a donné la réponse : c'est l'idée totalitaire, entendons la conviction imaginaire que le tout est présent en personne dans la partie, à la fois pour l'exaltation de celle-ci et pour son abolition, et que cette présence monstrueuse la maintient aux limites de l'être et du non-être, c'est-à-dire dans les limbes de l'apparence pure. Mais le tout lui-même étant finalement le Néant, la partie, par sa richesse concrète, lui donne une consistance trompeuse dans l'exacte mesure où il lui confère une trompeuse inconsistance.

A. – LA TROISIÈME HYPOSTASE

La métamorphose est-elle achevée ? La voyance a fait de Jules un artiste au premier degré ; l'a-t-elle fait accéder à l'Art proprement dit ? Il semble que nous soyons retombés dans les apories de 1840. Certes, à l'époque, Gustave était encore le Poète – au moins partiellement. Reste que ses extases – qui fuyaient le réel au lieu de le ronger patiemment – avaient un contenu incommunicable et que son malheur venait de ne pouvoir les rendre par les discours sans les appauvrir et les dénaturer. Or, bien que son attitude, depuis 44, ait radicalement changé, le problème ne reste-t-il pas le même ? comment transformer les intuitions de la voyance en *œuvres*, c'est-à-dire en centres réels d'irréalisation ; comment les couler dans le langage sans les tuer ? Si la conversion par la névrose doit être une réussite complète, il faut que chaque transmutation, comme opération mentale, produise d'elle-même l'instrument de son extériorisation et de son objectivation. Mais, en un certain sens, le moment concret de la déréalisation est comme une répétition abstraite de la crise initiale : or cette mort répétée – passage de la vie réelle à l'imagination de la vie, opération strictement subjective, choix de la subjectivité et de la non-communication poussée jusqu'à l'autisme –, comment contiendrait-elle en soi la promesse d'être objectivée par cette grande voie de communication qu'on appelle le talent ? Ne dirait-on pas, tout au contraire, qu'il y a une contradiction entre le choix de l'imaginaire en tant qu'il est incommunicable et l'exigence d'un art *littéraire*, c'est-à-dire l'aptitude à surdéterminer le discours – qui prétend lier les hommes entre eux en communiquant des significations ? Le rêveur, l'homme déshumanisé qui rêve sa mort, n'est pas nécessairement *locuteur* ; mieux : il ne semble pas qu'il puisse l'être. Et puis l'agent passif, subissant jusqu'à la mort – c'est-à-dire jusqu'au moment où l'inactivité radicale lui dévoile la Beauté du monde – sa propre passivité, comment se muerait-il en ce bon *ouvrier* du style, que Flaubert décrit dans des lettres contemporaines, et qui forge sa phrase sur l'enclume, à coups de marteau, symbole éclatant que l'Art est *travail, action* ?

Flaubert est conscient du problème : au chapitre XXVI de *L'Éducation*, Jules, bien que rompu aux exercices de déréalisation, sait qu'il lui manque *le style* : il s'agit de l'acquérir. Sa méthode : lire beaucoup, s'imprégner des bons auteurs. Bref, de la « mort au monde » qui permet l'accès instantané à l'Art, il revient à l'idée d'apprentissage et de « longue patience ». C'est en fait une régression : comment l'éclectisme donnerait-il une réponse à la question de principe ? Peut-il couler dans les mots son propre incommunicable en étudiant ce que – communicable ou non – de grandes morts ont communiqué ? « Jules, écrit Flaubert, eût souhaité reproduire quelque chose de la sève de la Renaissance avec le parfum antique que l'on trouve, au fond de son goût nouveau, dans la prose limpide et sonore du XVII^e siècle, y joindre la netteté analytique du XVIII^e, sa profondeur psychologique et sa méthode, sans se priver cependant des acquisitions de l'art moderne et tout en conservant, bien entendu, la poésie de son époque, qu'il sentait d'une autre manière et qu'il élargissait suivant ses besoins. » Dans ce texte, Gustave se borne à nous offrir un pot-pourri de ses préférences : Homère, Rabelais, Molière, Voltaire et Rousseau, Byron ; il aimerait que son écriture fût un plat complexe qui réunît tous ces éléments ; le jeune auteur, lui, n'apporterait personnellement que le secret du dosage. Il a perdu de vue son intuition profonde. C'est que le style *des autres* le tourmente, quel qu'il soit : fasciné, envieux, il porte en lui la tentation hystérique *d'imiter* chacun des écrivains qu'il admire ; ce qui le sauve, c'est leur nombre et la différence de leurs projets. Alors il rêve de les condenser tous et que sa phrase soit un cocktail. Mais comment relever Molière d'un zeste de Byron ?

Brusquement tout change : Gustave a compris son problème et, sans transition, nous montre Jules, un peu plus loin, « corporifiant l'esprit, spiritualisant la matière, percevant ce qu'on ne sent pas, *éprouvant ce qu'on ne peut point dire et racontant ce qu'on n'exprime pas...* ». Entre les deux dernières propositions, il a mis délibérément un abîme : éprouvant ce qu'on ne peut point dire, Jules se place, par principe, en dehors de toute communication ; mais

l'abîme est tout à coup franchi puisqu'il raconte ce qu'on n'exprime pas, c'est-à-dire justement son expérience incommunicable. Entre la première démarche et la seconde, le texte ne suggère aucune médiation ; il se borne à les juxtaposer. Pourtant, nous le savons par les lettres à Louise, toute la question est là : il y a l'*indisable* qui *doit être dit* et s'il conserve toute sa vie de la tendresse pour *Novembre*, c'est qu'il a le sentiment de l'y avoir parfois suggéré. Donc, à la fin de *L'Éducation*, Flaubert manifeste son optimisme : Jules *a réussi*, il sait manier le langage. *Après* s'être « dégagé des liens du fini », il s'est aperçu que l'indisable, loin d'être une limite de la littérature, en fait l'unique objet.

Un mot nous éclaire : il ressent ce qu'on ne peut point dire, il raconte ce qu'on n'exprime pas. Cet on heideggerien, c'est le commun des hommes, qui emploient le langage à servir leurs fins triviales. Si le style, loin d'être un meilleur usage pratique des mots, n'en était qu'un *autre* usage ? Depuis l'enfance, Gustave, écrasé sous le poids des phrases toutes faites et des lieux communs, semble s'en être douté. Je ne puis expliquer que par une obscure prescience l'acharnement lourd et laborieux avec lequel, depuis l'enfance, il s'exerce aux calembours. « Quels sont les Espagnols les moins généreux ? Ce sont les Navarrois parce qu'ils vivent en Navarre. Quels sont les Suisses les plus étourdis ? Ceux qui sont à Uri. » Ses lettres à sa sœur, à Ernest, en sont remplies. C'est, dira-t-on, qu'il était bien jeune. Mais non : d'un bout à l'autre de sa vie, il se complaît à faire des jeux de mots. Sa mort est proche quand il écrit à sa nièce : « Suppose que je m'appelle Druche. Tu me dirais : tu es beau, Druche. » Une telle continuité dans le mauvais goût n'a qu'un sens : Flaubert s'y plaisait parce que chaque calembour lui redécouvrait une ambiguïté essentielle du langage et se présentait, obscurément d'abord puis de plus en plus clairement, comme un grossier symbole de l'œuvre littéraire. Il s'agit en effet de miser sur une certaine imprécision des codes et, finalement, de la parole en général : un même discours a lieu sur deux plans – l'un oral, l'autre écrit qui ne se correspondent pas exactement. Les signes graphiques et surtout leurs combinaisons sont plus

nombreux que les phonèmes – en sorte que, pour une information correctement écrite, il y a, dans certains cas, plusieurs *auditions* possibles. Ce qui plaît à Flaubert dans nos vieilles langues usées, c'est qu'il y est encore possible de lire *avec les yeux* un certain message et, croyant le délivrer, d'en transmettre un autre *oralement*. Le calembour flatte son fatalisme ; il s'est diverti, comme tous les collégiens, du trop fameux vers de Corneille sur le désir qui s'accroît quand l'effet se recule : une fois de plus l'entreprise humaine est ridiculisée puisque l'écrivain, par le soin même qu'il a pris pour choisir ses moyens, s'est vu contraint d'atteindre une tout autre fin que l'objectif visé. Ainsi Laïos, croyant supprimer son futur assassin, a tout réglé lui-même pour que celui-ci, au lieu dit, à l'heure dite, soit dans l'obligation de l'assassiner. Il y a du sadisme dans les grosses plaisanteries de Flaubert. Et ses jeux de mots se présentent à la fois comme des découvertes et comme la révélation de l'échec radical du parleur mais c'est justement *sur cet échec* qu'il entrevoit obscurément la possibilité de fonder un style. Ce qui le fascine, c'est le *double sens*. Ses jeux de mots sont *écrits* : or, comme la farce-attrape dépend de la manière dont on prononce, ce qui est lu par les yeux ne contient pas les *deux* significations divergentes ; Ernest saisit la question : quels sont les Espagnols les moins généreux ? On prétend lui donner la réponse et son explication : les Navarrois parce que... Mais celles-ci – bien que présentées comme une évidence – paraissent un *non-sens* tant qu'on reste dans le domaine de la pure graphie. Un non-sens ou une invite à la recherche ? Le jeune plaisantin fait montre de tant d'assurance que son correspondant se demande s'il n'y a pas, en effet, quelque chose à comprendre. Et, en effet, quelque chose est présent, en creux, dans la phrase écrite, qui nous désigne comme des imbéciles ou qui la disqualifie puisqu'elle prétend se suffire et ne se suffit pas. Bien sûr, j'exagère et les jeux de mots de Flaubert sont compris sur l'instant. N'empêche : un sourd-muet de naissance, eût-il appris à lire, pourrait tirer des livres toutes les informations sur les Navarrois, sauf précisément la réponse à la question de Gustave ; il serait constitutionnellement inapte à comprendre un calembour et

l'explication « parce qu'ils vivent en Navarre » demeurerait pour lui non-sens ou énigme jusqu'au bout. Ainsi, ce qui flatte Flaubert, c'est que la réponse n'est pas sur le plan de la question : l'une se pose au niveau de l'écriture, l'autre à celui de la lecture orale. Ernest et Caroline sont entraînés : ils se transportent à l'instant sur le plan du monologue intérieur qui est oral. Ce passage est si aisé, si naturel que l'aspect visuel et l'aspect sonore d'une phrase ou d'un vocable – qui sont en fait deux moments du Verbe – apparaissent comme ses deux dimensions simultanées. Du coup, les correspondants de Flaubert se sentent comblés et joués à la fois : comblés parce que la compréhension est quasi immédiate, joués parce qu'ils pressentent obscurément qu'on a métamorphosé en eux le langage sans pourtant l'altérer et qu'il signifie tout à coup ce qu'il ne signifiait pas et, d'une certaine manière, continue à ne pas pouvoir signifier. Et surtout cette signification nouvelle – qui paraît se manifester dans un autre langage – est en fait le contraire d'une signification : c'est un non-sens. Ou, si l'on préfère, c'est une pseudo-signification telle qu'il s'en produit sans cesse dans le langage en liberté, c'est-à-dire *sans les hommes* ; le calembour n'est pas une production intentionnelle (du moins il ne se donne pas pour tel) : c'est une détermination réelle du discours entendu mais en tant que le langage oral la produit spontanément, à la fois en relation exacte avec le discours écrit et comme la manifestation de son autonomie, c'est-à-dire de notre hétéronomie de locuteurs. Des mots s'associent selon des règles et le résultat, c'est une signification inhumaine, c'est-à-dire une absurdité *pour nous* mais, pour le langage, un libre rapport de soi-à-soi. Le calembour, somme toute, nous fait découvrir le langage comme paradoxe et c'est précisément sur ce paradoxe que Gustave pressent qu'il faut fonder l'Art d'écrire. Certes, dans ses jeux de mots, il se complaît à affirmer dans et par l'incomplétude de l'écriture la supériorité de l'oral sur l'écrit – comme il fera plus tard, styliste, en choisissant les beaux vocables « qu'on a bien en bouche » et en les unissant selon leurs affinités sonores³¹. Mais ce qui le divertit avant tout – et dès son plus jeune âge –, c'est qu'il se venge des locutions

proverbiales qui l'occupent en faisant hanter la phrase par une absence – qui est à la fois la réponse à la question posée et le langage se déterminant selon ses lois propres, *contre* les hommes qui l'emploient –, c'est aussi qu'il unit les significations en un super-sens insaisissable qui détruit en s'affirmant.

Après la métamorphose de 44, le langage pratique se découvre à lui comme un vaste calembour. C'est ce qu'il écrit à Alfred, un peu plus tard, dans un passage que nous avons déjà cité : « ... Je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples. Le mot le plus banal me tient parfois en singulière admiration... As-tu quelquefois écouté attentivement des gens qui parlaient une langue étrangère que tu n'entendais pas. J'en suis là. » Nous avons montré plus haut certaines motivations de cette stupeur (le lieu commun triomphant et, d'autre part, la conversion, la rupture définitive avec les fins humaines) ; il faut voir, en outre, que Gustave prend ici une position esthétique par rapport au langage. « Les choses les plus naturelles et les plus simples, le mot le plus banal... » Ces termes seront repris, le 7 avril 1846, quand Flaubert racontera à Maxime le baptême de sa nièce et son entreprise de déréalisation : « C'était bien simple et bien connu et pourtant je n'en revenais pas d'étonnement. » Il est clair que les buts sont les mêmes et les techniques voisines : simplement, dans la première lettre, c'est le langage qui se déréalise. Bien sûr, Flaubert le dit lui-même, la sottise de certains propos le consterne. Mais l'essentiel n'est pas là : ce qui le stupéfie – c'est-à-dire ce qu'il *charge* de le stupéfier –, ce n'est pas qu'*il y ait* un langage mais *qu'on parle*, c'est-à-dire qu'on arrache les mots à leur silence originel et qu'on en fasse du babillage quotidien. Du coup, dans le vocable, il n'a d'yeux que pour la part de silence : inutile, dans l'instant même où les autres l'utilisent, le mot s'isole et se pose pour soi. « Le mot le plus banal me tient en singulière admiration. » « Admiration » n'est pas ici une simple variante d'« étonnement » ; il faut prendre le terme au sens le plus fort. Le vocable le plus connu, le plus « banal » se révèle inconnu. Il découvre sa singularité d'objet sonore dans la mesure où Flaubert opère un court-circuitage

des significations : il est là, tout familier et, pourtant, stupéfié parce qu'il *ne veut plus rien dire*, parce que Gustave refuse de le dépasser vers le signifié ou le référent. Pourtant le jeune homme sait fort bien que les *autres* continuent à viser à travers cette opacité matérielle une certaine réalité finie, un ustensile, une pratique. Simplement, cette fonction ne le concerne plus, elle tombe *pour lui* dans l'inessentiel. Ainsi la signification passe derrière le phonème, c'est une indication du monde de l'altérité, de la praxis et de la finitude ; ce qui se pose pour soi, c'est une singularité onomastique ou c'est une phrase. Et d'abord ces singularités apparaissent comme un nœud de problèmes insolubles qui mettent en question la possibilité même de parler : ce n'est pas trahir Gustave, j'imagine, que de le supposer rêvant sur ces mots venus le frapper par une porte ouverte : « Il fait beau. » Qui est cet « il » ? Et comment peut-on « faire beau » ? Et que vient faire ici la « beauté » ? Quel rapport a-t-il, ce « beau »-là, avec celui qui se découvre à l'idée pure ? Bien sûr, il a compris sans même y prendre garde l'information : chaleur, un peu de soleil, il ne pleuvra pas – et ses implications pratiques : tu n'as pas besoin de manteau. Mais cette fonction secondaire n'a d'autre effet à ses yeux que de souligner l'étrangeté de cette liaison verbale. Que de mystère dans ces trois mots et dans leurs rapports ; comment cette tournure – apparemment incompréhensible et qui nous renvoie à toutes les structures de notre langue, à l'histoire des Français et même à celle de Rome – peut-elle, en d'autres oreilles, se changer en cet avertissement pratique : laisse ton manteau à la maison ? Si les gens, pense-t-il, au lieu d'entendre ce qu'ils veulent dire, entendaient tout simplement *ce qu'ils* disent, ils tomberaient eux aussi dans une telle stupeur qu'ils ne parleraient plus. La profondeur historique du signe, la présence en lui de la langue comme totalité mettent en question la signification elle-même qui semble surajoutée et n'avoir qu'un rapport de convention avec le corps verbal qui la signifie. Mais, en même temps que celle-ci tend à s'effacer, le corps verbal s'affirme comme une existence étrangère, autonome, qui s'impose au locuteur : l'homme pratique ne parle pas, il est parlé³² ; le discours produit en

lui et par lui ses déterminations ; ainsi le parleur devient-il le théâtre d'une succession d'événements qu'il ne peut même pas remarquer. Flaubert, lui, les contemple : il les découvre comme une autre parole ; de fait, à celui qui s'est dégagé des intérêts pratiques et des liens du fini, la phrase « Il fait beau » *parle encore*. Mais quand on ignore l'origine de cet étrange sujet impersonnel ou la façon dont « il » peut « faire beau » et ne peut pas « faire laid », comment comprendre ? À ce niveau, la signification – qui est transcendance – fait place à un sens, unité immanente et indéchiffrable des trois vocables. Quand Gustave, en famille, prétend « écouter attentivement une langue étrangère » qu'il n'entend pas, il fait, certes, allusion aux discussions des Flaubert – qui portent sur des sujets qui ne l'intéressent pas. Mais ce n'est pas l'essentiel. La langue étrangère, en fait, c'est – *comme dans le calembour* – le langage saisi comme étranger : des ensembles verbaux apparaissent qui, manifestement, sont pourvus de sens comme l'indiquent le rythme, le débit, les césures, l'intonation, mais la communication s'arrête là. En vérité ce qui se découvre ici, c'est le langage sans les hommes ; et pour le découvrir, il suffit de récuser les activités de l'espèce et de se tenir devant lui en état de pure passivité. Alors, si rien n'est compris, tout est suggéré : les mots révèlent leur beauté ; les sons, la configuration graphique évoquent allusivement d'autres expériences, d'autres sensations, des couleurs, des saveurs, maint souvenir indistinct ; aucun détail ne s'isole, tout est donné ensemble, dans l'unité indécise d'une multiplicité d'interpénétration : c'est elle qui donne au vocable sa matérialité profonde et son opacité.

Nous retrouvons ici, à propos du Verbe, cet *estranagement* que Gustave éprouve en face du transfini conçu comme trame imaginaire de tout objet fini. En effet, il y a une curieuse ambiguïté du langage ; si, pris comme totalité unifiée, il est un être – et non l'*expression* d'un être – et, si chacune de ses déterminations particulières a pour but et pour essence de *signifier*, il est, lui, non-signifiant dans son unité organique. Comme si le Verbe était silence et se faisait parole en se particularisant. L'*estranagement* vient ici de ce que le tout est présent à chacune de

ses parties comme le transfini « histoire-nature » à chaque moment singulier : ainsi la profondeur de toute « locution » *serait le silence* à la condition de considérer l'ensemble sémantique *comme un nouveau transfini*. Est-il si nouveau, d'ailleurs ? N'est-ce pas une seule et même démarche qui place Gustave et Jules *en face* du macrocosme et du Verbe comme totalité, c'est-à-dire *en dehors* de l'un et de l'autre ? Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que les deux profondeurs ont des affinités rigoureuses et que le silence qui se manifeste dans toute parole – comme le tout est le sens éminent de la partie –, sans jamais pouvoir *signifier* le monde, est en rapport de symbolisation réciproque avec celui-ci. Autrement dit, le fond et la forme se découvrent ensemble dans leur indissoluble unité au prix *d'une seule conversion*.

S'il en est ainsi, l'optimisme de Gustave est fondé sur de bonnes raisons : le style n'est pas d'abord plénitude, surabondance de ressources verbales et de trouvailles, bref, il n'y faut pas voir un *don* mais une *attitude envers le langage* qui découle nécessairement de la métamorphose – c'est-à-dire de l'attitude fondamentale qu'il a prise en janvier 44 envers lui-même, le monde et la vie – et qui la reflète ; le style naît de la renonciation à l'éloquence comme l'« idée de l'Art pur » naît de la renonciation aux passions et à la vie. En d'autres termes – et quelles que soient les richesses qui s'y découvriront plus tard – il commence par être *privation*. C'était prévisible : la fonction du langage pratique est d'établir un certain type de relations (par la communication d'informations, etc.) entre les membres d'une même espèce unis par des fins communes qui les rapprochent et les opposent à la fois ; en renonçant à ces fins, Gustave se met en dehors du langage qui, en tant que *pratique*, se détermine en fonction d'elles. Il découvre donc le champ du Verbe à distance, comme ce qui ne lui appartient pas ; il connaît son erreur passée : en voulant, par les passions, « mettre de la poésie dans la vie », il prenait pour de l'*écriture artiste* ces mouvements oratoires qui, loin d'exprimer la « nature humaine » dans son universalité, participent encore du Vécu, tentent d'en faire partager le pathétique ; ces longues tirades entrecoupées

de plaintes ou de violentes apostrophes, sont gouvernées par les humeurs, par les pulsions déchaînées et, jusque dans l'« amphigouri », dans la surabondance, restent des *effets*, des produits de l'affectivité : faute de « distanciation », elles visent à faire partager le sentiment éprouvé mais échouent à le peindre. Quand la déchéance et le rebond ont arraché Gustave aux liens du fini, ils lui ont, du même coup, découvert le Verbe dans son *infinité totalisée* : ainsi le style artiste apparaît comme une déréalisation du langage ; utilisés par des êtres finis pour exprimer les soucis de leur finitude, les mots, dans leur usage pratique, sont des instruments *finis*, c'est-à-dire limités par leur fonction même ; c'est en cela que réside leur *réalité* et, bien que chacun renvoie au langage tout entier, celui-ci, comme présence réelle, se donne et se dérobe tout à la fois aux créatures finies qui l'utilisent à des fins déterminées. Mais pour celui qui n'a plus de raison d'en user, il se dévoile irréllement³³ comme un tout qui ne lui est d'aucune utilité pratique et qui, par là même, *en tant qu'être*, conteste chaque détermination finie dont la praxis veut l'affecter.

L'ascèse de 44 fait comprendre à Gustave tout à coup qu'il a pris le problème du style à l'envers ; il se désolait depuis longtemps de ne pouvoir rendre par des mots la saveur d'un plum-pudding, c'est-à-dire la sensation nue. Mais c'est qu'il était encore trop engagé dans le « sérieux » du monde et du langage. Son erreur, pense-t-il à présent, était double : d'une part il demandait aux vocables d'exprimer *en tant que signifiants* ce qui échappe par principe au domaine de la signification, la trame qualitative du sensible ; d'autre part, bien qu'il ait eu, dès cette époque, par son intention totalisante, un pressentiment abstrait de l'unité cosmique, il n'avait pas encore fait descendre les *transfinis* dans la réalité concrète comme facteurs permanents de déréalisation ; en d'autres termes, il n'avait pas encore assimilé l'« indisable » profondeur du sensible à la présence du tout en chacune de ses parties ; ainsi passait-il sans cesse d'une abstraction – l'idée synthétique d'unité – à une infinie diversité de sensations. S'il se désolait alors de n'avoir point de *style*, ce n'était pas ou pas seulement – contrairement à ce qu'il

croyait – que le don lui manquât : *avant tout* les objets dont il voulait parler – l'Un sans la multiplicité concrète ou le divers sans unité transfinie – n'étaient pas susceptibles d'être traités par l'« écriture artiste ». Avant d'écrire, il fallait opérer une métamorphose complète et, en devenant tout à fait imaginaire, faire l'expérience totale et déréalisante de l'indisable, c'est-à-dire saisir le transfini dans le sensible par des exercices méthodiques ; du même coup il fallait saisir la haute incompetence du langage pratique – qui n'est pas fait pour rendre le *cosmos* dans son unité – et reconnaître pourtant qu'il est le seul matériau possible de l'œuvre littéraire. À partir de là, l'*idée de style* se dévoile : c'est un traitement particulier du matériau qui vise à reconquérir sur la praxis les articulations du discours, non pour dire mieux – plus élégamment, plus précisément – ce qui *peut* par nature être dit, mais, tout au contraire, pour fixer par un certain usage des mots ce qui, par définition, leur échappe. Le style est – comme il dira plus tard – le point de vue absolu parce qu'il compose le discours en vue de suggérer la présence du transfini au cœur du fini et de l'absolu dans le relatif. Aux yeux de Flaubert, dans le langage pratique – le seul *réel* – le rapport du signifiant au signifié demeure – en principe, du moins – direct : à travers la phrase ou le vocable je vise expressément un objet, un événement, un concept ; la littérature commence avec la décision de voler le langage, de le détourner de ses fins et, sans abandonner les significations directes, d'en faire les moyens de *présentifier l'inarticulable*. Je dis « *présentifier* » parce qu'il faut, selon Flaubert, le *donner à voir et à entendre* sans le montrer. Il sera dans le discours – audible si je lis, visuel si on me fait la lecture – comme l'unité suprême et immanente des mots et des phrases. Mais il ne pourra surgir – présent et indéchiffrable – que marginalement, c'est-à-dire si les significations directes sont conservées et si le lecteur s'absorbe dans l'effort pratique qui consiste à décoder le message et à en tirer le maximum de significations. En vérité c'est un truquage : le sens apparaîtra au lecteur à partir du travail pratique qu'on le sollicitera d'entreprendre et qu'il poursuivra d'un bout à l'autre de sa lecture mais qui s'effondrera sous ses yeux *malgré lui*, en

montrant de lui-même son inanité. Bien entendu ce piège sera construit, il y aura sélection des significations de façon qu'elles soient l'esquisse d'un récit, d'une anecdote et, de ce fait, restent sans cesse à l'horizon comme la motivation originelle : on lira *pour* connaître l'histoire. Mais, en même temps, l'artiste les maintiendra dans l'*insignifiance*, par la distanciation qu'il aura prise et maintenue envers le monde et le langage. Ainsi, objet direct et inessentiel de la lecture « artiste », la synthèse signifiante (attente, réponse progressive à la question : qu'arrive-t-il ensuite ?) s'opère sans passion et, du coup, devient l'inessentiel ; par là, le langage immanent, le « sens », se fait réaliser – presque à l'insu du sujet – comme la vérité du Verbe et son but essentiel.

Depuis bien longtemps, déjà, nous l'avons vu, Gustave aime les mots comme des choses et se sert de leur matérialité pour *présentifier* ses rêves. « ... J'irai dans le pays jaune que l'on appelle la Chine... Je veux voir le Malabar furieux et ses danses où l'on se tue... mourir du choléra à Calcutta ou de la peste à Constantinople... » Mais, jusqu'ici, il ne s'agissait que d'une inclination sans principe ni méthode toujours combattue par sa propension fâcheuse à l'éloquence. À présent il voit clair : le style – *son* style – se forgera par l'utilisation systématique des éléments non-signifiants du discours pour rendre marginalement l'indisable. Nous disions tout à l'heure que toute actualisation pratique et particulière du langage se constituait comme ensemble signifiant, se supprimant pour indiquer un objet extérieur mais que le langage pris dans sa totalité est un être, c'est-à-dire une réalité structurée qui ne renvoie qu'à soi : Flaubert invente son style quand il décide de faire transparaître cet être à travers les significations comme un tout immanent à chacune de ses parties. Par là il nous donne à voir dans le discours l'affleurement silencieux du cosmos en chacun de ses modes finis ; ou, si l'on préfère, le langage déjà totalisé, comme transfini, *devient le monde*, figure l'espace-temps, cet autre transfini. Le style, pour Flaubert, exige un dédoublement en permanence, c'est-à-dire une dialectique constante du sens et de la signification. Une simple collection de

« beaux » mots n'atteindrait pas le but cherché qui est de révéler la chair du monde *à travers* ses manifestations finies : il est indispensable que des objets soient visés explicitement pour qu'on sente à travers la « belle » matérialité des mots la profondeur des choses. Ici Flaubert ressemble aux peintres de son époque qui avaient besoin d'un « sujet » – fût-ce une simple nature morte – pour enflammer leurs couleurs et pour en faire *autre chose et plus* que des couleurs, mais dont le but principal était, à travers la signification (le thème traité), de révéler un être plastique et non-signifiant, une certaine chose qui est une combinaison de valeurs et de tons.

J'ai parlé ailleurs d'une certaine déchirure jaune au-dessus du Golgotha qui n'est faite ni pour signifier ni pour provoquer l'angoisse mais qui, dans la toile de Véronèse, « *est* angoisse faite chose, angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du même coup est... empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, leur permanence aveugle, etc., et n'est plus du tout lisible ». Mais il faut ajouter que cette déchirure jaune perdrait jusqu'à son *sens immanent* d'angoisse si la *signification choisie* (la Crucifixion) ne servait de *thématique* et n'actualisait l'horreur sombre de cette teinte étouffée. Par lui-même, *ce* jaune demeurerait trop ambigu pour qu'on y puisse même voir une « angoisse faite chose » ; lié à d'autres couleurs sur un tableau « non figuratif », il tiendrait sa valeur de l'ensemble et ne serait plus qu'une détermination esthétique de la totalité-objet³⁴. Il faudra un changement radical dans l'attitude du peintre et de son public envers la peinture pour que celle-ci – pour quelque temps au moins – se simplifie et rejette comme inutile ou littéraire la dialectique de l'être et du signe. Du temps de Flaubert, Delacroix ne pense pas autrement sur ce point que Véronèse. Ce qui est tout à fait neuf, par contre, c'est la brusque évidence qui aveugle Gustave : un auteur peut atteindre au *style* s'il s'applique à écrire comme un peintre peint, c'est-à-dire en poursuivant son entreprise sur deux plans à la fois sans perdre de vue ni l'un ni l'autre ni leur relation mouvante. Sans doute, il n'a jamais formulé expressément sa pensée de

cette manière. Mais aurait-il mis tant de persévérance à se vouloir « Artiste », s'il n'avait été convaincu de l'unité des Beaux-Arts ? L'idée est dans l'air et, vers ce temps, à Paris, les Goncourt commencent à rêver eux aussi de l'« écriture artiste » mais ils n'ont pas la lourdeur, l'obstination et la profondeur du percheron normand : ils se bornent à voler aux peintres leur vocabulaire. Le vrai bouleversement vient de Flaubert. Il faut pourtant en préciser et en limiter la portée.

Cet *être* du Verbe, il est toujours là, même dans la prose de M. Jourdain : quelle que soit la proposition, elle suppose, à tous les niveaux, un système de rapports qui n'est autre que la totalité des discours possibles, c'est-à-dire une langue, pyramide qui s'élève du phonème au lexème et dont chaque strate apparaît relativement à la strate immédiatement supérieure comme non-signifiante. Cela s'est toujours su et l'on n'a pas attendu Flaubert pour exploiter dans la « belle » prose les éléments extra-signifiants du langage et pour produire à partir d'eux le rythme et la musicalité de la phrase. La rareté d'un vocable, sa somptuosité, sa profondeur historique – c'est-à-dire ce qu'il retient encore de son histoire –, autant de motifs, à toute époque, pour le faire adopter par un écrivain³⁵. Bref, on n'a jamais écrit sans utiliser plus ou moins consciemment la matérialité du Verbe, ce pur être-là que la visée intentionnelle dépasse vers l'opacité silencieuse des choses nommées. Mais il faut remarquer d'abord que la présence du tout à la partie, quand c'est M. Jourdain qui parle, n'est pas *actuelle* ; son discours est différentiel et, par là, il totalise dans la mesure même où il est totalisé : ces deux aspects de la parole, plutôt qu'à une totalité *faite*, renvoient à une double totalisation perpétuellement en cours. Pour Flaubert, le langage est un transfini, c'est-à-dire que Jules se tient en dehors d'une totalisation *effectuée*, ce qui implique – nous allons y revenir – une relation imaginaire à l'ensemble linguistique. Il en est fort conscient puisqu'il se plaît, quand il écoute ses proches, à gratter les significations pour retrouver sous elles et contre elles la langue comme « étrangère », c'est-à-dire à saisir comme sursignifiante la couche

d'être qui, pour les locuteurs, est non-signification. Ce travail ressemble trait pour trait à celui qu'il exécutait, lors du baptême de Caroline, réifiant les hommes, révélant l'insignifiance de leurs propos et de leurs gestes (le curé, à la lettre, *ne sait pas ce qu'il dit*) pour humaniser les pierres en trouvant dans leur matérialité même un sens figé. Le parleur, à la lettre, qu'il parle de la pluie et du beau temps ou des affaires publiques, ne sait, lui non plus, ce qu'il dit. Pour Gustave, c'est se tenir au niveau superficiel du langage ; pourtant, lorsque sa mère et son frère, en toute inconscience, échangent des lieux communs, ils sont des locuteurs actifs et leurs propos brassent en profondeur la totalité du langage ; le cadet Flaubert, immobile et passif, poursuit son rêve déréalisateur et se plaît à renverser les rôles : M^{me} Flaubert et le grand frère Achille – comme le curé et les spectateurs – sont des marionnettes inanimées ; c'est le langage, dans sa matérialité, qui les meut. Doublement : il leur impose ses lieux communs et *par là* se fait parler tout entier jusque dans ses arcanes. Gustave sait bien pourtant que la seule réalité *donnée* du langage est pratique : par cette raison, la réification des locuteurs et la personnalisation vivante et profonde du Logos ne peuvent se donner qu'à un agent passif, rongé par l'imaginaire. Et comme sa tentative – saisir les significations claires et insignifiantes comme le moyen choisi par le langage pour se manifester dans sa profondeur non-signifiante, dans son *sens* total de transfini – correspond terme à terme à l'idée qu'il se fait du style (à ceci près que l'Artiste sera conscient de ce qu'il fait), on comprend que le style, né du ressentiment, soit avant tout pour Flaubert une déréalisation systématique de la parole.

En outre, chez les grands écrivains des siècles classiques, la prose – même dans les fictions – conserve sa fonction pratique : c'est un moyen de communication. Les personnages de Molière communiquent entre eux et par leur intermédiaire Molière communique avec le public. Certes ils peuvent cacher ou dénaturer les faits, tromper les barbons ou les imbéciles mais ces mensonges mêmes impliquent, chez l'auteur et le spectateur, la conviction que la Vérité est toujours

« disable ». C'est le principe de toute la littérature classique : le langage est distinct de la pensée mais il peut l'exprimer *adéquatement* :

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

De ce point de vue l'*agrément* d'une prose n'ajoute rien au contenu exprimé ; il faudrait dire ici, en parodiant Aristote, que « le plaisir est à l'acte (verbal) comme à la jeunesse sa fleur ». On apprécie la musicalité de Fénelon mais l'harmonie de ses phrases n'est pas un élément de la signification, elle charme comme une mélodie. Certes, l'auteur travaille la matérialité verbale : la phrase sera coulante et rythmée, on veillera à distribuer judicieusement les temps forts et les temps faibles, on se souciera d'éviter les cacophonies et même on recherchera l'euphonie, on fera la chasse aux répétitions, on usera largement des synonymes, c'est-à-dire qu'on variera la forme sans aucun avantage pour le contenu exprimé, on ôtera soigneusement les alexandrins qui se sont formés par mégarde sous la plume, pour ne pas fournir au lecteur « une prose où les vers se sont mis ». Mais tout ce labeur reste – au moins au niveau de la conscience – un préalable négatif et, somme toute, de politesse : il s'agit de ne pas offenser la vue ni l'ouïe. Et aussi de plaire. L'écriture reste un fait de bonne société. Du coup, le polissage n'est que l'aspect le plus superficiel du style classique : puisque celui-ci n'est pas un moyen de surmonter la non-communication, il se produit à l'intérieur d'une transparence universelle et, sans entrer dans les détails, se définit par l'économie de moyens. La phrase de Pascal : « Je n'ai pas eu le temps de faire court », outre qu'elle fournit un bon exemple de style, définit assez bien les préoccupations des écrivains du XVII^e siècle : la phrase doit offrir un raccourci de la pensée. Exprimer le plus grand nombre de choses avec le plus petit nombre de mots, cela veut dire exalter la signification des termes en les assortissant de telle sorte et en choisissant

leur place dans la proposition avec une si grande rigueur que chacun soit *mis en valeur* et *radicalisé* par tous les autres. En ces siècles de lumière qui posent en principe que les sentiments et les affections sont toujours communicables, l'écrivain est convaincu qu'il est mille manières d'exprimer sa pensée mais qu'une seule est digne d'être écrite : la plus économique. Mais, en celle-ci, puisque le nombre des mots, pour une idée définie, doit être le plus petit possible, il faut que chaque mot vaille pour plusieurs autres, ce qui n'est concevable que si, par une construction rigoureuse, on confère à chacun par tous une certaine puissance de sursignification. Pour cela les auteurs classiques s'inspirent, par exemple, du paradoxe, jeu d'idées qui est à leur style ce que le jeu de mots sera pour le style de Flaubert. Le pseudo-paradoxe s'offre au lecteur avec une apparente obscurité qui fond sous le regard. Bien d'autres espèces de raccourcis sont possibles : tous ont pour effet de nous fournir, au sein de l'universelle transparence, de faux incommunicables qui se diluent peu à peu dans l'éther lumineux de la communication absolue. Pourquoi ce souci d'économie nous fait approcher d'un certain type de beauté, c'est ce qu'il serait trop long d'expliquer ici. J'indique simplement le but et les moyens.

La révolution flaubertienne vient de ce que cet écrivain, se défiant du langage depuis l'enfance, commence, au contraire des classiques, par poser le principe de la non-communicabilité du vécu. Les raisons de cette attitude sont à la fois, chez lui, subjectives et historiques. Nous savons déjà ce que furent pour lui les mots dès sa petite enfance. Mais il n'eût pu transformer ce rapport négatif au langage en conception positive du style si le problème n'eût été d'époque et si la génération précédente n'eût, en chantant les passions, mis l'accent sur la subjectivité. Le *pathos* romantique implique une substitution de signifiés : il ne s'agit plus de décrire les passions en tant qu'elles sont des *processus* avec des articulations rigoureuses et des moments conceptualisables mais de trouver des mots pour rendre leur signification en tant qu'elles sont des réalités *vécues*.

À vrai dire, les grands romantiques – à part quelques cas isolés – n'ont pas explicité la question. Tout en brisant et en retravaillant le style du XVIII^e siècle et tout en l'enrichissant d'un vocabulaire jusqu'à eux « interdit », ils ont laissé à leurs neveux le soin d'y répondre. La voici donc telle qu'elle se propose aux jeunes postromantiques des années 40 : si l'objet de la prose romanesque n'est plus de fixer par l'écriture les résultats de la psychologie d'analyse³⁶, si, en d'autres termes, les mots ne sont plus utilisés pour la connotation et la dénotation de concepts et si, tout au contraire, il convient que le romancier exprime le vécu, le ressenti en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'il n'est pas conceptualisable, comment approprier le langage à sa nouvelle destination littéraire ? Ici, bien entendu, nous rencontrons le non-communicable : car je peux à la rigueur nommer ma souffrance ou ma joie, les faire connaître par leurs causes mais non point transmettre leur saveur singulière. Si, pourtant, comme le romantisme l'a marqué aux yeux de ses successeurs, c'est cette saveur même qui est en question, si, en outre, le sensible, dans son idiosyncrasie même, soutient des structures non conceptualisables mais *objectives* au cœur même de la subjectivité (le goût « d'un plum-pudding » est à la fois une singularité vécue, non-conceptuelle et une sensation commune dont on peut réveiller le souvenir chez tous ceux qui l'ont éprouvée), ce non-communicable est, malgré tout, susceptible d'être transmis d'une certaine manière. Il faut, pourrait-on dire, renoncer à faire du langage un moyen d'information ou, en tout cas, subordonner la fonction informative à cette fonction nouvelle qu'on pourrait appeler *participation*. Autrement dit, il ne faut pas seulement nommer le goût du plum-pudding mais le donner à sentir ; et la phrase lue remplirait parfaitement ce nouvel office si, tout en *signifiant* le lien conceptuel qui unit ce gâteau à sa consommation, elle *était* ce goût lui-même, entrant par les yeux dans l'esprit du lecteur. On remarquera que ce changement d'*intention littéraire* se manifeste au moment où la classe au pouvoir met l'accent sur l'*individualisme*. La valorisation de l'*individu* implique de soi l'affirmation que « les êtres sont impénétrables ».

Donc le langage « naturel » n'est pas fait pour communiquer en profondeur ; pourtant ce devrait être sa mission puisque l'incommunicable – c'est-à-dire l'idiosyncrasie – est dans cette idéologie la valeur fondamentale. On pourrait dire sans exagérer que cette contradiction, obscurément perçue, est le fondement linguistique de la hautaine solitude dont se réclament tant de romantiques : ils se déclarent incompris parce que, si belle que soit leur écriture, elle échoue à faire ressentir ce qu'ils sentent. Et ce qui est pour eux limite négative, les jeunes écrivains des années 40 – qu'ils se nomment Baudelaire ou Flaubert – y voient comme une invite positive à créer une *antiphrasis* du langage. Il s'agit de *renverser* le discours pratique et, par un plein emploi du signe, de l'amener, en le travaillant dans son être en fonction de l'indisable, à fournir ces surcommunications silencieuses qui ne transmettent aucune signification conceptuelle.

Profondément individualiste, Baudelaire trouve *sa* solution dans le bouleversement de la poésie. Il n'a pas, cependant, la claire conscience de ce qu'il fait ; c'est ce qui explique qu'on trouve chez un des plus grands poètes du siècle et, pratiquement, dans tous ses poèmes, tant de mauvais vers que de Lisle eût pu écrire : il oscille sans cesse entre la signification et le sens. Chez Gustave, dès 44, les idées sont plus claires : le style transmet l'indisable par l'irréalisation du langage. Rien d'étonnant si c'est en lui que le problème se formule : ce garçon ne s'aime guère, il n'est pas individualiste mais il vit au milieu d'un individualisme bourgeois dont son père – malgré ses attaches paysannes – est un exemple éminent. Or on l'a contraint d'intérioriser une certaine inadaptation originelle sous le nom d'*anomalie*. Cette anomalie n'est pas communicable par la raison que c'est un moindre-être dont il n'y a rien à dire. Pourtant il la *vit*, dans la honte et la rage, quelquefois dans l'orgueil. Et c'est elle qu'il veut dire. Non pour s'y complaire : elle lui fait horreur ; mais plutôt, nous l'avons vu, pour en infecter les autres. Dès *Smarh*, il rêve d'un style corrompeur. En ce temps, visiblement, il hésite : démoralisera-t-il en rapportant des anecdotes obscènes, en

décrivant des scènes lubriques ? Certes, et nous restons, de ce point de vue, dans le domaine des significations. Mais c'est à la condition que le style soit *beau*, c'est-à-dire que le discours, par sa qualité interne, par le travail exercé sur son être, soit en lui-même troublant. Il ne s'agit pas de récrire *Le Portier des Chartreux* mais d'installer la perversion comme un venin dans les esprits par la singularité indissoluble de la phrase produite. À l'époque, toutefois, il ne sait comment faire ; tout ce qu'il connaît, c'est le but – vous m'avez fait infâme, je vous refilerai cette infamie par la beauté de ma prose et vous serez pires que moi – et non les moyens. En 44, il lui arrive encore d'hésiter, et nous l'avons vu rechuter dans l'éclectisme. Mais ce n'était qu'une défaillance passagère, comme en ont tous ceux qui *découvrent* et que leurs habitudes d'esprit rendent incapables de se tenir tout le temps à la hauteur de leur découverte. Il suffit pour s'en convaincre de lire le paragraphe qui suit immédiatement le passage précité : « Il entra... de tout cœur dans cette grande étude du style ; il observa la naissance de l'idée en même temps que cette forme où elle se fond, leurs développements mystérieux, parallèles et adéquats l'un à l'autre, fusion divine où l'esprit, s'assimilant la matière, la rend éternelle comme lui-même. Mais ces secrets ne se disent pas et, pour en apprendre quelques-uns, déjà il faut en savoir beaucoup. » Est-ce l'esprit qui s'assimile la matière ou la matière qui s'assimile l'esprit en lui communiquant son inerte éternité ? Ce qui est sûr, en tout cas, c'est son projet : il s'agit de saisir dans le grain des choses concrètes la présence du Tout infini – à la fois matière et néant – et de transmettre cette saisie – comme sens immanent du discours – en traitant le langage *dans sa matérialité*. À ce niveau, il n'y a plus de règles, chacun doit inventer les siennes : c'est l'Unique qui se transmet par l'Unique. Gustave, dans le même paragraphe, condamne « tout Art poétique³⁷ ». Comment donner des modèles si chacun ne doit avoir pour but que d'objectiver dans le langage son indissoluble idiosyncrasie « suivant le caractère particulier de son talent et sous une forme concrète, unique, sans laquelle la spécificité de l'œuvre n'existerait pas » ? L'Art est difficile parce que chaque artiste travaille

sans filet, sans recettes et que pour chacun tout est à inventer. Voilà qui contredit avec tranquillité les affirmations éclectiques que nous venons d'examiner. Gustave, pour exprimer son rapport anormalique et pourtant universel au macrocosme, ne peut recourir à aucune rhétorique : elles sont toutes fondées sur la fonction pratique du langage et ne peuvent lui apprendre à réaliser l'*antiphysis* linguistique. Une seule règle – qui est sienne et qui a plutôt l'aspect d'un impératif abstrait : écris de telle sorte que le monde et toi-même vous retrouviez dans vos réciprocités de perspective comme le sens silencieux du discours.

À partir de là nous pouvons comprendre le vrai sens des lectures que fait Jules et que Gustave se propose de faire. Il nous met sur la voie, du reste : « À force de contempler les belles œuvres dans la bonne foi de son cœur, de se pénétrer du principe qui les avait produites et de les regarder abstractivement en elles-mêmes quant à leur beauté puis relativement à la vérité qu'elles manifestent et qu'elles exposent, quant à leur puissance, il comprit ce que c'est que l'originalité et le génie... » Il lit les grands auteurs pour surprendre en eux le moment créateur : en chacun d'eux, ce moment est singulier donc inimitable, il ne peut servir ni de modèle ni d'exemple ; simplement, chacun, dans son originalité, met en question un certain rapport de l'idée à l'expression : c'est ce problème général qu'il saisit à travers des solutions dont la particularité est irréductible, avant de lui donner la sienne propre. Quelques pages plus loin, d'ailleurs, Gustave nous montre mieux encore le sens de cet apprentissage : « En étudiant sa forme d'après celle des maîtres et en tirant de lui-même le fond qu'elle doit contenir, il s'est trouvé qu'il a obtenu naturellement une manière neuve, une originalité réelle. » Jules ne *cherche* pas sa forme dans les œuvres anciennes : il l'étudie *d'après* celle des grands maîtres ; ce qu'il met à jour *d'après eux*, c'est le problème complexe du fond et de la forme. Mais aucune des « manières » passées ne peut lui convenir puisque, justement, elles correspondaient à d'autres soucis ; l'idée ne lui vient pas d'*adapter* une forme préexistante à ce « fond » qui est lui-même,

c'est-à-dire son anomalie : il s'agit simplement d'étudier la question et de trouver en chaque cas la façon particulière dont on y a répondu pour pouvoir – non pas clairement et abstraitement mais dans l'obscurité d'une décision concrète – y répondre à son tour.

B. – QUELQUES REMARQUES SUR LE « QUI PERD GAGNE » RATIONALISÉ

Disons-nous que le style de la première *Éducation* – ou, du moins, des derniers chapitres – réponde aux exigences de Gustave ? Certainement pas. Il manifeste un certain progrès chez le jeune auteur : moins oratoire que dans la première partie de *Novembre*, il est plus adapté à la description des faits, à la narration d'événements concrets. Reste qu'il n'a ni la beauté un peu redondante qu'on rencontre au début de l'ouvrage précédent ni l'âpreté concise qui en marque la conclusion. Pour tout dire, il est assez plat et n'offre jamais ces surdéterminations sémantiques qui se découvrent à chaque ligne de *Madame Bovary* et dont Jules, précisément, se fait le théoricien. En outre Flaubert n'a jamais encore traité ces matières difficiles, ses idées lui échappent, il ne les domine pas : par cette raison, il s'embarrasse dans les mots, dans les métaphores et n'évite ni les obscurités ni les incorrections. Ce n'est pas nous qui le lui reprocherons : il y a, tout au contraire, quelque chose de pathétique et d'admirable dans cette pensée qui lutte contre soi-même et contre le mal qui la menace, dans cet Art poétique qu'il tire de sa névrose et qu'il découvre le *premier* dans son siècle.

Mais lui ? Comment juge-t-il son œuvre quand il la relit ? Prompt à se dégoûter de ce qu'il vient d'écrire, à tout planter là, impitoyable censeur de lui-même, il devrait rugir de fureur et s'injurier en se tutoyant. Mais non : il va jusqu'au bout et, surtout, nous fait assister complaisamment à l'extraordinaire

métamorphose de son héros. Jusqu'aux toutes dernières pages, nous retrouvions en celui-ci les goûts, les occupations, les malheurs de son auteur : nous voyions Gustave lui choisir ses lectures, nous apprenions ses opinions littéraires et, d'échec en échec, son « éducation sentimentale » se faisait sous nos yeux ; il allait jusqu'à se mêler à la société parisienne pour constater de ses yeux la vanité des hommes et leurs folies. Le ton déjà surprenait : jusqu'ici Flaubert se complaisait à torturer ses héros avant de les tuer. Il n'en est plus rien ici, on dirait qu'il a perdu conjointement son sadisme et son masochisme : Jules a souffert et même il souffre encore, mais c'est une ascèse et le personnage jouit pleinement de la sympathie de son auteur. Chacune de ses démarches est appréciée comme un progrès dans la voie du salut. Pas une rechute – sauf, au début de la dernière partie, chapitre XXVI, l'épisode du « chien galeux dans la campagne ». Jamais le tortionnaire de Marguerite, de Djalioh, de Mazza ne s'amuse à lui jouer de mauvais tours. C'est d'autant plus étrange que dans son œuvre ultérieure il s'acharnera sans pitié sur Emma, sur Mâtho, sur Frédéric même et, pour finir, sur ses deux autodidactes. Seul, Julien l'Hospitalier – nous verrons pourquoi tout à l'heure – bénéficie d'une indulgence semblable. Jules pouvait demeurer *jusqu'au bout* un personnage problématique. Il n'était pas question que Gustave le fît mourir, puisqu'il *est déjà mort*. Du moins l'auteur pouvait-il nous laisser dans l'incertitude. Tel qu'il était décrit dans les premières pages du chapitre XXVII, Jules suffisait largement à faire le contrepoids d'Henry. Si Gustave l'avait planté là, terminant son manuscrit par un : « pourrait être continué », c'eût été de bonne guerre et, somme toute, d'un optimisme modéré.

Or voici tout à coup que cet optimisme s'affole et passe à l'hyperbole. Jules a terminé son apprentissage : cela veut dire qu'il n'est *plus rien sauf en imagination* et que son éducation sentimentale lui a enseigné à ne rien ressentir qui ne soit irréel. À cet instant, Gustave change de ton et nous informe que son héros est devenu l'égal de Shakespeare. Qu'on en juge en relisant ce texte déjà cité : « L'existence lui fournit l'accidentel, il rend l'immuable... tout vient à lui et tout

en ressort, flux du monde, reflux de lui-même... ramifié à tous les éléments, il rapporte tout à lui, et lui-même tout entier il se concrétise dans sa vocation, dans sa mission, dans la fatalité de son génie et de son labeur, panthéisme immense, qui passe par lui et réapparaît dans l'art... Il est devenu un grave et grand artiste... C'est la concision de son style qui le rend si mordant, c'est sa variété qui en fait la souplesse ; sans la correction du langage, sa passion n'aurait pas tant de véhémence ni sa grâce tant d'attrait. » Rappelons-nous le héros de *Novembre*, qui mourait d'être trop petit pour soi : cela suffit à faire ressortir la chance incroyable de Jules ; Gustave qui, d'ordinaire, ne fait pas de cadeaux, l'a gâté. Mais n'a-t-il pas tout simplement voulu terminer son roman par un portrait de l'Artiste selon son cœur ? De fait, nous constatons non sans surprise qu'il concède brusquement à Jules la « fatalité du génie » – cette qualité-destin qu'il n'a jamais osé s'accorder et dont il n'est pas question dans la première *Éducation* avant les pages de conclusion. Tout se serait passé, somme toute, comme si Flaubert, désirant fixer, au moins une fois, les traits essentiels du « grave et grand artiste » tel qu'il le conçoit, avait décidé, au cours de son entreprise, que Jules ferait l'affaire et qu'il le transformerait, sur la fin, en « génial écrivain » pour que cette abstraction bénéficie des caractères concrets qu'il avait donnés antérieurement à son personnage et pour que la singularité de son histoire masquât la généralité décharnée du portrait ; mieux : pour que le récit temporalisé du devenir-artiste cachât l'aspect théorique et normatif des considérations terminales. S'il ne nous avait pas avertis qu'il nous contait l'aventure extraordinaire d'un jeune provincial touché par la grâce, on serait tenté de lire : « L'existence nous fournit l'accidentel, le grand Artiste doit rendre l'immuable. » Ou : « Pour être Artiste, il faut rendre à l'Art ce que la vie nous donne. » La fin postiche de *L'Éducation* serait un court traité éthico-esthétique sur les conditions à remplir pour « entrer en littérature ».

Je ne pense pas qu'il faille retenir cette hypothèse. Certes l'aspect normatif de cette prétendue description ne saurait être négligé. Mais la généralité des

considérations et des impératifs ne peut nous dissimuler certains caractères fortement individués qui ne se rapportent qu'à Jules *tel que l'a fait son histoire*. On nous dit, par exemple, que c'est « à peine s'il se souvient de ses propres œuvres, plus insouciant encore sur leur destinée, une fois qu'elles se sont produites, qu'il n'était auparavant inquiet de leur naissance ». Il ne se soucie presque pas de la gloire, « ce qui le délecte surtout étant la satisfaction de son esprit, contemplant son ouvrage et le trouvant à sa taille ». Ses pièces ne sont pas jouées ni ses vers imprimés ; il s'en moque : « Quand il veut entendre l'harmonie de ses vers, il se les lit à lui seul... Quand il veut voir jouer ses drames, il pose la main sur ses yeux et il se figure une salle immense, large et haute, remplie jusqu'au faite... il rêve ses acteurs dans la pose de la statuaire et il les entend, d'une voix puissante, débiter ses grandes tirades ou soupirer ses récits d'amour : puis il sort le cœur rempli, le front radieux. » Gustave ne peut pas croire qu'il décrit ici *le* grand écrivain pris dans sa généralité de *type* : de fait, s'il connaît les bons auteurs, c'est qu'ils se sont fait éditer et qu'on représente leurs pièces. Ce que nous retrouvons ici, bien plutôt que les impératifs d'une éthique littéraire, ce sont les conceptions très particulières du jeune Flaubert. Il n'y a pas bien longtemps que celui-ci notait : « J'écris pour me plaire » ; moins longtemps encore qu'il confiait à ses amis : je ne sais si je me ferai publier – ou encore : ce serait beau de ne rien livrer au public jusqu'à cinquante ans et puis de lui donner tout à coup des « œuvres complètes ». Et puis la critique qu'il a faite plus tard de la première *Éducation*, nous savons qu'elle s'applique au personnage d'Henry mais mieux encore à celui de Jules : il se reproche, en effet, d'avoir montré les effets sans les causes et de n'avoir pas fait comprendre les transformations insensibles et continues qui mèneront le premier à la vie mondaine et bourgeoise, le second à la solitude du génie. Si la conclusion paraît postiche, ce n'est pas pour avoir été ajoutée artificiellement, comme le dénouement heureux de *Tartuffe*, mais c'est tout simplement, et de l'aveu même de l'auteur, qu'il n'a pas su *l'amener*. Ce qui signifie clairement que Flaubert tient l'évolution de Jules

pour nécessaire. Même si l'idée d'en faire un grand artiste lui est venue – ce dont personne ne doute – après janvier 44, elle lui est apparue comme l'aboutissement nécessaire d'un devenir rigoureux : si elle semble gratuite, c'est qu'il a brûlé des étapes.

À qui donc cette *happy end* s'applique-t-elle ? À Jules ou à Gustave ? Et d'où vient sa nécessité ? De fait, on peut très bien concevoir que Gustave se soit cru permis de pousser son personnage au-delà des limites qu'il ne pouvait lui-même franchir. Il fut un temps où Flaubert se voyait peintre ou musicien dans l'imaginaire « sans rien entendre à la peinture ni à la musique ». N'a-t-il pas voulu, dans la première *Éducation*, aller jusqu'au bout de son rêve, c'est-à-dire rêver par écrit qu'il était devenu un grand écrivain ? Par rapport aux images mentales, les mots tracés par une plume ont cette supériorité incantatoire d'être, en dépit de tout, une objectivation ; c'est ce que savent, mieux que quiconque, les auteurs de graffiti : l'écriture fixe le rêve, lui communique une inertie vertigineuse, elle l'arrache à l'esprit pour le lui présenter ensuite comme une réalité étrangère, et l'illusion fascinante entraîne une quasi-croyance. Ainsi Jules serait l'accomplissement imaginaire dont le « grand homme manqué » a si souvent rêvé.

Cette conjecture recèle, sans aucun doute, une part de vérité : en d'autres termes, Gustave s'est *fait plaisir* en montrant l'ascèse et l'ascension solitaire de son héros ; pendant qu'il écrivait, j'imagine, les larmes ont dû souvent lui monter aux yeux. Est-ce une raison suffisante pour dire que c'est un songe consolidé ? À mieux y regarder, une contradiction apparente dans l'évolution de Jules nous frappe tout à coup ; voici un homme qui, au terme d'un pénible apprentissage, a trouvé sa voie : déçu, tout à la fois, par le réel et par l'action, il a opté radicalement pour l'imaginaire. Ne devrait-il pas, en bonne logique, *imaginer* qu'il écrit plutôt qu'écrire pour de vrai ? *Être* écrivain, c'est agir dans le monde quand ce ne serait que pour le déréaliser, bref, c'est une entreprise réelle qui se trouve dès le commencement aux prises avec la réalité linguistique et son

coefficient d'adversité. Rappelons-nous : Jules « *a échoué dans tous ses projets* ». N'est-ce point un projet que de faire une œuvre ? Pourquoi donc devrait-il réussir dans cette entreprise ? S'il a vraiment compris que le Monde est l'enfer, il ne doit pas mettre un doigt dans l'engrenage : aucune compromission, ses joies seront toutes d'imagination. Et c'est d'autant plus clair que, lorsqu'il veut la gloire, c'est en rêve : il n'imprime point mais, mettant la main sur ses yeux, il *imagine* une salle remplie jusqu'au faite et bouleversée par les tirades qu'il a mises dans la bouche des acteurs. Pourquoi ne pas aller jusqu'au bout ? Pourquoi *les écrire*, ces tirades ? Pourquoi ne pas rêver qu'il les a écrites ? C'est la conclusion qui s'impose ; Gustave la tirera plus tard à propos d'un autre artiste : le peintre de *La Spirale*. Il est à noter, en effet, que celui-ci a *commencé* par l'Art pour finir par l'imaginaire pur, c'est-à-dire par ce qu'on appelle, autour de lui, folie³⁸. Enfermé à l'asile, il ne peint même plus. Rêve-t-il qu'il peint ? Nous n'en savons rien ; ce qui est sûr, c'est que pour lui l'imaginaire forme un tout dont il ne sort pas et dont le seul rapport avec le réel est la négation interne : par ce mot je n'entends pas marquer seulement la différence ontologique qui les sépare mais aussi l'opposition concrète que Flaubert souligne et qui produit chaque image, dans la totalité fantasmagorique, comme une antithèse rigoureuse de la réalité. Or cet artiste est *aussi* Flaubert qui déclare explicitement vouloir utiliser ses expériences pathologiques de 44 et, en particulier, ses « hallucinations nerveuses » pour donner un contenu vivant et concret à ce triomphe progressif de l'irréel sur la réalité et du Néant sur l'Être. Il semble donc que Gustave pouvait donner deux fins à la première *Éducation* : l'une radicale et logique qu'il a écartée pour la reprendre dans *La Spirale*, l'autre qui semble au premier abord un compromis comme s'il avait eu peur d'aller jusqu'au bout de sa pensée. De fait, quand il mentionne, à Louise, son projet de « roman métaphysique et à apparitions », il ajoute : « c'est un sujet *qui me fait peur*, sanitairement parlant³⁹ ». Il est trop proche des expériences pathologiques dont il veut s'inspirer, il faut attendre : par cette raison et par une autre que nous verrons, il

ne l'écrira jamais. Si, près de dix ans après l'attaque de Pont-l'Évêque, à une époque où il se croyait tiré d'affaire, il se trouve trop proche de ces « impressions-là » pour pouvoir se les donner « idéalement », et dès lors sans danger « pour lui ni pour l'œuvre », on peut se figurer sans peine ce que devaient être ses appréhensions en 44 quand il s'attendait chaque jour à tomber du haut mal. Serait-ce là le motif qui l'empêche de donner à *L'Éducation* sa fin implacable et logique, c'est-à-dire non pas le génie mais la folie ? L'expérience de Jules, en ce cas, ne serait pas communiquée au lecteur dans son vrai langage : il faudrait y voir un message chiffré et désespéré.

Je ne le pense pas. Certes, *La Spirale* reflète correctement le manichéisme de Flaubert. Si le monde est l'Enfer, ce cathare ne trouvera que dans le non-être un salut qui est lui-même un néant. Mais c'est une conclusion théorique et de toute manière elle est battue en brèche par le fait que de grands écrivains ont existé, existent, existeront et que son drame, jusqu'à *L'Éducation*, est venu de ce qu'il ne croyait pas pouvoir se compter parmi eux. Autrement dit, l'Enfer absolu, avant 44, il avait beau y voir le *lieu commun*, il pensait bien souvent qu'on le réservait aux grands hommes manqués – c'est-à-dire à lui. En 53, il est beaucoup plus assuré ; après bien des crises – dont nous parlerons – il s'est attelé à *Madame Bovary* et il a le sentiment complexe de faire un pensum et d'écrire un chef-d'œuvre. En tout cas, il a trouvé « son style ». Il lui est donc permis de rêver à une expérience manichéiste et radicale qui, bien qu'il veuille l'enrichir de ses propres impressions pathologiques, ne lui paraît pas le concerner directement : l'asile, bien sûr, c'est l'Hôtel-Dieu et puis Croisset ; les « apparitions » qui vont ronger l'écrivain jusqu'à l'os, il en trouvera le modèle dans ses hallucinations nerveuses. Mais enfin, en 53, Flaubert n'est pas fou : et surtout il écrit. *La Spirale* apparaît beaucoup plus comme une transposition de *Saint Antoine*. L'opéra fabuleux devait comporter des évocations historiques : « L'Orient ne serait pas suffisant comme élément fantastique – et il est placé d'abord trop loin – il faudrait peu à peu remonter. Révolution, Louis XV, Croisade,

Féodalité. – De là Orient –, puis Orient fabuleux⁴⁰. » En d'autres termes, l'échec du *Saint Antoine* trop statique, trop abstrait, le contraint quelque temps à rêver d'un fantastique moderne, dramatique et concret où la folie remplacerait le Diable et où le héros, individualisé et situé de nos jours, serait le lieu d'un conflit permanent entre notre réalité quotidienne, datée, et la résurrection déréalisante de l'Histoire. Si *La Spirale* reste à l'état de projet, c'est aussi parce qu'il va trouver une meilleure formule pour *Saint Antoine*, qui lui permettra, dans la troisième version, d'intégrer les évocations historiques au cœur même de la *Tentation*.

En 1844, c'est tout autre chose : le débat est centré sur la *vocation*. Et l'attaque de Pont-l'Évêque apparaît comme une réponse obscure et pathologique à la question qu'il se pose chaque jour : suis-je *appelé* à devenir un grand écrivain ? C'est cette réponse que Flaubert transcrit dans la fin de la première *Éducation* et elle est positive. De là le caractère hybride des derniers chapitres : d'une part l'expérience de Jules est foncièrement pathologique et l'échec radical implique le naufrage de la raison, pourtant il n'a pas été jusqu'à la folie ; d'autre part dans cette transsubstantiation qui fait de lui un pur non-être et de son ancienne passion de vivre un quiétisme, une seule *activité* est épargnée : l'art ; un seul contact avec le réel est conservé : le rapport au langage. Cette anomalie nous éclaire : il faut renverser les termes. Si Jules ne sombre pas dans la folie, ce n'est pas que l'auteur l'ait retenu par timidité, c'est que le but originel des dernières pages (conçu après la crise de janvier) était justement de montrer les conditions nécessaires pour accéder au génie.

Nécessaires et *suffisantes* : tel est le point de vue de Flaubert en 44. C'est pour cela que nous sommes amenés à changer, comme lui, de perspective. Qu'il faille mourir au monde pour entrer en littérature, il l'a dit depuis longtemps. Mais cette ascèse lui apparaissait jusque-là une simple condition *sine qua non* : après cela, on se révèle génie ou grand homme manqué, selon la chance. Dans *L'Éducation* il en va tout autrement : à condition qu'elle soit *radicale*, l'ascèse

produira *par elle-même* le génie. Autrement dit, l'activité littéraire n'est pas, chez Jules, un inexplicable résidu de l'époque antérieure ; c'est bel et bien le résultat dialectique de ses échecs : quand on a *tout* perdu, on écrit. Ou, si l'on préfère, le renversement de l'être – et sa métamorphose en non-être – ne peut aller au bout de lui-même sans produire le style comme un moment et un signe de sa radicalité. Mourir au monde, *c'est* renaître artiste.

C. – DIALECTIQUE DES TROIS HYPOSTASES

Peut-on même parler de la littérature comme d'une activité ? Nous avons noté, tout à l'heure, cette difficulté : comment ce mort vivant qu'est Gustave, qui s'abandonne à l'inertie, peut-il être « ouvrier d'art » ? La réponse que donne *L'Éducation*, c'est que Jules *n'a pas besoin* d'être actif. Sans doute Gustave, dans sa Correspondance de 45-46, se vante un peu de ses techniques déréalisatrices, parle d'« analyser » ses malheurs « en artiste ». Dans le roman, rien de tel : le grand et grave écrivain n'est qu'un homme de paille ; c'est l'imaginaire qui se charge à travers lui de récupérer le macrocosme et son néant essentiel. C'est le possible qui *traite* le réel pour le changer en apparence et pour donner au mode fini sa profondeur, c'est-à-dire pour faire entrevoir à travers lui l'unité totalitaire de l'Être dont le sens secret est le Néant. C'est l'avènement de l'imagination qui transforme le langage en une totalité gratuite mais organisée – être dont l'essence est aussi le Néant – dès que l'homme impossible, incapable, de par son impossibilité même, de communiquer avec ceux de ses congénères qui se masquent leur radicale impossibilité, profondément conscient de l'*inutilité* du Verbe, se met à le *rêver*. Rêver le Verbe ou rêver sur les mots, c'est tout un puisque le mot – pris comme objet d'inanité sonore – renvoie, d'une part, à des merveilles imaginaires – ce qu'on *imagine* en rêvant sur le mot Chine ou sur le mot Orient, etc. –, et d'autre part à ce transfini, le langage, image de l'autre

transfini : nature-histoire. En ce cas, écrire n'est pas un *acte*, c'est un rêve de la plume et l'homme imaginaire ne fait rien que laisser les mots s'assortir sur le papier comme les images d'un rêve. Le style n'est donc pas originellement une qualité à acquérir mais la simple façon dont s'ordonnent les éléments du discours dans l'esprit ou sous la plume quand on les aime pour eux-mêmes. Flaubert, dans *L'Éducation*, est formel : « ramifié à tous les éléments, il rapporte tout à lui, et lui-même tout entier il se concrétise dans sa *vocation*, dans sa mission, dans la *fatalité de son génie* et de son labeur, panthéisme immense *qui passe par lui et réapparaît* dans l'Art. Organe de cette nécessité, *transition de ces deux termes*, il se considère dès lors sans vanité ni complaisance. Quelle petite place il se sent tenir *entre l'inspiration et la réalisation* ! S'il fait cas de son talent, c'est en le comparant à celui des autres mais non pas en l'admirant quant à la beauté qu'il doit dire. » Le « grand » écrivain – car Jules est grand, nous le savons – n'est pas autre chose qu'un médiateur. Tout se fait à travers lui mais presque sans son concours. L'essentiel, c'est qu'il soit image lui-même. Alors l'extérieur – l'unité imaginaire de l'Être et du Néant se jouant à travers l'« accidentel » – s'intériorise en lui pour se réextérioriser dans l'unité imaginaire du langage envisagé, à travers des mots particuliers, comme un moyen de non-communication. Plus simplement, à travers ce médium, le monde se fait parole. C'est, dit Flaubert, une *nécessité*. Autrement dit, le rapport imaginaire du monde et du langage existe avant lui, existera après. Il suffit toutefois qu'un individu soit déterminé, par son impossibilité d'être, à se faire image et ordinateur d'images pour que le style s'actualise à travers lui et *presque* de soi-même. Entre l'inspiration (l'univers-image qui s'intériorise) et la réalisation (la parole-image qui le reflète dans son être) Jules est conscient de jouer un rôle minime : « quelle petite place il tient ! ». Pas d'*activité* : à partir de Flaubert, une tendance apparaît dans la littérature, qui vise à vider l'œuvre de son auteur. Il ne s'agit pas simplement de contester les « portraits littéraires » à la Sainte-Beuve au nom de la « *Selbstständigkeit* » du chef-d'œuvre accompli, qui ne renvoie qu'à soi : de fait cette attitude – qui

conduira plus tard au « formalisme » –, à la prendre en elle-même, constituerait plutôt une régression vers l'objectivisme classique. Le courant né de Flaubert (et de son jumeau, Baudelaire, bien que celui-ci, plus individualiste, fasse des retours capricieux vers la subjectivité) se précise surtout, à l'époque symbolique, chez Mallarmé qui, dans sa conception du théâtre, refuse en même temps les personnages, l'action et le dramaturge pour ne garder que la scène, « majestueuse ouverture dont on est au monde pour envisager la grandeur ». Il tient, d'ailleurs, que le théâtre et le Livre sont des « traductions équivalentes de l'œuvre ». Et le livre qu'il envisageait de produire « par une opération appelée Poésie » relègue, comme la Scène, le sujet opérant au rang de moyen fortuit, nécessaire mais quelconque, qui doit s'ensevelir dans l'anonymat. Pour lui comme pour maint auteur de sa génération il y a comme un aveugle *conatus* de la Nature qui, par l'intermédiaire de l'homme, vise à se couler dans le langage, pour s'y parfaire et devenir l'être immanent des mots qui l'expriment. À ce niveau s'opère une dévaluation du sujet pratique : l'action n'est plus ; la subjectivité oubliée devient le lieu pur où la Nature et le Langage coïncident, l'une s'intériorisant, l'autre s'extériorisant. Du coup, malgré la multiplicité vaine des écrits, il n'y a qu'un seul Livre, dont les pages sont encore vierges mais qui dira tout pour toujours et ravalera les grands écrivains du passé au rang des graphomanes. C'est bien ce que pense Flaubert : il n'y a qu'un livre à faire – qu'il s'appelle *Saint Antoine* ou *Bouvard et Pécuchet*. Et, naturellement, il n'y peut être question que de tout. Simplement, moins subtil que le sylphe des froids plafonds, il envisage parfois ce tout sous forme d'une somme. Peu importe ici : ce qui compte, c'est la lignée ; nous la retrouverons jusqu'au XX^e siècle, après la Première Guerre mondiale, quand les partisans de l'écriture automatique fondent la splendeur révélatrice et métaphysique du langage sur l'anéantissement provisoire de cette part bourgeoise de nous-mêmes, l'Ego⁴¹. Et certes les surréalistes auraient bondi si l'on avait envisagé les résultats de l'écriture automatique comme des morceaux de style : pour eux, c'était le mystère du Verbe, dégagé, par la mort du Sujet, de ses

fonctions pratiques, témoignant à la fois de l'Être et du grand Désir et faisant crouler par l'étrangeté superbe de ses désignations sans objet les minables barrières de la peur qui enferment le petit ghetto nommé réalité. Mais Flaubert, que l'idéologie de son époque retient d'oser même concevoir ces audaces, ne dit pourtant pas autre chose. Ce qu'il appelle style, en 44, c'est bel et bien le langage *en personne* non point tel qu'il est parlé mais tel qu'il se parle tout seul aux oreilles d'un inspiré qui n'a plus qu'à écrire sous sa dictée.

Par cette suppression de l'écrivain, les surréalistes entendent transformer le monde : il n'y a pas d'acte mais il faut se mettre à l'écoute des forces souterraines qui le changeront ; chez eux l'idée de littérature s'est évanouie avec celle d'imagination. Mallarmé, plus sceptique, croit à l'imagination. Mais c'est, pour lui, une puissance négative : il craint que le Drame – et tout aussi bien le Livre – ne soit qu'un rêve ; comment abolir le hasard avec ce coup de dés qu'est, malgré tout, le début de tout discours – et, conséquemment, le discours tout entier ? Il meurt en disant : « *Ç'aurait été très beau* » mais parfaitement certain, dans son naufrage, que « rien n'a eu lieu que le lieu ». Flaubert, sur les uns et sur l'autre, quelle que soit la modeste et superbe grandeur de Mallarmé, le héros, a la supériorité d'avoir commencé par une *époque* radicale ; mis entre parenthèses, le monde et le langage ne sont réels ni l'un ni l'autre : tous deux sont des imaginaires ; on rend l'image des choses par des images-mots. Et certes les mots sont eux aussi des choses, au moins tels qu'il les prend, mais il accouple ces choses de manière à leur faire rendre, par leurs relations, leur sourde puissance imageante ; de sa conception du style, on pourrait dire, comme Mallarmé parlant de ses recherches, qu'il faut que les vocables s'allument réciproquement de leurs feux. Mais la phrase de Mallarmé est volontairement paradoxale : ceux qui s'allument, ils étaient donc éteints et, puisque *tous* sont éteints, de quelle flamme chacun peut-il embraser les autres ? À cette question, Mallarmé donne une excellente réponse qu'il n'est pas dans notre dessein d'exposer ici. Flaubert en donne une autre : *pratiques*, ils sont éteints ; tous brillent et se reflètent les uns

dans les autres, si le quiétiste les *imagine*. Imaginer un vocable, c'est le contraire de l'observer : c'est se fasciner sur lui et, sans même le voir précisément, le prendre comme tremplin du rêve, saisir sa forme, son goût, sa couleur, sa densité, son visage – caractères eux-mêmes imaginés *à partir* d'une structure réelle – comme des révélateurs de son être caché, c'est-à-dire de la présence immanente du signifié dans le signifiant. C'est demander au mot si riche de Constantinople de nous *présentifier*, dans l'indistinction, la vieille ville turque qu'il désigne, ses rues étroites et sales, sa populace, ses femmes voilées, le tout avec une certaine qualité irréductible – cette odeur propre à chaque ville – qui n'est pas sans doute la qualité *réelle* qu'elle offre aux voyageurs mais qui, pour qui n'y est pas allé, la livre, dans son idiosyncrasie, comme un irréductible. Rêver sur les mots, les déréaliser comme il a déréalisé le monde, les choisir et les apparier en fonction du rêve, mieux, à l'intérieur de ce rêve et pour le continuer, est-ce rêver qu'on écrit ? est-ce écrire ? La réponse de Flaubert va nous expliquer son optimisme. Au temps de *Novembre*, il avait des symphonies plein la tête mais n'entendait rien à la musique. Il distinguait alors ses ruminations de l'activité pratique du compositeur. Mais le compositeur, avant d'organiser ses masses sonores, a, lui aussi, des schèmes musicaux dans l'esprit, des images musicales. La différence était donc que le compositeur imagine des rapports de sons et que le jeune Gustave rêvait qu'il en imaginait : point de mélodie dans cette tête, une intention vide et globale visant une mélodie inexistante – pas même en image. C'est que peu de gens *entendent les sons* (bien que tous entendent les bruits) et que ceux qui *voient les couleurs* ne sont guère plus nombreux. Et c'est aussi que Gustave, à l'époque, avait une conception activiste de l'art. Il la gardera toujours mais *pour les autres* : travaille ! travaille ! retrousse tes manches, etc. Mais la comparaison de l'artiste avec le « bon ouvrier », pour fréquente qu'elle soit dans sa Correspondance, ne doit pas nous égarer⁴². En 44 la littérature n'est pas un labeur, c'est un état de grâce. Le désastre de janvier ne pouvait pas, évidemment, engendrer des symphonies dans la tête de Gustave : ce n'est pas ainsi qu'on

change, qu'on se change. Mais les mots, c'est une autre affaire : il y avait déjà, dans sa pensée, un demi-dictionnaire. À Pont-l'Évêque, il est conscient de son impossibilité de vivre : c'est ce qui le dispose à rêver sur les mots, à chercher leur beauté, faite de qualités réelles mais irréalisées et de prolongements imaginaires ; inutile, le langage lui offre le monde où il ne tient que par un fil. Il assemble les mots selon son goût, selon leurs affinités, pour tout l'irréel que ces bouquets verbaux lui suggèrent. C'est rêver, bien sûr. Mais justement c'est cela qu'on appelle écrire – à la condition qu'un mouvement de sa main fixe sur le papier ces rêves dirigés. Ainsi le grand écrivain n'est pas un activiste et sa vocation n'est gravée nulle part dans les très réelles circonvolutions de son cerveau. C'est plutôt un absent : loin d'user du langage, la première condition pour qu'il ait du génie, c'est qu'il refuse de *s'en servir*. Disons-nous qu'il le sert ? Pas même. Cet homme-image, irréalisé par l'impossibilité d'être, c'est-à-dire d'agir, révèle, dans l'ensemble linguistique, la dimension d'imaginarité. C'est à ce niveau que le langage, en lui, va se parler tout seul. Les gens pratiques, déjà, *sont parlés* : le tapis roulant des lieux communs les traverse. Le mort de Pont-l'Évêque n'échappe pas à la règle : en lui le langage se parle. Mais c'est en toute gratuité : les mots s'attirent, s'illuminent de feux réciproques, s'organisent, et, ne se distinguant plus des objets qu'ils dénomment, construisent des rêves. Qu'il les note : le voilà, comme Jules, un grand et grave écrivain.

Autrement dit : *pas de don*. L'affaire est classée. On devient Artiste par *conversion*. Quand on a été contraint, par une longue suite d'échecs, d'opérer un *renversement radical* et, devenu soi-même image, de dissoudre le réel au sein de l'imaginaire, il n'y a – puisque tout est image – aucune différence entre s'imaginer qu'on écrit et écrire ce qu'on imagine avec des mots imaginaires. L'homme *pratique*, quand il consacrerait tout son temps à lire les bons auteurs, et à « faire » de la littérature, ne peut – par principe – être un écrivain. Par contre, il suffit de faire la culbute, l'Art vous est donné par-dessus le marché : c'est un mot pour désigner le choix de l'irréalité. Et le style n'est que le résultat et

le symbole de la conversion effectuée. N'exagérons pas, cependant : pour imaginaire que soit l'Artiste – et malgré la perte de son Ego qui a disparu au moment du grand Naufrage –, c'est une image *individuée* ; quand il reçoit l'accidentel et nous rend l'immuable, il faut entendre qu'il est – comme médiateur – un *Janus bifrons* accessible à l'accident, donc demeuré lui-même accidentel et, cependant, tourné vers l'éternel. L'accident, chez lui, c'est ce qui reste de sa facticité. Entendons sa mémoire et les étapes du calvaire *particulier* qui l'a fait basculer dans l'impossible. En ce sens, son Art – ou rêverie dirigée – produit l'immuable en le colorant d'une nuance accidentelle qui, certes, n'est pas cherchée et qui, d'un certain point de vue, fixe les limites du Livre ou, si l'on préfère, sa détermination – en tant qu'elle est négation. Mais, d'un autre point de vue, cette coloration presque insaisissable et souvent inaperçue du lecteur, marque la nécessité – qui s'impose au secteur réel et pratique aussi bien qu'à l'imaginaire – de l'*incarnation*. Il faut – quelle qu'elle soit – que l'idée s'incarne et du coup se singularise par quelque côté, se fasse entrevoir à travers une facticité particulière à la fois comme la raison d'être de celle-ci et comme sa négation, son au-delà. Ainsi l'idiosyncrasie de l'auteur apparaît comme la facticité de l'œuvre mais, dans le monde renversé de l'imaginaire, au lieu de recevoir, comme nous faisons tous, la facticité comme contingence, comme extériorité au cœur de l'intériorité, l'œuvre paraît la produire. En ce cas, l'incarnation devient adorable. C'est ce que Jules appelle l'*originalité*. Ainsi le résidu d'une individualité qui a sombré lors du désastre est repris en charge par cet objet éternel et imaginaire, l'œuvre, et, du coup, s'éternise comme singularité de l'immuable. Mais, on l'aura compris, cette idiosyncrasie n'est pas cherchée pour elle-même, elle teinte l'œuvre en cours pendant que l'artiste s'absorbe dans la saisie imaginaire de l'immuable comme la substance (équivalence rigoureuse de l'Être et du Non-Être) qui se laisse découvrir à travers les accidents. Nous sommes très loin de l'individualisme romantique et ce n'est point elle qui *fait le style* : elle lui communique seulement son « originalité ». Jules n'écrit pas – à la

différence d'un Chateaubriand – pour éterniser sa personne par la saveur de ses mots, l'organisation de ses phrases et leur coupe : pour lui l'écriture n'a pas pour but de dessiner son Ego par et dans les structures de son discours. Son Ego est mort avec ses passions et ses espoirs : le but est bien le *Livre*, c'est-à-dire « le panthéisme immense qui passe par lui et réapparaît dans l'art ». L'originalité n'est pas visée pour elle-même : il faut n'y jamais penser, ce serait restreindre l'œuvre, réduire le « panthéisme » au misérable point de vue d'une subjectivité particulière ; disons qu'elle vient d'elle-même et que c'est, dans un ouvrage qui doit dépersonnaliser l'accidentel, ce que Gide appelait la part du Diable. Nous rencontrons ici pour la première fois ce qu'on appellera plus tard l'« objectivisme » de Flaubert. Il faut reconnaître que cet objectivisme-là est fort nuancé. On ne saurait douter, cependant, qu'il ne soit un résultat de la crise : c'est la perte du Moi, événement subjectif et daté, qui l'a sinon produit du moins parachevé⁴³. En ce sens l'absolu-sujet, matrice imaginaire des trois hypostases transfinies, n'est autre que le remplaçant superbe, fictif et vide de tout contenu singulier – si ce n'est peut-être l'abstraction d'une nuance –, d'un Ego que le malheur a tué.

Reste, dira-t-on, qu'il a échoué à communiquer l'incommunicable, tâche laissée par les romantiques à leurs successeurs. Mais non. Certes, il ne transmet rien au lecteur réaliste sinon la fascinante proposition de s'irréaliser à son tour. Si celui-ci, qui n'est en aucun cas l'interlocuteur direct de Flaubert, cède à la tentation, s'il se fait lecteur *imaginaire* de l'œuvre – il le faut, pour saisir le sens derrière les significations –, alors tout l'indisable, y compris la saveur du plum-pudding, lui sera révélé allusivement.

Pour comprendre la signification que Flaubert donne, en pleine conscience et, dans *L'Éducation*, explicitement, au renversement qui transforme une négation de négation en affirmation, il faut revenir sur son manichéisme. S'il s'est, à partir de 38, peu à peu convaincu d'être un raté, cette idée ne lui vient pas seulement de quelques échecs littéraires, d'ailleurs contestables, mais de considérations

idéologiques dont nous avons montré que les origines remontent à sa petite enfance. Comment serait-il resté aveugle à la contradiction qui oppose le contenu obsessionnel de ses premiers écrits à la foi spontanée qu'il avait, à l'époque, dans son génie ? Marguerite, Djalioh, Garcia, Mazza sont nés pour souffrir ; racontant leurs supplices, il croit donner à voir le monde comme il est, d'autant plus sincère que ses créatures sont avant tout ses incarnations. Après cela, comment supposer que l'auteur qui se projette ainsi dans ces douloureux martyrs puisse échapper, pour son compte, à la règle de fer ? Il nous montre des âmes tourmentées en proportion de la grandeur de leur désir. Et quel désir est plus grand, plus fou, plus magnanime que celui d'être Artiste et de produire, en ce monde ignoble, de la Beauté ? La conclusion s'impose : celui qui écrit *Quidquid volueris* doit être châtié dans son ambition littéraire autant et plus que Djalioh dans son amour. S'il avait poussé jusqu'au bout ses conclusions, l'adolescent aurait dû se dire : j'écris la Passion de l'Homme mais puisqu'elle est vraie, je suis condamné à l'écrire mal. À l'époque, obscur à lui-même, il se laissait emporter par le plaisir de l'éloquence et, par une inconséquence compréhensible, il se sentait, écrivain, échapper à l'humaine condition qu'il nous présentait comme la nôtre et la sienne. Après les premières défaites, ses yeux s'ouvrent : puisque nous sommes aux mains du Grand Trompeur, tout est tromperie. La rage d'écrire, le sentiment d'être voué, les larmes qu'un adolescent verse sur son génie, ce monde de pensées obscures et riches qui se pressent en lui et réclament d'être dites, autant de pièces qui l'engagent doucement et sûrement dans la voie choisie par Satan. Précisément parce qu'il voulait le talent et la gloire dans la sincérité de son cœur, l'adolescent deviendra cacographe ; quand il en prend conscience, étourdi, fourbu, c'est trop tard : il est pour toujours incapable de cesser d'écrire autant que d'écrire bien.

Tout se passe entre 38 et 44 comme si Gustave s'était interrogé sur le malheur des hommes et sa propre misère, comme s'il s'était demandé : nous, les victimes du Diable, ne sommes-nous pas ses complices ? De fait, pour ce manichéiste,

entre l'homme et Satan il y a un marché de dupes permanent : nous prétendons gagner *dans ce bas monde* qui, précisément, *est le sien* ; aussitôt il nous offre une aide pernicieuse, il nous envoie ses auxiliaires, habiles à nous dérouter sous couleur de nous servir ; si nous acceptons son concours, nous nous briserons les reins par notre faute. Bref, ici-bas, dans le monde réel, qui veut gagner perd à coup sûr. Mazza, c'est un homme de chair qu'elle désire dans sa chair, l'ambition jalouse de Garcia brigue les honneurs et le pouvoir. Et l'artiste ? Il mise sur son talent – don qui, s'il existait, serait *réel* – pour atteindre à cette *réalité* somptueuse, la Gloire, et peut-être à cette autre qui parfois en découle, l'Opulence. Gustave est bien placé pour le savoir, lui qui notait à dix-sept ans : « Je suis jaloux de la vie des grands artistes, joie de l'argent, joie de l'art, joie de l'opulence, tout à eux. » De fait il est pétri de l'ambition Flaubert – qui fait si mauvais ménage avec sa passivité – et de l'utilitarisme familial ; ses rêves de luxe, certes, le font accéder à l'imaginaire pur mais, dans le quotidien de la vie, il connaît le prix de l'argent. Il découvre en lui l'envie de briller en société, de dominer, de provoquer l'admiration des uns pour se venger du mépris de quelques autres. Il a toujours voulu que l'Art l'élevât au-dessus de la terre mais, à mieux y regarder, il trouve à son amour du Beau des raisons toutes terrestres. S'il a, par delà l'œuvre entreprise, des motivations mondaines encore – fût-ce le besoin d'échapper à sa classe et à l'état qu'on lui réserve –, ne souille-t-il pas l'irréalité en la subordonnant à des fins séculières ? N'est-ce pas cela même qui, par principe, l'empêche de bien écrire puisque les préoccupations qui se cachent en son cœur suffisent à garder au langage – même indirectement conditionné par elles – sa réalité pratique, sa pesanteur quotidienne ? Ainsi les phrases que tracera sa plume, loin d'être nées du libre jeu des mots sans les hommes, il les aura, malgré lui, extraites du discours quotidien de tous et, au lieu de viser à la simplicité, il sera contraint de cacher leur vulgarité natale sous les faux désordres de l'éloquence ou les pauvres ruses de la rhétorique. Et *de quoi* parlera-t-il sinon de ce qui l'occupe ? S'il a besoin encore de l'estime des hommes, c'est qu'il les

voit par en dessous, jamais par en dessus, au contraire de ce qu'il prétend : comment les comprendre si l'on dépend d'eux ? comment saisir l'unité horrible et merveilleuse du microcosme et du macrocosme si – fût-ce par le seul désir de plaire – on est retenu dans les chaînes de l'humanité ? Captif de ses passions trop humaines – et l'orgueil est de celles-là –, l'écrivain ne dira des hommes que ce qu'ils disent d'eux-mêmes entre eux, il leur racontera les histoires qu'ils se racontent au salon, au fumoir, avec un vain effort pour les raconter mieux. Bref, il sera *réaliste* : c'est-à-dire qu'il leur reflétera l'image plate de leurs intérêts et de leurs agissements ; asservissant la fiction au réel, il ne saisira pas la différence *qualitative* qui sépare celle-là de celui-ci et tentera d'utiliser l'imaginaire non *pour lui-même* mais comme le moyen de suggérer la réalité. Ce qu'a senti Flaubert, c'est qu'il suffit de partager *une* fin humaine pour les partager toutes. L'artiste ne prétendrait-il qu'à la gloire, il *veut gagner* donc il cherche le Beau là où il ne peut le trouver : c'est se damner pour rien. Ainsi, dit le Cathare, nul ne peut faire son salut s'il vit sur cette terre car il suffit de lever un doigt pour participer au mal dont elle est infectée.

S'il en est ainsi, que faire pour triompher de Satan ? Rien, puisque le Malin est seigneur du réel et que tout « *faire* » s'appuie sur des moyens réels pour changer la réalité. Mais c'est que la question est mal posée. Il faut plutôt se demander s'il y a des limites à son pouvoir et si le cours des choses, bien que régi par lui, peut se coincer parfois et produire en l'homme des tourbillons ou des cyclones contre lesquels le Malin est impuissant. En ce cas, la réponse est claire : si le faux vainqueur est toujours perdant, pour gagner il faut perdre. Entendons : être amené par les circonstances à perdre prématurément, avant la date fixée par le prince des Ténèbres, à couler à pic, à s'anéantir vivant et, sans susciter de soi-même le naufrage, y consentir profondément, y adhérer passivement mais étroitement, se faire plus lourd, même, qu'on est pour rejoindre plus vite le fond abyssal qui n'est autre que le Non-Être : puisque le Diable est le maître tout-puissant de l'Être, il est sans pouvoir sur le Néant. Si un accident de parcours fait

un accroc dans l'Histoire en *réalisant* chez un homme d'ailleurs quelconque l'*impossibilité* d'être et si cet homme n'en meurt point, il vivra cette mort ratée, pour peu qu'il s'en pénètre, comme l'envers mondain d'une naissance au non-être, son royaume à lui, où ni Satan ni ses suppôts ne le poursuivront. Pour duper le Diable, Jules a profité des circonstances et s'est plongé, comme certains insectes quand ils sentent un danger, dans la fausse mort. Plus un mouvement, plus un désir, il lui faut retenir son souffle, convenir *de bonne foi*, autant que c'est possible, qu'il a tout perdu même l'honneur, même la transcendance qui distingue l'homme des choses. Il gît sur le dos et n'a rien en tête sinon la conscience de son impossibilité. Son corps demeure au Diable qui ne se prive pas de le torturer par de bonnes secousses électriques. Mais l'impossibilité d'être l'a jeté hors du monde et de ses fins, dans l'infini des possibles irréalisables (dont certains pourraient – pour d'autres – faire l'objet d'une réalisation mais se donnent à l'homme impossible comme de purs non-êtres à contempler). Du même coup, se retournant sur le réel, l'homme impossible découvre la part de néant qui le constitue et saisit le non-être comme partie intégrante de toutes les entreprises humaines ; mieux, le réel lui apparaît comme le secteur de ces possibles qu'on pourrait définir : des impossibilités masquées⁴⁴.

Ce que le Diable ne sait pas, c'est que le vide absolu appartient à l'imaginaire et que le gisant qu'il tourmente sent naître et s'organiser en lui l'œuvre qu'il ne pouvait *faire* ; Jules-Flaubert, mine de rien, la laisse croître, muet, irréel, presque inattentif, pour ne pas attirer l'attention de Satan, mais sachant en secret que

*Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr.*

Quand enfin l'influence conjointe des trois hypostases transfinies soulèvera sa main de somnambule pour lui faire transcrire *rien* – images de mots visant des

images de choses –, le Méchant Seigneur ne pourra s'y opposer.

Il peut nuire encore ; l'œuvre, comme centre de déréalisation, lui échappe. Mais elle a, ordinairement, des suites réelles sur lesquelles il ne manquera pas d'agir : le rapport de l'auteur à son livre, celui du livre au public. Jules déjouera le Trompeur en refusant de quitter l'imaginaire où il s'est enfermé. Il sait qu'il perdrait son ataraxie s'il se prenait de passion réelle pour un de ses romans, pour une de ses pièces, s'il y voyait le fruit de sa chair, s'il y reconnaissait sa réalité objective. Du coup, il prend soin de s'en détacher ; l'œuvre finie ne lui appartient plus : « Il aime davantage ses conceptions⁴⁵ mais à peine s'il se souvient de ses propres œuvres, plus insouciant encore sur leur destinée, une fois qu'elles *se sont produites*⁴⁶, qu'il n'était auparavant inquiet de leur naissance. » Cette phrase curieuse éveillera des souvenirs chez le lecteur : nous avons vu déjà que Gustave s'est, à plusieurs reprises, dépeint comme plus soucieux de ses œuvres futures que de celles qui sont en cours. Il s'agissait alors pour lui d'un trait psychologique ; il s'en plaignait : c'était, disait-il, que cet Avenir rêvé le décevait sans cesse. Quant à l'écrit qu'il allait terminer ou qu'il venait d'achever, ce n'était pas de l'indifférence qu'il ressentait envers celui-ci mais la plupart du temps du dégoût. Sentiment justifié, selon lui, puisque l'œuvre n'était bonne qu'en rêve – c'est-à-dire au futur – et qu'il n'avait pas de talent. Mais dans le passage que nous venons de citer, le ton a changé : ce qui était présenté comme un trait passionnel manifestant le trop grand écart entre ses désirs et ses moyens, il le donne maintenant pour le résultat de la mort des passions : Jules est un grand écrivain précisément parce qu'elles sont mortes. En conséquence, nous ne devons pas nous attendre à ce qu'il aime ses œuvres. Il les laisse « se produire ». Et, s'il garde une certaine tendresse pour l'œuvre future, la raison n'en est plus l'espoir ni son mécontentement de l'écrit en cours : simplement celui-ci, qui se forme lentement, n'est qu'un rêve au premier degré ; l'autre, imprécis, sans contours arrêtés mais riche de promesses est le rêve d'un rêve, donc un rêve au second degré. Le premier, d'ailleurs, est *dirigé* : on fait confiance au vide mais on

sait plus ou moins ce qu'on en attend. Le second, tant qu'on ne s'y est pas mis, reste un libre jeu de l'imagination. On notera toutefois que Gustave qui s'exaltait autrefois devant l'ambition de ses projets nous dépeint en Jules un auteur plus rassisi : il « aime davantage » ses conceptions. Pas plus. C'est peu dire, puisque les livres achevés ne lui inspirent que de l'indifférence. Par cette raison, on s'aperçoit que le trait psychologique mentionné si souvent par Gustave entre seize et vingt ans s'est élevé, dans la première *Éducation*, jusqu'à la dignité d'un *impératif éthique* : « Si tu veux bien écrire ne te passionne pour rien, pas même pour ce que tu écris ou écriras. » Aimer ce qu'on fait ce serait casser le rêve et retomber sous la fêrule de Satan. Pour la même raison, les dégoûts ont, eux aussi, disparu : Gustave abandonnait ses manuscrits dans l'horreur ; Jules termine les siens avec juste ce qu'il faut d'inquiétude pour contrôler les opérations.

Quant au public, la meilleure solution c'est de n'en vouloir pas. Le Diable pourrait, sur ce terrain, prendre une revanche facile : il n'empêchera pas Jules d'être le moyen par quoi s'écrivent des chefs-d'œuvre ; il peut, si le malheureux permet qu'on joue ses pièces, les faire tomber sous les sifflets. Avisé, le jeune auteur n'écrit pour personne. Les critiques professionnels sont déboutés et, tout aussi bien, les lecteurs : qui donc pourrait juger l'œuvre – ou la vie contemplée par la mort – si ce n'est le mort qui prend sur toute chose et sur l'œuvre elle-même le point de vue de l'éternité ? Du coup, le Livre acquiert toute son importance métaphysique : il n'a pas besoin d'être lu pour exister : « En est-elle moins belle, la chanson du rossignol, pour n'être point entendue ? En est-il moins suave, pour n'être pas aspiré par des narines, le parfum que les fleurs... laissent s'évaporer dans l'air et monter vers le ciel ? » Si des hommes sont un jour autorisés à ouvrir un de ses livres, ce ne sera pas pour lui donner par leur adhésion massive une profondeur et une densité qu'il n'avait pas encore ou qu'il possédait virtuellement. Non : simplement, on leur permettra d'admirer l'objet fini, la lecture sera comme une messe, ils n'y ajouteront rien. Si Jules rêve quelquefois – bien rarement – de se faire éditer, c'est « pour pénétrer les esprits

(des hommes), s'incarner dans leurs pensées, dans leur existence, pour les voir vénérer ce qu'il vénère et s'animer de ce qui l'embrase ». Bref, le lecteur est un être relatif : on peut le déterminer par l'œuvre, installer en lui des idées de mort et de beauté mais il ne donne rien en retour. Pour le mort-vivant, écrire est une nécessité ; publier est facultatif et d'ailleurs superflu. À son bon cœur. Et si, lassé de la solitude, il se laisse aller à souhaiter la gloire, qu'à cela ne tienne : l'homme-image, sans quitter son fauteuil, se la donnera *dans l'imaginaire*. Aussitôt convoqué, le Tout-Paris s'écrase au théâtre : Jules, délicieusement ému, écoute les applaudissements. Ne sait-il pas qu'il les mérite ? Le tour est joué : son œuvre ne sortira pas du monde imaginaire. Jules est roi de l'irréel à la condition de ne jamais le quitter. Écœuré, Satan s'éloigne, fait semblant de l'oublier. Tel est le « Qui perd gagne » de la première *Éducation* : si je perds sur le tableau du réel, je gagne, par voie de conséquence directe, sur celui de l'irréalité. Ce serait, somme toute, le sens profond que Flaubert, en 45, attribuerait à sa névrose : elle aurait intentionnellement réuni les conditions qui devaient mathématiquement lui permettre d'avoir du génie. Que peut-il penser de cette interprétation ?

Eh bien, d'abord, qu'elle confirme ce que nous avons tenté d'établir dans ce chapitre : le rapport de Flaubert à l'art est la clé de sa névrose ; inversement, celle-ci lui a proposé une solution de ses problèmes d'écrivain : en radicalisant sa passivité, elle lui a fait découvrir le parti qu'il pouvait en tirer et la forme de littérature qui lui convenait – celle que seul un agent passif pouvait produire. Nul doute qu'il y ait eu invention névrotique entre janvier 44 et janvier 45. Si l'on ne peut affirmer que tout était présent dès la première attaque, c'est, je l'ai dit, que les stratégies – pathologiques ou non – se temporalisent. Il est, d'ailleurs, clair que les éléments proprement névrotiques, dans la première *Éducation*, sont inséparables de l'Art poétique que Gustave y expose : les rapports de Jules avec le public, sa peur et son désir d'être publié, ces rêves de gloire qui relèvent de l'autosuggestion et que contredisent sa misanthropie et sa séquestration, tout cela est incontestablement morbide mais il faut y reconnaître en même temps les

prolongements rigoureux de son attitude esthétique : s'il faut, pour être le *médium* de l'art, se faire homme-image, on ne se réalisera pas sans cesser d'être artiste. En ce sens on pourrait dire de Flaubert en 45 que c'est un homme qui *se croit imaginaire* (envers négatif, pithiatique et névrotique de la métamorphose), *parce que* cette croyance est indispensable pour concevoir et exécuter les œuvres d'art qui conviennent à sa passivité (avers positif, intuition de la relation fondamentale de cet homme et de cet art, invention de l'un à travers l'autre et réciproquement).

Il faut ajouter que le témoignage de Flaubert, même s'il est, à bien des égards, contestable, reste celui du principal intéressé et suppose une connivence profonde avec l'événement rapporté. En ce sens, il faut qu'il ait eu lieu, cet étrange pari, le « Qui perd gagne » de Pont-l'Évêque, sinon d'où l'auteur l'aurait-il tiré ? Entre *Novembre* et *L'Éducation*, il y a un abîme. Adolescent, jeune homme, Flaubert, par masochisme et sadisme de ressentiment, *perdait pour perdre*. Certes, il mettait son orgueil à s'anéantir dans un naufrage parfait : le malheur était signe d'élection ; seules les grandes âmes, victimes du grand Désir, semblaient totalement. Ce dolorisme imaginaire est sans aucun doute à l'origine du « Qui perd gagne ». Reste qu'il revendiquait un engloutissement *total* ; rien ne surnageait, la mer ne rejetait pas une épave : fou, mort ou gâteux, le vaincu ne pouvait tirer profit de sa dignité suprême, ni l'exprimer dans une œuvre ni en jouir, pas même la reconnaître. Seul, à la rigueur, un témoin pouvait affirmer dans l'abstrait que son échec marquait sa grandeur *en la détruisant* ou, mieux encore, qu'il la produisait par sa destruction. Au contraire, Jules, d'abord médiocre, est grandi *de son vivant* par ses échecs, ce sont eux qui « providentiellement » le font accéder aux sommets. Cette invention, pour s'accorder assez bien au pessimisme antérieur, n'en relève pas entièrement. Elle se formule, semble-t-il, en ces termes : radicalisez le pessimisme, il se retourne en optimisme. Quelque chose s'est produit en janvier 44, une transformation irréductible et intentionnelle que Gustave *a sentie* (de là, son calme étrange), sur

laquelle il a longuement médité, qu'il a cru expliciter et dont il a donné une interprétation dans les dernières pages de *L'Éducation*. En d'autres termes, l'apparition du « Qui perd gagne » avec la déclaration de la névrose est incontestable. Est-ce bien *ce* « Qui perd gagne » que Gustave nous livre ? C'est la véritable question.

À relire l'histoire de Jules, on constate que Flaubert dissimule ou veut ignorer le *fait* névrotique. Si nous avons pu le dégager de son récit, c'est que nous connaissions les événements antérieurs et que, à la lumière de ceux-ci et des confidences qui lui échappent dans sa Correspondance, l'aspect pathologique de la fin de *L'Éducation* se manifeste immédiatement. Mais c'est malgré lui. Ce qu'il a voulu, au contraire, c'est *rationaliser* son expérience indissoluble et, à son habitude, l'universaliser. La raison en est claire : il faut se rassurer et se donner la preuve que l'humble optimisme qui perce dans la nuit n'est pas la conséquence illusoire de la névrose, qu'on peut l'étayer par des preuves rationnelles. Bref, en assignant à Jules le destin dont il rêve pour lui-même, il saisit l'occasion d'écrire à son propre usage un traité théorique et pratique du « Qui perd gagne » dont la singularité suspecte de son aventure sera rigoureusement exclue. Il s'agit de montrer par un renversement dialectique que l'échec radical de l'homme se retourne nécessairement en réussite de l'Artiste. Pas de médiation, il refuse tous les auxiliaires : si la Providence est pour quelque chose en cette affaire, c'est pour l'avoir comblé *en tant qu'homme* de malheurs qui passaient son espérance. Mais le retournement qui suit se fait de soi-même. Il présentera plus tard à Louise sa crise de 44 comme l'aboutissement *mathématique* de sa malheureuse jeunesse ; au temps de *L'Éducation*, il dirait plutôt que son génie n'est que la conséquence mathématique de sa fausse mort à Pont-l'Évêque, désespoir poussé à l'extrême. L'existence de ses illustres prédécesseurs ne semble plus le troubler : sans doute s'est-il persuadé qu'ils étaient, comme lui, de fabuleux ratés. Il remarque en effet, dans une lettre ultérieure, que la *personne* de Shakespeare lui échappe entièrement, tant cet auteur a mis de profondeur dans la description de passions

contradictoires et qu'il ne pouvait donc éprouver simultanément ; à la lumière de la première *Éducation* nous pouvons éclairer ce texte difficile : si Shakespeare peut décrire tant de passions et si diverses, ce n'est point qu'elles l'habitent toutes ensemble mais c'est au contraire qu'il ne les ressent plus sinon par l'imagination ; s'il se met à la place de chacun, c'est qu'il n'est plus personne : il ne reste en ce « géant » rien d'individuel sinon une riche mémoire qui deviendra justement l'« originalité » de son œuvre. L'exemple est bon : nul ne sait qui était Shakespeare. Gustave peut donc affirmer sans crainte de démenti que cet auteur a vécu vingt ou trente ans, comme tout le monde, dans la violence et la confusion, qu'il est mort ensuite et qu'alors il a commencé d'écrire. C'est lui-même, d'ailleurs, qui introduit le mot de nécessité dans son discours : « Un panthéisme immense passe par lui et réapparaît dans l'art. (Jules devient) l'*organe* de cette nécessité, la transition de ces deux termes. » Le lien du cosmos au langage – dès que la passivité de l'artiste les lui découvre l'un et l'autre comme des imaginaires – devient nécessaire. Par cette raison le génie de l'homme-image est fatal. Le renversement est rigoureux : la malédiction du Père se retourne contre elle-même ; en conduisant le fils, d'échec en échec, jusqu'à la conscience de l'impossibilité d'être, elle a provoqué en lui cette option pour le non-être qui est le génie. Et si l'on demandait pourquoi, en cet Enfer, le monde, les grands Artistes sont si rares, Gustave répondrait sans doute que la plupart des gens découvrent trop tard l'implacable refus opposé par le monde à leurs aspirations, qu'ils se truquent, qu'ils se mentent ou bien que leur naufrage, aussi total que le sien mais plus habilement mené, s'étire pendant toute leur vie ou, plus simplement encore, qu'ils ont peur de perdre et se truquent jusqu'au bout. C.Q.F.D. Ni Dieu ni Diable ni Père ni névrose : tout est *dehors, avant*. À un certain moment, le monde bascule et la conversion se fait toute seule, de soi-même : la liberté du sujet n'y est pour rien, c'est plus sûr ; du reste elle n'existe pas. On peut donc exposer le « Qui perd gagne » dans le langage du déterminisme le plus rigoureux.

C'est cette rigueur même qui est suspecte : nous savons bien qu'elle est abstraite et que les choses n'ont pu se passer ainsi. Jusque-là Gustave adhéra à sa névrose ; tout à coup, il en décolle et construit, d'après son expérience, un modèle rassurant mais trop parfait. Par cette raison même, les difficultés commencent et, si l'on serre sa pensée d'un peu près, on n'a pas de peine à en découvrir, sous la fausse exactitude, le vague et l'imprécision.

N'y aurait-il pas, chez lui, deux « Qui perd gagne » dont le deuxième en date et le plus superficiel trouverait son expression lucide et rationalisée dans le personnage de Jules, transformé pour les besoins de la cause, et tirerait son origine d'une confuse intuition du premier qui, masqué, prélogique, aberrant, serait apparu dans la crise originelle ou tout de suite après comme sa structure téléologique fondamentale ? C'est ce que nous allons tenter d'établir en examinant ses conduites pendant les années 45-47 puis, d'une manière plus générale, le rapport qu'il établit, dans sa maturité, entre l'inspiration et le travail, enfin le sens véritable de la seconde et dernière *happy end* qu'il ait donnée de toute sa vie à un de ses récits : *l'assomption de saint Julien*.

1. Curieusement, il traîne aussi dans la boue le grand amour de sa jeunesse – et cela non point dans la lettre à Henry mais beaucoup plus tard quand il s'est détaché du monde et qu'il a produit des chefs-d'œuvre : « Jules aimait à causer d'elle, à entendre de la bouche même de Bernardi mille détails intimes qui la dégradaient, mille faits qui outrageaient le souvenir qu'il en avait gardé... À force de satisfaire ce singulier besoin, il finit par ne plus l'éprouver ; quand il eut bien traîné dans la boue, retourné et rompu à toutes ses articulations le tendre et douloureux amour de sa jeunesse, et que la férocité de son esprit se fut repue de ce spectacle, il trouva moins de charme dans la société de Bernardi... » Cet épisode jette un jour singulier sur le plaisir que Gustave prenait à la fréquentation de Schlésinger : Bernardi est l'amant de l'actrice que Jules aimait ; c'est un acteur comique et vil comme Schlésinger (selon Gustave), comme Arnoux. Si l'on se rappelle que le jeune Flaubert, à Trouville même, aime à placer son cher « fantôme » dans des postures obscènes et grotesques, à le souiller en imagination en le livrant à Schlésinger, on comprendra que nous émettions des réserves sur la nature de son

« grand amour », et que nous y voyions, *au moins en partie*, un mythe pour ne pas dire une mystification (montée par Gustave lui-même pour piquer au vif la jalousie de la Muse).

2. Dans ce passage, Flaubert parle en toutes lettres de l'« *humiliation* » que provoquaient en lui ses *chutes*. La phrase paraîtrait obscure (pourquoi ces chutes sont-elles chaque fois plus profondes ? comment, après chacune d'elles, se retrouve-t-il plus haut qu'avant ?) si nous ne connaissions déjà le mécanisme autodéfensif du *rebond*. De toute manière, Jules en parle *au passé* : la dernière et la plus profonde correspond évidemment à la crise de janvier 44. Elle a achevé de lui tuer le cœur ou, comme il dit, de le « cuirasser aux endroits sensibles ». D'une déception à la suivante, ce qui croît, c'est l'ampleur de la dégringolade ; ce qui décroît, c'est l'intensité de l'humiliation qui, pour finir, avoisine le zéro. L'auteur reprend un peu plus loin son idée mais, cette fois, les oripeaux romantiques masquent ou égarent sa pensée : « Savez-vous ce qui la rend si délicate sous le palais, la chair de ces pâtés truffés de Strasbourg dont vous vous gorgez en déjeunant ? C'est qu'on a fait sauter sur des plaques... rougies l'animal qu'on vous destinait et qu'on ne l'a tué qu'après que son foie s'est assez tuméfié et gonflé pour qu'il soit devenu bon à manger. Qu'importe son supplice pourvu qu'il ait accru nos plaisirs ! C'est dans une lente souffrance que le génie s'élève ; ces cris du cœur que vous admirez, ces hautes pensées qui vous font bondir, ont eu leur source dans des larmes que vous n'avez pas vues, dans des angoisses que vous ne connaissez pas. » À lire vite, on pourrait croire qu'il partage l'opinion d'Alfred de Musset : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux... » Or, c'est tout le contraire qu'il veut dire : n'oublions pas que les souffrances ont tué l'animal au foie hypertrophié et que nous n'en goûtons pas la saveur avant qu'il ne soit mort ; le génie, c'est un enfant défunt qui a souffert d'un cœur trop gros mais qui n'en souffre plus. Plus tard, quand il écrit à Louise, Gustave montre l'aspect négatif de sa maladie : si j'avais eu l'esprit plus fort, ma douleur serait restée dans mon crâne au lieu de se glisser dans mes membres. Mais, en 44, feignant de ne parler que de son personnage, il en fait voir l'autre côté.

3. Et sans doute aussi le souvenir de quelque rencontre avec un chien perdu. Il mentionne souvent le fait – à Louise – que les enfants, les idiots et les bêtes s'attachent à lui et lui rappelle de « curieux » épisodes qu'il ne lui a malheureusement contés que de vive voix.

4. Tout y est, jusqu'au lien de vasselage.

5. Ce dégoût de la laideur est tout à fait flaubertien.

6. C'est moi qui souligne.

7. On se convertit à ce qu'on *est*, en privilégiant et en radicalisant quelque tendance essentielle mais qui, avant la métamorphose, freinée par d'autres pulsions, ne pouvait atteindre son plein développement. Rappelons-nous que Flaubert, dès 1839, se peint sous les traits d'un

quiétiste, découragé d'avance, par son scepticisme ironique, de toutes les entreprises où il rêvait de se lancer. L'attitude est à présent généralisée, vécue en permanence : le désintérêt devient une *exis*.

8. Pas une allusion dans la *Correspondance*, avant cette date. Et s'il en parle, en 74, c'est pour dire qu'il écrit mal et pense de travers. Il n'a sûrement pas vu, alors, le parti qu'il pouvait en tirer pour étayer ses théories sur l'Art.

9. Dumesnil, *Gustave Flaubert*, p. 481.

10. Milan, 13 mai 45. *Correspondance*, t. I, pp. 171-172. À Alfred.

11. Zola, dans *L'Argent* ou dans *Son Excellence Eugène Rougon*.

12. Rappelons-nous que dans les *Mémoires d'un fou*, Gustave éprouvait un plaisir de démiurge à ressusciter ses souvenirs, à jouer avec eux.

13. Henriette et Gertrude Collier.

14. *Correspondance*, t. I, p. 161.

15. *Correspondance*, t. I, pp. 169-170.

16. À Maxime, 7 avril 46. *Correspondance*, t. I, p. 201. Il n'ôte rien à la sensation, à ceci près qu'il la déréalise. Ce qui veut dire que ces morts ne l'ont pas tiré de son rêve : ses malheurs n'ont pas provoqué en lui des émotions mais des abstraits émotionnels.

17. À Maxime, 7 avril 46. *Correspondance*, t. I, pp. 202-203.

18. Ou si la couleur de sa face – vraiment rougeaude – n'avait pas une tout autre cause que l'échauffement postprandial.

19. Il est évident que celui qui voudrait lui opposer la vision inverse (de libres agents pratiques s'objectivant par le travail sans s'aliéner aussitôt) manquerait aussi totalement de réalité sans même atteindre à l'humour noir de la fantasmagorie flaubertienne.

20. *Correspondance*, t. I, p. 166. Ce dégoût est lui-même irréalisant : ce qui répugne à Flaubert, ce n'est pas *d'évoquer* le passé en lui conservant sa quasi-irréalité de souvenir. C'est de le retrouver *vivant*, de rencontrer Eulalie comme une personne de chair et d'os et non comme une vague réminiscence poreuse et irréalisable.

21. Il arrive que les deux techniques coexistent dans une même opération. Mais elles se gênent l'une l'autre. Fin avril 45, Gustave repasse par Arles. « J'ai revu les Arènes que j'avais vues pour la première fois il y a cinq ans. Qu'ai-je fait depuis ? » Première déréalisation : en face de Gustave le Temporel qui – depuis son voyage avec Cloquet – a vécu cinq ans de sa vie, les Arènes figurent l'Éternité (comme l'appartement des sœurs Collier) ; il en fait aussitôt une *question pétrifiée*. Il ajoute : « Je suis monté jusque sur les derniers gradins en pensant à tous ceux qui y ont rugi et battu des mains, et puis il a fallu quitter tout cela. Quand on commence

à s'identifier avec la nature ou avec l'histoire on en est arraché tout à coup... » Deuxième déréalisation : il s'agit pour le jeune homme de faire du présent (marches disjointes, jaunies, herbes entre les pierres, solitude, présence indésirable de la famille Flaubert) l'irréel et de *réaliser* le passé (arènes neuves, foules gallo-romaines, vaste rumeur) sur l'effondrement de l'*actualité*. Opération dont il sait qu'il ne peut venir à bout : il ne suscitera pas la présence hallucinatoire du passé ; celui-ci ne peut se manifester que sous deux formes : ce sera peut-être une suite de vagues images mentales, surgissant quand il cesse de percevoir l'amphithéâtre, ou, s'il garde les yeux ouverts, un acide rongeur révélant l'insuffisance d'être de la ruine actuelle, dénonçant son irréalité (puisque les raisons de son être sont passées) mais sans que cette perception dégradée, flottant entre l'être et le non-être, puisse s'enrichir de fantasmes (foule rugissante, etc.). Disons simplement que *ce* passé, sans s'explicitier davantage, devient pour Gustave le non-être de *ce* présent. J'ai donné plus haut à ces tentatives déréalisantes une motivation puissante et plus profonde encore que le désir artistique d'exercer la « faculté pittoresque du cerveau » : le ressentiment. Il s'agit de noyer dans le néant les membres présents de la famille Flaubert : on les modifie dans leur être au nom d'une légion de morts gallo-romains. Ainsi les morts sont vivants mais inaperçus et les vivants, bien visibles, sont morts. Opération limitée, comme on voit, mais ambitieuse puisque Gustave s'écrie : « Quand on commence à s'identifier avec la nature ou avec l'histoire... » S'il a raison, les centaines de milliers de touristes qui, depuis, ont visité les Arènes et les ont contemplées, insatisfaits, en essayant de rappeler leurs souvenirs de *Ben Hur*, peuvent être contents : ils se sont identifiés à l'histoire, sans même le savoir, comme M. Jourdain faisait de la prose. En vérité, je plaisante : la phrase est comique, l'intention ne l'est pas. J'y reviendrai tout à l'heure. Reste que l'opération n'a pas très bien réussi – et qu'il en est de même pour toutes celles qui lui ressemblent. Le résultat en est instable puisque l'irréalisation de l'être en tant que tel, c'est-à-dire avec toutes ses richesses, se trouve contestée par la révélation de sa pauvreté essentielle, c'est-à-dire par son incapacité dévoilée de nous faire accéder à une réalité disparue.

22. À Alfred, 26 mai 45. *Correspondance*, t. I, pp. 176-177.

23. *Correspondance*, t. I, pp. 167-168.

24. C'est cette double absence qui le tentera, plus tard, comme nous verrons, quand il envisagera d'écrire *Salammbô*.

25. *L'Éducation sentimentale*, Charpentier, p. 289. Dans le paragraphe qui suit immédiatement celui que nous commentons, Gustave écrit de Jules : « *Alors* la suprême poésie, l'*intelligence sans limites*, la nature sur toutes ses faces, la passion dans tous ses cris, le cœur humain avec tous ses abîmes s'allièrent en une synthèse immense dont il respectait chaque

partie par amour de l'ensemble, sans vouloir ôter une seule larme des yeux humains ni une seule feuille aux forêts. » Le « *alors* » qui renvoie explicitement à « l'inspiration ne doit relever que d'elle-même » indique que la totalisation s'effectue dans l'irréel et qu'elle marque l'environnement de Gustave d'un sceau panthéistique purement imaginaire. De fait cette intuition synthétique n'est intuition de *rien* : la « philosophie » de Flaubert n'a pas progressé.

26. À Maxime, avril 1846, *Correspondance*, t. I, p. 204.

27. C'est ce qu'il appellera plus tard l'« alacrité ».

28. « Chaque sentiment s'était fondu dans une idée. Il avait tiré, par exemple, des théories de la volupté qu'il ne sentait plus, et la sienne (*sic*) était arrivée enfin comme la conclusion des faits. »

29. Il va de soi que nous laissons à Gustave l'entière responsabilité de ces conceptions.

30. En fait elle en a trois. Nous verrons le troisième tout à l'heure.

31. Il faut noter, cependant, que, si le calembour est communiqué oralement, l'interlocuteur ne peut le comprendre qu'en se référant à l'image du mot écrit. Ce qui lui est donné, en effet, c'est l'inverse de la proposition lue. Il entend : les Navarrois vivent en avares, puisque le thème est introduit par « les Espagnols les moins généreux » et c'est par la médiation de l'imaginaire visuel qu'il rétablit la non-signification qui est le but du « jeu de mots ».

32. C'est du moins l'opinion de Flaubert. En vérité la chose est plus complexe : l'homme ne peut « être parlé » que dans la mesure où il parle – et inversement. Il y a là un rapport dialectique qu'on tend aujourd'hui à oublier. Le langage est un secteur du pratico-inerte. C'est à lui éminemment qu'on peut appliquer la loi dialectique : les hommes sont médiation entre les choses matérielles dans la mesure où les choses sont médiation entre les hommes.

33. Il s'agit ici d'une catharsis poétique et non de la restitution par le linguiste, à travers le différentiel, d'une langue comme totalité structurée.

34. Ces remarques rapides ne tiennent compte ni du tachisme, ni de l'*act-painting* ni des œuvres de Rebeyrolle. Je m'en suis expliqué ailleurs.

35. Il est des langues qui permettent d'aller plus loin encore : au Japon, Mishima, après tant d'autres, choisit aussi ses mots pour leur beauté *plastique*.

36. Comme c'est encore le cas chez Benjamin Constant – bien que déjà *Adolphe* et *Le Cahier rouge* témoignent d'une contradiction profonde et tirent leur profondeur d'un effort constant pour dépasser l'analyse et, par conséquent, le concept.

37. En même temps qu'il expose complaisamment le sien.

38. Ainsi le Garçon, d'abord poète, devient le patron fou de l'hôtel des Farces.

39. À Louise, 31 mars 53. *Corr.*, III, p. 146. C'est Flaubert qui souligne.

40. Note de Gustave à propos de *La Spirale*.

41. Le *mot*, ils l'emploient encore. Mais ils lui donnent un autre sens : celui de surréalité.

42. Nous allons y revenir pour expliciter ses significations multiples.

43. Divers passages antérieurs de la *Correspondance* indiquent que Flaubert répugnait de plus en plus à se mettre dans ses écrits. De ce point de vue, *Novembre* est un adieu au lyrisme. Mais les raisons qu'il donne de cette répugnance ne sont pas d'ordre littéraire : il a peur, voilà tout. Ce jeune homme sombre et faussement ouvert, en vérité fermé sur son anomalie, se déteste et veut cacher son Moi ou tout au moins le couvrir : si les Autres l'apercevaient, ils se moqueraient de lui, ce que sa susceptibilité hérissée ne pourrait supporter. Dans la première *Éducation*, c'est autre chose : il n'y a plus rien à cacher puisque l'Ego est supprimé. L'objectivisme, ici, est direct : le but de la littérature est d'exprimer la totalité imaginaire du cosmos par la totalité imaginaire du langage. À ce niveau l'originalité est possible puisqu'elle n'exprime pas la réalité et les passions d'une personne ni même son anomalie mais qu'elle reflète seulement son insertion dans le monde et que d'ailleurs elle la sublime et puisque l'œuvre, détachée de l'auteur, la reproduit imaginairement comme libre incarnation du tout – à la manière dont le Dieu chrétien se fit homme volontairement. Flaubert nous fait comprendre, à sa façon, que l'œuvre dans son impersonnalité même doit être un « universel singulier ».

44. Du fait que les prétendues réussites pratiques sont en fait des échecs secrets.

45. Entendons : ses œuvres au moment qu'il en conçoit les thèmes et le sujet.

46. C'est moi qui souligne ce membre de phrase : il signifie clairement que Gustave se sent *passif* par rapport à l'objet qui *se* produit en lui.

Le sens réel du « Qui perd gagne »

A. – GUSTAVE FLAUBERT DE 45 À 47

Jules est-il l'incarnation de Gustave ? Pas tout à fait. Ou, disons mieux, *pas encore*. Pendant les longs mois de l'hiver 44, incapable d'écrire, il a réfléchi sans cesse à ce qui lui est arrivé et tenté de mettre au point sa *théorie* du « Qui perd gagne » ; il *sera* un grand écrivain, cela ne fait plus de doute. Vient le printemps, on lui permet d'écrire. Va-t-il se mesurer dès à présent avec le chef-d'œuvre qui exige de naître ? Non. Le second fils Flaubert ne manque pas de prudence : il sait qu'il lui faut d'abord reprendre des forces, se rendre capable de supporter sa difficile mission d'irréaliser l'Être et d'utiliser pour l'Art sa fâcheuse habitude de vivre par l'imagination. Et puis voici des mois qu'il n'écrit plus : il faut rétablir le contact avec la littérature. Le moyen le plus simple est de reprendre l'œuvre interrompue et de l'achever. Il est modeste : il sait qu'il n'y peut mettre déjà son génie, cette puissance encore aveugle, presque ignorante d'elle-même et qui, s'il tentait d'en user, l'embarrasserait par ses violences désordonnées. Non ; il n'est pas encore temps de déployer ses ailes : il dira la fin des amours d'Henry et ce qu'il advint de Jules. Dans le même style : c'est un excellent exercice. Et, surtout, sans forcer le ton. Simplement, quand il parle de Jules, il ne peut s'empêcher d'annoncer la bonne nouvelle. Il ne pourrait certes pas écrire une seule ligne de celles que son héros est censé tracer en se jouant. Mais il peut déjà fixer avec assurance les conduites, les habitudes et la vie intérieure d'un véritable Artiste. Il le peut à la fois parce qu'il n'a qu'à se peindre et parce qu'il a déjà la faculté d'amplifier certains pouvoirs qui sont, chez lui, encore embryonnaires mais dont

il croit savoir dans quel sens le temps les développera. Ordinairement – nul romancier ne l'ignore – rien n'est plus difficile que de montrer l'intimité d'un personnage exceptionnel : pour décrire un homme moyen, le plus grand talent suffit à peine. Aussi, lorsqu'il est indispensable de faire entrer un grand esprit dans une trame romanesque, on s'arrange pour le faire voir de biais, en profil perdu, et pour l'escamoter au plus vite. Mais Gustave l'apprenti n'y va pas de main morte, il s'installe en son héros et dévoile sa vie intime ; nous saurons après cela comment vit un génie, comment il pense et ce qu'il ressent. C'est que Jules, pour Gustave, n'est qu'un autoportrait futur. Mieux : un portrait présent mais exalté par l'avenir. Tel je suis, tel je serai puisqu'on ne peut devenir Artiste à moins d'être ainsi. C'est cette collision de l'avenir et du présent qui donne à Jules – dès le chapitre XXVI – ce curieux aspect, fait d'une vraie densité (c'est l'Autre, l'Artiste que je ne suis pas encore, catapulté sur le malade que je suis) et, par moments, d'une abstraction extrême. Car cet homme n'est parfois qu'un art poétique. L'entreprise est curieuse et nul autre, à ma connaissance, ne s'y est risqué : dire non point ce qu'on est mais ce qu'on sera à coup sûr, quelle hardiesse ! pendant l'été et l'automne 44, Gustave n'est pas tiré d'affaire, il peut travailler mais jamais longtemps ni sans fatigue ; c'est pourtant le moment qu'il choisit pour *se faire confiance*. Pour la première fois il ose croire à son étoile ; pour la première et l'avant-dernière fois – il n'y reviendra pas avant *Saint Julien* – il se persuade que le pire est le sentier ardu mais sûr qui mène du mal au bien.

Le manuscrit est achevé en janvier 45. On admettrait sans peine que Gustave soufflât un peu ; d'autant que la guérison se fait attendre. Et puis, je l'ai dit plus haut, la présence constante du docteur Flaubert, prompt à voir dans la moindre amélioration un signe annonciateur du retour à la santé, dissuadait son fils de trop écrire. Pourtant s'il a vraiment vu en Jules l'image prophétique de son avenir, il semble inconcevable qu'il ne soit pas impatient de se lancer dans une œuvre nouvelle pour y donner la mesure de ses forces. En tout cas, s'il n'est pas

sûr de soi ou des thèmes qu'il veut traiter, s'il réclame de mûrir encore, on attendrait qu'il se jette au moins dans « cette grande étude du style » qui a aidé son personnage à devenir un « grand et grave écrivain ». Or il ne fait rien de tout cela. Pour l'essentiel – qui est d'écrire – on peut constater que, mis à part les « scénarios » de son conte oriental – ébauché puis abandonné –, il ne produit rien pendant *trente-deux mois*. Quant à ses lectures, nous allons y revenir : disons dès maintenant qu'elles n'ont rien de commun avec le vaste programme que Jules s'était imposé. Gustave s'est-il repris, après janvier 45 ? A-t-il cessé tout aussitôt de croire au « Qui perd gagne » ? Ou bien n'y a-t-il jamais cru ? Cela ne paraît guère possible. Nous ne comprendrons pas le sens de son étrange attitude sans examiner en détail ses occupations.

Janvier 45. Il achève son roman, lit Shakespeare, fait « beaucoup de grec et repasse (son) histoire ». Le 3 mars Caroline épouse Hamard et toute la famille Flaubert, sauf les Achille, accompagne le jeune couple en voyage de noces. Triste voyage : au bout de peu de temps, tout le monde est malade ; Achille-Cléophas a mal aux yeux ; Caroline est reprise de douleurs dans les reins, Gustave exaspéré par la présence de son beau-frère, furieux de « voir pour la deuxième fois la Méditerranée en épicier », trouve le moyen de faire deux crises nerveuses. Tout le monde s'ennuie, sinon, peut-être, les jeunes mariés qui, j'imagine, auraient pourtant préféré la solitude. Flaubert, cependant, a des projets littéraires : il « rumine » un conte oriental qu'il compte écrire pendant l'hiver 45-46 ; en lisant l'histoire de Gênes il lui est venu l'« idée d'un drame assez sec sur un épisode de la guerre de Corse ». Enfin : « J'ai vu un tableau de Breughel représentant *la Tentation de Saint Antoine* qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *la Tentation de Saint Antoine* ; mais cela demanderait un autre gaillard que moi¹. » Cette lettre est pleine d'enseignements. D'abord elle nous apprend que Gustave a conçu l'idée des *Sept Fils du Derviche*, tout de suite après avoir terminé *L'Éducation* et peut-être même pendant qu'il y travaillait ; en tout cas pas plus tard que mars 45 puisqu'il s'en est ouvert à Alfred lorsqu'ils étaient à Rouen tous

les deux (« Je rumine *toujours* mon conte oriental »). Ce n'est donc pas faute de sujets qu'il hésite à reprendre la plume : tout au contraire, dans cette lettre, écrite en mai, Gustave annonce sa décision de ne pas toucher à son conte avant *au moins six mois*. Et puisque c'est au *Derviche* qu'il songe en premier lieu, il est clair que le drame sur la guerre de Corse et *Saint Antoine* s'échelonneront dans les années futures. Ainsi, dès 45, Gustave a mis au point cette règle de vie littéraire qu'il exposera à Louise en décembre 46 : « ... méditer beaucoup... écrire le moins qu'on peut ». Nous y reviendrons. Méditer, ruminer, c'est tout un. La période de gestation doit être longue et l'on ne doit prendre la plume qu'au dernier moment, quand on ne peut plus s'en empêcher. Mais il faut noter aussi le retour d'un thème ancien sous une forme nouvelle ; Gustave ne dit pas qu'il compte écrire son *Saint Antoine* ; tout au plus essaiera-t-il, car « cela demanderait un tout autre gaillard que moi ». Quel gaillard ? Shakespeare, peut-être ? ou Goethe ? Nous n'en sommes plus au « grand homme manqué » mais le désespoir et le doute ont fait place à une modestie affichée ; on dirait que Gustave croit avoir saisi ses limites : il y a des entreprises littéraires dans lesquelles il peut réussir ; le conte oriental est de celles-là puisqu'il ne doute pas, en ce mois de mai, qu'il l'achèvera l'année suivante ; il en est d'autres qui réclament des capacités qu'il n'a point. Jules avait du génie ; Gustave se concède du talent. Cette humilité n'est-elle pas le comble du désespoir ? Quand on a si longtemps rêvé d'être génial, y a-t-il rien de plus risible et de plus douloureux que de découvrir ce qu'on deviendra pour de vrai : un petit-maître ? N'est-ce pas la preuve, en tout cas, que Gustave, à supposer qu'il ait cru, l'hiver précédent, s'être incarné dans Jules, a désormais perdu toute illusion ? Continuons.

Le voici de retour à Rouen ; il se propose de se « remettre comme par le passé à lire, écrire et rêvasser... Le grec va marcher de nouveau et si, dans deux ans, je ne le lis pas, je l'envoie faire foutre définitivement ; car il y a longtemps que je me traîne dessus sans en rien savoir ». Ces bonnes dispositions datent du 15 juin. Le 13 août, elles persistent : « J'ai repris le grec, que je continue avec

persévérance, et mon maître Shakespeare... » Vers la même date il donne à Alfred quelques précisions : « Je fais toujours un peu de grec², j'ai fini l'Égypte d'Hérodote ; dans trois mois, j'espère l'entendre bien et dans un an, avec de la patience, Sophocle. Je lis aussi Quinte-Curce. Quel gars que cet Alexandre !... J'ai terminé aujourd'hui le *Timon d'Athènes* de Shakespeare. Plus je pense à Shakespeare, plus j'en suis écrasé... J'ai lu hier soir, dans mon lit, le premier volume de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal : il me semble que c'est d'un esprit distingué et d'une grande délicatesse. Le style est français ; mais est-ce là le style, le vrai style, ce vieux style qu'on ne connaît plus maintenant ?³ » Dans la même lettre il fait allusion à une occupation bien différente : « J'analyse toujours le théâtre de Voltaire ; c'est ennuyeux mais ça peut m'être utile plus tard. On y rencontre néanmoins des vers étonnamment bêtes. » Cette activité a surpris Du Camp : « (Flaubert en 45) s'était adonné à une besogne dont je n'ai jamais compris l'utilité. Il étudiait, plume en main, le théâtre français du XVIII^e siècle, c'est-à-dire les tragédies de Voltaire et de Marmontel. » On ignore combien de temps Gustave a persisté dans cette « besogne » mais les notes qu'il a prises forment tout un dossier qui figure dans le Catalogue de la succession Franklin Grout sous le titre : « Une chemise, avec le titre de la main de Flaubert : "Théâtre de Voltaire"⁴ ». En septembre 45, nous le retrouvons en train de lire avec une indignation joyeuse le *Cours de littérature dramatique* de Saint-Marc Girardin : « C'est bon à connaître pour savoir jusqu'où peuvent aller la bêtise et l'impudence. » Ensuite, les renseignements font défaut ; puis viennent les deuils : le 15 janvier 46, mort d'Achille-Cléophas ; le 21 mars, mort de Caroline. Le 7 avril, il écrit : « Je vais me mettre à travailler, enfin ! enfin ! J'ai envie, j'ai espoir de piocher démesurément et longtemps. » C'est dans la même lettre qu'il déclare : « Je me fais l'effet d'être borné et bien médiocre. Je deviens d'une difficulté artiste qui me désole ; je finirai par ne plus écrire une ligne. Je crois que je pourrais faire de bonnes choses mais je me demande toujours à quoi bon ? » Sur *Les Sept Fils du Derviche* il écrit : « Mon conte oriental est remis à l'année

prochaine, peut-être à la suivante et peut-être à jamais. » Autant dire qu'il n'écrit pas et *ne veut pas* écrire. Quant au grec, il reconnaît que les événements l'empêchent de l'étudier. Mais, curieusement, ce n'est pas depuis *six mois* comme on pourrait le croire mais depuis *six ans* qu'il en est éloigné : « ... Voilà six ans que je veux me remettre au grec et les circonstances sont telles que je n'en suis pas encore arrivé aux verbes. » Que fait-il donc ? il rêve, « rentre dans l'Idée », devient « un peu fou ». En avril il relit l'*Histoire romaine* de Michelet (« l'antiquité me donne le vertige »). En juin nous le retrouvons « travaillant assez raisonnablement, c'est-à-dire environ huit heures par jour ». Il ajoute : « Je fais du grec, de l'histoire ; je lis du latin, je me culotte un peu de ces braves anciens pour lesquels je finis par avoir un culte artistique ; je m'efforce de vivre dans le monde antique ; j'y arriverai, Dieu aidant. » Dans une autre lettre il réaffirme *qu'il y a vécu*. À la fin de juillet 46, Louise Colet devient sa maîtresse. Il lui écrit, le 12 septembre : « Ce soir je me suis remis au travail mais en m'y forçant. Depuis six semaines que je te *connais*... je ne fais rien. Il faut pourtant sortir de là. » De fait, il en sort : « Je travaille assez, dit-il trois jours plus tard, tout le jour du grec et du latin, le soir l'Orient. » L'Orient, bien sûr, c'est en vue de son conte oriental. Mais il ne fait que lire. Il a demandé des livres à Vasse qui les lui a envoyés : « Avant la fin octobre... j'aurai fini ces deux bouquins... Je m'occupe un peu de l'Orient pour le quart d'heure, non dans un but scientifique mais pittoresque : je recherche la couleur, la poésie, ce qui est sonore, ce qui est chaud, ce qui est beau. J'ai lu la Bagavad-Gita, le Nala, un grand travail de Burnouf sur le Bouddhisme, les hymnes du Rig-Véda, les lois de Manou, le Koran et quelques livres chinois ; voilà tout. Si tu peux me dénicher quelque recueil de poésies ou de vaudeville plus ou moins facétieux, composés par des Arabes, des Indiens, des Perses, des Malais, des Japonais ou autres, tu peux me l'envoyer. Si tu connais quelque bon travail (revue des livres) sur les religions ou les philosophies de l'Orient, indique-le-moi. Tu vois que le champ est vaste. Mais on trouve encore bien moins qu'on ne le croit ; il faut lire beaucoup pour

arriver à un résultat nul. Beaucoup de bavardage dans tout cela, et pas autre chose. » Il ajoute naturellement : « Je fais toujours un peu de grec et je me bourre de poètes latins. » Le 17 septembre, dans une lettre à Louise, *cés* poètes latins se réduisent au seul Virgile. À part cela : « Je lis toujours mon drame indien et, le soir, je relis ce bon Boileau, le législateur du Parnasse. » Un peu plus tard – le 27 septembre – nous apprenons qu'il va « recommencer son vieux Shakespeare d'un bout à l'autre et ne le quitter cette fois que quand les pages (lui) en seront restées aux doigts ». Pendant quelques mois, il ne parle même plus de ses occupations : Louise a fini par s'irriter, il tente de la calmer ; et puis il voit Bouilhet, Maxime et se lance avec eux dans de grandes discussions littéraires. Le 5 décembre il confesse qu'il ne fait plus rien depuis longtemps : « Je ne travaille pas encore. Lundi, cependant, je profiterai du sommeil de l'ami Du Camp pour faire un peu de grec le matin. » Au début de 47 ses lectures ont à peine varié : « Je viens de finir aujourd'hui le *Caïn* de Byron². Quel poète ! Dans un mois environ j'aurai achevé Théocrite. » Il se plaint d'être « empêtré dans une foule de lectures ». Il a hâte de les terminer : « Je travaille le plus que je peux et je n'avance pas à grand'chose. Il faudrait vivre deux cents ans pour avoir une idée de n'importe quoi. » Le 23 février : « ... Je continue mon grec, je lis Théocrite, Lucrèce, Byron, saint Augustin et la Bible. » Il faudra attendre l'été et son voyage avec Maxime pour qu'il consente à écrire, en collaboration avec celui-ci, le « reportage » qu'il intitule alors *La Bretagne* et qui ne sera pas publié de son vivant. C'est en septembre 47 qu'il se met à la besogne. Dans quelle disposition d'esprit, le passage suivant nous l'apprend sans détour : « Nous sommes occupés maintenant à écrire notre voyage et, quoique ce travail ne demande ni grands raffinements d'effets ni dispositions préalables de masses, j'ai si peu l'habitude d'écrire et je deviens si hargneux là-dessus, surtout vis-à-vis de moi-même, qu'il ne laisse pas que de me donner assez de souci. C'est comme un homme qui a l'oreille juste et qui joue faux du violon ; ses doigts se refusent à reproduire juste le son dont il a conscience. Alors les larmes coulent des yeux du pauvre racleur et

l'archet lui tombe des doigts. » On sait l'étrange disposition que les deux hommes ont prise : les chapitres impairs devaient être faits par Gustave ; à Maxime, les chapitres pairs. Flaubert s'écœure vite : il comptait, en fin septembre, terminer « dans six semaines environ ». En fin décembre, il achève la première rédaction et demande six semaines encore « pour corriger l'ensemble, enlever des répétitions de mots et élaguer quantité de redites ». Entre-temps, dans des lettres malheureusement sans date, il se plaint de ce travail « harassant ». « Voilà trois mois et demi que j'écris sans discontinuer, du matin au soir. Je suis à bout de l'agacement permanent que cela me procure, dans l'impossibilité incessante où je me trouve de *rendre*. »

Cependant l'idée de « porter au théâtre la Tentation de Saint Antoine » a fait son chemin. Mais la première fois qu'il en écrit à Louise (il lui en avait déjà *parlé*) c'est – tout comme il a fait pour le conte oriental – pour annoncer qu'il ne s'y met pas encore : « Je vais tâcher cet hiver de travailler assez violemment. J'ai à lire Swedenborg et sainte Thérèse. Je recule mon *Saint Antoine*. Ma foi, tant pis. Quoique je n'aie jamais compté faire là-dessus quelque chose de bon, plutôt ne rien écrire que de se mettre à l'œuvre à demi préparé. »

Voilà les faits. À les examiner, même en surface, on est frappé par une première évidence : à partir de janvier 45 et jusqu'à l'été 48, Gustave a peur d'écrire. *La Bretagne* a été conçue par les deux amis *ensemble*, très probablement sous l'influence de Maxime qui, sur l'art de la prose, ne s'est jamais posé de question ; en tout cas, la décision a été prise dans une exaltation d'amitié. Par la suite aucun des deux auteurs ne pouvait renoncer à l'engagement commun sans perdre la face aux yeux de l'autre. Ainsi Flaubert a-t-il été jeté dans une entreprise qu'il ne pouvait considérer comme entièrement *sienne* puisqu'elle était née de l'*occasion* et non pas d'une nécessité intérieure ; au reste il n'écrivait qu'un chapitre sur deux et il insiste curieusement, dans une lettre à Louise, sur l'*impersonnalité* que leur méthode va donner à cet ouvrage. En effet ce n'est pas cet anonymat qu'il a d'ordinaire en vue : l'auteur, dit-il souvent, ne doit jamais

paraître mais il est caché partout. Ici, ce n'est point le cas : Gustave, quelle que soit l'amitié qui les lie, n'est présent d'aucune manière dans les chapitres qu'a faits Maxime. Par ces raisons, il se juge *moins responsable* et, du même coup, ne cache pas à Louise qu'il tient *La Bretagne* pour une œuvre mineure. Le voilà donc qui s'aventure à écrire. Mais, à peine s'est-il décidé à prendre la plume, que d'angoisse, que de cris ! Nous avons cité quelques phrases qui témoignent assez de ses affres. Nous aurons l'occasion d'en présenter d'autres plus significatives encore : par ce récit de voyage, tout à coup, l'Art et l'Artiste sont mis en question. Et le projet, conçu dans la gaieté, devient une géhenne dès qu'il faut passer à l'exécution⁶.

Pour ses œuvres *personnelles* – le « conte oriental » et *Saint Antoine* – c'est encore pis : il ne cesse de reculer le moment où il en faudra tracer le premier mot. Tantôt c'est un prétexte et tantôt c'en est un autre. Tout lui est bon. Au point qu'on se demande, en le voyant commander puis ingurgiter d'énormes ouvrages, nécessaires selon lui à sa « préparation » mais dont il avoue ensuite qu'ils ne lui ont rien apporté, s'il ne les lit pas pour retarder l'heure où il devra mettre la main à la pâte. Bien sûr, ce n'est pas tout à fait juste : il faut aussi tenir compte de ses ambitions totalitaires et encyclopédiques. N'importe : jamais il n'est resté si longtemps sans écrire, jamais ses atermoiements n'ont si clairement révélé sa terreur. Comment ne serait-il pas terrifié, d'ailleurs ? Il vient de déclarer, à la fin de *L'Éducation* : mon échec radical, par une loi rigoureuse, a fait de moi le génie que je n'espérais plus devenir. On conviendra qu'il est difficile de se jouer un plus mauvais tour. Après cette conclusion, en effet, il *faut* qu'il fasse un chef-d'œuvre ou qu'il n'écrive plus jamais. Rien de ce qu'il conçoit ne lui semble assez beau : après un enthousiasme de premier mouvement, il se déprend très vite par crainte de se méprendre et d'adopter à l'aveuglette un sujet indigne de lui ou qui se révèle au-dessus de ses capacités. Ce n'est rien encore : si le sujet tient le coup, il a peur de la *réalisation* ; dès le premier chapitre ou les premières

répliques, il aura démontré, pense-t-il, ce qu'il *vaut* pour de bon. Le voilà donc paralysé par deux forces contraires : l'espoir, la crainte d'être déçu.

Travaux et lectures.

Il ne s'agit là que d'une tension superficielle. Les vraies raisons de sa stérilité sont ailleurs. Tentons de revenir sur ses occupations de 45-47 pour les interroger dans le cadre d'une analyse régressive. Il parle sans cesse de ses « travaux » : il « travaille », « ne travaille plus depuis six semaines », se promet de « travailler assez violemment ». Qu'est-ce que travailler, pour lui ? Il lit : Byron, Shakespeare, Théocrite, etc. Qu'est-ce que c'est, la lecture ? Quelle importance livres et travaux ont-ils comme facteurs de son équilibre névrotique ?

Travailler, d'abord. C'est se documenter pour son conte ou pour *Saint Antoine*, « faire du grec et du latin », analyser, plume en main, le théâtre de Voltaire. Thibaudet a, le premier, signalé l'intention d'échec qui est le commun dénominateur de ces diverses occupations.

Pourquoi « analyser » le théâtre de Voltaire ? Un de ses motifs nous est révélé par le fait que, presque simultanément, il lit le *Cours de littérature dramatique* de Girardin. C'est que, vers cette époque, deux de ses trois projets littéraires sont « dramatiques ». Il se propose, nous l'avons vu, d'écrire une pièce sur la guerre de Corse et de porter à la scène *la Tentation de Saint Antoine*. M. Bruneau a donc justement observé : « La raison de ce travail est bien simple : Flaubert s'exerçait à faire des plans et l'admirable composition des pièces de Voltaire lui servait de modèle pour ses propres scénarios⁷. » Mais cette motivation, pour réelle et délibérée qu'elle soit, ne rend pas entièrement compte de ce travail qu'on a pu appeler « crétinisant ». D'abord l'appréciation que M. Bruneau porte sur la construction des pièces voltairiennes me paraît toute subjective. *Zaïre* est-elle si bien construite ? Mieux que *Phèdre*⁸ ? La rigueur du plan, si vraiment nous devons la trouver « admirable », empêche-t-elle cette pièce – la moins mauvaise

de ce théâtre – d'être une œuvre médiocre ? On sait l'ambivalence de Gustave par rapport à Voltaire : il admire *Candide* infiniment mais il découvre dans les « Tragédies » des « vers étonnamment bêtes ». Comment un auteur si soucieux d'affirmer l'unité de la forme et du fond peut-il étudier les structures purement formelles d'un ouvrage dont le fond lui paraît exécration et dont il sait fort bien que le public s'est détourné ? Il y a plus : si ce qu'il appelait, il y a peu de temps encore, la « pensée » exige en chaque cas une forme littéraire qui lui soit propre et qui la « rende indirectement », pourquoi Gustave, imprégné du théâtre romantique et grand amateur de Shakespeare, devrait-il chercher dans la tragédie du XVIII^e siècle – qui assouplit la règle des trois unités sans pour autant l'abandonner – un modèle pour construire ses propres ouvrages ? La composition de Voltaire n'est louable que si d'abord l'on considère qu'il devait imposer l'unité de lieu et de temps à ses intrigues touffues. De l'unité d'action on peut en dire autant : Voltaire se refuse à mener, dans une même pièce, plusieurs actions parallèles ; on sait que les Élizabéthains ne s'en privaient pas. Qui a raison ? Peu importe : le théâtre vit et ses lois varient. Ce qui compte : Flaubert a opté pour Shakespeare. Il a fait maint scénario dans son adolescence dont l'intrigue s'étale sur vingt ans, des pièces historiques en plusieurs tableaux et puis surtout, dans ses drames comme dans ses autres écrits, il souhaite mettre le monde entier. Dans ces conditions, l'œuvre qu'il « rumine » demande, pour être une totalisation spatio-temporelle, une autre espèce d'unité². Que n'étudie-t-il Shakespeare puisque, justement, il le félicite d'avoir mis l'univers entier dans chacune de ses grandes pièces. Dira-t-on que les drames shakespeariens ne brillent pas par la rigueur de la composition ? Ce n'est vrai que si, d'abord, on prend pour exemplaires les structures de la tragédie, c'est-à-dire un type français d'*intégration*. Au reste, si l'on déclare que les grandes œuvres survivent aux genres, que le modèle importe peu et que l'étude des classiques servira l'auteur postromantique, au niveau même où il se place, en lui découvrant mille liens tenus d'intériorité qui, par delà toutes les règles d'une époque, peuvent guider

son inspiration, je répondrai : alors, il lui fallait « analyser » Racine ou, mieux encore, ce Molière dont il a mis en scène et joué tant de pièces, dans son enfance, dont la « composition » est beaucoup plus sévère et rigoureuse que celle de *Zaïre* ou d'*Œdipe*¹⁰ et dont, beaucoup plus tard, il dira lui-même que c'est un romantique¹¹. Et puis croit-il vraiment que ce démontage des pièces voltairiennes soit pour de bon un apprentissage de l'art dramatique ? Tous les auteurs en conviennent : la seule manière d'apprendre, en ce domaine, c'est de se jeter tout de suite à créer. Et c'est bien ainsi que l'entendait Gustave, quand il s'agissait de contes et de nouvelles. Il ne faisait pas l'analyse de ses écrivains favoris : il pratiquait à leur égard ce que Chénier a curieusement appelé l'« imitation inventrice », c'est-à-dire que sans s'attarder à la dissection il passait tout de suite à la synthèse ; il ne s'agissait ni d'emprunts ni de pastiches¹², mais plus simplement, au lieu de disséquer le cadavre d'une œuvre, il lui insufflait sa propre vie en la *faisant fonctionner* à l'intérieur d'une entreprise qui s'en appropriait les schèmes directeurs et le style en les dépassant vers des fins originales : le meilleur exemple de ce procédé reste *L'Anneau du prieur*, à peine différent du corrigé que Gustave a trouvé dans son livre de narrations mais dont l'étonnante profondeur réside, justement, dans cette différence minime. L'analyse des tragédies voltairiennes, loin d'être un moyen réel de s'assimiler les règles de la composition dramatique, marque au contraire la timidité du jeune auteur, mis au pied du mur, et lui sert d'excuse pour ne pas écrire¹³. N'est-ce pas pour ce motif, justement, qu'il s'ennuie si fort quand il prend des notes sur *Zaïre* ? Il exécute une mission de retardement mais le cœur n'y est pas. Quand il en parle, voyez l'étrange formule qui sort de sa plume : « Ça peut m'être utile plus tard. » C'est l'utilitarisme même – l'utilitarisme Flaubert, tant détesté – qui la lui a dictée. Gustave se sert des mêmes mots qu'un employé qui veut faire carrière : « Je suis des cours de comptabilité commerciale deux fois par semaine. C'est ennuyeux mais ça peut m'être utile, plus tard. » Il y a je ne sais quoi de fou tant dans l'entreprise que dans la justification qu'il en donne. D'autant qu'il est

parfaitement conscient de l'*inutilité* de son travail ; d'un bout à l'autre de sa vie, il a dit et répété sous une forme ou sous une autre qu'il n'y a pas de « métier » en littérature. Et c'est vrai : puisque forme et fond sont inséparables, chaque fois qu'un artiste veut mettre en œuvre une conception nouvelle, il se trouve neuf devant sa tâche et, loin de l'aider dans son entreprise, les habitudes qu'il s'est données par ses travaux antérieurs deviennent, dans son entreprise actuelle, des scléroses, des stéréotypies qui l'empêchent d'adopter, en face de son sujet, une attitude adéquate et vraiment libre ; il convient donc qu'il s'en débarrasse autant qu'il le peut et qu'il renonce aux facilités qu'elles lui donnent.

Il faut donc – comme il arrive souvent avec Gustave – chercher l'explication de sa conduite dans ce qu'il dit et non dans ce qu'il veut dire. « Ça peut m'être utile... bien qu'il y ait dans les tragédies des vers étonnamment bêtes. » Et du *Cours de littérature dramatique* de Saint-Marc Girardin : « C'est bon à connaître (expression bourgeoise équivalant à « c'est utile à connaître ») pour savoir jusqu'où peut aller la bêtise... » On notera que le « parce que c'est bête », de la seconde phrase correspond exactement au « bien que ce soit bête » de la première. Le « bien que » de celle-ci ne serait-il pas, comme dit Proust, un « parce que méconnu » ? En ce cas, il n'aurait pas choisi d'étudier Voltaire *bien que* ses tragédies fussent exécrables mais justement *parce qu'*elles le sont. Flaubert est resté l'homme du ressentiment qui épouille les grandes œuvres pour y trouver des faiblesses qui permettront d'en rabaisser l'auteur. Jules n'en faisait pas mystère ; même, il s'en vantait : « Aussi était-il en quête du courage qu'avaient montré les lâches... il recherchait la vertu pratiquée par les vicieux et il riait au crime commis par les bons. Cette égalité continuelle de l'homme, quoi qu'il en ait, et partout où il se trouve, lui semblait une justice qui rabaisait son orgueil, le consolait de ses humiliations intérieures, lui rendait enfin son vrai caractère d'homme et le replaçait à sa place. » Flaubert gardera toute sa vie cette attitude, c'est à elle que nous devons la seconde partie de *Bouvard et Pécuchet*, récemment publiée¹⁴. Voltaire conteur fait l'objet de son admiration. *Candide* est une œuvre

« épouvantablement grande »¹⁵ : parfait ! choisissons d'étudier Voltaire dramaturge, bref un grand homme au pire de lui-même. On n'en tirera guère qu'une vague notion de ce qu'il ne faut pas faire et l'on s'apitoiera, bon apôtre, sur l'humaine faiblesse des meilleurs.

Est-ce la seule raison ? Non : Gustave ne sait pas composer, on l'a vu assez dans *Novembre* ; il en est fort conscient et, quand il y pense, l'angoisse le ronge. Il n'ignore pas non plus que *L'Éducation*, avec la brusque hypertrophie d'un personnage secondaire aux dépens du protagoniste, n'est pas un modèle d'unité. Or le principe même de l'Art, il l'a découvert dans la totalisation : tout y est subordonné ; la loi d'airain, c'est que rien ne doit se préférer, le détail, le caractère, la scène ne sont là que pour disparaître en annonçant allusivement le tout insaisissable et présent en toutes ses parties. Acquérir les techniques et la composition lui apparaît donc comme une nécessité vitale pour l'artiste. Et le voilà qui se jette sur Voltaire pour faire taire un moment ses anxiétés. Mais à quoi peut lui servir cette vaine entreprise de dé-composition dont il est le premier à connaître la vanité ? À rien s'il demeure dans le domaine du réel. Mais pourquoi supposer qu'il y est resté ? Si ce travail n'était qu'une résurrection symbolique de sa pseudo-activité passée : de 42 à 44 il *faisait semblant* de lire et d'analyser, plume en main, le Code civil. On dirait qu'il a voulu transporter du droit à l'Art un semblant de labeur. Comme s'il avait voulu, tout à la fois, ridiculiser l'action sous toutes ses formes, même au niveau de l'apprentissage littéraire, et se justifier en introduisant dans sa vie d'artiste un rappel des gênes et des tortures de sa vie d'étudiant ; comme si son travail rebutant et stupide – semblable à celui d'un moine copiste – n'était point fait pour le mettre en possession d'une méthode *mais pour lui donner du mérite*. Justification ? Mérite ? Aux yeux de qui ? Il est trop tôt pour en décider.

Disons-nous, au moins, qu'il travaille quand il se « prépare » à son conte oriental en ingurgitant toute une bibliothèque – et toute une autre, comprenant Swedenborg et sainte Thérèse, pour étoffer sa première *Tentation* ? Cette fois il a

un but positif qui règle toute l'entreprise et qui est *d'apprendre* sur des sujets précis. Regardons-y mieux, pourtant. Nous verrons d'abord que ce besoin de documentation, brusquement apparu et qui ne le quittera plus, fait ici fonction d'*alibi*. C'est pour se documenter qu'il remet sans cesse au lendemain son conte oriental, pour se documenter qu'il renvoie *La Tentation* d'été en été. Et, bien que ce « travail » préparatoire ait d'autres aspects que nous dégagerons plus tard, il s'intègre ici, de ce fait, à toute l'entreprise dilatoire qui occupe les années 45-48. Et puis, est-ce un travail ? Je note d'abord qu'il y a deux moments distincts de la préparation. Elle consiste, en premier lieu, à nourrir le rêve, c'est-à-dire à fournir certains schèmes au libre jeu de l'imagination. Il s'agit moins ici de « couleur locale » que de musique locale : « Je m'occupe un peu de l'Orient pour le quart d'heure, non dans un but scientifique mais tout pittoresque : je recherche la couleur, la poésie, ce qui est sonore, ce qui est chaud, ce qui est beau. » Le but avoué serait, somme toute, d'*imaginer oriental* quoique, pour dirigée qu'elle soit, cette irréalisation garde un certain caractère onirique qui l'apparente aux « rêveries » contre lesquelles il a mis Maxime en garde. Mais, dans le même paragraphe et sans transition, Flaubert indique le deuxième aspect de cette « occupation ». À peine a-t-il déclaré, en effet, que son but est simplement de découvrir l'Orient pittoresque, il cite, au nombre de ses lectures, « un grand travail de Burnouf sur le Bouddhisme, et le Koran ». Puis il ajoute : « Si tu connais quelque bon travail (revue des livres) sur les religions ou les philosophies de l'Orient, indique-le-moi. » Cette fois, la préparation est « scientifique » : il s'agit d'acquérir un savoir. À quelle fin ? S'agit-il d'étoffer son œuvre future en déterminant directement ou indirectement les conduites et les discours de ses personnages à partir de ces connaissances nouvelles ? C'est ce que fera Zola plus tard ; le propos de Flaubert serait alors franchement réaliste. Ou ne veut-il pas simplement se donner des garde-fous, s'empêcher de tomber dans l'erreur pure et simple ou dans l'anachronisme ? Nous reviendrons sur cette question difficile quand nous étudierons l'attitude de Gustave en face du

réalisme. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'il conteste *d'avance* et radicalement le « travail » qu'il veut entreprendre : « Tu vois que le champ est vaste. Mais on trouve encore bien moins qu'on ne le croit ; il faut lire beaucoup pour arriver à un résultat nul. Beaucoup de bavardage dans tout cela, et pas autre chose. » Il n'a pas tort ; tous ceux qui ont voulu s'informer systématiquement sur un sujet d'intérêt général le savent bien : il existe, la plupart du temps, un ou deux ouvrages de base et, pour une période donnée, tous les autres livres ne font guère que les commenter ou les paraphraser ; ainsi, pour découvrir en ceux-ci un renseignement original, il faut accepter des redites, des commentaires oiseux, bref ce qu'il appelle des « bavardages ». Mais si nous lisons attentivement ce qu'il a écrit, nous constatons, une fois de plus, que sa plume l'a trahi et qu'elle a, dépassant ses intentions claires, révélé son idée profonde. On attendrait en effet : « Il faut lire beaucoup pour arriver à un maigre résultat » et : « Beaucoup de bavardages en tout cela et peu d'idées neuves. » Mais si le résultat est *nul*, si le bavardage remplit *tout*, pourquoi Flaubert se donnerait-il la peine de lire ? Le fait qu'il pense et sent ici, simultanément, sur deux plans nous est confirmé par la structure de la dernière phrase : « Beaucoup de bavardage en tout cela... » implique qu'il y a *autre chose* que du bavardage. Cependant Flaubert ajoute : pas autre chose. Ainsi les deux phrases qui, lues rapidement, semblent de simples restrictions, se révèlent à un examen plus attentif comme des négations radicales. Considérées sous ce jour, elles révèlent assez bien son attitude en face de la culture – celle-là même qui donnera naissance, plus tard, à *Bouvard et Pécuchet*. Pourquoi lit-il, en effet ? Pourquoi commander ces ouvrages qui lui feront perdre son temps ? Eh bien d'abord pour le perdre. Et puis, *théoriquement* pour acquérir, malgré tout, un savoir ; *en fait* – qu'il en soit ou non tout à fait conscient – pour le détruire, c'est-à-dire pour que la prétendue connaissance des spécialistes, intériorisée, révèle en lui son inanité. Enfin, plus profondément, pour mériter, par ses dégoûts, le droit d'écrire. On retrouve ici l'étrange intention qui préside à son analyse des tragédies voltairiennes : il se tue à faire un

travail qui l'écoeure et *qui ne sert à rien* – ce qu'il sait fort bien – comme si cette peine inutile avait la valeur d'un sacrifice ou d'une prière, comme si le *labor improbus*, par les contraintes qu'il lui impose, avait pour office de le rendre agréable à des témoins cachés. Nous y reviendrons.

Reste qu'il « fait » du grec et du latin. Parlons-en ! Comment un jeune bourgeois de vingt ans qui a reçu une culture classique, comment un « héritier », pour employer le terme utilisé par Bourdieu et Passeron, s'arrange-t-il pour « faire du grec plusieurs heures par jour » sans « jamais arriver aux verbes » ? En août 1845, il espérait « avec de la patience (entendre bien) dans un an Sophocle ». *Sept ans après* le terme prévu, le 30 septembre 53, il écrit : « Je commence aussi à entendre Sophocle un peu, ce qui me flatte. » Le vendredi 31 mars 41, il donnait à Ernest son emploi du temps pour le lendemain : « Je me lèverai comme de coutume à 4 heures, je ferai de l'Homère. » Le 14 février 1850, de Beni-Souef, à bord de la cange qui remonte le cours du Nil, il parle à sa mère de la « bonne vie » qu'il mène : « Nous paressons, nous flânon, nous rêvassons. Le matin je fais du grec, je lis de l'Homère. » Faut-il admirer tant de persévérance ou s'affliger de ce qu'elle soit si peu récompensée ? Le latin, c'est autre chose. Et quand il dit à Louise, en 53 : « Quant à Juvénal, ça va assez rondement, sauf un contresens par-ci par-là et dont je m'aperçois vite », on le croit. C'est qu'il a, pour la langue latine, de solides bases, acquises au collège : on y insistait beaucoup plus, à l'époque, à la fois parce que le latin est directement à l'origine du français, parce que c'était un langage sacré (l'Église maintenait ce mort en vie) et parce qu'il avait servi plusieurs siècles – et servait encore un peu – de langue véhiculaire : pour comprendre Juvénal assez bien, il ne lui fallait donc que pousser ses connaissances ; pour comprendre Sophocle, il fallait *apprendre le grec* dont, au sortir du collège, il ne savait presque rien. Comment s'y prenait-il ? Sans doute s'aidait-il de traductions puisqu'il écrit à sa nièce en 64 : « Tu t'imagines bien que je n'ai guère pensé à ton Homère. La meilleure traduction que je connaisse

est celle de Bareste ; patiente un peu, je te la trouverai. » Il déchiffrait les mots grecs, pressentait la signification, lisait alors la version française et, revenant au texte original, le comprenait à la lumière de celle-ci¹⁶. Cette activité passive se maintint jusqu'au voyage en Orient et pendant quelques moments de loisir, en Égypte ; elle reprendra par intermittence jusqu'en 53. Ensuite, il n'en est même plus fait mention dans sa Correspondance. Qu'en reste-t-il ? Rien : il n'a en définitive jamais su lire le grec et, quelque jour, vers 53 ou 54, s'apercevant de la vanité de ses efforts, il aura envoyé promener livres et dictionnaires. À quoi correspond cette persévérance ? Il voulait, sans aucun doute, parfaire sa connaissance de l'antiquité. Mais, si ce n'était que cela, croit-on qu'en quinze années il n'y fût pas arrivé ? Si nous voulons comprendre cet échec surprenant, il faut prendre les choses à la racine et – puisqu'il « lit de l'Homère » – nous demander ce que signifie pour lui la *lecture*.

Notons pour commencer qu'il s'agit avant tout de relecture. Certes, il se tient au courant : il a lu Stendhal. Et puis nous avons vu qu'il « prépare » son conte oriental et *La Tentation* en lisant des ouvrages de spécialistes ou – pêle-mêle – des drames indiens (*Sakountala*), des livres sacrés. Mais ce qu'il appelle, lui, *lire*, ce qu'il considère comme une des obligations de sa vie d'artiste, il prend soin de spécifier que c'est relire. Le 23 février 47, il écrit à Ernest : « Si tu ne revenais ici que dans dix ans... tu me retrouverais sans doute à ma table, dans la même posture, penché sur les mêmes livres ou me rôtissant les jambes dans mon fauteuil et fumant une pipe, comme toujours. » Il ajoutait dans le même paragraphe : « Il n'y a que moi qui reste, qui ne change pas de lieu, qui ne change pas d'existence ni de rang¹⁷. » On voit comment le thème de la relecture et celui de l'immutabilité sont liés¹⁸. Il se penche sur les mêmes livres parce qu'il est le même homme ; il est le même homme parce qu'il se penche sur les mêmes livres. Il lui est arrivé de préciser cette pensée : il vient de « finir » Shakespeare ; presque aussitôt il le reprend depuis le début et il annonce qu'il en recommencera sans cesse la lecture jusqu'à ce que « les pages lui restent aux

doigts ». C'est ce qu'il fait d'ailleurs pour beaucoup d'autres œuvres. Goethe, Pétrone, Apulée, Rabelais, Montaigne. À propos de ce dernier, il érigera dix ans plus tard la relecture en méthode. À M^{lle} Leroyer de Chantepie qui lui a demandé quels livres lire : « Lisez Montaigne, lisez-le lentement, posément ! *Il vous calmera*. Et n'écoutez pas les gens qui parlent de son égoïsme... Mais ne lisez pas, comme les enfants lisent, pour vous amuser, ni comme les ambitieux lisent, pour vous instruire. Non, lisez *pour vivre*. Faites à votre âme une atmosphère intellectuelle qui sera composée par l'émanation de tous les grands esprits. Étudiez à fond Shakespeare et Goethe... Mais je vous recommande d'abord Montaigne. Lisez-le d'un bout à l'autre et, quand vous aurez fini, recommencez¹⁹. » Ainsi le chef-d'œuvre est intégré au temps cyclique qui, pour Flaubert, est un succédané de l'atemporalité ; Shakespeare se répète comme les saisons et les fêtes, les cérémonies familiales, les repas, les nuits et les jours. Ses livres favoris font partie de l'ordre répétitif : Shakespeare, Sade *reviennent* ; leur mode d'éternité est celui de l'éternel retour. On ferait mieux, peut-être, de dire que ces cadavres exquis introduisent dans cette répétition, encore trop temporalisée, une touche d'éternité vraie : celle de la mort.

Pourtant Gustave nous dit – conseillant à sa correspondante une méthode qu'il a mise au point et qui lui a réussi : « lisez *pour vivre* ». La vie n'est-elle point un processus orienté ? Sans doute. Mais elle est aussi – plus encore que la matière inanimée – le lieu de la répétition : les mêmes organes satisfont les mêmes besoins. Et c'est sous cet aspect, sous lui seul, que Gustave la considère. Aussi, sa lettre de 57 est-elle révélatrice : il ne faut pas lire pour s'amuser ni surtout pour s'instruire. Dans l'un et l'autre cas, on change ; le roman « amusant » réintroduit le temps vectoriel ; on veut savoir ce qui arrivera, on a hâte de parvenir à la fin, bref on installe en soi pour quelques heures ce que Gustave a voulu arracher de lui pour toujours : un destin, les fatalités d'un autre. Quant à s'instruire, c'est produire en soi des connaissances neuves qui risquent de transformer l'équilibre intérieur. Et puis, de toute manière, l'acquisition du savoir est un processus

dialectique, donc une temporalisation. Pourtant Flaubert enjoint à M^{lle} Leroyer de Chantepie d'« étudier à fond Shakespeare et Goethe ». Étudier, n'est-ce pas s'instruire ? Non : on ne peut imaginer – quels que soient les étranges *lapses calami* qui peuplent sa Correspondance – qu'il se soit *consciemment* contredit dans un même paragraphe. Il faudrait plutôt prendre le mot au sens où un pianiste amateur dit : « En ce moment, j'étudie Chopin », ce qui suppose, bien entendu, l'acquisition de certains montages psychophysiologiques et, peut-être, un progrès *général* de la vélocité, mais n'entraîne aucune *connaissance* précise sur l'art de Chopin, sur sa méthode ni même sur les enrichissements qu'il a apportés à son instrument favori ; on *apprend* plus ou moins à le jouer, à le déchiffrer même, mais on n'atteint, en ce qui concerne le compositeur lui-même, qu'à une certaine *compréhension* peut-être assez précise mais « indisable » de sa sensibilité. Oui, étudier Chopin, si l'on n'est pas musicien, musicologue ou artiste, c'est installer en soi une sensibilité qui fut réelle pour celui-ci et qui n'est, pour l'amateur, qu'une variante imaginaire de ses propres sentiments. Et voilà justement ce que veut Flaubert : « faire à son âme une atmosphère intellectuelle qui soit composée de tous les grands esprits ». L'éclectisme est d'époque et c'est chez Cousin que Gustave, au collège même, l'a puisé. D'ailleurs, il pourrait dire, comme fera Alain plus tard : « Le vrai Hegel, c'est le Hegel qui est vrai » – opinion que je ne partage pas²⁰ mais qui est défendable. Les quelques « grands esprits » qu'il admire sans réserve se rejoignent, à son idée, quand ils atteignent les sommets : par cette raison il choisit l'image d'*atmosphère intellectuelle* qui évoque à dessein une multiplicité d'interpénétration et même, sous les courants qui la brassent, une homogénéité foncière. En vérité il s'agit bien, pour lui, de s'adjoindre des sensibilités imaginaires ; il en a d'autant plus besoin que la sienne – l'a-t-il assez souvent répété – est morte à Pont-l'Évêque. Ces sensibilités empruntées sont naturellement *esthétiques* – il ne s'agit pas seulement de *ressentir* irréallement mais par une aperception d'artiste. Il ajoute, en somme, des cordes à son instrument : le rire rabelaisien, la révolte et le sarcasme byronien, l'orgueil

démiurgique de Goethe, les inventions érotico-épiques de Sade, l'ironie et le scepticisme de Montaigne, les passions cosmiques de Shakespeare. Ce qui revient, somme toute, à *devenir Rabelais par le rire et Byron par la rage*, etc. Ces génies sont *des rôles* qu'il se réserve de jouer tour à tour. Les *étudier à fond*, ce n'est point, à ses yeux, faire un examen critique de leurs ouvrages ni même en recenser les thèmes ni surtout chercher – comme nous faisons ici même – à restituer l'unité d'un sens intentionnel à travers la diversité des significations. Il s'agit seulement de trouver en eux des occasions de vertige et d'installer celles-ci « autour de son âme » comme des possibilités permanentes. Par cette raison même il ne faut que *relire* : c'est raviver sans cesse son souvenir du *rôle Rabelais* ou du *rôle Montaigne*. Pour mieux comprendre ce type d'activité, prenons-le sur le fait : par exemple, en train de relire Shakespeare.

Août 45 : « J'ai terminé aujourd'hui *Timon d'Athènes*... plus je pense à Shakespeare, plus j'en suis écrasé. Rappelle-moi de te parler de la scène où Timon casse la tête à ses parasites avec les plats de la table²¹. » 27 septembre 46, à Louise : « Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur. Parvenu au sommet d'une de ses œuvres, il me semble que je suis sur une haute montagne : tout disparaît et tout apparaît. On n'est plus homme, on est *œil* ; des horizons nouveaux surgissent, les perspectives se prolongent à l'infini ; on ne pense pas... que l'on s'est agité dans cette fourmilière et que l'on en fait partie. J'ai écrit autrefois, dans un mouvement d'orgueil heureux (et que je voudrais bien retrouver), une phrase que tu comprendras. C'était en parlant de la joie causée par la lecture des grands poètes : “Il me semblait parfois que l'enthousiasme qu'ils me donnaient me faisait leur égal et me montait jusqu'à eux”²². »

Ces textes, ceux que j'ai cités en note, maint autre montrent assez que Gustave ne lit Shakespeare qu'en liaison directe et quasiment *introvertie* avec lui-même. Tantôt il se sent *écrasé* par la comparaison qu'il fait de son « talent » au « génie » shakespearien et, tantôt, l'« exaltation » le rend l'égal de l'auteur qui l'a

provoquée. Nous reconnaissons là l'ambivalence des sentiments qu'il a toujours nourris envers les « grands hommes ». Il les admire quand le mouvement de la lecture lui permet de s'identifier à eux ; le livre fermé, l'exaltation tombée, il rage dans la solitude, convaincu qu'il ne les égalera pas. Alternance d'élévation et de chute, schème du haut et du bas : nous connaissons. Flaubert *lit pour accéder à l'extase* : Shakespeare est le bon seigneur qui fait signe à son homme de monter jusqu'à lui. C'est l'image d'un Père, encore une fois, mais d'un père accueillant, qui ne serait point chirurgien mais artiste et qui permettrait à son cadet de s'identifier à lui. *Après* la lecture, c'est la retombée, l'exil, l'écrasement. Mais le livre est là pour panser les blessures qu'il a faites : il suffit de le rouvrir. Aux mêmes pages : peu importe. Les lettres de 54 nous éclairent sur la façon dont Gustave relit. Le 29 janvier il dit qu'il a été « écrasé pendant deux jours » par la scène I de l'acte III du *Roi Lear*. Le contexte indique clairement qu'il a comparé cette scène avec son propre travail – il écrit *Madame Bovary*²³. Pourtant il reprendra sa lecture puisqu'il écrit *au mois de mars* : « J'ai relu cette semaine le premier acte du roi Lear. » Donc il a commencé par le troisième acte et fini par le premier. Cela signifie que les *relectures* ne sont jamais effectuées *da capo* : il sait déjà quels sont les passages qu'il veut retrouver, il y va droit – et peu importe qu'ils soient situés au milieu ou à la fin de l'ouvrage. Il *communique* avec l'auteur en se plaçant *hors du temps* devant la scène qu'il juge sublime et qu'il connaît assez déjà pour prévoir les sentiments qu'elle lui donnera. Par la suite, il peut lui arriver de revenir en arrière et, si le texte choisi d'abord était au milieu de l'ouvrage, se reporter au début, mais c'est facultatif. En d'autres termes, ces contacts mystiques détruisent la temporalité de l'œuvre, son développement interne et sa dialectique. Gustave, éternel, vit dans un moment d'éternité.

Du reste, que demande-t-il à Shakespeare et qu'y trouve-t-il ? Pour le savoir, il suffit de feuilleter sa Correspondance : on y retrouve, à ce sujet, les mêmes jugements, répétés d'année en année. D'abord Shakespeare est *le plus grand* parce qu'il est cosmique. 1846 : « Les plus grands... résument l'humanité ;... mettant

au rebut leur personnalité pour s'absorber dans celles des autres, ils reproduisent l'univers... Shakespeare est (de cette famille)... C'est un colosse qui épouvante, on a peine à croire que ç'ait été un homme... » 1852 : « Shakespeare est quelque chose de formidable sous ce rapport. Ce n'était pas un homme mais un continent ; il y avait des grands hommes en lui, des foules entières, des paysages... » Bref, il a réussi ce que Gustave tient pour le but suprême de l'Art : la totalisation. C'est l'impersonnalité que Flaubert admire surtout en lui : « Qui me dira ce que Shakespeare a aimé, haï, etc.? » Il a mis ses passions entre parenthèses, comme Gustave à Pont-l'Évêque, comme Jules à la fin de *L'Éducation*. Par cela même il est surhumain et en le relisant « on n'est plus homme, on est *œil* ». En somme l'impersonnalité de Shakespeare produit l'impersonnalisation du lecteur. Tous ces thèmes, nous les reconnaissons : Flaubert admire dans l'œuvre shakespearienne son propre projet réussi. C'est ce qui nous explique qu'il puisse s'irréaliser en Shakespeare : le rôle Shakespeare c'est celui de Gustave, jouant ce qu'il voudrait être ; l'identification magnifiante est donc constamment possible. Ainsi le but de la relecture est finalement de provoquer le rêve : « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile) ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de *faire rêver*²⁴. Ainsi les très belles œuvres ont ce caractère... Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare... m'apparaissent *impitoyables*. Cela est sans fond, infini, multiple. Par de petites ouvertures, on aperçoit des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige. Et cependant, quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble²⁵. »

Les relectures de Flaubert n'ont rien d'un déchiffrement attentif ; elles cherchent, entre les lignes, ce qui peut se prêter à son onirisme dirigé. Du texte proprement dit, elles ne se soucient guère : il fournit des prétextes, voilà tout. Voyons, par exemple, comment il rapporte à Louise cette scène du *Roi Lear* qui l'a écrasé pendant deux jours. « Dans la première scène de l'acte trois... tout le monde, à

bout de misère et dans un paroxysme complet de l'être, perd la tête et déraisonne. Il y a là trois folies différentes qui hurlent à la fois, tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et le tonnerre brille. Un jeune Seigneur, que l'on a vu riche et beau au commencement, dit ceci : "Ah ! j'ai connu les femmes, etc., j'ai été ruiné par elles. Méfiez-vous du bruit léger de leur robe et du claquement de leurs souliers de satin"²⁶. » Ce passage appelle quelques commentaires. En premier lieu, les indications sont fausses : il ne s'agit pas de la première scène mais de la seconde et de la quatrième. Ce détail serait sans importance si Gustave ne venait de relire la pièce – ou, en tout cas, le troisième acte. Ce qui est plus grave, c'est qu'on chercherait en vain *trois* folies. J'ai beau compter et recompter, je n'en trouve que deux. Car la scène II se passe entre Lear, le bouffon et Kent, homme de bon sens et loyal sujet, qui veut décider Lear à s'abriter. Voici *un* fou : le vieux roi vagabond. Encore l'accordera-t-on par complaisance et parce que l'erreur était commune, à l'époque romantique. En vérité, c'est un vieil imbécile buté que sa misère élèvera tout à l'heure jusqu'à la grandeur et qui perdra la raison *ensuite*. Vient une scène intercalaire entre Gloucester et son fils Edmond : un barbon dupé et un traître, cela fait deux normaux. Retour à Lear : la scène IV commence, celle qui épouvante Flaubert par sa beauté. Lear, Kent, le bouffon, devant une cabane où Edgar s'est réfugié. Celui-ci en sort aussitôt : ce sera le second fou. Où est le troisième ? Le vieux Gloucester qui apparaît à la fin n'a pas, entre-temps, perdu la tête. Mais voici le plus curieux : la folie d'Edgar *est feinte*. Pourchassé, il a déclaré dans un monologue (acte II, scène III) : « Point de port libre, point de place où la garde et la plus extraordinaire vigilance ne guettent ma prise. Aussi longtemps que j'échappe, je suis sauf ; je me suis mis en tête d'assumer la forme la plus vile et la plus pauvre par quoi la pénurie, dans son mépris de l'homme, l'ait jamais approché d'une bête. » Nous le retrouverons ensuite raisonnable : *il joue* le fou pour se protéger – et le dit : « Triste métier que de jouer le fou devant la douleur. » Des critiques ont récemment émis l'idée que c'était un

sursimulateur, c'est-à-dire que le jeu de la folie cachait une folie authentique. C'est admissible pour Hamlet mais non point ici, où la simulation est téléphonée et la sursimulation parfaitement inutile. L'important est seulement que Lear le croie fou. Car le personnage central de la scène est Lear, le roi qui découvre sa nudité : et ce que Flaubert n'a pas vu – dirait-il, sinon, « trois folies différentes qui hurlent à la fois » ? (autant de mots autant d'erreurs) – c'est que le bouffon, fou professionnel, image d'une certaine Raison sceptique, et le simulateur sont *nécessaires* à l'évolution de Lear : les personnages, loin de « hurler à la fois », ont un étrange entretien, dialogue de sourds et sous-conversation dont le résultat est, lentement amenée, la fulgurante intuition de Lear. « L'homme non paré n'est rien de plus qu'un animal nu et fourchu comme toi. À bas ! À bas ! emprunts. Allons dépouillons-nous ici ! » Visiblement le sens dialectique de la scène a échappé à Flaubert, bien qu'il ait senti que « tout le monde était à bout de misère et dans un paroxysme de l'être ». Mais ce qui frappe davantage, c'est que les détails mêmes et les significations secondaires lui aient filé sous le nez sans qu'il les aperçoive. Edgar ne dit pas : « Ah ! j'ai connu les femmes et j'ai été ruiné par elles... » – ce qui n'aurait aucun sens puisque, en vérité, ce simulateur, calomnié par son demi-frère, a abandonné ses biens et renoncé à son train de vie *pour fuir* la vindicte du vieux Gloucester. La signification du long couplet où il s'écrie : « Ne laisse pas souliers criants et soies bruissantes livrer à femme ton pauvre cœur... »²⁷ est toute différente : il se rappelle sa vie passée mais loin de la regretter ou de se complaire à ses souvenirs, il la juge sans pitié : en ce sens il subit la même évolution que Lear, plus rapidement, même²⁸, et c'est lui qui l'entraîne finalement à crier : « À bas ! À bas ! emprunts. » Sous le couvert de la folie simulée, le proscrit offre un mélange surprenant de nostalgie et d'auto-accusation – de nostalgie se défendant contre elle-même en dénigrant le passé, d'auto-accusation surgissant à chaque phrase comme le jugement du présent sur les jours écoulés et gâchant intentionnellement le charme des souvenirs. Et la phrase : « Ne laisse pas souliers criants... », etc., ne doit pas être complétée par un

« sinon tu seras ruiné » : elle est en elle-même un impératif catégorique définissant des normes de vie en fonction d'une austérité retrouvée – qui rejoint la morale chrétienne. On trouve, en effet, dans une réplique précédente d'Edgar un résumé des commandements : « Prends garde à l'impur démon ; obéis à tes parents... », etc. En vérité, la beauté de la scène vient de ce qu'elle met un père, grugé par deux de ses filles et qui a méconnu la troisième, en face d'un fils méconnu et chassé par son père à l'instigation de son demi-frère. Comme si Lear se trouvait en présence de Cordélia *devenue autre*, c'est-à-dire ayant changé de sexe, et s'attachait instinctivement à Edgar en fonction de cette ressemblance²⁹. À ce niveau, les chassés-croisés, les métamorphoses et les correspondances n'entendent point mener à des conclusions philosophiques et surtout ne sont *symboles de rien* mais donnent à la scène entière une obscure et profonde unité pleine de sens ; c'est *cela même* qui aurait dû plaire à Flaubert car il s'agit d'une *forme esthétique*, suggérant indirectement le fond. S'il ne l'a pas senti, c'est, tout simplement, qu'il avait oublié, entre deux relectures, le personnage d'Edgar. La preuve en est la manière vague dont il le présente : « Un jeune Seigneur qu'on a vu riche et beau au commencement... » Le moins qu'on puisse dire c'est que la richesse et la beauté ne sont point en cause : quand Edgar apparaît pour la première fois son demi-frère, le bâtard Edmond, a déjà plus qu'à moitié circonvenu Gloucester ; en sorte que nous voyons *d'abord* en lui un jeune homme sympathique et menacé qui, en toute innocence, court à sa perte.

Flaubert, à la même époque, sait lire attentivement les œuvres de Bouilhet et de Louise, leur donne de sages conseils et, un peu plus tard, saura fort bien juger et critiquer les livres de ses contemporains. Or voici qu'il se prétend *écrasé* par une scène dont il n'est pas même capable de rendre l'intention générale ni les détails avec exactitude. Pourtant il est *vrai* qu'elle est belle et qu'on peut même admettre que c'est la plus belle de la pièce. Ainsi, paradoxalement, il a raison de l'admirer bien que ce soit pour de mauvais motifs. Comme si son *goût* savait repérer les plus rares beautés, mais que le jeune homme était incapable ensuite de

rendre compte de ses choix. À vrai dire, il nous arrive à tous, devant une pièce, un roman, un poème d'être saisis d'une émotion profonde sans pouvoir expliquer ce qui nous a touchés. Mais, dans le cas de Flaubert, cette impuissance est poussée à l'extrême puisqu'il s'enthousiasme, semble-t-il, sans comprendre ce qu'il lit. Et comment admettre qu'il soit « *écrasé pendant deux jours* » sans avoir la tentation de revenir sur ce qui l'écrase pour en mieux détailler les richesses, pour préciser les relations des personnages entre eux ?

Eh bien, c'est qu'il *rêve*. Il a noté plusieurs fois la confusion d'idées où le plongeait la lecture de Shakespeare : « tout disparaît et tout apparaît... » ou bien : « Cela est sans fond, infini, multiple... Il y a du noir en bas, du vertige. » Il semble que, dans un certain moment – celui, peut-être, de la première lecture – il ait eu une aperception complète mais « indissoluble » de l'objet, du sens qui en émane et de la beauté comme totalisation indirecte de ce sens par la forme. Du coup la scène ou le chapitre se trouvent marqués. S'il y revient ensuite, assuré d'avoir choisi le meilleur, il *ne lit plus, il rêve qu'il lit*, il imaginatise le langage et prend les mots pour prétextes, laisse vagabonder son imagination. Qu'aime-t-il donc dans ce passage du *Roi Lear* ? Non point peut-être ce qu'il *a aimé* autrefois et dont il ne se souvient plus, faute de s'être rafraîchi la mémoire par un bref contact avec le premier acte. Mais d'abord une totalisation audio-visuelle et toute de surface qui lui donne les hommes et la nature ensemble : quatre voix (puisqu'il voit *trois* fous et un bouffon) égarées par le malheur, hurlant, chacune à sa façon, la peine des hommes au milieu d'un cosmos qui manifeste par la pluie, le vent, le tonnerre et les éclairs sa véritable essence panthéistique et son hostilité radicale au genre humain. Et, qui sait si, en profondeur, il ne se retrouve pas en Edgar, lorsque celui-ci, renonçant à vivre, assume la « forme la plus vile et la plus pauvre » et pique une tête dans la sous-humanité ? Certes, le choix d'Edgar est délibéré, Gustave a subi le sien. Mais c'est par cette raison, peut-être, qu'il s'obstine à le croire fou, lisant sa propre aventure dans les propos que tient cette *autre victime de la malédiction paternelle et d'un bâtard injustement préféré*.

Le roi Lear ou les pères punis : Gloucester et le vieux roi se repentiront trop tard et, pour avoir méconnu l'amour d'Edgar et de Cordélia, ils crèveront dans l'horreur, tués par leurs Achille. Cette histoire éternelle – l'homme est le fils de l'homme – que Gustave se raconte à voix basse, voici qu'on la lui clame³⁰. C'est que l'« immensité » de Shakespeare lui donne un droit que Gustave se refuse : celui d'être « échevelé ». Cautionné par ce génie « surhumain », le jeune homme peut se laisser aller, unifier sourdement macrocosme et microcosme – le premier dévorant le second comme un vieux Saturne –, mettre à l'origine et à la fin d'une cosmogonie onirique la malédiction d'Adam, transformer le Créateur en père indigne et, se prenant enfin pour Shakespeare lui-même, s'élever jusqu'au paroxysme de l'être, hurler, tonner, foudroyer, briller, aveugler, se faire en alternance ou simultanément le quatuor de la douleur humaine et le chœur mugissant des éléments déchaînés. C'est lire « par résonance », certes, mais la résonance est si profonde, elle vient de si loin qu'il n'a pas de peine à s'affecter de la croyance pithiatique que les mots éveillés par sa lecture imaginaire remontent de ses « abîmes épouvantables ».

Dans *Le Roi Lear*, il y a beaucoup plus que cette profession de foi pessimiste. Accablé de misère, Lear a l'intuition de la condition humaine en découvrant plus misérable que lui ; l'étrangeté de ses propos ne naît pas d'un délire mais d'une lucidité trop neuve et trop forte pour s'exprimer aisément. D'où le « passage à l'acte », la tentative – immédiatement stoppée par ses compagnons – d'arracher de lui les « emprunts », les haillons qui le couvrent encore, pour abolir les derniers vestiges de la royauté et faire apparaître l'animal nu à partir duquel on arrivera peut-être à instituer un ordre qui convienne à l'homme. Comme si tout l'effort des siècles avait été pour cacher les besoins et voiler les corps, bref pour tourner le dos à la vérité de la condition humaine. Au lieu que l'humanisme véritable, loin de masquer notre animalité, nos besoins exaspérés par la pénurie, devrait *en partir* au contraire et ne jamais s'en écarter. L'espoir, trop tard entrevu, s'évanouit : l'authentique grandeur de Lear n'empêchera ni sa folie ni sa

mort ni celle de Cordélia. N'importe : l'homme est possible ; rideau. Voilà justement ce que Flaubert ne peut pas accepter : le « maître » est chargé de refléter au disciple le pessimisme radical qui est devenu, à la longue, un caractère constitué de celui-ci. Par cette raison, le jeune lecteur évite d'y regarder de trop près : il isole la scène, la coupe de ses prolongements, l'organise en grandes masses syncrétiques – l'orage, la folie, etc. –, objets de sa méditation, ou s'abîme à rêver sur un mot : « le bruit léger de leurs robes » ou « le claquement de leurs souliers de satin » ont été sans aucun doute – puisqu'il les cite – l'occasion de songeries infinies. Il sait bien, d'ailleurs, que tous ces malheureux trouveront une mort atroce et n'en demande pas plus : qu'importe ce qui aurait pu être ; ce qui compte, c'est ce qui *est*, l'échec. Et, d'une certaine manière, il n'a pas tort : l'ordre entrevu n'est qu'une illusion peut-être, d'autant plus cruelle qu'elle se découvre à des misérables au moment qu'un engrenage inéluctable va les happer et les déchiqueter. De ce point de vue, on peut dire qu'il se maintient au niveau de l'intrigue et que le reste, après tout, est affaire d'interprétation. Il serait juste d'ajouter que la lecture onirique est et reste une lecture : la passivité irréalisante lui a permis plus d'une fois de saisir, aux dépens de l'ensemble, ce qu'on pourrait appeler des harmoniques imaginaires, inaccessibles à l'analyse critique et rebelles à la « compréhension » mais correspondant malgré tout à des intentions profondes de l'auteur et se révélant, comme surdéterminations du texte, sur l'effondrement des déterminations objectives, au lecteur qui déréalise les phrases et prétend lire entre les lignes. Car, en dehors de ce que l'auteur a « fait passer » dans une page, il y a ce qu'il a rêvé d'y faire passer et qui ne se révèle qu'au rêve.

Mais si nous nous demandons ce qui reste à Flaubert de ces relectures, la réponse est claire : rien de plus que ce qu'il y avait en lui *avant elles*. La vie « est une histoire pleine de bruits et de fureurs, racontée par un idiot ». Cette phrase ne saurait passer pour le dernier mot de Shakespeare. C'est le dernier mot de Flaubert. Soyons sûrs qu'il s'en délecte, qu'il y voit la plus haute pensée de l'auteur et que la page de *Macbeth* où elle figure est cornée. Il va l'y chercher, de

temps à autre, pour retrouver dans l'éternité objective de l'imprimé, ses propres fantasmes. Un Autre, génial, les lui confirme : c'est parole d'Évangile ; en même temps c'est *sa* pensée *autre* qu'il retrouve, d'abord parce qu'il l'a conçue seul, avant de connaître Shakespeare, et surtout parce qu'il s'est convaincu – comme nous l'avons marqué – que la compréhension d'une œuvre en est la recreation³¹. Relire, pour Gustave, c'est aller se faire vampiriser par soi-même déguisé en Shakespeare ou en Montaigne. Son anthologie des grands morts est un répertoire d'incantations.

Il va plus loin : « Poètes... nous respirons l'existence à travers la phrase... et nous trouvons... cela le plus beau du monde³². » Ces mots concernent explicitement la vocation créatrice. Mais leur ambiguïté – et le fait qu'ils sont immédiatement suivis par : « Et puis j'ai été écrasé pendant deux jours par une scène de Shakespeare » – donne à penser qu'ils s'appliquent indistinctement à l'écriture *et* à la lecture. La parenté de ces deux conduites vient ici de ce que Gustave écrit « *pour se faire plaisir* », c'est-à-dire *pour se relire*. Ainsi pourrait-on dire que, chez lui, la relecture prime la création : elle est à l'origine (spicilège des grands hommes) et à la fin (la propre phrase de Flaubert « passée au gueuloir » pour lui seul ou en public). Et, finalement, quand il s'échevelle avec Shakespeare ou ricane avec Rabelais, on pourrait dire sans exagérer qu'il se *relit par anticipation* (de là ces exaltations suivies, le livre refermé, d'une chute à pic – il se réveille : ce n'est pas moi l'auteur). Ou, si l'on préfère, l'aspect onirique de la relecture vient, chez lui, de ce que la familiarité du passage relu, autant que ses résonances, lui permet de le saisir irréallement comme son propre produit. Ainsi devons-nous prendre à la lettre ses déclarations : pour lui la *vocation d'écrivain* se manifeste aussi bien – et peut-être d'abord – comme *vocation de lecteur*. Cela ne nous surprendra pas si nous nous rappelons l'importance de la lecture orale chez Flaubert et la prééminence originelle du *mot prononcé*, du *flatus vocis*. Lire les grandes œuvres, pour ce malheureux que sa conception de la littérature critique réduit provisoirement à l'impuissance, c'est restaurer idéalement cette inspiration

à laquelle il ne croit pas : à défaut de Dieu, Shakespeare lui souffle. Il faut attribuer la plus grande importance à cette définition du rapport artistique à la chose écrite – rapport encore indifférencié : « respirer l'existence à travers une phrase ». *Quelle* existence ? La vraie ? Non, puisque les grandes œuvres sont là pour « nous faire rêver ». En vérité, ce n'est pas même sur un monde imaginaire qu'il rêve, c'est sur l'opération qui change le monde en discours. Bref, sur la littérature. Il a dit un jour à Louise qui, pour la centième fois, lui avait demandé s'il l'aimait : « (Non) si tu entends par aimer avoir une préoccupation exclusive de l'être aimé... (Oui) si... si... (et) si tu admetts qu'on puisse aimer quand on sent qu'un vers de Théocrite vous fait plus rêver que vos meilleurs souvenirs³³. » Qu'il préfère ses songes à ses souvenirs d'amour, cela n'étonnera pas. Mais sur quoi donc rêve-t-il ? Sur la Grèce antique, sur les mœurs rustiques dont s'inspirait Théocrite ? Pas du tout : « Les idylles de Théocrite... ont été inspirées sans doute par quelque ignoble pâtre sicilien qui puait fort des pieds³⁴. » Il rêve sur le rêve ; sur les pâtres et les bergers en tant qu'ils ne sont nulle part ailleurs qu'au fond des mots ; *sur les mots*, en tant qu'ils captent et métamorphosent les énergies de la réalité. La relecture soumet le texte relu à une irréalisation au second degré.

À partir de 45, la relecture est présentée par Flaubert à ses correspondants, peut-être à lui-même, comme l'équivalent de la « grande étude du style » à laquelle Jules se met « avec empressement » à la fin *de L'Éducation*. De fait, elle en *tient lieu* puisqu'elle exige un contact permanent avec les grands auteurs. Mais la mauvaise foi de Flaubert ne peut tromper personne : il *n'étudie* rien, ni les procédés, ni la composition ; ce serait analyser puis recomposer, observer, concevoir des hypothèses et les vérifier, toute chose dont il ne se soucie guère et dont nous le savons peu capable. Reprendre sans cesse les mêmes morceaux choisis sans se soucier de les relier aux ensembles dont ils sont extraits, ce n'est certes pas une activité mais, tout au contraire, le type même de l'action passive. Le regard parcourt les lignes ; les mots, transparents par accoutumance,

s'accroient passivement ; de ces inertes sollicitations renaissent les fantasmes familiers de Gustave, les phrases qui les ont fait naître s'écroulent dans la nuit de l'inattention ; voici le microcosme Flaubert jouant son rôle de génie sous le nom supposé de Shakespeare, de Cervantès, et voici le macrocosme, les routes solaires de la Manche ou de la Castille, la foudre et la pluie, en Angleterre, échos ironiques de la folie et de la misère humaine. La conduite d'échec est évidente : Flaubert rêve qu'il est l'auteur d'un chef-d'œuvre. Il avoue s'y complaire : « Ne rien écrire et rêver de belles œuvres (comme je fais maintenant) est une charmante chose. Mais comme on paie cher plus tard ces voluptueuses ambitions-là !³⁵ » Encore cette phrase désigne-t-elle la rêverie nue : c'est Gustave imaginant un Flaubert futur comme le héros de *Novembre* s'imaginait peintre ou musicien. Dans le cas de la relecture, la structure onirique est plus complexe et l'œuvre lue sert *d'analogon* à l'image de ses futurs écrits dans la mesure où l'auteur – Shakespeare, Sade ou Rabelais – sert *d'analogon* à Gustave lui-même. Il n'en reste pas moins que cette action passive tient lieu d'activité littéraire : il lit *pour ne pas écrire* ; en ce succédané masturbatoire de l'acte, il se fait auteur *tout de suite* sous un autre nom pour ne pas travailler à devenir l'écrivain génial qu'il veut être. À présent que toutes les conditions extérieures sont remplies pour qu'il puisse enfin se mettre à l'ouvrage, son objectif essentiel est de fuir l'exigence muette de sa liberté objective. Si rien n'est beau que ce qui n'est pas, si rien n'est vrai que l'illusion, ne vaut-il pas mieux vivre et mourir en songe et, plutôt que d'écrire, vampiriser les chefs-d'œuvre pour se donner l'illusion parfaite et constante d'être l'*Écrivain génial* ?

À la lumière de ces observations, nous pouvons revenir sur l'étrange attitude de Gustave envers les langues mortes : sans doute la comprendrons-nous mieux. Pourquoi « faire » du grec ? et du latin ? Sans aucun doute, c'est pour lire les grands auteurs dans le texte. De même, nous l'avons vu, il nourrit l'espoir sans cesse déçu de lire Shakespeare en anglais. Pris en soi, ce souci l'honore mais nous avons vu ce qui en est pour de vrai : la relecture est déréalisation ; même en

français, l'essentiel lui échappe puisqu'il picore les beautés d'un ouvrage sans daigner le commencer par le commencement. Qu'a-t-il besoin, en vérité, de parler comme Homère puisque, même en fût-il capable, il ne chercherait dans *L'Iliade* que des prétextes à rêveries. Eh bien, justement, c'est pour rêver sur les mots d'une langue *morte*. Non pas *malgré* la mort : à cause d'elle et pour l'irréductible résidu d'impénétrabilité qui demeure en chacun de ses vocables. C'est ce qui apparaît nettement quand il s'agit du latin, qu'il entend mieux. Virgile, par exemple, nous apprenons le 12 août 46 que Gustave le « *rumine* » et, le 17 septembre, il explique à Louise le sens de ce terme singulier : « Je relis *L'Énéide* dont je me répète à satiété quelques vers ; il ne m'en faut pas plus pour longtemps. Je m'en fatigue l'esprit moi-même ; il y a des phrases qui me restent dans la tête et dont je suis obsédé comme de ces airs qui vous reviennent toujours et qui vous font mal tant on les aime³⁶. » Est-ce *lire* ? Moins encore que lorsqu'il ouvre *Le Roi Lear* aux pages consacrées. Quand il s'agit de Shakespeare, au moins lit-il la scène entière. Mais Virgile, il le feuillette pour y retrouver des vers isolés – deux ou trois à la fois, pas plus de la demi-douzaine – dont il se rappelle que ce sont les plus beaux, qu'il installe en lui en les répétant sans cesse et qui demeurent dans sa conscience par une force d'inertie intériorisée. Ces groupes verbaux l'*occupent*. Parfois ils semblent avoir vidé les lieux et puis voici qu'ils réapparaissent *comme une mélodie*. Cela veut dire qu'ils s'accolent entre eux avec la fausse spontanéité d'un automatisme et que ces synthèses passives représentent l'hétéronomie de sa sensibilité : dans la place des mots, dans leur mélodie, dans leur sens même il reste quelque chose d'indéchiffrable pour lui, qui vient seulement de ce qu'il n'est pas un Romain antique et que personne n'est plus là pour *parler* la langue de Virgile et pour lui en faire sentir *du dedans* les singularités, l'appropriation vécue, inventée de la phrase à l'idée. *Et ibant oscuri sub sola nocte* : il peut épiloguer sans cesse sur *ce* vers et *cette* formule de rhétorique mais il ne saura jamais – faute d'avoir découpé lui-même, au cours de sa protohistoire, *ces* mots dans son ruban sonore, faute d'y découvrir à la fois une

nécessité rigoureuse et une parfaite instrumentalité – comment un lecteur, du temps d'Auguste, les recevait. D'autre part le sens des mots latins, leurs significations même, loin de s'approfondir, tendent à s'effacer à mesure qu'ils se répètent dans sa tête ; ainsi – pour me servir de sa comparaison – un air aimé et cent fois chantonné peut au départ « faire mal tant on l'aime » mais, au bout d'un certain temps, il se transforme en rengaine : cela veut dire que tout est en place mais que la mélodie, bien que *restituée* comme détermination objective de la temporalité, a disparu en tant que détermination subjective de notre sensibilité. Nous ne la *sentons* plus³⁷. La convergence, chez Gustave, d'une certaine indéchiffrabilité – au niveau du style – et de la montée en lui de l'automatisme tend à mettre l'accent sur la *matérialité* de la langue latine. Finalement il reste un objet sonore et dont le retour cyclique, né de l'accoutumance, a l'avantage de *lui imposer de l'intérieur* le temps de la répétition (qu'il subit trop souvent, même s'il la réclame, comme une contrainte extérieure et qu'il souhaite interioriser comme preuve vécue de son éternité). Il « rumine » : cela signifie que, devant cette matérialité habitée, qui lui résiste sans pourtant garder aucun secret « disable », devant ce mur connu jusqu'à l'écoeurement, il tombe dans une hébétude quasi douloureuse – contrepartie de celle où il se plonge quand il prête l'oreille au langage *pratique* de ses familiers. Dans ce dernier cas, les paroles dites le frappent à la fois par leur laideur ou leur fadeur matérielle et par une sursignification qui s'indique au delà de la signification utilitaire. Au lieu que la rumination hébétée d'un vers virgilien le met, par la médiation de la beauté sonore, en présence de la matière éternelle dont la secrète résistance – mystère en pleine lumière – lui fait pressentir la profondeur infinie de l'Être matériel en même temps que son propre exil : un « animal dénaturé », comme dit Vercors, peut rêver d'« être la matière » mais, justement, la mutation brusque qui caractérise l'espèce interdit à jamais que ce vœu – sauf dans la mort – soit réalisé. Cet exil, pour douloureux qu'il soit, Gustave veut en *jouir*.

C'est que, par la médiation des langues mortes, il cherche à fonder son rapport avec l'Antiquité.

Il a souvent prétendu qu'il lui venait parfois des images du monde antique aussi nettes que des souvenirs : « J'y ai vécu ! », affirme-t-il alors. D'autres passages de sa Correspondance en ces années 45-47, tout en dépouillant le vocabulaire de la métempsychose emprunté à Alfred, ne sont pas moins affirmatifs : « *J'y vivrai.* » Cela veut dire : quand je lirai Sophocle dans le texte et Juvénal sans contresens, l'exercice des langues mortes ressuscitera *dans l'imaginaire* cet univers disparu. Nous passons ici de l'affirmation réaliste, à laquelle il ne croit point (j'ai vu de mes yeux les foules antiques) à la reconnaissance solennelle – plus conforme à ses principes – de la prééminence absolue de l'illusion. Mais ce qui nous importe ici, ce n'est pas qu'il *veuille vivre* dans ces cités disparues : il faut savoir *comment* il veut y vivre : en chevalier romain, en sénateur ? rêve-t-il encore d'être Néron ? Rien de cela. Une lettre de 46 – il n'y a pas plus d'une semaine que Louise est sa maîtresse³⁸ – est révélatrice : il y expose sans fard ses véritables intentions : « Tu veux faire de moi un païen, tu le veux, ô ma muse ! toi qui as du sang romain dans le sang. Mais *j'ai beau m'y exciter par l'imagination et le parti pris*, j'ai au fond de l'âme le brouillard du Nord que j'ai respiré à ma naissance. Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec ses instincts de migration et ses dégoûts innés de la vie qui leur faisaient quitter leur pays... pour se quitter eux-mêmes. Ils ont aimé le soleil, tous les barbares qui sont venus mourir en Italie... J'ai toujours eu pour eux une sympathie tendre comme pour des ancêtres. Ne retrouvais-je pas dans leur histoire bruyante toute ma paisible histoire inconnue ? Les cris de joie d'Alaric entrant à Rome ont eu pour parallèle quatorze siècles plus tard les délires secrets d'un pauvre cœur d'enfant. Hélas ! non je ne suis pas un homme antique ; les hommes antiques n'avaient pas de maladies de nerfs comme moi. »

Si Gustave envisage à présent de s'assimiler la culture antique, c'est à titre de barbare, d'homme du Nord. Il ne sera jamais Néron ni même Pétrone : c'est en

Alaric qu'il s'incarne, un pouilleux nordique, ébloui par les beautés de la ville conquise qui se donnent et se refusent à la fois. Ainsi, quand il prétend rejoindre l'antiquité – que ce soit par la réminiscence ou par l'imagination – il a soin de conserver, entre lui et les païens qu'il admire, une distance : dans l'Athènes de Sophocle, dans la Rome des Empereurs, s'il peut y accéder, il entend *vivre en exil* ; il ne souhaite pas s'intégrer à la cité antique mais, présent et inactif, n'avoir avec ses habitants qu'un « rapport d'œil ». D'œil, non, cela ne suffit pas : tous les sens seront de la fête. Ce qu'il refuse, c'est la communication. Il lui manque un anneau magique qui aurait le double pouvoir de lui faire remonter le cours du temps et de le rendre invisible. En termes de culture, cela signifie qu'il compte s'approprier l'« esprit objectif » des anciens mais non point l'assimiler. Ce qu'il exprime avec une humilité suspecte, affirmant bien hardiment que les anciens « n'avaient pas de maladies de nerfs ». Il en a une, lui : « le christianisme est passé par là ». Il lui est donc possible de se fasciner sur les grandes figures de Plutarque mais non point de les imiter ni même de les comprendre tout à fait. Ce qu'il admire chez les Romains et chez les Grecs – surtout chez les Romains –, c'est une calme adhésion à soi dont il ne voudrait pas pour lui-même. Si Néron lui « donne le vertige », c'est, bien sûr, à cause du sadisme qu'il lui prête mais c'est surtout parce que ses caprices impériaux paraissent se changer d'eux-mêmes en sentences exécutoires sans jamais passer par le moment de la contestation. Tous ces grands hommes *sans âme* – le christianisme ne les en a point infectés –, ce sont, pour lui, des manifestations de l'*Être pur* – c'est-à-dire de la matière inorganique et pourtant vivante. Il leur prête des sentiments de marbre et de bronze : reconnaissons-le, leurs historiens ont fait ce qu'il fallait pour l'y aider. Mais il en remet : il fait feu de tout bois pour reconstruire en face de lui leur culture comme l'antithèse de la nôtre, c'est elle qu'il symbolise, en Virgile, en Juvénal, par cette inaccessibilité qui fait de leurs vers – même cent fois ressassés – des paroles de pierre tombant de lèvres de statues. Ainsi, la beauté du monde antique, pour Gustave, naît de son imperméabilité : les livres sont des stèles où

les mots sont gravés. Mais cette imperméabilité, densité absolue de l'Être, ce n'est qu'une autre manière de désigner son non-être parfait. Rome n'existe plus : voilà pourquoi elle *est*. De cela Gustave est parfaitement conscient : « Dans un mois environ j'aurai achevé Théocrite. À mesure que j'épelle l'antiquité, une tristesse démesurée m'envahit en songeant à cet âge de beauté magnifique et charmante passé sans retour, à ce monde tout vibrant, tout rayonnant, si coloré et si pur, si simple, et si varié !³⁹ » Les auteurs anciens le séduisent parce qu'ils sont, en quelque sorte, séparés de nous par l'avènement du christianisme, donc *plus morts* que les grands écrivains du XVI^e siècle, avec lesquels il pense, en dépit de toutes les différences, garder une identité foncière de point de vue. Ainsi ces poèmes taillés à coup de ciseau dans les langues mortes possèdent ce qui fait, selon la première *Éducation*, l'essence de la Beauté : l'absolue consistance comme totale impalpabilité, la présence fascinante comme définitive absence, la pure matérialité en tant qu'elle échappe aux sens pour se faire imaginer à travers la matière verbale, l'identité rigoureuse du non-être et de l'être totalisé⁴⁰. Bref, l'antiquité le fascine parce qu'il peut prendre sur elle le point de vue de la mort. Et c'est par cette raison qu'il ne souhaite pas vraiment acquérir une connaissance parfaite du grec ni même du latin : se perfectionner, certes, pour éviter, autant que possible, les contresens et les faux sens. Mais il se réjouit de ne pouvoir dissoudre une certaine opacité qui fait d'un vers latin une substance foncièrement inassimilable et, avant tout, une *ruine*, qui servira d'*analogon* pour la reconstitution imaginaire d'une absence. Il s'agit de garder au monde antique sa distance, d'en faire une autre possibilité du genre humain, réalisée autrefois, irréalisable aujourd'hui. Bref, de contester l'homme moderne par l'homme antique sans que ce modèle accompli puisse jamais nous servir : car si nous pouvions encore conformer nos conduites aux siennes, nous garderions de l'espoir ; tandis que le but de Flaubert est de nous désespérer. Ainsi, quand il relit Shakespeare ou quand il « fait » du Théocrite, il poursuit des objectifs différents mais complémentaires. Dans le premier cas, son but est clair : il s'agit

de marquer que l'écrivain imaginaire connaît des jouissances irréelles qui échappent au génie réel, c'est-à-dire en exercice. Dans le second, il faut décourager d'écrire en exhibant un exemple en ruine, inimitable et mort qui conteste par sa densité de pierre tout ce que les modernes ont pu, peuvent et pourront produire. Deux modalités d'échec qui conduisent au même parti pris de silence : le jeune ambitieux se taira parce qu'il ne peut être Virgile – homme mort d'un monde mort qui tire de la mort sa beauté – et parce qu'il y a plus de jouissance à jouer le rôle de Shakespeare qu'à l'être en réalité. La relecture, chez Flaubert, qu'il s'agisse de Rabelais ou de Virgile, ne figure pas seulement le retour cyclique du génie, l'éternité vécue comme répétition ni même la contestation, au nom de l'imaginaire, de toute écriture possible : c'est la destruction même de l'acte de lire et son remplacement par le rêve ou par le ressassement⁴¹.

Partout, dans ces mirages d'activité, nous retrouvons une intention d'échec. Celle-ci, toutefois, est si diversifiée qu'il semble difficile de lui trouver un sens unique : tantôt il faut ridiculiser le travail et le savoir, tout en acquérant un obscur mérite par un acharnement jamais récompensé – comme si Gustave échouait, sous le ciel vide, pour prouver qu'il fait sienne la formule du Taciturne : Il n'est pas besoin d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer⁴² – et tantôt son but est manifestement de se briser le cœur en cultivant systématiquement l'exil (« Hélas je ne serai jamais un homme antique ») et parce que, selon lui, l'impossible Beauté doit « faire mal ». Il faut pousser plus loin, cependant, notre analyse régressive et, puisque l'échec est devenu, dès l'hiver 45, le « style de vie » de Flaubert, comparer le vécu lui-même, jusque dans sa saveur quotidienne, tel qu'il l'éprouve et le fait, à la splendeur de la vie imaginaire qu'il attribue à Jules, son incarnation.

Certes, la vie de Jules, après la conversion, n'est pas fort gaie. *En apparence* : cela veut dire, en tenant compte du renversement subversif donc *en réalité* ou, si l'on préfère, en tant qu'on voudrait la réduire abusivement à sa simple réalité

qui – pour n'être point exhaustive – fait l'objet d'une idée tronquée donc fausse et se réduit à un paraître : « À la surface, triste pour les autres et pour lui-même, elle s'écoule dans la monotonie des mêmes travaux et des mêmes contemplations solitaires. » On aura reconnu, dans ces quelques mots, un trait caractéristique de sa « nature constituée », repris ensuite par le mouvement de sa personnalisation : triste pour les autres et pour lui-même. La priorité de l'Autre dans la désignation des faits subjectifs est, une fois de plus, manifeste : ce sont les autres qui décident du *réel*, ce sont eux qui déclarent : comme sa vie doit être triste⁴³ ; et Jules, en toute docilité, intériorise leur jugement : oui, de leur point de vue – qui a toujours primé sur le mien – cette vie est triste, il faut qu'elle le soit ; ne me suis-je pas privé de tout ? Or il se hâte d'ajouter : « *Mais* (la vie de Jules) resplendit, à l'intérieur, de clartés magiques et de flamboiements voluptueux ; c'est l'azur d'un ciel d'Orient tout pénétré de soleil. » Qu'on relise les dernières pages du livre, on verra qu'il y revient à plusieurs reprises, usant chaque fois de métaphores différentes qu'il développe abondamment. On est donc en droit de se demander, en feuilletant la Correspondance de 45-48 : où sont les clartés promises ? où les flamboiements voluptueux ? Les fêtes de Jules étaient, bien entendu, des exercices de son imagination. N'importe : « Des vertiges tournaient dans sa pensée, des sentiments se mouvaient dans son cœur, des lascivités coulaient dans sa chair. » C'était le sens même de son « Qui perd gagne » explicite, un sens intellectuel d'une extrême rigueur dialectique, nous l'avons vu : la perte du réel donnait automatiquement la souveraineté sur les images. Gustave, après janvier 45, est resté fidèle à *une* croyance : l'imaginaire est l'absolu ; longtemps après il écrira à Louise : il n'y a qu'une vérité absolue, l'Illusion. De fait, nous l'avons vu mettre au point des techniques de déréalisation, qu'il a groupées sous la rubrique « attitude esthétique ». Encore faut-il qu'il y ait quelque chose à déréaliser : une mort « analysée en artiste », un baptême, un théâtre antique, le nom de Byron sur une colonne, les malheurs de M^{me} Pradier la mangearde, bref le monde extérieur – l'Histoire, la société, les passions, les ruines, la nature.

Quand l'occasion s'en présente, il ne la laisse jamais passer. Mais, entre 44 et 46, il n'est pas gâté : quelques cérémonies familiales (mariage, enterrements, la Méditerranée « revisitée en épicier », de brefs séjours à Paris, rien d'autre). Il vit dans un songe conquérant mais il n'a rien à conquérir sinon l'Hôtel-Dieu, trop familial, et puis Croisset, depuis quelque temps : la Seine vue par sa fenêtre. À part cela, bien sûr, il s'exalte avec Shakespeare, rêve avec Théocrite, fait passer Virgile « au gueuloir ». Mais, il ne faut pas longtemps pour en être frappé : Gustave, à présent, *a besoin des mots écrits pour rêver* ; sa séquestration l'empêche de déréaliser le monde : il déréalise les œuvres des morts qui ont irréalisé leur temps et leur univers. Dans son adolescence, il berçait ses fantasmes, comblait ses désirs, satisfaisait ses ressentiments, son masochisme, son sadisme : ces exercices, auxquels son pithiatisme donnait une rare puissance d'envoûtement, ont beaucoup contribué à le convaincre de la surréalité de l'imaginaire. À présent, seul dans sa chambre, tranquilisé plutôt que troublé par les bruits familiers qu'il entend à travers sa porte, il s'interdit de ressusciter son opéra intérieur, condamnant la rêvasserie parce qu'elle est encore trop humaine et qu'elle lui fait perdre son temps (tellement plus que l'analyse de *Zaïre* ?). A-t-il peur ? C'est vraisemblable : il confiera à Louise que ses crises hémorragiques d'images ont pour cause essentielle des excès d'imagination. S'il rêve, il craint d'irriter la folle du logis et de multiplier les « feux d'artifice ». Le « système fait pour un seul » comporte une discipline rigoureuse : il faut les mots des autres pour diriger son onirisme et lui donner un cadre objectif, impersonnel ; s'il s'abandonnait, Dieu sait quelles boues remonteraient à la surface. Bref, il se tient serré. Quelquefois, pourtant, il s'abandonne à la rêverie – sinon comment expliquer la mise en garde qu'il adresse à Maxime, peu susceptible de tomber dans le même défaut – mais il en sort écœuré et se promet de ne plus recommencer. La peur explique-t-elle tout ? Sûrement non : nous restons en surface. Ce qui est sûr – quelles que soient les raisons –, c'est le résultat : sauf quand il lit, ce n'est point le beau désert de Jules qu'il trouve en lui, inhumain, solitaire mais peuplé de

tous les mirages : c'est le vide. Il le dit en propres termes à Maxime (avril 46) : « Je sais ce que c'est que le vide. Mais qui sait ? la grandeur y est peut-être ; l'avenir y germe. » Cette germination n'est pas sensible : c'est l'objet d'un pieux espoir. La réalité vécue, c'est une lacune immense. Quelques mois plus tard il écrira à Louise la phrase fameuse : « La profondeur de mon vide n'est égale qu'à la patience que je mets à le contempler. » Et aussi : « J'ai en moi, au fond de moi, un *embêtement* radical, intime, âcre et incessant, qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à la faire crever. » C'est le *plein*, cette fois, qu'il prend pour symbole. Peu importe : dans un cas comme dans l'autre, le mal est radical : dans le vide il n'y a *rien*, pas même l'aurore d'une image ; et l'embêtement remplit *tout* et l'empêche de rien goûter.

Quant à lui, il a – avec le même correspondant, Alfred – deux manières d'apprécier cet appauvrissement systématique. La première est empreinte d'orgueil ; elle lui donne le sens et la valeur d'une ascèse : Gustave se débroussaille pour se découvrir tel qu'il est. C'est ce qu'il écrit en septembre 45 : « Cherche quelle est bien ta nature et sois en harmonie avec elle. "*Sibi constat*", dit Horace. Tout est là⁴⁴. » Certes, il reconnaît que cette adhésion à soi est, pour lui, toute nouvelle : « Je n'étais pas comme cela autrefois. Ce changement s'est fait naturellement. Ma volonté aussi y a été pour quelque chose. » L'opération n'est pas même terminée : « Elle⁴⁵ me mènera plus loin j'espère. Tout ce que je crains, c'est qu'elle ne faiblisse. » C'est le « bon usage de la maladie » ; il ne lui reste qu'un effort à faire pour coïncider totalement avec sa « nature » – qu'il appelle aussi sa race (« le bonheur pour les gens de notre race, est dans l'*idée*, pas ailleurs ») et qui correspond, somme toute, à son essence particulière. Il faut noter que cette lettre est écrite quelques mois seulement après qu'il eut terminé *L'Éducation*. Elle fait dépendre son ataraxie de la totale coïncidence d'une créature humaine *avec son être*, ce qui correspond pour lui à l'*immuabilité*. Gustave est un passif contrarié – comme il y a des gauchers contrariés. On l'a jeté dans le temps et il a connu des dépits et des souffrances qu'on pourrait dire

empruntés parce qu'ils proviennent d'une erreur originelle et du personnage qu'on l'a contraint de jouer. Temporalisé par erreur, il a su user de la temporalité (Pont-l'Évêque) pour détruire le temps et se rejoindre à soi dans l'immuable. Tel est, en gros, son sentiment, quand l'orgueil l'emporte. Comprendons qu'il ne s'agit pas de *cultiver son moi*, mais tout simplement de restituer sa « nature », cet invariant qui repousse au contraire tout changement. Par là nous pouvons voir qu'il se détache insensiblement de Jules. Celui-ci disséquait les auteurs, comme Achille-Cléophas les cadavres ; il prenait l'accidentel et rendait l'immuable (au moins fallait-il pour cela qu'il laisse venir à lui l'événement, fût-ce dans la seule intention de le faire ronger par ses acides) ; il produisait des chefs-d'œuvre : cela signifie – en dépit de la monotonie de son existence – qu'il *changeait*. Gustave, en août 45, n'admet que le seul changement qui lui permette de renaître identique à soi : la répétition. La différence entre l'auteur et son héros est plus frappante encore si l'on envisage leur type de « présence au monde ». Le grand progrès de Gustave, dans *L'Éducation*, celui-là même qui lui permettra un jour d'écrire *Madame Bovary*, c'est qu'il donnait à Jules l'intention d'être présent au monde *détaillé*, de retrouver le tout dans la moindre de ses parties et l'entière nature de l'homme dans les mouvements du cœur les plus imperceptibles. Certes, il n'a pas oublié ses techniques de déréalisation et s'en sert quand il sort de sa prison volontaire. Mais, lorsqu'il demeure dans sa chambre, il revient à ses vieilles extases et – comme au temps de l'infini négatif – s'efforce d'être présent au tout sans intermédiaire. Or, quand il n'est pas saisi à travers ses déterminations particulières, comme l'horizon du singulier, le tout n'est *rien* ou, ce qui revient au même, c'est l'idée abstraite de l'universel. « Je rentre plus que jamais dans l'idée pure, dans l'infini. J'y aspire, il m'attire : je deviens brahme ou plutôt je deviens un peu fou. » On notera qu'il ne s'agit point de contempler l'infini mais d'y *entrer*, c'est-à-dire de s'y fondre en tant qu'il est idée pure et indifférenciée. Ainsi la « nature » de Gustave, son essence particulière, sa « race », c'est l'immobilité saisie comme non-présence au réel, comme non-finitude, c'est-

à-dire comme indétermination, comme absentéisme rigoureux pratiqué non seulement par rapport aux autres mais aussi et surtout par rapport à l'ensemble des faits subjectifs qui constituent l'Ego empirique. L'effort est ici délibéré : il faut se réaliser et se percevoir comme pur *non-être*. Ou, si l'on préfère, Gustave s'immobilise par sa tentative intenable et toujours recommencée de donner, en soi-même et dans sa propre existence, *de l'être au non-être*. Cela n'étonnera point si l'on se rappelle qu'il a toujours assimilé l'Être au Néant. Ce qui frappera plutôt, c'est l'aspect autodestructif de cette entreprise. Il trouve sa nature dans la négation de toute nature, c'est-à-dire dans un anéantissement conscient. Ou, inversement, il connaît l'âpre joie de donner, par une insoutenable tension, un statut ontologique à la négation radicale d'être celui par qui le Néant – en tant que dévoreur de toute existence particulière – *vient à l'être* et s'y substitue. Cette attitude, dira-t-on, a-t-elle un *contenu* ? Ou, si l'on préfère, peut-elle être vécue comme une *expérience* ? Non puisque, sans aucun doute, il n'est aucun moyen de la *tenir* ni, peut-être, de la réaliser du tout. Autrement dit, il ne l'effectue pas vraiment, il entretient en lui l'illusion de l'effectuer. Ce qui revient à dire qu'il radicalise l'entreprise de déréalisation qui, quand c'est un travail sur une matière extérieure, se définit à ses yeux comme artistique. Ici, le centre d'irréalisation n'est plus un objet extérieur et réel, c'est lui-même, et l'irréalisation est au deuxième degré puisque l'identification de l'Être au Néant (abolition du réel) et du Néant à l'Être (substantification de l'apparence) n'est point donnée comme un résultat (un poème, une statue) mais est elle-même l'objet d'une illusion consciente : il n'est pas ce « brahme » qu'il dit être ; il s'irréalise en lui, autrement dit, il *rêve* qu'il entre dans l'Idée. De ce point de vue, on pourrait dire que ce *rêve* d'être le néant de l'Être et l'être du Néant représente le degré zéro de l'Imagination ou, si l'on veut, l'imagination dans sa parfaite nudité, c'est-à-dire se manifestant *sans production d'images* en actualisant sa simple structure ontologique : on sait qu'elle est arrachement à l'Être vers une absence dont elle pose tout ensemble l'être et le néant. Ainsi, rejoindre sa nature pour Gustave,

c'est se faire radicalement imaginaire sans produire, pour autant, aucune image de soi-même, sans se prescrire de jouer aucun rôle (ni Tamerlan ni Néron, etc.) sauf un : celui du brahme un peu fou qui coïncide avec le pur décollage de l'imagination. Pris dans son austère et radicale simplicité, ce retour sur soi de l'imaginaire peut apparaître aussi bien comme le triomphe de l'irréalisation – c'est-à-dire comme le rêve d'un rêve – et comme son échec intentionnel. Ce qu'il y a de réel, ici, c'est le retour en force des hébébudes en liaison avec ses troubles. C'est sur cette absence à soi *vécue* que Gustave bâtit ses impressions irréelles de « rentrer dans l'idée ». Reste qu'on pourrait demander quelle obscure intention les reproduit sans cesse chez ce songeur qui ne songe à rien. Et non sans raison puisque le mal de Gustave – contrairement à ce que croit Maxime – n'est pas conditionné par des lésions organiques.

De fait, c'est *sur l'intention d'échec* qu'il insiste dans la deuxième interprétation qu'il donne de son immobilisme. Deux lettres en témoignent entre juin et août 45. Pradier lui a fait donner le conseil simpliste de prendre une maîtresse. Cet avis n'est pas sans réveiller chez Gustave d'« étranges aspirations d'amour quoiqu' (il) en soit dégoûté jusque dans les entrailles »⁴⁶. Bref, il éprouve la vague tentation d'*essayer*. Mais aussitôt il s'affole : « J'ai réfléchi aux conseils de Pradier ; ils sont bons. Mais comment les suivre ? Et puis où m'arrêterai-je ?... Un amour normal, régulier, nourri et solide me sortirait trop hors de moi, me troublerait, je rentrerais dans la vie active, dans la vérité physique, dans le sens commun enfin, et c'est ce qui m'a été nuisible toutes les fois que j'ai voulu le tenter. » Son horreur de la « vie active » semblait en 43 se manifester surtout par le dégoût de faire carrière et de prendre un état bourgeois. À présent c'est la vie sous toutes ses formes qui lui répugne : il a déjà compris sa névrose et sait que le retour au « sens commun », c'est-à-dire à l'existence « normale », serait sa perte. La séquestration n'est plus un moyen névrotique d'éviter la Faculté de Droit : c'est devenu une fin en soi. Il n'a d'autre « liberté » que celle de rester volontairement en prison. Et la lettre qu'il écrit à Ernest, le 13 août 45, est

l'écho de ce débat intérieur et de la tentation vaincue – non sans amertume : « Ce que je redoute étant la passion, le mouvement, je crois, si le bonheur est quelque part, qu'il est dans la stagnation ; les étangs n'ont pas de tempête. » Le ton est résigné, la comparaison ne l'est pas moins : il voulait être Océan, comme Shakespeare, la peur le réduit à la taille d'une mare. Du coup son immobilisme change de fonction : il rejoignait Flaubert à sa « nature », c'est-à-dire qu'il le détachait du vécu pour le rejoindre à l'être du Non-Être et l'absorber dans l'Idée, c'est-à-dire dans l'imaginaire pur. Mais, en se comparant à un étang, Gustave donne un autre sens à son ascèse mortuaire. La stagnation, de ce point de vue, ne représente plus l'éternité de l'irréel : il faut l'envisager plutôt comme une attitude défensive. Pas un geste, pas un mot, pas un souffle : si le malheureux bougeait, ses vieilles passions criardes et amères, l'envie, le ressentiment, cet orgueil négatif qui lui ronge le foie, tout se réveillerait, ce serait un charivari. Allons plus loin : s'il n'est pas brahme, s'il allonge le bras pour caresser une belle épaule, qui dit que sa déchéance de Pont-l'Évêque – aisément supportée tant qu'elle le retranchait du monde et lui interdisait toute praxis, donc toute ambition séculière – ne va pas, tout d'un coup, le faire souffrir mille morts ? Seul, immobile, muet, sa déchéance fait sa grandeur à la condition qu'il en tire toutes les conséquences et qu'il la considère, en particulier, comme une interdiction absolue de mener la « vie normale » : inférieur, supérieur, à Croisset, il s'en moque ; l'essentiel est qu'on ne puisse lui comparer personne. Mais s'il fréquente le salon de Pradier pour y draguer les femmes-fleurs, il rentre dans la compétition ; ces dames ont d'autres soupirants et la comparaison se fera d'elle-même : on le retrouvera jeune, beau peut-être mais il redeviendra le second fils Flaubert, un pauvre garçon qui ne sait rien faire et qu'une maladie suspecte a contraint d'arrêter ses études, je plains sa famille, ils sont aisés, oui, le père est chirurgien-chef, l'aîné s'est assuré une belle position mais ce n'est pas la grosse fortune, si vous voyez ce que je veux dire. Bref, c'est la peur qui le retient : la peur de souffrir et de découvrir à tous son infériorité. Ainsi, quand Flaubert

déclare fièrement qu'il « rentre dans l'Idée », nous pouvons nous attendre à ce que, dans une autre lettre quasi contemporaine ou à un autre correspondant, il avoue que son âme blessée se résigne à toutes les frustrations par peur de vivre. C'est ce qu'il dira, beaucoup plus tard, à George Sand : j'ai été lâche dans ma jeunesse.

A-t-il été vraiment lâche ? N'y a-t-il pas, à l'origine de son refus de vivre, une pulsion plus profonde et d'une certaine manière *positive* ? Il est sûr, en tout cas, qu'il a, dans sa maturité, considéré sa réclusion et sa chasteté comme un sacrifice. Si l'on en doute, qu'on se rappelle les lettres qu'il écrit après la ruine des Commanville et la rage folle qui accompagne son désarroi ; il le répète à tous les échos : *c'est trop injuste* ; lui qui s'est privé de tout, qui a mené l'existence la plus sévère, il ne *méritait pas* ce dernier coup du sort. *Mériter* ? Il avait donc des droits sur le Destin ? Il se les était acquis par sa bonne conduite ? Cet homme en larmes ressemble de moins en moins à Jules. Celui-ci ne connaît pas le regret ; la Providence et l'orgueil ont soufflé sur ses passions et les ont éteintes, il écrit ses chefs-d'œuvre par cette nécessité dialectique que nous avons étudiée plus haut et son inspiration qui « ne relève que d'elle seule » ne peut d'aucune façon *récompenser* un dénuement subi et habilement exploité mais qui n'a jamais fait l'objet d'une ascèse dévote : son cœur est mort, donc il écrit, rien de plus simple ; il n'a pas le mérite de s'être retiré dans le désert : le désert est venu à lui dans toute sa magnificence imaginaire. L'Autre, son créateur, se désole, en 74, de n'avoir pas reçu la gratification escomptée : il est convaincu d'avoir pratiqué l'ascétisme par vertu ; sa vie lui paraît un exemple de *moralité artistique* et il ne lui suffit plus, en ce temps d'épreuve, de se comparer aux ermites chrétiens, il se tient carrément pour un saint. Par plaisanterie, cela va de soi : *au début*. Mais nous connaissons sa manière et nous savons qu'il n'aura de cesse que ses amis ne le canonisent de son vivant. Où est la vérité ? Ment-il quand il déclare, en 46, qu'il vient de passer les deux meilleures années de sa vie ? quand il parle, sans la nommer, dans *L'Éducation*, de son alacrité et se compare à un athlète au repos ?

Quand il insiste – pas toujours, il est vrai – sur son ataraxie ? Force-t-il ses souvenirs, en 74, et se peint-il sous les traits d'un martyr, pour donner plus de force à ses exposés d'amertume ? Ni l'un ni l'autre : en fait les deux versions ont toujours coexisté ; tantôt il insiste sur l'une et tantôt sur l'autre. Mais, pour comprendre cette attitude complexe, il nous reste un dernier point à élucider : entre 45 et 47 comment envisage-t-il ses rapports avec l'Art ? Jules était Artiste : Flaubert avait donc l'audace de revendiquer pour lui-même ce titre – au moins dans un proche avenir. Mais quelques semaines plus tard, quand le manuscrit, bouclé, est enfermé dans un tiroir, on dirait que le jeune homme, paisiblement stérile, a perdu jusqu'aux fureurs du « muet qui veut parler ». Nous avons vu que ses lectures et ses « travaux » ont, entre autres objectifs, celui de différer le moment où il faudra bien qu'il écrive. Mais cela ne permet pas de comprendre pourquoi l'envie même semble lui en être passée. J'ai dit plus haut qu'il s'était proposé une fin si ambitieuse qu'il craignait de ne pouvoir l'atteindre. Cette explication simple – que je crois juste à son niveau – ne saurait suffire ; il a déjà connu l'impuissance et il en a souffert, ses *Souvenirs* en sont la preuve. S'il ne faisait que craindre d'être indigne de ses hautes visées, d'où lui viendrait ce calme si neuf ? Car, on ne saurait trop le souligner, c'est peu de dire qu'il a conservé celles-ci dans le naufrage : il s'est naufragé pour les conserver. C'est ce qui ressort de la première *Éducation*, même si le « Qui perd gagne » y est trop rationalisé. Cela veut dire que, pendant l'hiver 44, il s'est radicalisé ; le mouvement personnalisant a décrit sa dernière spirale : il n'est pas vrai qu'il se soit délivré de *toutes* ses passions ; si elles se taisent, à présent, c'est qu'il en a définitivement privilégié une à laquelle il subordonne les autres. Gustave n'est, vers 45, ni Jules, l'Artiste robot, opéré providentiellement de son cœur, ni la petite nature – anorexique par terreur de souffrir et, du coup, sombrant dans l'apathie – qu'il décrit parfois dans ses lettres. En vérité, c'est le type même du passionné. Ce qu'il a perdu, ce sont les *émotions* – ou plutôt il les *fatigue* par sa folle agitation nerveuse (crier pour une plume égarée, c'est sa manière de *ne pas* crier de misère

et de solitude). Mais le « système fait pour un seul », avec ses précautions, ses calculs, son avarice et son machiavélisme, c'est la névrose et c'est la passion pure. Ou plutôt c'est la passion vécue névrotiquement, c'est la névrose au service de la passion. Le passionné, tout le monde le sait, ne s'émeut guère et ne montre guère de chaleur à moins qu'il n'affecte la cordialité, jugeant que c'est le meilleur moyen de tenir les curieux à distance. Les projets, les entreprises de son entourage le laissent froid mais son indifférence vient de ce qu'il est devenu l'homme d'un seul projet, tout entier mobilisé, monopolisé par une idée fixe, qui est à la fois pulsion, droit ruminé, action planifiée, vision du monde sélective. Quand cet homme est *agent pratique*, il met sa raison et ses capacités au service de son entreprise et s'absorbe à mettre au point des systèmes complexes, à combiner des moyens de moyens en vue d'atteindre indirectement, par la bande, au terme d'une longue patience l'objectif unique qu'il s'est fixé. Si, comme Gustave, il est passif, cette distinction – toute relative – entre les fatalités (qui l'entraînent) et la raison calculatrice (qui le sert en explorant le champ des possibles) n'a même plus de sens. Il *devient son entreprise*. Cela peut le conduire jusqu'à l'autisme – et nous avons vu que Gustave *peut* pousser l'introversion jusque-là – mais, quand même il s'arrêterait à mi-chemin, le passionné de type passif intériorise son objectif et tente de l'atteindre par la seule action qui lui est permise : l'action passive ou manipulation de soi par soi. Il n'en demeure pas moins qu'il *est* tout entier dépassement, projet, attente, et qu'il s'est structuré comme *à venir vers soi-même*. Ainsi de Gustave scrutant *son* vide pour y découvrir *son* avenir en germe (c'est-à-dire cette métamorphose organique de *soi* : le génie). En conséquence, les hésitations, les faiblesses, l'impuissance de 45-47, toutes ses conduites d'échec ne peuvent être envisagées, négativement et dans une perspective pluraliste, comme les effets de forces relativement autonomes et qui freineraient son entreprise principale mais, tout au contraire, il faut, sur la base de la totalisation en cours, totalisante, totalisée, détotalisée et se retotalisant sans cesse, les considérer *comme des moyens* au service du projet passionné

d'écrire. En d'autres termes, même quand il perd son temps et s'absorbe, *pour ne pas écrire*, dans des besognes stupides, soyons sûrs que la stupidité n'est qu'apparente et que c'est *pour écrire* qu'il s'obstine à n'écrire pas. Non pas dans l'idée *trop rationnelle* qu'il n'est pas encore mûr, qu'il faut se donner des instruments, acquérir un style (cela, nous allons le voir, c'est ce qu'il répète volontiers), mais dans quelque intention plus obscure et sans doute prélogique qu'il nous faut pêcher dans ses abysses en souhaitant que le changement de pression ne la fasse pas exploser sous nos yeux. Et le meilleur moyen de l'atteindre par la régression analytique, c'est d'interroger Flaubert sur son rapport à l'Art : si, dans ces années cruciales, nous constatons dans sa façon même d'envisager la littérature un défaitisme plus ou moins affiché, c'est directement, au cœur profond de sa passion, qu'il faudra chercher la conduite d'échec originelle. Et cela signifiera *ou bien* que ce n'est pas l'Art mais le naufrage qu'il réclame, *ou bien* qu'il n'avait pas *tout* perdu en 44, qu'il s'en est avisé et qu'il augmente sa mise, assuré qu'on ne gagne rien si l'on ne perd pas d'abord cela même qu'on veut gagner.

Dans ses lettres de l'époque, nous rencontrons souvent des phrases ou des paragraphes entiers qui dénotent une curieuse tendance à dévaloriser l'Art lui-même dans les moments où il désespère de son talent. Peu de temps après la mort de Caroline, il écrit par exemple à Maxime : « Je vais me mettre à travailler, enfin ! enfin ! J'ai... espoir de piocher démesurément et longtemps. Est-ce d'avoir touché du doigt la vanité de nous-mêmes, de nos plans, de notre bonheur, de la beauté, de la bonté, de tout ? Mais je me fais l'effet d'être borné et bien médiocre. Je deviens d'une difficulté artiste qui me désole ; je finirai par ne plus écrire une ligne. Je crois que je pourrais faire de bonnes choses ; mais je me demande toujours à quoi bon ? C'est d'autant plus drôle que je ne me sens pas découragé ; je rentre, au contraire, plus que jamais dans l'idée pure, dans l'infini. J'y aspire, il m'attire ; je deviens brahmane ou plutôt je deviens un peu fou. Je doute... que je compose rien, cet été⁴⁷. » On pouvait aisément le comprendre

quand il opposait l'Art, fin suprême mais inaccessible, à sa propre médiocrité. On ne s'étonnait pas non plus quand, dans les *Mémoires d'un fou*, il en faisait sa plus chère illusion tout en insistant sur l'inanité de cette occupation : dans le feu de la composition, emporté par son éloquence, il n'avait pas le temps de s'interroger sur soi ou plutôt il était soutenu par la conscience marginale de son génie. Donc, deux positions différentes sinon contradictoires mais parfaitement logiques : celle du désespoir subjectif – « L'Art est grand et je suis petit » –, celle du désespoir objectif, beaucoup plus confortable : « J'excellerai peut-être dans la littérature qui est, sans doute, ce qu'il y a de mieux ici-bas mais qui n'est, en vérité, pas grand'chose. » Il est parfaitement normal qu'il passe de l'une à l'autre. Ce qui l'est moins, par contre, c'est, dans la lettre à Maxime, la curieuse contestation réciproque de l'Art et de l'Artiste. Le début est clair : devant la mort, devant la douleur des survivants, la beauté elle-même révèle sa vanité. Cette remarque contredit tout le « système » de Flaubert qui, loin de reprocher aux grandes œuvres leur inutilité, les chérit à cause d'elle : le Beau est un absolu *parce que* c'est une illusion vaine². Jamais on n'eût attendu de lui cette déclaration si peu conforme à ses entêtements les plus décidés et qu'on résumerait en somme par ces mots : « À quoi bon écrire puisqu'on meurt ? » Propos d'autant plus surprenant que la Littérature est pour lui le point de vue de la mort sur la vie, et que, d'ailleurs, ces deux décès l'ont moins affecté qu'il ne prétend. Admettons pourtant qu'il ait, en face de l'Art, une attitude ambivalente : œuvrer, c'est créer et, du même coup, c'est renaître mais d'autre part la création n'est qu'imitation et l'on ne produit que des chimères. À partir de là, et à la condition de spécifier que ces sautes d'humeur n'ont lieu que par rapport à sa volonté démiurgique, on peut accepter que Flaubert se contredise, tantôt se voulant Dieu des apparences et tantôt se dénonçant comme le singe du Créateur. On aura plus de mal à admettre que l'intuition de la vanité de l'Art, au lieu d'ôter provisoirement à Gustave la volonté d'écrire, l'ait rendu *comme artiste* « bien borné et bien médiocre ». Si le jeu ne vaut pas la chandelle, pourquoi se

désoler d'y être malhabile ? Étrange tourniquet : on dirait qu'il y a, dans ce paragraphe, deux conceptions opposées de la Beauté, l'une explicite, l'autre secrète. La première implique nommément l'Art dans la contestation universelle. Mais les mots « borné et médiocre » suggèrent la seconde, qui est passée sous silence. Il faudrait *traduire* en ces termes : « La vanité de la Beauté m'a si profondément affecté que je ne suis plus capable d'obéir à l'impératif suprême, qui est le Beau. » De fait, il ajoute aussitôt : « Je deviens d'une difficulté artiste qui me désole, je finirai par ne plus écrire une ligne. » Le Beau vient de sombrer dans l'universel Néant, est-ce bien le moment de se montrer si difficile ? Certes, on peut redire ici que l'étrange pari de *L'Éducation* l'oblige à devenir un censeur si sévère de son œuvre qu'il est dégoûté d'avance de prendre la plume. Il faudrait alors, pour restituer le mouvement de sa pensée, récrire ce texte en commençant par la fin : « Je n'écris plus une ligne, c'est que je deviens d'une telle difficulté artiste que tout ce qui me vient à l'esprit me semble étroit et mesquin. Mais qu'importe : j'ai découvert, à l'occasion de mes deuils, que tout est vain y compris la Beauté⁴⁹. » Cette reconstruction est certainement valable. Il n'empêche que la « croyance à rien » de Gustave, ici réaffirmée, et sa « difficulté artiste », nommée ailleurs son « goût », nous renvoient à deux systèmes de valeurs différents sinon opposés. D'ailleurs, la phrase qui suit immédiatement : « Je crois que je pourrai faire de bonnes choses ; mais je me demande toujours à quoi bon ? » tire son ambiguïté de ce qu'elle peut s'interpréter selon l'un ou l'autre système. Rapportée au début du paragraphe, c'est-à-dire à la vanité du Beau, elle signifie tout simplement : puisque tout est poussière, à quoi bon faire des œuvres bonnes selon le jugement des hommes et qui ne seront, en vérité, que de faux semblants ? Par contre si on la lit dans un autre mouvement, c'est-à-dire si on l'accole à « difficulté artiste », on doit comprendre : « Je pourrais faire de bonnes choses, oui, comme tous les petits-mâîtres s'ils s'appliquent. Mais à quoi bon : l'art exige le génie ; il faut être Shakespeare ou rien⁵⁰. » Il me paraît très vraisemblable que Gustave ait intentionnellement maintenu cette confusion

pour susciter deux lectures opposées, toutes deux parfaitement valables. De toute façon, on ne manquera pas de s'émerveiller devant un paragraphe qui commence par « Enfin je vais travailler ! travailler ! » et qui s'achève sur cette profession de foi quiétiste : « Je deviens brahme... je doute que je compose rien cet été. » Comme s'il avait tracé les premiers mots dans une sorte d'ivresse et qu'il avait tourné court, saisi de terreur superstitieuse, et repris le thème – chez lui stéréotypé – du Néant universel pour éviter le mauvais œil⁵¹.

Cette lettre est particulièrement frappante mais elle est bien loin d'être unique : souvent, pendant ses années de silence, Flaubert cherche à minimiser l'importance de la Littérature. Il écrit à Vasse le 4 juin 46 : « Pour vivre, je ne dis pas heureux (ce but est une illusion funeste), mais tranquille, il faut se créer en dehors de l'existence visible, commune et générale à tous, une autre existence interne et inaccessible à ce qui rentre dans le domaine du contingent, comme disent les philosophes. Heureux les gens qui ont passé leurs jours à piquer des insectes sur des feuilles de liège ou à contempler avec une loupe les médailles rouillées des empereurs romains ! Quand il se mêle à cela un peu de poésie ou d'entrain, on doit remercier le ciel de vous avoir fait ainsi naître⁵². » Du coup, voici la littérature ravalée au rang de la numismatique. Dans la même lettre, en effet, Gustave donne son emploi du temps : « Je fais du grec, de l'histoire, je lis du latin, je me culotte un peu de ces braves anciens pour lesquels je finis par avoir un culte artistique ; je m'efforce de vivre dans le monde antique, j'y arriverai, Dieu aidant⁵³. » S'il ne s'agit que de s'évader dans le monde antique, les médailles des empereurs fournissent un excellent moyen ; à la condition de les contempler jusqu'à ce qu'elles s'irréalisent ; les textes de Salluste ou de Virgile, déchiffrables mais résistants, rendront le même service : celles-là et ceux-ci sont en somme d'excellents auxiliaires de l'autosuggestion. L'Art en est un autre et peu importe qu'il soit contemplatif (lire Shakespeare) ou créateur. Flaubert se définira dans les mêmes termes – ou presque – quand il écrira, quelques années plus tard, à Maxime : je suis un bourgeois qui vit à la campagne en s'occupant de

littérature. L'employé numismate, après ses dix heures d'« existence visible, commune et générale », c'est-à-dire après ses heures de bureau et avant le dîner familial, monte au premier étage, et s'enferme avec ses collections ; de même l'artiste, après avoir rempli ses devoirs sociaux et familiaux, se retire dans sa chambre et relit Shakespeare ou noircit pour soi seul du papier. C'est une *occupation*. Quoi de plus déchirant que cet écrivain qui rêve d'être collectionneur pour pratiquer à moins de frais l'absentéisme. Je dis absentéisme car Gustave est sans illusion : ce que les lecteurs d'Estaunié, quand la bourgeoisie, au faite de sa puissance, se souciera d'avoir *aussi* une âme, prendront pour leur *réalité* la plus secrète, il n'ignore pas, lui, que c'est en fait une *déréalisation*. Et si cette part de soi-même n'est pas communicable, il en sait aussi la raison : c'est que l'imaginaire, réduit au pur moment du décrochage, est une rupture intentionnelle de communication. Qu'est devenu son orgueil ? Il n'y a pas si longtemps, dans *L'Éducation sentimentale*, il présentait la déréalisation comme un cadeau de la Providence et comme la condition exigée pour accéder à l'Art ; à présent, s'il faut l'en croire, l'art n'est plus qu'un moyen parmi d'autres – et non le moins coûteux – pour atteindre à la déréalisation. Celle-ci – autrefois signe d'élection – lui paraît la pratique la plus commune puisqu'il suffit, pour y exceller, d'un écu frappé sous Louis XIV. Il n'est même plus besoin de se fasciner sur l'*idée*, de rêver qu'on se dissout dans l'infini : une simple manie suffira ; cette confiance résignée est d'autant plus affligeante qu'elle nous est faite d'un air guilleret. Nous la retrouverons sous des formes diverses tout au long de la Correspondance jusqu'à l'aveu célèbre qu'il fait à George Sand : toute ma vie se résume à noircir du papier pour fuir l'angoisse et l'ennui. Il s'agit toujours, dans ces moments-là, de présenter la névrose – qu'il l'appelle ennui ou anomalie – comme l'essentiel et la décision d'écrire comme un de ses sous-produits. Il accepte même de se dépeindre à Ernest – à Ernest ! – sous les traits du malade chronique, un peu diminué qui se fait soigner en famille et, pour passer le temps, se consacre à son *hobby* : « Mon pli est à peu près pris, je vis d'une façon réglée,

calme, régulière, m'occupant exclusivement de littérature et d'histoire⁵⁴. » Il écrira un mois plus tard à Alfred, dans une lettre que nous commenterons bientôt : « Je te jure que je ne pense pas à la gloire, et pas beaucoup à l'Art. » On dirait qu'il a besoin de se cacher sa folle ambition, de se prendre vraiment pour un vieux garçon vaincu par la vie et livrant mollement, dans sa retraite, une bataille perdue d'avance et d'ailleurs sans intérêt.

Il est vrai qu'il trouve parfois d'autres accents. Mais c'est surtout pour parler de l'Art des autres : Shakespeare est un continent ; Homère « a causé des tressaillements divins », on est tenté de croire qu'il avait une « nature plus qu'humaine » ; les *Essais* de Montaigne, plus qu'aucun autre livre, « disposent à la sérénité ». Peut-on à la fois dénoncer la vanité de la littérature, en faire la triste occupation d'un séquestré et lui donner par de telles épithètes le caractère numineux d'une activité sacrée ? Lorsqu'il prodigue ses conseils à Alfred, il oublie, pour son ami, toutes ses précautions de modestie. Celui-ci lui confie qu'il meurt d'ennui ; quand Gustave reçoit cette lettre, il est dans la même disposition d'esprit : « J'ai été si triste pendant trois jours que j'ai cru plusieurs fois que j'en crèverais... Je commence... à croire que l'ennui ne tue pas car je vis⁵⁵. » Tout aussitôt, cependant, il exhorte son ami : « Prends patience, ô lion du désert ! Moi aussi j'ai étouffé longtemps ; les murs de ma chambre de la rue de l'Est se rappellent encore... les cris de détresse que je poussais seul ; comme j'y ai rugi et bâillé tour à tour... » A-t-il donc tant changé, lui qui, la veille encore, pensait mourir de tristesse ? Voyez-le, pourtant, qui, tout à coup, hausse le ton : « Apprends à ta poitrine à consommer peu d'air ; elle ne s'en ouvrira qu'avec une joie plus immense quand tu seras sur les grands sommets et qu'il faudra respirer les ouragans. Pense, travaille, écris... taille ton marbre comme le bon ouvrier... Le seul moyen de n'être pas malheureux, c'est de t'enfermer dans l'Art et de compter pour rien tout le reste ; l'orgueil remplace tout quand il est assis sur une large base⁵⁶. » D'où la tire-t-il, cette admonestation pleine de superbe ? On aura relevé, bien sûr, l'étroite liaison de l'Art et de l'Orgueil – celle-là même que nous

avons notée dès son adolescence et qu'il tente de masquer dans les lettres de 45-47. Cette fois, renversement complet : l'Orgueil remplace tout ; autrement dit, il n'y a pas d'autre salut que le projet fou de s'égalier par son œuvre aux plus grands. Or le jeune écrivain qui jette ce cri magnifique prétend, *au même moment*, n'être qu'un cadet de famille, rancuneux et dolent, qui voyage en épicier avec ses parents. Quand il revient à parler de lui, dans cette lettre, c'est comme d'un moribond ; « J'ai cru... que j'en crèverais (d'ennui) ; cela est littéral. Quelque effort que je fisse, je ne pouvais pas desserrer les dents. » Naturellement, ces constatations – effets donnés sans les causes – sont en fait des accusations contre Hamard et les parents Flaubert. Gustave sait fort bien que son ami ne s'y trompera pas. N'importe : elles se recourent avec tant d'autres allusions à son incurable « embêtement » que cette « agonie » n'apparaît pas comme un accident provoqué par la situation mais plutôt comme la recrudescence d'un état chronique sous l'action de facteurs extérieurs. Bref, c'est le pauvre Gustave – ce minable – qui donne à Alfred les conseils que lui donnerait Jules à la fin de son éducation sentimentale, à ceci près que cette *admonestation* semble procéder d'une théorie activiste de l'Art ; il faut *travailler*, tailler le marbre comme un bon ouvrier. Cette dernière image, surtout, évoque un labeur violent, physique même, qui épuise et qui muscle en même temps. Gustave prêche-t-il d'exemple ? Certainement non, puisqu'il écrit ensuite : « J'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu. Je ne demande d'ici à longtemps que cinq ou six heures de tranquillité dans ma chambre, un grand feu l'hiver, et deux bougies chaque soir pour m'éclairer. » Rien de plus : il ne dit pas ce qu'il fera de la solitude réclamée. À peine si, tout à la fin de la lettre, il nous apprend qu'il écrira son « conte oriental » l'hiver prochain. Et, pour terminer, cette note d'humilité : il a eu – à Gênes – la première idée de *La Tentation* mais : « Cela demanderait un autre gaillard que moi. »

Cette lettre frappe moins par ce qu'elle livre que par ce qu'elle cache. On ne peut l'entendre sans y ajouter ces trois mots qui n'y sont écrits nulle part mais

que toute son homélie exige : « Fais comme moi ! » Gustave les avait bel et bien en tête, un détail le révèle : le temps des verbes dont il est le sujet – « moi aussi j'ai étouffé... j'ai rugi et bâillé... » – implique qu'il est tiré d'affaire et que la période est close où l'ennui l'étouffait. Et qui donc sinon le séquestré de l'Hôtel-Dieu a « appris à sa poitrine à consommer peu d'air » ? Donc, s'il prône cette méthode, c'est pour s'être guéri grâce à elle : s'il ne le dit pas, c'est qu'il ne *veut pas* le dire. Par crainte d'agacer son ami ? Il n'a pas de ces scrupules. Il semble plutôt qu'il joue deux rôles à la fois et qu'il a peur en insistant sur le premier de dévoiler qu'il contredit le second.

Du reste, ces trois mots qui manquent en mai 45, nous allons les trouver quatre mois plus tard dans une lettre au même Alfred⁵⁷ ; on y rencontre aussi la métaphore du bon ouvrier, appliquée, cette fois, à Gustave en personne. Flaubert est à Croisset depuis le début de l'été ; il jouit des « cinq ou six heures tranquilles » qui faisaient, à Milan, l'unique objet de ses vœux. Alfred lui a écrit qu'il admire sa réussite. Il répond : « J'observe que je ne ris plus guère et que je ne suis plus triste. Tu parles de ma sérénité, cher vieux, et tu me l'envies. Il est vrai qu'elle peut étonner. Malade, irrité, en proie mille fois par jour à des moments d'une angoisse atroce, sans femmes, sans vie, sans aucun des grelots d'ici-bas, je continue mon œuvre lente comme le bon ouvrier qui, les bras retroussés et les cheveux en sueur, tape sur son enclume sans s'inquiéter s'il pleut ou s'il vente, s'il grêle ou s'il tonne. »

Quelle est cette œuvre lente ? Nous sommes en septembre, il a terminé *L'Éducation* en janvier, cela fait donc huit mois qu'il n'a pas écrit une ligne. Il n'a pas l'intention de reprendre la plume de sitôt puisqu'il nous apprend dans la même lettre qu'il va « s'occuper de régler un peu (son) conte oriental ; mais c'est rude ». Régler : donner à son conte une loi intérieure mais non pas l'écrire ; il n'en est donc pas même à la composition ; tout juste à « ruminer » son sujet. Il fera venir bientôt des livres sur l'Orient pour se pénétrer de « couleur locale ». Ses lectures, au moment qu'il envoie sa lettre et dans les mois qui suivent, ne

peuvent guère passer pour « cette grande étude du style » qui apparaissait à Jules comme un indispensable apprentissage : Gustave a bâillé sur un ouvrage de philosophie chinoise et l'a quitté en se promettant de le reprendre, il se délasse en épouillant le *Cours de Littérature dramatique* pour son sottisier. En août il « analysait toujours le théâtre de Voltaire ». Sans doute le fait-il encore. Voilà tout. Où sont les coups de marteau ? Où l'enclume et le fer brûlant ? Dira-t-on qu'il ment ? Qu'il veut faire croire à Alfred qu'il a « quelque chose en train » ? Pas du tout : « Je te jure que je ne pense pas à la gloire et pas beaucoup à l'Art. Je cherche à passer mon temps de la manière la moins ennuyeuse et je l'ai trouvée. » On ne peut être plus franc sinon plus sincère.

Pour comprendre cette nouvelle contradiction il faut replacer le passage dans son contexte. Le 23 septembre 45, Alfred, qui venait d'écrire le *Dialogue de Brutus et de Don Quichotte* et « une pièce de vers, le “Chœur des Bacchantes” », dit à Flaubert : « Je viens, cher vieux, d'achever un conte qui, je l'espère, te divertira. Il a nom *La Botte merveilleuse*. Je ne te dirai rien de l'intrigue ni de la facétie, à mon avis *sublime* (tant pis, c'est dit) qui termine la pièce. Je crois qu'il est difficile de faire quelque chose d'aussi agréablement bouffon. J'ai ajourné la pièce à Emma Caye, je ne m'occupe guère maintenant que de choses immédiatement publiables. » On apprend par cette même lettre qu'il lit peu : Quinault, « poète admirable », Rollin, Darwin. Il est, chose rare, d'humeur assez joyeuse – et fort content de lui-même : « la philosophie, la poésie... voilà les deux inspirations que Dieu a réunies chez ton serviteur ». Ignore-t-il que ces bonnes nouvelles vont exaspérer Gustave ? Comment ? Il *travaille* ? Depuis avril, il a écrit un dialogue, une pièce de vers et une poésie burlesque. Et il trouve encore le temps de lire Darwin ? N'est-ce pas justement ce que Gustave *devrait faire* ? Dans sa lettre précédente, datée du 15 septembre, Alfred expliquait son long silence en disant simplement : « J'ai beaucoup travaillé. » Gustave ne pouvait manquer de l'*envier*, lui qui, depuis janvier, n'a rien fait et n'ignore pas que ses lectures et relectures sont des alibis. En outre, ce qui l'irrite profondément, c'est

la négligence avec laquelle son ami lui annonce comme allant de soi cette chose « *énorme* » : « Je ne m'occupe guère que de choses immédiatement publiables ». Nous savons que Flaubert, à l'époque, se demande souvent s'il se fera jamais éditer ; parmi les raisons qu'il avance il y a l'idée fort honnête qu'on ne doit pas laisser guider ou freiner sa plume par des considérations étrangères à l'art, en particulier par le souci de savoir si une œuvre est publishable. Cette préoccupation, affichée par Alfred, suffit pour faire augurer à Gustave que les nouveaux ouvrages de son ami sont de médiocre qualité. De plus, il ne s'abuse pas : si Alfred, qui n'a pas l'habitude de le gâter, l'a gratifié de deux lettres en moins d'un mois – envoyant la seconde quand la première n'a pas encore reçu de réponse –, c'est qu'il était content de son « histoire burlesque » et n'a pu s'empêcher de lui faire part de sa satisfaction. Flaubert pense à la fois qu'Alfred a bien de la chance et qu'il se satisfait à peu de frais. Il a peur que *La Botte merveilleuse* ne soit insipide et d'en arriver à mépriser un peu l'*Alter Ego*, mais il ne redoute pas moins – sans trop y croire – de se trouver en présence d'un chef-d'œuvre. De toute façon, et quel qu'en soit le résultat, cet activisme littéraire lui paraît inquiétant : trop de facilité. Si celle-ci est payante, tant pis pour Gustave qui a misé sur la patience ; si elle ne paie pas, tant pis pour Alfred. La réponse de Flaubert est dictée par le dépit. Certes, il commence par féliciter l'heureux auteur : « J'ai grande envie de voir ton histoire de *La Botte merveilleuse* et ton chœur de Bacchantes et le reste. – Travaille, travaille, écris, écris tant que tu pourras, tant que ta muse t'emportera. C'est là le meilleur coursier, le meilleur carrosse pour se voiturier dans la vie. La lassitude de l'existence ne nous pèse pas aux épaules quand nous composons. Il est vrai que les moments de fatigue et de délassement qui suivent n'en sont que plus terribles, mais tant pis ! Mieux vaut deux verres de vinaigre et un verre de vin qu'un verre d'eau rougie. Pour moi je ne sens plus ni les emportements chaleureux de la jeunesse ni ces grandes amertumes d'autrefois. Ils se sont mêlés ensemble, et cela fait une teinte universelle. » Les exhortations du début se réclament d'une théorie de l'inspiration que Gustave a depuis longtemps

abandonnée : Alfred se laisse « emporter par sa muse » ; cela veut dire qu'il s'abandonne au mouvement vulgaire de la spontanéité – ce que faisait précisément Flaubert dans son adolescence, avant que l'obsession du goût l'ait affecté d'impuissance. En outre, ce ton de supériorité bonhomme – qu'il prend, à son ordinaire, pour renvoyer à son correspondant, comme des ordres qu'il lui intime (« travaille, travaille, écris, écris »), les décisions que celui-ci a prises spontanément et sans lui demander son avis – se double ici d'une perfidie légère : il laisse entendre que les œuvres d'Alfred ne l'intéressent pas pour leur valeur esthétique mais tout bonnement pour leur utilité pratique : tant que tu composes, tu ne t'ennuies pas, lui dit-il en substance. C'est comme s'il lui commandait d'écrire pour se désennuyer. C'est porter d'emblée la production d'Alfred sur le terrain où Gustave se réfugie quand ses propres ouvrages sont contestés⁵⁸, comme pour lui dévoiler indirectement ce qu'il augure d'elle. D'ailleurs il a soin d'ajouter que « les moments de fatigue... qui suivent n'en sont que plus terribles ». Pourquoi sinon parce que, dans ces moments-là, on se relit et qu'on trouve exécrable ce que l'on pensait bon ? Naturellement il y a aussi la rechute dans la contingence nauséabonde du vécu. Mais, chez Gustave, l'un et l'autre vont de pair et l'on sent d'autant plus l'âcre fadeur de l'existence qu'on est plus mécontent des pages qu'on vient d'écrire. Bref, une idée perce à travers la condescendance de Gustave, qui pourrait s'énoncer comme suit : « Écris, puisque ça t'amuse. Quand tu t'arrêteras, tu connaîtras ta douleur et l'horrible déception de n'avoir rien fait que de médiocre. Mais qu'importe, si tu as passé un bon moment. »

Sur ces entrefaites, il passe rapidement à lui-même et nous apprend qu'il ne connaît plus ni l'enthousiasme ni le désespoir, bref qu'il est *adulte* plus que son aîné – pour qui l'art est encore un enfantillage. En face d'Alfred qui *vit* encore et, pour un verre de vin, s'expose à avaler deux verres de vinaigre, Gustave rappelle discrètement sa supériorité de *mort*.

Car il faut bien qu'il se sente supérieur à cet aîné qu'il a adoré, qu'il respecte encore mais n'admire plus. Le temps n'est pas loin où il écrira à Maxime : « Envoie-moi (ton) scénario. Alfred... s'occupe de tout autre chose ; c'est un bien drôle d'être⁵⁹. » Inquiet, envieux, humilié, rancuneux, un peu méprisant, il a besoin de se percher. Mais il ne peut opposer ses œuvres à celles d'Alfred puisqu'il n'a rien fait. C'est alors qu'il s'avise que la lettre précédente de son ami – laissée sans réponse (sans doute par ressentiment et dignité : elle était venue trop tard, après un trop long silence) – contenait un des rares éloges qu'Alfred lui ait jamais décernés⁶⁰ : « J'admire ta sérénité. Tient-elle à ce que tu es moins détourné que moi, moins assailli par l'*externe* ? ou bien est-ce que tu as plus de force ? Tu es toujours heureux de te sauver par un moyen que j'aurais aussi et auquel ne n'ai pas eu jusqu'ici envie de me cramponner. » Puisque son ami paraît lui reconnaître une supériorité, c'est elle que Gustave s'empressera d'exalter ; il en prendra prétexte pour assassiner Alfred de conseils littéraires. Curieusement, il croit répéter la phrase même de son ami alors qu'il en change les termes et le sens : Alfred disait non sans quelque ironie qu'il *admirait* la sérénité de Gustave ; celui-ci lui répond : « Tu parles de ma sérénité, cher vieux, et tu l'envies. » Or l'envie, c'est le tourment perpétuel de Flaubert : il la ressent en ce moment même et, du coup, ne peut se tenir de l'attribuer à Le Poittevin, trop indifférent, en vérité, et trop narcissiste pour désirer ce qui appartient à d'autres. Cette méprise dirigée est à l'origine d'un dialogue de sourds ; Gustave se persuade que son ami lui demande la recette de l'ataraxie et se hâte de la lui donner : Fais comme moi ! Or la lettre d'Alfred est claire : il est rongé « par l'extérieur » (la vie familiale et mondaine, les putains, la boisson), sait qu'il se perd mais n'en a cure, et précise, en tout cas, qu'il n'a pas la moindre envie de chercher son salut dans la littérature. Flaubert ne veut pas le savoir : il gourmande ce suicidaire comme si celui-ci tenait, lui aussi, l'Art pour la valeur suprême⁶¹ et méconnaissait par étourderie ou dissipation sa vocation véritable.

À la lumière de ce qui précède, l'« œuvre lente » va nous livrer son sens. En surface, c'est une réaction irritée aux œuvres légères que son ami a produites sans effort et trop vite. Gustave a voulu mettre dans ces deux mots toute une leçon d'éthique littéraire : tu écris des brimborions, tu cherches un éditeur, tu es mondain jusqu'en littérature ; moi, je sais que le génie est une longue patience. Aussitôt convoqué, le bon ouvrier se ramène, chargé de représenter l'aspect *artisanal* de l'art et de s'opposer aux petits marquis de la littérature qui tiennent le travail de la plume pour un divertissement. L'ennui, c'est qu'Alfred écrit et sait que Gustave n'écrit pas⁶². En sorte que ce serait plutôt à l'aîné d'exhorter le cadet. Il n'en faut pas plus pour que les coups de marteau changent d'office. Dans la lettre de Milan, ils symbolisaient la création : l'ouvrier, d'ailleurs, était hautement qualifié, c'était Michel-Ange taillant son marbre, matière inerte mais précieuse ; il est devenu forgeron et tape, à présent, sur un vil morceau de fer. Ce n'est plus le produit fini qui compte, c'est l'effort, la patience, l'indifférence à tout ce qui n'est pas le *métier*, bref des qualités inférieures. Plus précisément ce qui intéresse Flaubert chez ce travailleur, c'est moins le travail que l'immuabilité. C'est le décor qui change : l'orage après le beau temps. Mais le forgeron, vu par Gustave, ne change pas ; l'éternité se manifeste chez lui par la répétition : mêmes gestes, mêmes bruits. La statue, cette fois-ci, c'est lui : il lève d'un bras de marbre un marteau marmoréen, dans quelque jardin de Rouen, au milieu des éclairs ou, si le soleil reparait, des pigeons. Le forgeron : Gustave statufié. Malade, anxieux, *je suis immuable*, je m'abandonne au vide et je le maintiens en moi par tous les stratagèmes de l'activité passive. Mon œuvre lente, c'est cela : me conditionner de telle sorte que je ne sois plus qu'une ouverture à l'irréel, « envoyer faire foutre tout et moi-même avec », pour me retrouver sujet universel dans l'imaginaire. Et qu'en résultera-t-il ? Cette ouverture est-elle un piège à images ? Ou, longue et patiente béance, *ne mériterait-elle pas*, pourvu qu'elle n'espère rien, leur visitation ?

Nous n'en saurons rien, au moins dans cette lettre. À peine l'arrogant conseiller a-t-il lancé son « Fais comme moi » superbe, il se dégonfle. Il vient de parler net, comme eût fait Jules, et d'affirmer la nécessité de « l'épochè » affective, quand, dans le même paragraphe, il tourne court et se renie. Il est allé jusqu'à dire : « Le bonheur des gens de notre race est dans l'Idée, pas ailleurs. » Et voici qu'il ajoute : « Je ne pense... pas beaucoup à l'Art. Je cherche à passer le temps de la manière la moins ennuyeuse et je l'ai trouvée. » Qu'est devenu le forgeron de marbre ? Quel rapport établir entrel'« œuvre lente » et le « passe-temps le moins ennuyeux » ? Il s'agit pourtant bien d'une seule et même chose : mais, dans un cas, elle apparaît comme une démarche éthico-esthétique, indispensable et suffisante pour accéder à l'Art ; dans l'autre, ayant perdu son efficace, elle se donne pour la meilleure manière de consommer sa vie en attendant la mort. Nous retrouvons ici, plus manifeste, le tourniquet que nous avons rencontré à tout propos dans les lettres de Gustave : deux concepts de l'Art s'opposent mais sont assez indéterminés pour qu'on passe dans les mêmes phrases de l'un à l'autre. D'une part, c'est un mystère auquel on n'accède que par une nouvelle naissance accompagnée d'une ascèse méthodique et *qui suffit* à la condition d'être pratiquée avec rigueur ; d'autre part, c'est un *hobby* de rentier, de reclus. Mais, même dans cette seconde conception, Flaubert conserve sa répugnance pour la littérature de divertissement : en tout état de cause, il faut relire les *grands* auteurs. Ainsi entre les deux conceptions un passage est ménagé : même aux yeux du bourgeois qui s'occupe de littérature, l'être absolu du non-être et du mal, la Beauté, est révélé par les chefs-d'œuvre du passé. Reste que *cela même* – la communication éblouie avec les saints de la littérature – est présenté souvent et explicitement comme le *hobby* d'un malade.

Ne dirait-on pas, devant ces appréciations, contradictoires et simultanées – rencontrées *partout*, à l'occasion de *tout*, dans les années 45-47 –, que Flaubert cache sa véritable idée de l'Art, c'est-à-dire non seulement la valeur qu'il attribue au Beau mais aussi la nature de son ascèse, ses objectifs réels et le sens même du

vécu ? Cette idée apparaît marginalement, quand il ne se méfie pas et parle naïvement de Shakespeare ou, comme dans la lettre de septembre 45, quand l'irritation lui fait perdre le contrôle de ce qu'il dit ? Dès qu'il s'aperçoit qu'il a montré le bout de l'oreille, il change abruptement de propos et refile à son correspondant sa théorie de l'art-divertissement ou, s'il s'est trop découvert, se déclare incapable d'être jamais artiste. Furieux de la désinvolture d'Alfred, il rétorque en parlant de son *œuvre lente*. Mais bientôt il se ressaisit : c'est trop dire. De toute manière il prône le *détachement* mais, quand il est tout à fait sincère, c'est qu'il y voit la seule manière d'atteindre à la représentation esthétique du cosmos ; et, dès qu'il se méfie, il en fait la voie la plus courte vers la stagnation, seule façon d'être, sinon heureux, du moins tranquille. Pourtant, quand il vante à ses correspondants les mérites des étangs, lisses et calmes, cachant en eux leur bourbe, et quand il écrit que sa sérénité est au fond de son âme, cachée sous l'exaspération continuelle, la maladie, les moments d'angoisse atroce qui le tourmentent « mille fois par jour », il ne parle pas vraiment de la même chose : dans un cas, le calme est de surface et les passions sont au sous-sol, tapies, prêtes à renaître s'il bouge ; dans l'autre, les violences, les rages, les angoisses sont le vécu immédiat, la sérénité est l'*exis* profonde et ne peut être obtenue que par une epochè affective consistant à mettre entre parenthèses ces tumultes superficiels, à les vivre comme du non-vécu, comme de la petite monnaie sans valeur et, par la négation du subjectif, à désigner, par en dessous et indirectement, l'immuable tranquillité de l'Un parménidien. Le résultat même est différent : dans un cas, le donné immédiat de la conscience, c'est l'ataraxie ; dans l'autre ce sont d'aigres fureurs, des égarements que Maxime n'a pas manqué de noter, et le travail de Gustave – qui échappe au regard simpliste de Du Camp – vise à les désamorcer pour les réduire à n'être que ce qu'ils sont : des sons et des trémulations qui ne l'engagent point. Pourtant il se définit tantôt par l'une, tantôt par l'autre de ces attitudes. Et, dès qu'il a le sentiment qu'il insiste trop sur la sérénité – fruit d'une tension éthique – , il revient à la stagnation, attitude rétractile née de la peur de

vivre, et cherche à donner le sentiment que l'un et l'autre état sont équivalents. Il y a donc un chemin vers l'Art et Flaubert s'y est engagé : je n'ai pas tout à fait terminé mon *Éducation sentimentale* mais j'y touche. Pourtant il n'en dit rien – ou le moins possible. Pourquoi ? Pourquoi tant de pages obscures de sa Correspondance – dans les années 45-47 – où d'une ligne à l'autre il se contredit ? Pourquoi Jules le Superbe, toujours présent, toujours aimé, est-il passé sous silence ? Qui veut-il tromper ? De quoi donc a-t-il peur ?

B. – LE « QUI PERD GAGNE » COMME ATTENTE DU MIRACLE

Le « Qui perd gagne », Gustave en a eu l'obscur aperception dans le moment décisif où il s'est écroulé aux pieds de son frère ou, peut-être, plus tard, entre les crises référentielles, quand, alité, ruminant son mal, il tente d'en retrouver le sens. On pourrait, s'il s'agissait d'un autre, y voir un thème de compensation : un accident transforme un jeune homme « d'avenir » en infirme ; si celui-ci s'avise de prendre le malheur qui brise sa vie pour un cadeau providentiel qui l'a retiré du monde en vue de l'amener à soi-même ou à Dieu, il s'efforce peut-être de changer après coup le sens d'une humiliation fortuite, imprévue, imprévisible, qui a fondu sur lui de l'extérieur et qu'il faut pourtant intérioriser. Mais nous savons que le hasard est pour peu de chose dans la crise de janvier 44, que le mal de Gustave, préparé depuis l'enfance, prophétisé vingt fois par la victime, ne se distingue pas de la vie et qu'il est tout ensemble subi et intentionnel. Bref, il a découvert *tout de suite* le sens fondamental de sa chute, l'intention de nier l'homme pour acquérir les dons de l'artiste et c'est sur cette intuition qu'il a bâti la fin de *L'Éducation*. Mais cet empiriste – qui, tout en aimant l'Idée, déteste les idées et surtout les systèmes – a, pour une fois, trop systématisé. Il a reconstruit logiquement une démarque magique – et c'est là, si l'on veut, que se trouve

sinon la compensation du moins le truquage : en y mettant après coup de la nécessité, il a voulu *prendre des assurances* et, quand même la Providence n'existerait pas, définir les règles du jeu – à partir de ce qu'il nomme sa connaissance du monde – de manière que les pertes se traduisent automatiquement par des gains proportionnés mais toujours supérieurs. Nous avons vu qu'il a même inventé une dialectique négative dont le meilleur exemple – qui est, en même temps, l'expression verbale du schème fondamental qui préside aux dernières pages de *L'Éducation* – est fourni par cette phrase : « Jules s'enrichissait de toutes les illusions qu'il perdait⁶³. »

Mais, si l'on y réfléchit, il apparaît que l'intention qui l'a précipité, bras et jambes rompus, au fond de la carriole, est à la fois plus humble et plus follement audacieuse : il est certain, en effet, qu'il n'a pas encore mis au point son système ; quand il fuit Paris et la douleur d'Hamard, il croit encore que le pire est sûr et que le meilleur perd. Ainsi, l'obscur pari de s'abîmer dans l'abjection pour gagner le génie n'est gagé *sur rien*. Il ne s'agit pas même de calculer les chances : il faut s'en remettre à de hautes instances, *faire confiance*, envers et contre tout. De fait, dépouillé de tous les artifices qui l'ont masqué dans la reconstruction ultérieure, le « Qui perd gagne » nous apparaît comme le brusque abandon d'un nageur harassé, qui cesse de lutter contre les courants et les vagues et se laisse aller : voilà, je me livre à vous, soyez témoins que je me suis battu jusqu'au bout. Si je meurs, c'est que je n'étais pas fait pour vivre ; si je survis, c'est que vous m'aurez sauvé en toute gratuité ou pour des raisons qui sont connues de vous seuls. Ainsi la Chute est une parole adressée à des puissances silencieuses qui le regardent culbuter sans faire un signe et dont, quand il rouvre les yeux, il ignore ce qu'elles ont décidé. Ces personnages à demi symboliques sont, je l'ai dit, les deux faces d'Achille-Cléophas, avers et revers, Dieu et le Diable, exaltées et sublimées.

Le Diable, il n'est pas question de l'attendrir. Il faut le neutraliser *en lui donnant raison sur toute la ligne*. Qu'est-il, le prince des Ténèbres, sinon la

personnification de l'idéologie paternelle – et bourgeoise –, c'est-à-dire le *déterminisme* ? Vécue par Flaubert dans le désespoir, cette conception du scientisme supprime aussi bien la Morale que l'Art : la loi d'extériorité ne *compose* pas ; le réel, toujours extérieur à lui-même, ne peut jamais offrir qu'une illusion d'unité ; donc le génie, puissance de super-intégration, n'a pas d'existence réelle : comment un ramas d'atomes entrechoqués pourrait-il jamais le produire ? Quant à exister comme détermination de l'imaginaire, c'est exclu : les lois de la Nature ne *connaissent* que la réalité ; l'*homo sapiens* et l'*homo faber* ne *reconnaissent* pas l'imagination à moins de la soumettre à leurs projets pratiques. Le Savoir – comme l'a toujours pensé le praticien-philosophe – est action théorique et pratique sur l'Être, donc il tend vers l'Absolu, au lieu que l'art, orfèvrerie du Non-Être, n'est qu'un bavardage oiseux. Quand il écrivait *L'Éducation*, enfiévré par sa découverte, Gustave n'avait pas encore compris la portée de son engagement : il ne s'agissait pas seulement de tout perdre *en tant qu'homme* ni même *en tant qu'artiste* ; il fallait proclamer que ce désastre était la conséquence logique de sa stupide ambition : nouvel Icare, il a voulu voler, ignorant que le Démon mesquin a décidé de nous soumettre à l'attraction terrestre pour nous faire ramper sur l'écorce du globe et nous condamner à la médiocrité ; il reconnaît aujourd'hui son erreur : le génie n'est pas compatible avec les lois de la Nature ; à vouloir l'impossible, il a fini par mériter ce plongeon mémorable qui lui a cassé les reins ; tourmenté par des « angoisses affreuses », ce convulsionnaire achève de démolir les structures mentales qui lui eussent permis peut-être de plaider honorablement : « C'est bien fait ; mon père avait raison, que ne l'ai-je écouté ? » Quand Maxime écrit : « Flaubert a été un romancier de grand talent ; sans sa maladie, c'eût été un génie », ce n'est pas malveillance pure : Gustave a voulu tenir ce rôle devant lui, il a voulu le faire témoin d'une prétendue déchéance. Son orgueil l'oblige évidemment à quitter souvent son personnage, en particulier quand les autres le prennent trop au sérieux. C'est alors qu'il parle de son « œuvre lente ». Mais il prend peur aussitôt – le Diable

est à l'écoute – et recommence à jouer le bourgeois que ses infirmités retiennent à la campagne et qui, incapable d'écrire, relit les œuvres des autres.

Car il y a eu des hommes-continents ; aujourd'hui même, il y a Hugo. Bref, le génie existe, il a existé, il existera demain. Mais, puisqu'il est avéré qu'il contredit les lois de l'Univers, c'est qu'une volonté toute-puissante les a suspendues dans chaque cas particulier. Un grand écrivain, c'est toujours un peu Lazare : il subit le sort commun, meurt et commence à sentir ; à cet instant quelqu'un survient qui claque les doigts, le temps se renverse comme un sablier, il ressuscite génial. Si Gustave n'a voulu que tromper le Diable, point n'est besoin qu'il croie à son personnage : qu'il cache ses projets aux autres, qu'il évite de s'en entretenir avec lui-même dans la solitude, qu'il les poursuive avec un acharnement silencieux, c'est assez. Mais dès lors que Dieu s'en mêle, le malheureux jeune homme est contraint de désespérer. S'Il existe en effet – et rien n'est moins sûr – Il a livré la terre au Diable. En tout cas, tout se passe comme s'il en était ainsi. Il n'y a pas une preuve, pas même une présomption de Sa présence, mis à part l'instinct religieux, aspiration splendide qui ne trouve à s'incarner que dans des sottises. Si le monde est l'enfer, il va de soi que toute figuration du sacré en est nécessairement le simulacre infernal. Sur un point, en tout cas, le Tout-Puissant s'est mis d'accord avec Satan : la vie doit être un long calvaire ; adolescent, Gustave notait sur son cahier : l'humanité n'a qu'un but, c'est de souffrir. Autant dire : c'est, en tout cas, mon but à moi. À présent il va se servir de son dolorisme pour acquérir du mérite en se conformant à la volonté de Dieu. Et voici son pari téméraire, en cette nuit qui manque le briser : souffrir *en présence* du Dieu absent. Je dirai qu'il est double. Agnostique parce que son père diabolique a tué en lui la foi, Gustave – *sans perdre son agnosticisme* – fait le pari pascalien. Pour sauver non son âme mais ses dernières chances dans ce monde : Dieu existe car Lui seul rend le génie possible. Par l'acceptation totale de la souffrance, en janvier 44, et, dans les années qui suivent, par la résignation, il fait un second pari. Puisque Dieu veut cette souffrance, le malade, par le bon usage

qu'il en fait, acquiert du mérite à Ses yeux ; mais le mérite n'est pas toujours récompensé, Gustave est payé pour le savoir, lui qui croit toujours mériter les réussites des autres. Aussi *parie-t-il* que Dieu l'élira *sur cette terre* et qu'au terme d'une vie triste et monotone, Il lui donnera le génie et la gloire.

Mais, pour que ce double pari lui permette de gagner, il faut justement l'enfouir au plus profond de sa conscience et n'en parler jamais. C'est la règle du jeu. Dieu se refuse : voilà l'évidence. Il faut donc refuser toutes les religions : c'est ce qu'Il veut. Ici l'agnosticisme sert Gustave : cette impossibilité de croire, il faut la vivre à fond, refuser les tentations de la foi, clamer jusqu'au bout que l'homme est seul sur terre, abandonné au Diable, c'est-à-dire au mécanisme. Pour être en complet accord avec la volonté divine, il n'est pas même besoin de chercher en gémissant : il convient d'avoir la certitude qu'on ne trouvera pas sur terre. Simplement, *il faut en souffrir sans cesse*. On voit le truquage et la plus fondamentale intention d'échec : Gustave souffrira toute sa vie de l'absence divine précisément parce qu'il pense que sa souffrance est agréable à Dieu. S'il conteste Son existence en s'en désespérant, c'est parce qu'il a parié, sans mots, en janvier 44 qu'Il existait. Cette attitude lui est d'autant plus facile à prendre qu'elle n'est que l'organisation et la radicalisation par la mauvaise foi de son incroyance et de la frustration qui en résulte. Simplement, la structure intentionnelle est inversée : il souffrait de ne pas croire ; à présent, il affirme son incroyance *pour* en souffrir. Le moment de l'agnosticisme demeure intact : c'est bien vrai qu'il ne peut avoir la foi ; mais par la douleur qui en résulte – devenue la *bonne* douleur – il affirme le Dieu qu'il nie : auparavant, elle n'était qu'un égarement, à présent elle est *méritoire* et c'est par ce mérite qu'elle a changé de statut, qu'elle se fait prétention muette sur une Transcendance. Gustave entre dans le rôle : il sera celui que l'univers entier décourage de croire – conformément aux vues de l'Être éternel – et qui, convaincu de Sa non-existence par la raison, par la science, par de hautes autorités, ne cesse, en dépit de son incroyance, d'affirmer qu'Il existe par son simple et profond refus de se

résigner. À partir de 1845, Gustave a compris que sa maladie était une conversion au sens religieux du terme. Mais, dans son univers manichéiste, cette conversion ne peut en aucun cas se manifester comme une communication directe avec le Divin puisque le démon règne sur les esprits eux-mêmes. Un seul changement : auparavant, il ne pouvait pas croire ; à présent, s'il se garde de croire, c'est qu'il croit. Est-ce à dire que sa mauvaise foi est constante ? Non, sans aucun doute : rien n'est si concerté, chez Flaubert ; et puis le silence qu'il garde, jusqu'en lui-même, sur cette opération la rend instable. Nul doute qu'il ne retombe souvent dans un agnosticisme naïf – celui qui le caractérisait avant la crise – et que, plus rarement, il est au bord de croire, comme cela lui est arrivé pendant son adolescence. Pourtant j'essaierai de montrer tout à l'heure que, désormais, l'accent est mis surtout sur le truquage.

S'ils savent éviter les ruses grossières du Diable, le Tout-Puissant doit pouvoir reconnaître les siens et les sauver dans ce monde. À une condition, toutefois : c'est qu'ils se gardent de tout espoir, mieux, qu'ils persistent à désespérer de leurs ambitions mondaines. Pour Gustave, rien de plus clair : puisqu'il *doit* ne pas croire en Dieu, comment croirait-il à la Providence ? Jules en bénéficiait : ce qui montre assez le vœu secret de Flaubert. Mais celui-ci, nous le savons, ne se livre jamais que dans les fictions. Le manuscrit terminé, l'huître se referme : il faut s'acharner à perdre, c'est l'ordre. Dans *L'Éducation* Gustave nous a révélé le sens *technique* de son projet : disqualifier systématiquement toutes les impressions reçues et, mettant le vécu entre parenthèses, se réaliser en profondeur comme pure sérénité, c'est-à-dire comme équivalence absolue de l'Être et du Non-Être ; au terme de l'ascèse, il sera si complètement vidé de soi que sa propre existence ne pourra s'atteindre que dans l'imaginaire et par le décollage propre à l'imagination ; alors il deviendra Seigneur des images. Voilà le sens de *l'œuvre lente*. Mais c'est, bien entendu, ce qu'il faut soigneusement éviter de dire ou même de penser. Tant qu'il œuvrera sur lui-même, Gustave s'abstiendra de songer à l'Art et surtout d'en faire le but de son entreprise. Avec la même

insincérité le bon chrétien fait le bien par obéissance ou par charité mais non pas pour mériter le Ciel. Si Gustave « rentre dans l'Idée » pour la gloire ou pour libérer son génie, il reste prisonnier de ses intérêts terrestres. Il convient, *au contraire*, pendant l'ascèse, d'insister fortement sur la vanité du Beau, de marquer quelque dédain pour la littérature, cette occupation mineure, et de se plaindre conjointement de sa propre impuissance. La contestation de la Beauté fait partie de ces exercices mentaux : tant que notre mystique n'est pas parvenu au dépouillement extrême, tant que son essence particulière ne se définit pas comme l'identité du réel quintessencié et de l'imaginaire, le Beau qu'il rencontrera sur sa route – fût-ce un vers de Virgile ou une scène du *Roi Lear* – ne sera pas la Beauté véritable. Ou du moins Gustave ne sera pas encore en état de le saisir dans sa plénitude : s'il y prétendait, alors que tant de liens l'attachent encore à la terre, il serait perdu. mais qu'il ne s'avise pas non plus de le refuser au nom de quelque certitude, comme s'il pressentait qu'il en saisira mieux le sens à un stade supérieur : cela supposerait qu'on lui a fait un signe, donné une indication, ce qui n'est pas même concevable dans la nuit obscure qu'il doit traverser. La Beauté, on ne la *trouve* point : un jour, elle s'imposera comme une providentielle exigence. Du coup, Flaubert s'acharne à douter, il écrit à Louise : « J'aime l'Art et je n'y crois guère⁶⁴ », ou : « Tu crois que j'aime beaucoup l'étude et l'art parce que je m'en occupe. Si je me sondais bien, peut-être ne découvrirais-je à cela pas autre chose que de l'habitude. Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'*Illusion*, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives⁶⁵. » Et, s'il vient à parler d'écrire, c'est comme d'une fonction organique : « J'écris pour moi, pour moi seul, comme je fume et comme je dors. C'est une fonction presque animale, tant elle est personnelle et intime⁶⁶. » L'œuvre lente est présentée à Dieu comme pure fidélité sans espoir à un idéal religieux. Car c'est tout un, n'est-ce pas ? de croire à Dieu et à son propre génie puisqu'il est prouvé que celui-ci est une grâce accordée par Celui-là. Le brave jeune homme refuse les fins humaines, tout comme un saint, mais

puisque le Ciel se tait et que la Grâce lui est refusée, il demeure au niveau de l'Infini négatif, contestant tout et « soi-même pour commencer » ; cela signifie qu'il fait tout ce qu'il peut par ses propres forces pour que le génie lui advienne : il rentre dans l'Idée et devient brahme, c'est-à-dire un peu fou ; entendons que l'évocation de l'hindouisme (sans doute par erreur ; ce « brahme » m'a tout l'air d'être un bonze), aussitôt suivie d'une allusion à son état mental, montre que Flaubert entend marquer les deux aspects de son absentéisme : « rentrer dans l'Idée », c'est se mettre en contact permanent avec le sacré *si* Dieu existe ; s'Il n'existe pas, c'est sombrer dans la folie. Rien de tout cela n'est voulu (ou presque rien : « Ma volonté aussi y a été pour quelque chose ») ; les choses sont arrivées parce qu'elles devaient arriver ; Gustave n'a pas eu besoin de réussir pour persévérer : la « nature » de ce « grand homme manqué » est ainsi faite qu'il a maintenu contre toute évidence ses postulations, devenant une exigence qui ne s'adresse à personne et se perpétue, sans le moindre espoir, dans une solitude inhumaine sous le ciel vide : Dieu devrait exister pour me donner le génie qui me manque, je ne sortirai pas de là ; refusant les biens mondains et le commerce des hommes, je resterai vide, en état de réceptivité permanente, obstiné à mériter la grâce qui ne me sera jamais accordée. À Dieu de jouer.

Le sens général de l'*œuvre lente* est assez proche de celui que Jules donnait à son évolution. Pour celui-ci, le vide, vécu comme décrochage de l'Être, était la condition nécessaire et suffisante pour faire un chef-d'œuvre. C'est qu'il s'agissait d'un rapport interne entre deux notions – néantisation, génie – dont l'une engendrait l'autre sans médiation. À présent le décrochage, condition nécessaire du génie – sur ce point, Gustave n'a pas varié – cesse d'être suffisant. Le vide est une sorte de mise en condition qui *peut* provoquer l'intervention d'une force intime et tout à la fois étrangère (ce qu'a toujours été l'*Autre* pour Flaubert). C'est tenter Dieu, voilà tout. La relation de la vacuité à l'Art n'est plus rigoureuse : il faut la médiation d'un tiers pour qu'elle s'établisse. D'une certaine manière, l'ordre des notions reste inchangé puisque le tiers-médiateur n'est autre

que le Tout. Mais celui-ci s'est dédoublé : officiellement il reste l'univers panthéisé des transfinis ; mais secrètement et par la seule humilité Gustave le tient pour la Création continuée d'un Dieu personnel, unité rigoureuse et pensante du Cosmos qui a seul la possibilité d'ouvrir à ses créatures le monde infiniment infini des possibles. Flaubert ne prie pas – sauf exceptions : nous en verrons une – puisque sa Passion l'oblige à incarner l'agnostique-malgré-lui. Mais sa brahmanisation vaut pour une prière : Dieu caché auquel je dois ne point croire et que j'aimerais de toute mon âme si j'en avais la permission, vois ; je me suis défait de tout ce que les hommes m'ont donné et me voici, seul et nu, cire vierge comme au jour de ma naissance car je ne veux me tenir que de Toi.

Gustave charge d'un sens nouveau la phrase de Buffon qu'il répète si volontiers. Comment lui conserver son acception classique – « Vingt fois sur le métier... » – quand, par ailleurs, il ne travaille pas ? Quand il se peint sous les traits d'un modeste tâcheron, c'est par précaution, pour afficher dans l'insincérité la médiocrité de son talent. Mais lorsqu'il écrit : si le génie, c'est la longue patience, qui plus que moi *mériterait* d'en avoir, alors qu'il vient de muser deux ans et demi sans toucher à son écritoire, il est clair que la patience n'a plus rien de commun avec le *labor improbus* auquel elle se rapportait d'abord. C'est tout simplement une humble attente sans indication de durée. Par là, Gustave révèle une conception de l'Art plus adaptée à son caractère constitué : c'est une activité passive. Il faut ne rien faire, ne rien vouloir, ne rien solliciter, ignorer jusqu'à cette attente, alors il se peut – avec le concours de ce Dieu qui n'existe pas – que le point de vue de la mort, de l'immuable, du Néant devienne celui de l'Art ; en ce cas l'infinie totalisation de l'imaginaire apparaît en suspens dans le Non-Être comme l'expression bruyante et bigarrée de cette lacune mortuaire. Et l'Idée, relation intentionnelle et sympathique de ce Néant avec l'agitation des fantasmes irréels et du réel irréalisé, réclame et produit les mots qui fixeront ce tumulte à jamais. Une lettre à Louise Colet, datée du 13 décembre 46, rend parfaitement compte de ce qu'on pourrait considérer

sans trop de peine comme la première manifestation de ce « choix de l'impuissance » qui caractérise les écrivains et les poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle : « Travaille chaque jour patiemment un nombre d'heures égales. Prends le pli d'une vie studieuse et calme ; tu y goûteras d'abord un grand charme et tu en retireras de la force. J'ai eu aussi la manie de passer des nuits blanches ; ça ne mène à rien qu'à vous fatiguer. Il faut se méfier de tout ce qui ressemble à de l'inspiration et qui n'est souvent que du parti pris et une exaltation factice que l'on s'est donnée volontairement et qui n'est pas venue d'elle-même. D'ailleurs on ne vit pas dans l'inspiration. Pégase marche plus souvent qu'il ne galope. Tout le talent est de savoir lui faire prendre les allures qu'on veut. Mais pour cela, ne forçons point ses moyens, comme on dit en équitation. Il faut lire, méditer beaucoup, toujours penser au style et écrire le moins qu'on peut, uniquement pour calmer l'irritation de l'Idée qui demande à prendre une forme et qui se retourne en nous jusqu'à ce que nous lui en ayons trouvé une exacte, précise, adéquate à elle-même. Remarque que l'on arrive à faire de belles choses à force de patience et de longue énergie. Le mot de Buffon est un blasphème mais on l'a trop nié... »

Travailler patiemment (le latin, le grec, l'anglais) : en vérité, ces pseudo-occupations sont destinées à entretenir le vide de l'âme et son anorexie. Penser au style : s'habituer à prendre le langage comme un imaginaire (et non point, comme Jules croyait pouvoir le faire, s'assimiler les tournures et les procédés des autres). Surtout ne pas écrire : récuser l'inspiration romantique, qui est passionnelle, donc à la fois factice et trop réelle (on *se la donne* parce qu'on n'a pas poussé assez loin la renonciation, c'est-à-dire la patience) ; méditer : c'est se mettre en état d'ouverture à l'irréalité ; mais on ne prendra la plume que par nécessité : l'inspiration est ici remplacée par l'exigence ; l'idée « se retourne en nous jusqu'à ce que nous ayons trouvé sa forme ». Mais cette exigence même est une grâce : elle guide, produit et rejette les mots et nous connaissons à l'évidence qu'elle a trouvé son expression adéquate quand son « irritation » se calme et que

nous retrouvons la paix. Rien d'actif, chez l'écrivain : l'Idée, c'est l'Infini qui le ronge et choisit sa forme par élimination, c'est l'hétéronomie du langage. En fait ses « irritations » donnent naissance à des œuvrettes qui lui font *prendre patience*, parfois à de simples phrases qui naissent, inconnues, sous la plume. Si Dieu se manifeste et donne grâce plénière à l'écrivain, l'exigence de l'Idée sera totale. Elle réclamera d'être exprimée dans tout un livre. À partir de là, la partie sera gagnée.

L'inspiration romantique est refusée : Flaubert se rappelle les enthousiasmes de son adolescence, ses accès d'éloquence et ses mouvements de plume ; il les juge sévèrement : c'était l'insincérité même, il se battait les flancs pour trouver, dans l'exaltation provoquée, quelque chose à dire. Cependant, sous une autre forme, il conserve l'idée de l'écrivain inspiré : Dieu est là, invisible. Simplement, la conception romantique est positive : Dieu nous parle à l'oreille, c'est le trop-plein d'une âme soudainement habitée qui se déverse sur le papier. Celle de Flaubert est négative et fondée sur l'absence du divin ; n'importe : par une grâce certaine mais inconnue, qu'il faut mériter par l'humilité patiente, le moment vient où le négatif absolu – c'est-à-dire la parfaite lacune de l'âme – *exige* qu'on incendie le langage entier pour la fixer devant le monde comme sa négation pure, par la réalisation de l'irréel et l'irréalisation du réel. Il s'agit d'un impératif sacré qui ne peut s'imposer sans donner du même coup le moyen d'y obéir. Cela veut dire que l'Idée ne peut réclamer sa forme avant d'avoir irréalisé le langage tout entier. La part de Dieu, c'est cela : l'écrivain n'est qu'obéissance ; il s'est sacrifié pour que naisse de sa propre irréalité un rapport normatif du Néant, c'est-à-dire de l'Idée comme Imagination indifférenciée (sans la moindre image particulière), au langage pris comme réservoir d'images verbales. Cela vient quand ça veut. Et la méditation sur le style ne vise pas à l'amélioration progressive de celui-ci : c'est un exercice spirituel ; on rêve sur les mots et, du coup, on s'accoutume à les prendre pour des rêves. Rien de plus : une belle phrase ruminée – quand elle est, bien sûr, écrite par un autre – révèle, par rapport au langage pratique, sa fonction déréalisante. L'idéal est de parvenir, par

de fréquentes relectures, à l'instant où sa signification, présente encore mais trop familière pour s'imposer, devient son prétexte et où sa densité sonore se présente comme une troublante matérialité totalement rongée par l'imaginaire. Ces ruminations ne peuvent rien apprendre et ne visent pas à enseigner : leur fonction est d'élever l'esprit, de le mettre en contact avec le sacré – par l'intervention de *textes sacrés* – et de lui *conférer du mérite*. Penser sans cesse au style, dit Flaubert, du ton dont un chrétien dirait : penser sans cesse à Dieu. De fait, entre le croyant qui pense à Dieu sans jamais Le rencontrer et le mystique qui, en de rares moments, Le rencontre, au point de ne pas savoir s'il Le possède ou s'il est possédé par Lui, la différence est *qualitative* ; la fréquence et l'application des méditations du premier n'ont aucune chance de le faire accéder au statut du second sauf si Dieu le veut. De même, l'homme qui *pense toujours au style*, quelle que soit son ambition, ne deviendra pas pour autant ce mystique, l'écrivain. Simplement, il maintient en lui, par la fréquentation constante du langage comme transfini silencieux, la tension religieuse qui le rend agréable au Tout-Puissant.

Voilà donc ce qu'a fait Gustave intentionnellement de janvier 45 jusqu'à la rédaction du premier *Saint Antoine* : attendre. Nous comprenons le sens de ses conduites d'échec : elles renouelaient – comme les crises référentielles mais à leur manière propre – l'échec fondamental de janvier 44. Loin de viser à quelque progrès pratique, les occupations de Flaubert ne se comprennent vraiment que si l'on voit en elles le simulacre et la négation de toute action réelle, fût-ce celle d'écrire. Elles *se doivent* d'être absurdes et caricaturales : par là même elles marquent *de l'intérieur* à Flaubert qu'il n'est pas fait pour agir, que l'action, quelle qu'elle soit, se décompose en lui et laisse voir sa futilité. Les relectures ont un but plus profond : supprimer la différence entre l'auteur et le lecteur de façon que celui-ci, recevant le texte lu comme une suite de synthèses passives, se sente grandir au point de croire qu'il l'a produit, et, du même coup, saisisse la création même comme activité passive et se dispose à produire un jour d'inertes synthèses

sous le contrôle de l'Idée. De toute façon, il s'agit de passe-temps qui, tout en aidant à l'autodestruction de l'artiste, c'est-à-dire à son passage à l'imaginaire, manifestent sa bonne volonté aux deux témoins de sa vie : j'ai perdu, je le sais et, voyez, je parachève ma ruine. Ce qui signifie, pour l'un : je ne quitte pas ton Enfer, je m'y enfonce au contraire en assumant ma défaite, en la monnayant en échecs mineurs et crétinisants, – et, pour l'autre : je souffre et je m'abandonne à Vos mains, je ne veux être par moi-même que néant et j'attends que l'être me vienne de Vous. On comprend mieux, dès lors, que la totale stérilité littéraire de Gustave n'ait pas compromis sa tranquillité d'âme. En 40, le muet *voulait* parler et n'y parvenait pas : désespoir, pleurs de rage. En 45, il veut garder le silence et c'est cette intention profonde qui est à l'origine de son ataraxie. 45, 46, 47 : trois années mystiques délibérément infécondes ; entre le Diable et le Bon Dieu, Gustave, diplomate passif mais habile, se débrouille, tâchant de plaire à Celui-ci sans mécontenter celui-là.

C. – « L'ART M'ÉPOUVANTE »

On a vu l'embarras de Gustave quand, à la fin *de L'Éducation*, il fait cautionner l'œuvre d'art telle qu'il l'entend – vampirisation de l'Être par le Non-Être, centre d'irréalisation, triomphe de l'apparence en tant que telle, identification concrète du Mal et de la Beauté – tantôt par le Malin et tantôt par le Tout-Puissant, ce qui l'amène à intervertir leurs rôles ou plutôt à radicaliser cette interversion qu'on rencontre chez lui dès *Le Voyage en enfer*. C'est ce qui nous a conduit à supposer l'existence d'un « Qui perd gagne » plus fruste et plus profond, que l'analyse régressive nous a permis d'établir. En celui-ci, il semble, au premier abord, que le principe du Mal et le principe du Bien soient à leur place et qu'ils exercent correctement leurs pouvoirs : Satan ne fait que nuire ; aussi ne lui est-il rien demandé, on le dupe, voilà tout ; c'est Dieu qu'on

implore, c'est Lui qu'on cherche en gémissant, c'est de Lui qu'on attend la grâce. Mais, si l'on y réfléchit, ne retrouve-t-on pas dans ce pari si fruste la même confusion que dans son élaboration rationnelle ? Ou plutôt non : ce n'est pas tout à fait la même puisque le Diable est pratiquement éliminé ; mais le Tout-Puissant cumule les offices : Il joue à lui tout seul le Dieu de lumière et le prince des Ténèbres. Est-ce bien le *bon* Dieu que Gustave invoque et cherche à tenter par ses souffrances stoïquement supportées ?

Qu'Il se cache, soit. Depuis le *XVII^e* siècle, on sait qu'Il a vidé les lieux : la laïcisation de tous les secteurs de l'activité humaine ne Lui laissait – depuis le début du capitalisme marchand – plus aucune place dans l'espace ni dans le temps. Qu'Il ait plaisir à torturer Ses créatures, passe encore. Après tout, c'est assez dans les habitudes du Dieu des chrétiens. Et ce n'est pas Gustave qui a inventé les épreuves salutaires ou prêché le bon usage de la douleur. Reste qu'il Lui demande de cautionner le non-être de l'Être et que ce n'est justement pas Son affaire : l'apparence, l'homme peut y avoir accès en vertu de son propre néant mais l'Être absolu en est, par sa plénitude même, exclu. Comment Flaubert peut-il souhaiter que le Créateur de toute *réalité* l'introduise dans l'univers ténébreux des succubes et des incubes qui est précisément le royaume de Satan ? Et si les plus grands génies sont ceux « qui ont ri à la face de l'Humanité », si le but de l'Artiste est de démoraliser, si le vœu de Gustave est d'écrire comme un ange pour faire de ses lecteurs des bêtes – et, qui mieux est, des bêtes en rut –, bref si la Beauté, c'est le Mal, est-il bien sûr de frapper à la bonne porte ? Dira-t-on qu'il a changé, depuis *Smarh* ? Tout prouve le contraire : dans le premier *Saint Antoine*, comme dans le « Mystère » de 1839, le Diable et l'Auteur totalisent le monde par le Mal. Notre jeune converti sent le soufre : c'est avec Satan qu'il lui faut jouer sa partie. Non, pourtant : il perdrait tout sans aucune compensation. Donc c'est à Dieu qu'il doit s'adresser : à un Dieu démoniaque qui ne serait pas un mauvais Diable. Y a-t-il tant de confusion dans cette âme tourmentée ?

Reconnaissons pour commencer que Flaubert est l'homme des messes noires et qu'il lui est arrivé de se prendre pour Satan. La légende s'est emparée de lui sur le tard pour en faire un bourru bienfaisant mais ses contemporains ne s'y trompaient pas tous. Il a clamé partout sa misanthropie ; Jules, lui-même, après quelques enthousiasmes suspects, confesse orgueilleusement sa haine des hommes. Est-ce une raison pour ne pas invoquer Dieu ? Les églises sont pleines de fidèles qui Lui demandent ardemment le châtiment de leurs semblables. S'il fallait, pour y entrer, ne vouloir que le Bien, elles seraient vides. Vous me répondez que, du moins, par toute cette magie noire, par ces sanctions *ante mortem* et *post mortem*, réclamées de bon cœur, c'est le Bien qu'on prétend servir et que le croyant a, Dieu merci, bonne conscience ; ainsi la logique est sauvée, sinon la morale : au Dieu juste on ne demande que de justes interventions qui récompensent les purs et punissent les méchants. Au lieu que Gustave, il faut le reconnaître, c'est le génocide qu'il réclame du Créateur. Et après ? S'il juge le genre humain tout entier corrompu – sans même s'en excepter –, entre ce vœu farouche mais conscient d'être vain et les prières homicides des âmes dévotes il n'y a qu'une différence de degré. Dieu sert au Mal comme au Bien, depuis que l'homme L'a créé. Il a même cet office proprement satanique de faire prendre le Mal pour le Bien et le Bien pour le Mal pour peu qu'on le Lui demande.

Au reste, ce n'est pas la question. Au moment où, dans la nuit noire de Pont-l'Évêque, Flaubert s'est décidé pour le pire, il a senti, très loin, dans les bas-fonds, l'obscur besoin que le pire ne soit pas toujours sûr. Dans l'obstination folle de Gustave courant à sa perte, il y a la sombre conviction que le Diable ne fait pas de cadeau, que son atroce et définitif avilissement ne lui donnera pas même la chance d'écrire. Du coup, pris par la terreur fulgurante que la vérité de ce monde soit réellement atroce (il le *croyait* jusqu'ici, c'est-à-dire qu'il jouait à le croire), il ressuscite son Dieu mort et se remet entre Ses mains. Le temps manque pour que cette intention démissionnaire s'explique : il ne s'agit pas pour Gustave, en cet « instant fatal », de se donner des structures nouvelles mais de

retrouver celles de son enfance – qui ont toujours subsisté sous la féodalité noire. Gustave appelle le Père à son secours. Nous avons découvert, au niveau tactique, que la crise originelle comportait une intention d'amour : le mal-aimé voulait revenir à sa première enfance pour y retrouver la tendresse paternelle. Nous comprenons à présent que cette régression avait, à un autre niveau, un sens stratégique, plus obscur mais fondamental : il s'agissait de retomber pour toujours dans l'âge d'or, l'époque bénie où le monde était bon, où le Père tout-puissant et le Dieu donateur s'étaient l'un l'autre et pour tout dire ne faisaient qu'un. En cet âge d'or, la féodalité paternelle était le symbole de la féodalité religieuse et réciproquement ; pour le petit vassal, c'était le moment de l'innocence, de l'accord avec soi. Par-delà ses conflits présents, par-delà sa rancune contre le Seigneur noir, ce que le converti de Pont-l'Évêque tente de retrouver, c'est cette identification du Père et de Dieu qui garantissait son identité personnelle. Alors la douleur était *mérite* : on souffrait *pour être consolé* ; ne serait-ce pas le sens profond du dolorisme flaubertien ? Déjà passif, le petit Gustave n'avait qu'à montrer ses plaies : elles ne lui conféraient, certes, *aucun droit* puisque l'amour généreux qui l'enveloppait donnait *plus* que tout ce qu'on pouvait en attendre. Mais le mérite était un humble appel et l'enfant faisait confiance à son Seigneur : il serait entendu. Il ne lui restait qu'à *s'abandonner*, qu'à suivre les inclinations de sa passivité constituée, sûr d'être exaucé. Alors l'avenir, déjà, était un destin puisqu'il venait à lui par un autre mais c'était un destin de bonheur. Or voici que Flaubert, en janvier 44, est à la fois un damné fonçant vers sa perte et un agent passif qui *s'abandonne* (par la simple raison qu'il n'atteindra le pire qu'en s'y *laissant aller*). Or le sens de l'abandon – non point seulement dans le cas que nous décrivons mais en général et tel qu'il se donne à l'intuition eidétique –, ce n'est *jamaïs* le désespoir, ce tétanos hérissé, horrifié, abstrait et pas davantage l'espoir calculé de l'agent pratique mais plutôt une espérance sans qualités, un acte de foi dans l'avenir : quelque chose va se produire, l'Autre, de quelque manière que ce soit, prendra charge de cette vie

qu'on renonce à assumer. Telle est la signification du « Qui perd gagne » de Pont-l'Évêque : « Père, j'ai mal, prends-moi dans tes bras, console-moi ! » Comme si ce naufrage total et furieux avait pour effet et pour but de faire renaître l'espérance, comme si cette attestation désolée que le Mal triomphe, quoi qu'on fasse, ne pouvait se vivre comme Passion sans faire renaître une croyance enfantine au Bien.

Le « Qui perd gagne » réel apparaît comme l'inévitable contrepartie de l'acharnement à perdre ; à l'instant que Gustave, ivre de rancune et de malheur, dégringole contre le Père noir, contre Satan : « Voilà ce que vous avez fait de moi », il transforme ce désastre en un sacrifice humain dont il se fait l'auteur et la victime pour attirer sur soi la bénédiction divine ; ou, si l'on veut, c'est l'hommage qui restitue la *bonne* féodalité. Mais il va de soi que le Don attendu ne peut être *quelconque* : Dieu le Père est sollicité par un fidèle de vingt-deux ans, qui a vécu, qu'une pénible enfance a fait, qui s'est fait à partir d'elle ; quand il demande que ses souffrances soient récompensées, il y a beau temps qu'il a décidé de l'unique récompense qui leur soit appropriée : le génie – et qu'il a conçu l'Art comme une messe noire. Si Dieu existe, s'Il est le Très-bon, Il *donnera* ce qu'on Lui demande : Sa générosité infinie et gratuite, la magnificence du présent qu'on attend et qui ne comporte rien de moins que la suspension provisoire des lois naturelles, tout concourt à masquer aux yeux de Gustave lui-même qu'il prétend faire jouer au Seigneur le rôle du Malin et qu'il postule de Lui la disqualification de Sa Création au profit de l'image diabolique de celle-ci. En vérité il espère de l'Autre absolu un bienfait. Un bienfait pour lui seul, une marque d'amour qui vienne récompenser son mérite : le contenu du bienfait, parfaitement défini, n'est pas mis en question. Une seule certitude : si les vœux de Gustave sont comblés, ce ne peut être que par un Dieu bon. Quant aux épreuves, à l'absentéisme sadique de ce haut personnage, il ne s'en étonne guère : il y a bien trop longtemps qu'il vit dans l'ambivalence son rapport avec le Père symbolique ; il supposera – *sans se le dire*, bien entendu – derrière le « silence

éternel de la divinité », l'amour infini dont il fait peut-être l'objet comme, vers sept ans, après la Chute, il a tenté, pendant quelque temps, d'imaginer que l'indifférence agacée d'Achille-Cléophas n'était qu'une écorce qui cachait une infinie tendresse pour son cadet.

Ainsi Gustave se trouve engagé par toute son histoire dans un processus contradictoire qui consiste à mériter par son agnosticisme douloureux que le Tout-Puissant lui donne les clés du Non-Être, que le Très-Bon lui accorde le droit au Mal, que le Père des Hommes l'autorise à démoraliser le genre humain. S'en est-il aperçu ? La fin de *L'Éducation* pourrait apparaître, en ce cas, comme une tentative – peu consciente mais systématique – pour résoudre la contradiction : si le « Qui perd gagne » est un enchaînement rigoureux, Dieu s'élimine de lui-même, Sa médiation est inutile et le renversement se fait automatiquement. Mieux, nous ne quittons pas l'Enfer puisque l'échec débouche sur le non-être, ou, si l'on préfère, puisque l'impossibilité d'être représente l'essence profonde de la Beauté ; celle-ci, en effet, n'est pas une plénitude mais son contraire : elle se présente au public comme frustration ; mieux encore, même manifestée par une œuvre, elle *ne trouve pas de public* : Jules n'a pas même besoin de refuser – par pureté, par fidélité au Non-Être – la publication ; *le fait est* qu'on ne lui offre jamais d'éditer ses œuvres : les montrerait-il, elles sont trop belles pour plaire. Ainsi, dans *L'Éducation*, l'Art n'apparaît point comme une compensation de l'échec : c'est l'échec lui-même, totalisé en profondeur avec toutes ses conséquences ; Jules, mort vivant, prend le point de vue de la mort sur la vie tout en sachant, puisqu'il persiste à vivre – au minimum, il est vrai – que ce point de vue lui-même est une illusion. D'une certaine manière, l'échec n'a rien *donné* du tout sinon ces fameuses pistoles qui se changent en feuilles mortes si l'on veut en user. Mais c'est précisément la rémanence de *l'idée* de pistole dans les feuilles mortes qui manifeste la contestation absolue (déréalisation du métal par sa métamorphose, déréalisation des feuilles par leur essence passée, dépassée, irréalisable, soutenue pourtant par

la réminiscence de cette entité inoubliable, l'or) et se définit comme envoûtement par la beauté. Jules ne doit rien. À personne.

Mais justement, *peut-il*, sans concours étranger, dépasser la désespérance ? C'est là, je crois, la principale faiblesse de *L'Éducation*. Puisque le plus grave échec, pour celui qui veut écrire, c'est l'impuissance du « grand homme manqué », suffit-il de le vivre pour que le manque se transforme en génie ? Gustave, sur ce point, n'est jamais clair et *L'Éducation* affirme plus qu'elle ne démontre. Le moment de l'échec radical est escamoté puisque, nous l'avons vu, l'Artiste naît de l'échec de l'homme alors qu'il faudrait prouver *qu'il naît de l'échec de l'artiste*⁶⁷. L'homme nié, à la rigueur et par un pur jeu de concepts, peut devenir Artiste affirmé : c'est une négation de négation dialectiquement possible puisque le second concept diffère en nature du premier. L'Artiste, en effet, pour Flaubert est au-dessus de notre espèce et n'en partage ni les ambitions ni les fins : si l'on accepte ces prémisses, il serait donc théoriquement concevable qu'il naisse de l'homme comme le papillon de la chrysalide. Mais l'Artiste nié (le grand homme raté, conscient de ses insuffisances) ne peut par son seul naufrage se transformer en Artiste puisque c'est le même concept que la négation devrait, en même temps et sous le même rapport, restituer dans sa plénitude : il faut donc une médiation qui, *d'un autre point de vue*, rende au désespéré ce qui a été perdu. C'est par cette raison que nous avons évoqué, plus haut, la répétition kierkegaardienne.

Au reste, Gustave a, plus profondément – sinon plus explicitement – esquissé, ici et là, ce qu'on pourrait appeler une théodicée de l'échec. On se le rappelle, bien que l'irréalité du Beau soit fortement accentuée dans *L'Éducation*, Gustave en gomme un peu l'aspect satanique, allant même, en certains passages, jusqu'à faire de l'Art un hymne à la gloire de Dieu. Ne croyons pas qu'il veuille simplement dissimuler sa pensée : depuis qu'il écrit, nous avons remarqué ses oscillations et son embarras ; il prônait le lyrisme, les épanchements, les douces larmes de l'âme, dans le moment qu'il écrivait *Smarh*. Fondamentalement

Flaubert est un écrivain *noir* et le sait fort bien. Mais il a gardé une certaine conception du *poète-vates*, qui vient de son premier contact avec les romantiques et principalement avec Hugo. Que l'Art ait une mission métaphysique – puisqu'il totalise l'homme dans le *cosmos* et le *cosmos* dans l'homme –, il n'en doute pas : n'est-ce pas ce qu'a tenté Goethe dans *Faust* ? Pour l'auteur de *Smarh* et de *La Tentation*, le dévoilement du réel ne fait qu'un avec sa négation, mais c'est que la réalité, démasquée, tombe d'elle-même en poussière. Aussi Gustave hésite-t-il encore entre deux phraséologies : la romantique (« le poète regarde les étoiles et montre la route ») et l'autre, qui va faire fortune (le poète est maudit, ses œuvres sont des fleurs du mal, il a le guignon), et dont il est, somme toute, le premier à se servir. Or, qu'il soit Messe blanche ou Messe noire, de toute façon, l'Art est, à ses yeux, une messe. Son caractère sacré ne fait pas de doute, il faut donc qu'il contienne des éléments positifs dont l'Esprit-qui-toujours-nie ne peut être responsable : ce sera, si l'on veut, la totalisation rigoureuse des apparences, la densité de l'irréel qui fait les grandes œuvres, quel qu'en soit le sujet, et qui s'apparente à l'ordre, au Bien, donc à l'Être puisque le Mal, laissé à lui-même, sombrerait dans le désordre. Ainsi, fût-ce dans *Les Infortunes de la vertu*, Dieu est présent, introuvable : disons qu'Il est ce qui en garantit la *composition*. D'où cet étrange paradoxe : en l'empêchant de *se décomposer* conformément à son essence, le Bien soutient le Mal et le pénètre de sa haute exigence mais, du coup, il lui donne de la virulence ; quand le Mal peut nuire *efficacement* et, par exemple, démoraliser, c'est qu'il n'est plus tout à fait le Mal. De là à se demander si, dans le mesure même où il paraît se radicaliser, il n'est pas au service du Bien, reconnaissons qu'il n'y a qu'un pas. On ne s'en étonnera pas : nombreux sont les théologiens qui veulent dédouaner Dieu en prouvant que les maux qui viennent aux hommes avec Son concours et Sa permission sont les conditions nécessaires de biens plus généraux, tels que le maintien de l'ordre universel. La théodicée de Gustave est plus sombre, toutefois, elle convient mieux à son manichéisme ; elle lui permet, au moins par moments, de faire l'économie du Diable : le Tout-

Puissant, dans Sa bonté, se soucie d'accroître notre mérite en nous accablant sans relâche. Comme si l'Art, crime exquis né du désespoir, était chargé de perpétuer notre malheur ; comme si Dieu disait à l'Artiste : « Tu naîtras et mourras désespéré, maudit, tu t'acharneras à nier Mon existence et Je ne te détromperai pas ; tu n'auras Mon assistance invisible que pour produire les œuvres qui décourageront le mieux ton espèce ; ton mérite à Mes yeux sera double puisque ton malheur sera extrême et que tu en infecteras les autres. Ainsi le veut l'amour infini que Je te porte. » Ce serait donc le Père éternel qui, pour mieux nous dérober l'Être et pour augmenter nos mérites en nous accablant davantage, favoriserait les sorciers, les artistes, Seigneurs du Trompe-l'œil ; et ceux-ci, croyant vendre leur âme au Diable, se feraient les auxiliaires de la Providence. À vrai dire, cette théodicée n'est jamais développée jusqu'au bout, puisqu'*il faut* que Gustave demeure agnostique. Aussi le malheureux s'égare souvent. C'est au sortir d'un de ces égarements, n'en doutons pas, qu'il écrit à Louise : « L'Art m'épouvante. » Certes, il met au premier plan de ses préoccupations les énigmes *techniques* de la création et de la composition, mais il ne peut s'empêcher d'y voir l'expression d'un mystère impénétrable et sacré, qui ressortit à l'*ontologie du Beau*, difficile dialectique de l'Être et du Non-Être. Pour que l'œuvre soit belle, en effet, il faut, se dit-il, une telle densité de l'imaginaire qu'il semble – la Beauté se révélant alors comme la *sur-apparence* ou l'apparence absolue – que de l'être vienne aux chefs-d'œuvre à travers le Non-Être, allusif, insaisissable. Au point que, si, dans un premier moment, le Néant vampirise l'Être, on peut, à la réflexion, se demander si ce n'est pas l'Être qui vampirise le Néant. Ainsi, au-delà de la contestation du réel par l'irréel, totalité transfinie des possibles, le Beau apparaîtrait comme le chiffre de l'Être véritable, qui, ne coïncidant ni avec l'imaginaire ni avec la réalité, nécessiterait et produirait d'abord l'Illusion pour s'y annoncer à la fois comme une absence et par un *don* (la cohésion interne *donnée* au Mal). Ainsi retrouvons-nous dans le « Qui perd gagne » originel un « pressentiment » *exploité* que nous avons rencontré de bonne heure chez

Flaubert : l'image, par son néant même, est la seule voie de communication avec Dieu qui, en elle, se donne comme celui qui doit se dérober pour toujours en cette vie et dans ce monde. D'où ce tourniquet qui « épouvante » Gustave : à travers l'irréalisation des « étants »⁶⁸, l'Être se manifeste dans son absence comme ce qui fonde la possibilité même de cette irréalisation.

D. – « ... DIEU DES AMES !
DONNE-MOI LA FORCE ET L'ESPOIR ! »

Après janvier 45, Flaubert n'a plus jamais cessé de vivre sur deux plans : pessimisme absolu, optimisme caché se nourrissant de ce pessimisme. Cent passages le démontrent qu'on pourrait prendre au hasard – ou presque – dans sa Correspondance, ou dans ses notes intimes. Le lecteur donnera, par exemple, à la lumière de ce qui vient d'être dit, une interprétation plus complète de la visite aux Lieux saints de Jérusalem. Mais puisqu'il s'agit ici, plus précisément, du rapport que Gustave établit, *en le vivant*, entre l'Art et la Religion, je préfère sauter quelques années et comparer deux textes essentiels qui ont trait l'un et l'autre à la composition de *Salammbô*. Le premier se trouve dans une lettre adressée à M^{lle} Leroyer de Chantepie en date du 4 novembre 57, le second est une note jetée dans un carnet pendant la nuit du 12 au 13 juin 58.

En septembre 57 il a entrepris de rédiger *Salammbô* ; il écrit à sa correspondante, deux mois plus tard : « ... Il faut que j'aie un tempérament herculéen pour résister aux atroces tortures où mon travail me condamne. Qu'ils sont heureux ceux qui ne rêvent pas l'impossible ! On se croit sage parce qu'on a renoncé aux passions actives. Quelle vanité ! Il est plus facile de devenir millionnaire... que d'écrire une bonne page et d'être content de soi. J'ai commencé un roman antique, il y a deux mois, dont je viens de finir le premier chapitre ; or je n'y trouve *rien de bon* et je me désespère là-dessus jour et nuit

sans arriver à une solution. Plus j'acquiers d'expérience dans mon art et plus cet art devient pour moi un supplice : l'imagination reste stationnaire et le goût grandit. Voilà le malheur. Peu d'hommes, je crois, auront autant souffert que moi par la littérature... Avez-vous remarqué comme nous aimons nos douleurs ? Vous vous cramponnez à vos idées religieuses qui vous font tant souffrir et moi à ma chimère de style qui m'use le corps et l'âme. Mais nous ne valons peut-être quelque chose que par nos souffrances, car elles sont toutes des aspirations. Il y a tant de gens dont la joie est si immonde et l'idéal si borné que nous devons bénir notre malheur s'il nous fait plus dignes. »

Flaubert est réellement mécontent de son premier chapitre : peu auparavant, en octobre, il écrivait au directeur de *La Presse* et le priait de « ne pas plus parler de ce roman que s'il ne devait pas exister (pour m'épargner un ridicule) si je renonce à cette œuvre par impossibilité de l'exécuter, ce qui est bien possible ». Pourtant ce mécontentement ne doit pas être si profond puisque, vingt jours après la lettre à M^{lle} de Chantepie, il écrit à Feydeau : « J'ai fini tant bien que mal mon premier chapitre... J'ai entrepris une fière chose, ô mon bon, une fière chose et il y a de quoi se casser la gueule avant d'arriver au bout. N'aie pas peur, je ne calerai pas. Sombre, farouche, désespéré, mais pas couillon. » Il lui aurait suffi de reprendre et de corriger un peu son chapitre pour transformer ses plaintes du 4 novembre en ce chant de gloire ? Ce n'est guère croyable. Donc il en remettait un peu lorsqu'il s'épanchait dans le cœur de sa « chère correspondante » : cette vieille demoiselle était le public rêvé pour jouer le désespoir de celui qui mise à fonds perdu. De fait tous les thèmes sont en place et nous les retrouvons un à un. D'abord, bien qu'il parle de son *travail*, il fait de l'écriture une action passive en se présentant comme ayant « renoncé aux passions actives ». Et puis il définit l'Art comme une quête de l'*impossible*. Ce qui est beau n'est pas simplement ce qui n'existe pas mais ce qui ne peut pas exister. Ce qui, en soi-même, a une telle puissance de non-être que l'évocation – même imaginaire – en est interdite. Cette impossibilité-là, il la précise d'ailleurs dans sa

lettre à Feydeau : « Pense un peu... à ce que j'ai entrepris : vouloir ressusciter toute une civilisation sur laquelle on n'a rien ! » Nous retrouvons les doubles négations de Jules : Gustave, à l'époque, ne se soucierait pas de ressusciter un moment de la civilisation gréco-latine sur laquelle il dispose en abondance de documents et de témoignages : la difficulté ne serait pas majeure. Celle-ci devient impossibilité quand on doit tirer du néant une société qui s'y est engloutie en emportant avec elle tous ses monuments. Elle a existé pourtant, donc elle est *imaginable* ; c'est ce qui tente Flaubert : révéler la vraie nature de l'imaginaire qui, néant lui-même, se manifeste dans sa pureté quand, à partir du néant, il se donne l'impossible tâche d'appréhender un être anéanti. En même temps, bien sûr, entre chair et cuir, il y a l'idée prélogique et optimiste que l'imagination, pourvu qu'on sache en user, est le vrai ordinateur de l'Être, c'est-à-dire qu'elle livre l'essence des « étants » *avant* qu'on les rencontre ou *quand on ne peut plus les rencontrer*. De toute manière la « valeur » de Gustave et la source de son martyre ne font qu'un : *il veut l'impossible* en le sachant, il cherche à donner l'être à ce qui est non-être principiellement. En d'autres termes, il accepte d'avance de perdre ; mieux encore, il *veut* perdre, il s'y acharne, c'est son mérite : par une obstination dont il connaît d'avance le résultat, il s'élève au-dessus du secteur *ontique* et le conteste tout entier au nom de ce qui *devrait être* et ne sera jamais. Revoici donc, le « tu dois, donc tu ne peux pas » qui caractérisait, au temps de *Smarh*, l'impératif satanique que l'œuvre d'art représentait pour la réalité. Mais cette fois, c'est l'Artiste lui-même qui se fait médiateur entre les possibles de ce monde et l'impossible « *devoir-être* », structure *ontologique* du Beau. C'est lui qui se définit par cette obligation irréalisable et pour cela même assumée. Le lieu de la souffrance et de la damnation, c'est lui : il est « usé », corps et âme, par les « atroces tortures où (son) travail le condamne ». Pourtant il « acquiert de l'expérience » ; mais cela même ne peut qu'augmenter son malheur ; ici, en effet, Flaubert réintroduit un très vieux thème : l'opposition de l'imagination et du goût. L'imagination, nous le savons, s'est arrêtée chez

lui – du moins c'est ce qu'il prétend – dès quinze ans. Avec l'expérience, au contraire, c'est le goût qui croît, c'est-à-dire l'exigence nue de l'impossible. Le décalage augmente avec le temps puisque la puissance d'imaginer stagne. Autrement dit, le *goût* profile dans le vide des schèmes indéfinissables que ni les images ni les mots ne peuvent remplir. C'est ce qu'il précisera plus tard – toujours à propos de *Salammbô* – dans une lettre à Feydeau : « À chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque et je suis forcé de changer les détails très souvent. » Dans ce cas, le schème verbal est une exigence définie, requise par un fait concret. Mais l'*image verbale* fait défaut, la *langue* – comme langage déréalisé – ne fournit point le mot ; il faut donc renoncer au « détail » et le remplacer par un autre moins « indisable ». Mais c'est retomber de l'impossible – fin avouée de l'œuvre entreprise – au choix du possible *optimum* au prix d'un abandon. Cette compromission est en elle-même une défaite : le sens de l'œuvre en est changé puisque celle-ci, loin d'être l'avènement de l'irréalisable, risque, à force de concessions, de devenir, pour l'auteur, une simple détermination synthétique des possibilités de l'écriture et de ses propres possibilités. Du coup, ces concessions sont faites dans le désespoir : à chacune d'elles, Flaubert mesure la distance infinie qui sépare ce qu'il fait de ce qu'il veut faire. Ainsi l'art est pour lui « supplice » raffiné, détaillé ; l'Idée, exigence rigoureuse et précise mais sans contours décelables (puisque'elle est, par définition, hors d'atteinte et qu'aucun contenu inventé ne peut remplir ce contenant, donc en marquer les limites), a pour effet constant de disqualifier les mots et les images, à mesure qu'ils lui viennent à l'esprit, en marquant leur inadéquation fondamentale : d'où « l'accablement, l'irritation, l'ennui ». Que faire ? Planter là le manuscrit ? Il y songe mais se l'interdit : puisqu'il a commencé le travail en connaissance de cause, puisqu'il a voulu l'impossible pour son impossibilité même et pour contester par une négation vaine – et fière de l'être – la totalité du réel et des possibilités qui s'y attachent, il faut qu'il tienne jusqu'au bout cette conduite d'échec protestataire. Jusqu'au bout : jusqu'au moment où, de concession en

concession, de torture en torture, il aura, sans quitter des yeux une inaccessible constellation, produit un méchant ouvrage qui entérinera sa défaite. Ce qu'il voulait, c'était le Beau, sans doute. Mais le Beau *hors de son atteinte*. L'intention était donc non pas de le conquérir et de le faire descendre sur terre mais de devenir son témoin ici-bas en souffrant *par et pour la Beauté* comme un damné. Du coup, le but fondamental est escamoté, un autre vient à sa place : « Nous ne valons... que par nos souffrances, car elles sont toutes des aspirations. » En cet instant, c'est la pénitence religieuse qui prime tout et l'Art se ravale au rang de prétexte⁶⁹. Il va plus loin : nous l'avons surpris déjà à comparer l'artiste au numismate. Le thème revient, lié au dolorisme : « ma chimère de style ». Nous retrouvons l'ambiguïté de 45-47 : est-ce l'idée même de déréalisation totale du langage qui est chimérique ? Ou bien cette irréalisation, possible pour d'autres, en d'autres temps, en d'autres lieux, est-elle *ici* et *maintenant*, pour Gustave, impossible ? L'Art est vanité, je suis trop « médiocre et borné » pour être artiste. L'incertitude est habilement entretenue : le pire doit être sûr. Mais qui sait où est le pire : dans l'impuissance radicale d'une espèce damnée dont est Flaubert ou dans une Providence diabolique qui lui a donné les ambitions du génie tout en paralysant son imagination pour le maintenir dans la médiocrité ? En vérité l'un et l'autre points de vue sont défendables et comme chacun vient contester l'autre, le mieux est de faire passer l'un dans l'autre indéfiniment et de remplacer la contradiction – grâce à l'indétermination des termes – par un tourniquet. Le pire, c'est, finalement, l'interpénétration magique de ces deux pires opposés. Cette ambiguïté sent un peu l'artifice : on l'entretient par un tour de passe-passe, sous les yeux aisément abusés de la vieille demoiselle. C'est que, pour le prisonnier de l'*être banal*, il s'agit de montrer la folle hauteur de l'*aspiration* : nous voilà revenus au vieux leitmotiv du Grand Désir et de l'insatisfaction. Ce n'est pas par hasard que Gustave rapproche ses propres infortunes des souffrances religieuses de sa correspondante. En Enfer la plus grande douleur reste la privation de Dieu. De fait, Gustave ne se défend pas d'annoncer la

couleur : « Nous ne valons... quelque chose que par nos souffrances... Nous devons bénir notre malheur s'il nous fait plus dignes. » Il s'agit par une conduite d'échec constante et délibérée d'*acquérir de la valeur*. La souffrance nous rend *plus dignes*. Mais qui décide de cette *dignité* ? Il faut un absolu pour garantir la valeur éthique du dolorisme. Ce ne peut être Satan *contre qui* l'opération se fait et qui, pour parfaire son œuvre, doit forcer le malheur suprême de ses victimes à s'achever dans l'abjection. Pour que la relation malheur-mérite passe dans l'objectivité, il est indispensable qu'elle se réfère à Dieu. Mais celui-ci n'étant pas nommé dans le passage dont nous rendons compte, la relation demeure subjective. Seul un « peut-être » habilement glissé (« Nous ne valons peut-être quelque chose... ») laisse entendre que le lien immanent – donc sans aucun fondement acceptable – est hypothétiquement susceptible de recevoir une caution transcendante. Tout se passe comme si Flaubert disait : « la souffrance consentie enveloppe en elle l'humble prière qu'un transcendant existe qui la tienne pour méritoire. Ce n'est point une preuve mais une présomption de l'existence de Dieu ; en se constituant d'elle-même comme mérite postulé, la souffrance fait naître une alternative : ou Dieu existe et le dolorisme est objectivement *valable* – ou bien Il n'est pas et la nécessité subjective du processus prouve l'Enfer, par la raison que le développement le plus spontané du vécu est par lui-même une duperie et que nous sommes truqués jusqu'aux os. C'est naturellement vers ces conclusions noires que s'oriente l'exposé de Flaubert : « Avez-vous remarqué comme nous aimons nos malheurs. Vous vous cramponnez... », etc. Aimer, se cramponner : l'accent est mis sur le subjectif. C'est qu'il joue le jeu : puisqu'il est en Enfer, il est perdant sur toute la ligne ; l'humble levain qu'il a cru trouver dans sa souffrance, il sait à présent que c'était un mensonge à soi, une surcompensation absurde et dégradante. La seule fierté sera d'assumer contre le Diable cette illusion elle-même et de souffrir pour *mériter*, tout en se sachant mystifié. Bref, on perd pour perdre, dans l'orgueil du désespoir.

Ce qui donne leur piquant à ces déclarations, c'est qu'elles n'émanent pas d'un écrivain malchanceux mais d'un homme que la gloire a frappé comme la foudre. Après « *Madame Bovary* », Gustave répète dans les mêmes termes ce qu'il disait entre 45 et 47. Est-ce à dire qu'il ment ? Non : ou bien c'est à lui-même. Il expose à M^{lle} de Chantepie ce qu'il doit croire s'il veut perdre pour gagner ; il le lui écrit pour s'en convaincre comme il écrivait à Eulalie pour se convaincre qu'il aimait ; l'autosuggestion est flagrante. Dans le « Qui perd gagne » religieux, il n'a de chances de gagner que s'il perd *absolument* – c'est-à-dire : s'il ignore les règles du jeu. Il s'exerce donc à les ignorer : la littérature est un supplice qui ne paie pas, peut-être une chimère ; en tout cas, il a la douleur de ne pas croire aux miracles ; à lui le labeur ingrat jamais récompensé. S'il se plaint sans cesse – je m'use, je me torture, je me tue à la peine, etc. –, c'est que le travail, pour lui, n'est pas une praxis véritable : est-on si malheureux quand on exerce une activité librement choisie ? Il ne travaille pas pour *trouver* l'expression juste, le style « gras et rapide », la phrase musicale mais pour *mériter* de les trouver. Il fait des brouillons, les copie, les recopie jusqu'à quatorze fois en s'infligeant ce labeur stupide : retracer les vocables déjà si souvent tracés – et, d'un brouillon à l'autre, c'est à peine si un mot change. C'est qu'il *attend*. Il attend le miracle qui se laissera prendre au piège de son désespoir et qui fera, sous sa plume morose, naître une fleur. En vérité il est copiste, comme Bouvard, comme Pécuchet. Copiste de lui-même. Son travail est une comédie nécessaire et qui ressemble fort à celle qu'il se jouait devant le Code en 42-43 – à ceci près que son rôle d'étudiant ne lui conférait aucun mérite, si ce n'est celui d'obéir à son père en se faisant violence tandis que, depuis janvier 45, le *labor improbus*, soumission zélée du martyr à un ordre dont il ne sait même pas si quelqu'un le lui a donné, a pour mission de lui faire *mériter le miracle* – et même l'existence du Père éternel. Quand il s'échine à tracer ses jambages, on croit l'entendre murmurer cette prière d'une héroïne de Simone de Beauvoir : « Mon Dieu, faites que vous existiez. » Est-ce à dire que le travail, chez lui, n'est *que cela* ? Il est trop tôt pour

en décider : nous étudierons en détail les plans, les brouillons, les ratures et les suppressions qui nous sont demeurés et nous aurons à nous demander si cette manière d'œuvrer n'a pas deux fonctions bien distinctes dont l'une au moins serait *pratique*. Pour l'instant, il nous suffit d'avoir montré que – à un certain niveau de signification – le travail intellectuel est *joué*, et qu'il a pour fonction précise de figurer l'échec comme détermination concrète du vécu ; ainsi Gustave inverse les termes quand il prétend que ses souffrances naissent du travail : en fait il travaille pour souffrir ; pour cet agent passif, le labeur est fondamentalement une *peine*, c'est l'intériorisation de la malédiction d'Adam : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. » Mais la peine – avilissante s'il s'agit de gagner le pain réellement – devient noble géhenne si la sueur trempe *pour rien* le front du « bon ouvrier », s'il se martyrise pour produire une œuvre dont il sait d'avance qu'elle ne servira à rien et que d'ailleurs elle sera ratée. Dès qu'il a – vers 1840 – cessé d'écrire en possédé, dans les transes du lyrisme et de l'éloquence, Flaubert a buté contre un étrange paradoxe qui l'a déconcerté longtemps : si le goût est maître, en effet, et si la littérature doit être critique, l'entreprise d'écrire est pratique.

Gustave tombe d'accord avec le « législateur du Parnasse, ce bon Boileau », quand celui-ci commande de remettre l'ouvrage vingt fois sur le métier. Mais, agent passif, pessimiste et misanthrope, il condamne toutes les activités humaines – fût-ce celle d'écrivain professionnel – et veut que les « trouvailles » du génie aient l'insondable inertie de la matière et se constituent en lui comme des synthèses passives sans *aucune marque de fabrique*. Il admire les grandes œuvres parce que l'auteur s'en est retiré et qu'elles ont pris le mode d'être opaque et solitaire des objets naturels. Mais, par cette raison même, il faut qu'elles se soient données à leur créateur, quand il les écrivait, avec l'inhumaine générosité des choses, comme un paysage tout à coup révélé, au passage d'un col, et qui, par son injustifiable gratuité, peut apparaître comme un don.

Cette deuxième exigence est la plus ancienne et la plus profonde : elle convient à la passivité de sa constitution et à la structure féodale de son univers. Mais l'autre, plus réfléchie, plus construite, mieux adaptée aux grandes options de la génération postromantique et à sa condition d'homme-moyen, fils d'une « capacité », il a bien fallu qu'elle s'impose à lui, lorsqu'un certain constat d'impuissance l'a conduit à adopter, non sans répugnance, le « blasphème » de Buffon. Le travail-pénitence, invention *postérieure* à janvier 45, est un effort pour dépasser la contradiction. Flaubert *se l'inflige* : d'abord, pour obéir à Boileau et, puisque les vrais Artistes ne sont jamais satisfaits de leur œuvre, pour se donner au moins une chance de les égaler en partageant leur insatisfaction. Mais, dans le moment même où il fait de son œuvre en cours une entreprise, il tient qu'il la voue à l'échec puisqu'il la situe *dans le champ des possibles* alors que l'essence du Beau réside dans son impossibilité. C'est se condamner à souffrir, donc mériter. L'impossible *ne doit pas* être *désacralisé*, c'est-à-dire qu'il ne doit jamais être fin désignée d'une entreprise humaine qui le « possibiliserait », à moins justement que cette entreprise n'ait l'intention fondamentale d'échouer et de marquer d'avance l'hétérogénéité radicale du profane et du sacré. Par le travail, Gustave renouvelle le péché originel et son châtement ; du coup la fin suprême bondit au ciel, inconcevable, inaccessible et redevient l'objet inconnu d'une pure « aspiration ». Mais, pendant que la plume court sur le papier, les mots qu'elle trace, trop connus pour éveiller l'attention directe, exercent sur Gustave une « fascination auxiliaire ». La pseudo-activité du copiste l'absorbe suffisamment pour empêcher son esprit de former des pensées précises ; pas assez pour lui ôter une sorte d'attention marginale aux synthèses passives du vécu ; travaillant, Gustave se maintient en état de « béance », il s'ouvre d'avance au Don ; sa fausse activité protège une sorte d'onirisme sans images, le rêve d'une attente. De toute manière, ahanant, geignant, réalisant par la comédie du travail notre condition humaine dans son délaissement, il reste perpétuellement disponible pour le miracle éventuel, c'est-à-dire pour un bonheur de style particulier, l'apparition

d'un mot, d'une phrase, impénétrables synthèses passives qu'il n'aurait plus qu'à transcrire et dont l'étrangeté, tout autant que l'inertie, lui permettrait *d'imaginer* qu'elles viennent d'être créées, en lui, tout exprès pour lui, par une grâce divine enfin méritée.

Ainsi Gustave pense avoir résolu son problème : l'œuvre est à la fois le produit du travail et la manne dans le désert, détermination chanceuse du discours, indéchiffrable et providentielle donation. Mais quand il écrit à M^{lle} de Chantepie, il triche et spécifie que l'attente est sans espoir, mieux encore, que c'est la forme la plus aiguë de la désespérance. Avec une lucidité admirable, et pourtant insincère, il donne l'explication véritable de ses tourments de jeunesse et, tout particulièrement, de sa maladie nerveuse : « Acharné contre moi-même, je déracinais l'homme à deux mains, deux mains pleines de force et d'orgueil. De cet arbre au feuillage verdoyant, je voulais faire une colonne toute nue pour y poser tout en haut, comme sur un autel, je ne sais quelle flamme céleste... Voilà pourquoi je me trouve à trente-six ans si vide et parfois si fatigué ! » Tout est dit : l'acharnement contre soi ou plutôt contre la condition d'homme, l'effort pour nier les besoins, poussé jusqu'à l'impuissance hystérique, le refus des passions et des fins humaines, la tentative pour transformer la vie en matière inorganique, éternelle et lisse, conservant, de l'arbre originel, la seule verticalité, bref le choix délirant de l'inhumanité fût-ce au prix d'une chute au-dessous de l'humain. Et tous ces préparatifs, toutes ces négations obstinées n'ont d'autre but que de *perdre Gustave* pour que naisse, au sommet du poteau *mort* qui le remplace, « je ne sais quelle flamme céleste ». Ces mots marquent clairement que cette flamme indéterminée par nature ou plutôt située au delà de toute détermination ontique n'a pas été conçue comme le terme d'une entreprise positive et pratique mais qu'elle devait – objet d'une aspiration qui se comprenait sans se connaître – *récompenser* l'autodestruction systématique de l'existence au profit de l'Être. Le travail littéraire est la répétition quotidienne de l'autodestruction et l'équivalent symbolique puis le substitut de ces déshumanisations intermittentes mais plus

radicales que sont les crises référentielles. Les mots « autel » et « flamme céleste » sont là pour rappeler le caractère « *sacrificiel* » du refus de vivre, et que l'Art est un rite religieux dont le but est de reproduire son propre mythe dans des textes sacrés.

Cette colonne lampadophore, nous la reconnaissons : c'est Jules. Ou plutôt ce qui reste de Jules après son ultime métamorphose. Et l'évocation de ce personnage suffit à démasquer la mauvaise foi de Gustave : ce héros positif est, en effet, présenté ici comme pure négativité ; le temps des verbes, le choix des mots, le contexte, tout concourt à dénoncer l'échec radical de son entreprise et à la condamner. « Peu à peu je me suis racorni, usé, flétri. Ah ! je n'accuse personne que moi-même... J'ai pris plaisir à combattre mes sens et à me torturer le cœur... Acharné contre moi-même... », etc. Le sens du paragraphe, c'est donc : j'avais « une jeunesse *fort belle* » et je me suis massacré ; reste, à trente-six ans, un vieux garçon flétri. La comparaison choisie est de nature à circonvenir le jugement de la chère correspondante : qui donc ne penserait *d'abord* – c'est un poncif naturaliste – que c'est un crime de déraciner « un arbre au feuillage verdoyant » pour en faire une colonne ? L'entreprise est donc folle et sacrilège. A-t-elle du moins réussi ? Non ; les deux imparfaits nous font discrètement entendre que l'échec est radical : la colonne n'a pas été taillée ; l'arbre, déraciné à demi, n'a ni la splendeur du bois mort ni la fécondité des plantes vivantes : il est *usé* et, quand la forêt près de lui se couvre d'une frondaison impénétrable, c'est à peine si, sur ses moignons, apparaissent quelques feuilles malades qui jaunissent sans verdir et tombent avant l'automne. Bref : Jules était un rêve de fou, j'ai perdu par ma propre faute ; *il fallait choisir la vie*, les passions, l'amour, la spontanéité et la fécondité littéraire. Je ne suis plus un homme et je ne deviendrai jamais un artiste, on pourrait même conclure sans trop exagérer : la seule manière d'être un grand écrivain, c'est d'accepter pleinement la condition humaine.

Est-ce vraiment Flaubert qui pousse l'humilité jusqu'à penser *cela* ? Ne savons-nous pas qu'il hait depuis toujours – et qu'il continuera de haïr – la vie, les besoins, les agitations des hommes ? Et comment peut-il *dans la même lettre* faire l'éloge de sa jeunesse perdue : « Une grande confiance en moi, des bonds d'âme superbes, quelque chose d'impétueux dans toute la personne... » – en déformant systématiquement les faits – et fonder son système de valeurs sur la frustration et la souffrance ? C'est qu'il faut aller jusqu'au bout de la « nuit obscure » : pour perdre sur tous les tableaux, il ne suffit pas de se montrer comme un tâcheron sans génie, qui veut l'impossible, et sait que nul miracle ne le visitera. Gustave doit confesser – dans une méconnaissance éperdue mais *méritoire* de toute son « œuvre lente » – qu'il a fait fausse route, que le vrai chemin vers l'Art était le naturel et la spontanéité, que, dans ces conditions, loin de mériter le miracle que Dieu persiste à lui refuser, il a, en réalité, *démérité* : le chemin d'enfer sur lequel il s'est fourvoyé *par son unique faute* ne mène à rien ; c'est une voie de garage : on l'y laissera seul. La contradiction apparente entre ce passage et celui qui le précède vient de ce que, pour Flaubert, le dolorisme laisse un peu trop voir son but : même si le mérite est une illusion subjective, il y a trop de fierté encore à maintenir, par la seule vertu de son désespoir, que cette illusion, au moins, *devrait être* la réalité. Il s'agit en somme d'un défi solitaire – et gagé par la douleur – que l'imagination lance au réel. Cet optimisme ne cache pas assez son jeu. Le pessimisme noir du deuxième passage vise le même but mais s'avance masqué : si le malheur produit le mérite, il ne faut pas même laisser une possibilité d'espoir. On reconnaît au passage le modèle que Gustave s'est donné : à l'instant où il pousse le reniement de soi jusqu'à se tenir pour *le* coupable, démuni, perdu, délaissé, fléchissant sous le poids de ses auto-accusations, le Saint atteint enfin la sainteté. Il l'atteint mais ne s'en doute même pas : si Gustave doit jouer la sainteté, il doit jouer aussi l'ignorance et se tenir pour damné par sa propre faute à l'instant qu'il est sauvé⁷⁰. En d'autres termes, ses plaintes peuvent lui attirer la grâce divine à la condition qu'il ne le sache pas et qu'il se bute à

sous-estimer ce qu'il fait. Quand le saura-t-il alors ? Cela n'est pas décidé : peut-être jamais ; peut-être de l'autre côté de la mort, peut-être en un éclair, au milieu d'un tonnerre d'applaudissements. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que la récompense est l'envers du décor et que sa possibilité, au cœur de la nuit obscure, est soigneusement ignorée.

Et si c'était du désespoir *pour de bon* ? S'il était ainsi fait qu'il ne puisse jamais sortir de la nuit ? À ces questions, je ne donnerai qu'une réponse. Elle est de Flaubert lui-même. Ce second texte a trait, lui aussi, à la préparation de *Salammbô* mais, cette fois, Gustave n'écrit que pour soi seul. Il a quitté Paris, s'est rendu à Tunis, a passé quelques jours à Carthage, puis, par Constantine, il a gagné Philippeville et de là Marseille, Paris et Croisset. Rentré le 9 juin, il a dormi quarante-huit heures de suite, puis, après avoir relu et corrigé ses notes de voyage, il trace ces mots sur son carnet : « Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre ! À moi, puissance de l'émotion plastique ! Résurrection du passé, à moi ! à moi ! Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes ! Donne-moi la Force et l'Espoir ! (Nuit du samedi 12 au dimanche 13 juin, minuit.) » René Dumesnil n'a certainement pas tort d'appeler ce court morceau d'éloquence une invocation. Je crois pourtant qu'il serait plus juste d'y voir une invocation suivie d'une prière.

Flaubert, pour commencer, interpelle les puissances chthoniennes : c'est presque une conjuration magique ; plus encore qu'invoquées, les « énergies de la nature » sont impérieusement convoquées. Nous retrouvons son panthéisme, ce qu'on pourrait appeler l'aspect déclaré de sa religiosité. En Tunisie, il lui a semblé que le macrocosme s'engouffrait en lui ou – c'est tout un dans son cas – que le microcosme humain, en sa personne, devenait cosmique. Il a absorbé par tous les pores les grandes forces naturelles, le soleil et la chaleur, l'air alourdi de senteurs, la lumière aveuglante, les embruns de la mer. Mais cette identification au monde est un processus intentionnel : il est parti là-bas pour *redevenir nature*

et se rejoindre à l'univers grandiose du paganisme. À ses yeux, en effet, les païens se définissent moins par leur polythéisme que par un naturalisme panthéistique : ils *sont* la Nature, ils en ont la simplicité, la force élémentaire et l'impénétrable grandeur. Le voici donc païen imaginaire : la chaleur qui le pénètre, le vent qui le bouscule, l'éblouissement solaire lui servent d'*analogon* pour *imaginer* l'âme païenne. Et, quand il revient à Croisset, il s'est assigné la tâche qu'il donnait à Jules : ayant reçu l'accidentel, il rendra l'immuable. L'accidentel : ce que peut lui offrir un rapide voyage bien particularisé (date, saison, etc.) dans lequel tout se présentait comme « ce qu'on ne verra jamais deux fois ». L'immuable : l'*Antiquité* telle qu'en soi-même l'Éternité, c'est-à-dire la Mort et l'absence, l'a changée. Cependant il sait fort bien, en ce jour, que le moment de l'extase panthéistique est *passé* ; à supposer que Gustave se soit une fois senti un bloc de lumière et de terre craquelée par les feux d'Afrique, les énergies telluriques qui le traversaient alors – et qui déjà n'existaient pour lui comme telles que sur fond d'irréalisation des perceptions –, il ne fait que se les rappeler. Mais *justement*, nous l'avons vu, cela lui suffit. Maître de sa mémoire, il rassemble ses souvenirs pour construire à partir d'eux une antiquité imaginaire : il a relu et mis au point ses notes, il s'est remémoré des paysages, des événements et surtout des états d'âme ; sûr de lui, il lance un appel à des troupes qu'il a bien en main et les invite à se sacrifier pour que l'irréalité radicale naisse de leur mort : à moi, mémoire docile et fidèle ; souvenirs de ma grande effusion cosmique, à moi. Venez docilement périr entre mes mains pour que naisse de vous la vérité suprême, ma création continuée, l'Illusion. À la prendre sous cette forme abstraite – et, somme toute, rationnelle – l'invocation implique déjà un profond optimisme. En ce domaine, il n'y aura pas d'accroc. De fait, ce qui l'inquiétait, avant le voyage, c'était le « côté psychologique de (son) histoire ». Entendons qu'il se sentait encore un Alaric ébloui par la Rome antique mais hanté par les brumes du Nord, qui ne peut pénétrer au delà des apparences de ce panthéisme solaire. Pour *penser antique* – c'est-à-dire pour saisir à la racine les sentiments

minéraux que Gustave prête aux Anciens – il faut s'être fait soi-même l'*antiquité tout entière*. Et comment y parvenir, en l'absence de tout monument ? La réponse est simple : en s'incorporant à la Nature africaine, le monument le plus total, puisqu'elle est *par elle-même antique*. Mission terminée : il s'est fait là-bas l'*alma mater*, la nature naturante, engendrant et pensant une société engloutie à *partir* des sables, des rochers, de la mer qui l'ont autrefois créée sous l'action du soleil ; il a réalisé son rêve d'être la matière. À présent, cette minéralisation de son âme, disparue comme réalité concrète et retenue comme disposition d'esprit, va lui servir de schème opérationnel pour la création de personnages antiques, avec leurs passions, leurs mœurs, leur vision du monde. Ce qu'il a été chercher à Carthage, c'est la « psychologie » des Carthaginois. Il l'a trouvée ou plutôt, devenu lui-même ce transfini, le *monde antique*, il saura produire ses héros comme incarnations diverses d'une même Antiquité⁷¹. Bref, ce capitaine mobilise ses forces – « Résurrection du passé, à moi ! » – pour une bataille qu'il est sûr de gagner. Est-ce bien l'homme qui, au mois de novembre, larmoyait devant une vieille fille troublée ? Son imagination s'est arrachée à la stagnation qu'il dénonçait alors : c'est une forge, un creuset ; elle a repris la fonction qu'il lui assigne depuis 44 et qui n'est pas de produire *ex nihilo* des images mais bien de transmuier, par des techniques rigoureuses, le réel en imaginaire : bref, il lui fait confiance. Mais l'invocation va plus loin encore et, du coup, révèle la véritable ambition de Flaubert dans son ampleur. Les grands chefs-d'œuvre, nous disait-il, apparaissent comme des produits naturels : ils ont la mystérieuse beauté d'une falaise, de l'Océan. Et nous savons qu'il prétend, à l'ordinaire, être « écrasé » par le génie de ceux qui les ont créés : ce sont des phares, il ne sera, au mieux, qu'un flambeau. Or l'invocation montre fort bien que cette humilité fait partie du jeu d'enfer qu'il joue. Seul, à sa table de travail, enthousiasmé par ce dont il se pressent capable – à travers la relecture de ses notes –, il consent à se dévoiler son intention : les énergies de la Nature doivent s'exhaler dans son livre. En d'autres termes, *Salammbô* sera, comme *Le Roi Lear*, un morceau de nature ;

tous les éléments s'uniront pour la produire : elle sera ciel, mer, désert fauve, sables tourbillonnant au vent. Par ce livre, en un mot, Flaubert s'égale aux plus grands. Son ambition est de restituer l'Antiquité comme Nature et la Nature comme éternelle Antiquité. Il va de soi que cela ne se peut concevoir sans quelque recours au mysticisme. Flaubert se laisse aller à croire qu'il est un transformateur d'énergie : cela convient à sa constitution d'agent passif, à sa croyance profonde que l'Art est une activité passive. En cet instant, il rêve qu'il a emmagasiné réellement les forces naturelles et qu'elles se réextérioriseront par sa plume en chef-d'œuvre. Quelle confiance ne lui faut-il pas pour s'en remettre au *monde* et confier aux aveugles puissances chthoniennes la tâche de produire une œuvre d'art dont la matérialité viendra d'elles et l'unité de lui. Le monde serait-il devenu bon ? Tout au contraire : *Salammbô* est peut-être l'ouvrage le plus sadique de Flaubert ; l'homme y est affecté d'une double impossibilité d'être par la Nature, en lui (*homo homini lupus*) et hors de lui (hostilité radicale de l'Univers) ; l'agonie des mercenaires dans le défilé de la Hache résume ces deux aspects de la malédiction d'Adam. Toutes les forces élémentaires que Gustave pense avoir absorbées vont « s'exhaler » dans son livre sous forme de génocide ; inhumain dans ses vœux, il en appelle à l'inhumanité de la Nature pour réaliser le Beau par le Mal radical. Optimiste pour lui-même – il a cessé d'être homme –, il demande à l'implacable macrocosme de manifester cette allergie à notre espèce qui, depuis l'adolescence, réjouit sa misanthropie. En ce sens, l'invocation montre l'autocritique de septembre 57 sous son vrai jour : quand il prétend regretter d'avoir déraciné l'homme qu'il était, il pousse l'insincérité à l'extrême. S'il se blâmait, ce serait plutôt de rester trop humain encore puisqu'il demande à son voyage de réaliser en lui l'inhumanité plénière. L'Antiquité, retrouvée au désert, c'est l'acharnement de la matérialité contre l'homme ; l'homme « ressuscité » comme antique, c'est la statue, matière superbement inorganique et hantée par l'illusion de vivre. On remarquera, en effet, cette phrase significative : « Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. » Vivant et vrai

quand même ; ne disons pas que le Beau est aux antipodes de la vérité et de la vie, ce serait trop solliciter le texte, mais plutôt que la Beauté *résiste* quand l'artiste « à travers elle » veut représenter la vie dans sa vérité : la Beauté suprême est l'Illusion absolue et l'Art le point de vue de la mort. Pourquoi donc Flaubert prétend-il donner à son œuvre ces qualités extra-esthétiques ? C'est qu'elles figurent déjà dans son projet initial à titre d'exigences : ce magicien noir veut « ressusciter le passé », cela dit tout. Pour que celui-ci demeure le plus absent possible et le plus mort, il faut lui donner le maximum de présence. Autrement dit, de même que le fantastique n'est pleinement ressenti que si l'auteur le fait paraître dans la vie plate et réaliste de la banalité quotidienne, de même la Beauté n'apparaîtra comme séparation irrémédiable que si les fantômes suscités se manifestent dans l'œuvre avec toute la violence (couleurs, mouvements, passions) qu'ils *avaient*. À cet instant, vie et vérité archéologique deviennent des exigences *esthétiques* et le Beau peut assigner deux tâches à l'Artiste : s'il raconte des événements contemporains, glisser dans l'exubérance confuse du présent, comme un poison subtil, l'unité de l'anéantissement futur – comme si l'ultérieure disparition avait un effet rétroactif –, s'il parle d'une époque révolue, nous présenter ce qui est irréductiblement et notoirement anéanti avec tous les caractères dynamiques qui s'y manifestaient. Dans les deux cas le but est le même : disqualifier la temporalisation par l'Éternité. Mais, dans le premier, vie et vérité, au sens le plus banal, sont données et le soin de l'artiste est de faire en sorte que la Mort – comme disait Cocteau à propos d'un accident de la route – « prenne vivants » ses personnages. À cela correspond, par exemple, quand Gustave écrit *Madame Bovary*, la question des *dialogues* qui le tourmenta si fort : le matériel, la vie quotidienne le lui fournissait en abondance ; vie et vérité, ici, ne posent aucun problème. Mais comment « prendre vivant » le langage pratique, comment l'introduire tout cru et sans modifier ses structures réalistes dans un ouvrage où tous les autres mots sont unis entre eux par les liens subtils de l'irréalisation ? Dans le second cas, au contraire, la Mort est la donnée

première – et même, quand il s'agit de *Salammbô*, l'anéantissement presque total de ce qui pourrait renseigner sur une civilisation disparue : le souci de l'Artiste doit être alors d'y inscrire la vie, en tant qu'elle était, à l'époque, disqualifiée d'avance et ridiculisée par cette abolition *alors* future, à *présent* passée, mais, depuis toujours, éternelle. Ainsi, pour Flaubert, « ressusciter le passé » est œuvre maligne et « vie et vérité » deviennent entre ses mains des instruments démoniaques. On comprend le « *quand même* » à présent : avec l'Antiquité – deux fois défunte – le Beau est fourni d'avance ; qu'est-ce donc qu'il aime, chez les Romains, Gustave, sinon leur métamorphose en Être, c'est-à-dire leur non-être ? S'il ne s'agit que de s'irréaliser, il suffira de rêver sur Rome, sur Carthage : c'est l'attitude esthétique. Mais s'il faut œuvrer, l'artiste s'arrache au rêve ruminé qui se nourrit de soi, pour composer le rêve écrit, en demandant à l'Histoire⁷² les matériaux indispensables pour constituer, par un livre, un centre réel et permanent de déréalisation. Nous pouvons conclure : Flaubert *reste* Jules, il n'a rien abandonné des conceptions exposées dans la première *Éducation* et l'invocation proprement dite représente par elle-même une réaffirmation du « Qui perd gagne » dialectique, c'est-à-dire de la rationalisation du « Qui perd gagne » originel. Simplement, il se cache tant qu'il peut cette orgueilleuse fidélité, par crainte superstitieuse du Diable et, sauf en de rares et brèves échappées, il se contient dans un misérabilisme étudié.

Tout à coup le ton change, l'autre « Qui perd gagne » paraît et l'on passe sans transition de la rationalisation dialectique étayée sur la sorcellerie à l'humble pari de la foi, à la prière. « Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes ! Donne-moi la Force et l'Espoir ! » Comment, en effet, comprendre cette curieuse formule restrictive : Dieu des âmes ? Certes, à première vue, elle s'oppose à ce « Dieu des corps » qui est implicitement contenu dans l'invocation : il prie pour qu'une grâce providentielle lui accorde les vertus *morales* dont il a besoin pour mener à bien son œuvre. Mais cette opposition montre *par rapport à quoi* cette Divinité est déterminée, non point ce qu'elle est en elle-même. D'autant que le mot

d'âme, chez Flaubert, n'est jamais pris dans son sens chrétien. Ce qui nous éclairera, par contre, c'est de nous rappeler que, pour son quasi-matérialisme, l'« âme » ne correspond nullement à la conscience, pas même à la « psyché » comme totalité, du « monologue » et des « profondeurs épouvantables ». Nous avons marqué, dans un précédent chapitre, qu'il donne ce nom à une lacune ou plutôt à une privation majeure, c'est-à-dire à l'instinct religieux. Il faut donc entendre, par « Dieu des âmes », le principe caché ou inexistant qui correspond ou devrait correspondre à nos « aspirations ». Mais Gustave sort ici de son agnosticisme intentionnel, il s'adresse directement à l'Être éternel comme à un Dieu *personnel*. En effet, les forces chthoniennes sont *convoquées* : on sent qu'il a barre sur elles. Le Tout-Puissant, par contre, il implore – un peu cavalièrement, je le reconnais – Sa pitié. Or la substance spinoziste, pas plus que les tremblements de terre, ne saurait être pitoyable. La pitié suppose à tout le moins la conscience et, d'une certaine manière, l'amour puisque, justement, elle va toujours *au delà* de la Justice. Bien sûr on peut prétendre que cette prière comporte un « si Tu existes » implicite. Mais rien ne permet de supposer que cette restriction mentale a été faite pour de bon à l'instant que Flaubert écrivait. Il vient de relire ses notes et de les rédiger ; il en est content : cela veut dire que, déjà, il imagine au travers d'elles une œuvre admirable qui sera *sienne*. L'enthousiasme le saisit ; ébloui, il garde une inquiétude : le sujet est splendide mais sera-t-il capable de le traiter ? Oui, avec l'aide de Dieu. Dans un mouvement de passion naïve, il se démasque et *montre* les bases de cette théologie négative dont il avait tant besoin et qu'il a inventée *seul* parce que personne n'était à même de la lui enseigner. Dieu des âmes, cela veut dire très exactement : Dieu d'amour dont l'existence est prouvée par Ton intolérable absence, Dieu que je dois posséder pour avoir tant souffert de ne T'avoir jamais trouvé. La négation de négation se change en affirmation : la révolte de l'instinct contre l'agnosticisme est ici présentée comme l'équivalent d'une affirmation impossible. Dieu *est* parce qu'il n'existe pas. Tous ces truquages semblent bien

vieux, aujourd'hui : c'est que la théologie négative a cent ans. À l'époque, ils étaient neufs : il s'agissait de réduire l'immanence à n'être qu'elle-même – c'est-à-dire le pur désespoir – pour faire de ce délaissement subi et refusé un droit rigoureux sur le transcendant.

Ce que Flaubert demande à Dieu, c'est la Grâce efficace. Cette formule étrange : « Pitié pour ma volonté », nous paraîtra sans mystère si nous nous rappelons que Flaubert *n'a pas de volonté* – étant de constitution passive – et qu'il le sait. Il sait et répète depuis *Quidquid volueris* qu'il ne peut tenir une passion. Il a dit cent fois qu'il va toujours rêvant au livre qu'il va écrire et dégoûté de celui qu'il écrit. Cette fois, il est sûr de son affaire : *Salammbô* tient le coup ; c'est de lui qu'il doute : il se méfie de son instabilité. Que lui faut-il donc ? La force, c'est-à-dire la continuité des vues, la fidélité à soi-même donc à son entreprise. Mais où la prendrait-il puisqu'il s'est construit tout entier à partir d'un constat de carence, c'est-à-dire de l'impossibilité d'affirmer ? Il faut donc recourir à l'aide divine. Quoi, dira-t-on, douter de sa persévérance après s'être acharné si longtemps sur *Madame Bovary* ? Justement : il hait *Madame Bovary*, c'était une *épreuve* ; il s'agissait *d'endurer* pour mériter d'écrire *Salammbô*.

Au nom du mérite accumulé, il demande aussi l'espérance. Il comprend donc que, chez lui, le désespoir et la passivité se conditionnent réciproquement. Son instabilité le fait *désespérer* brusquement du projet qui, l'instant d'avant, l'exaltait ; inversement, c'est la sourde conscience de son incapacité pratique qui l'oblige chaque fois à dégringoler : s'il n'y a pas, au moins, un commencement d'action, on ne peut rien espérer, on rêve qu'on espère. C'était le cas de Gustave avant 47 : passif, il concevait un projet vague et tout imaginaire ; dans ces moments-là, son espérance restait onirique : il rêvait que *ce serait* un chef-d'œuvre. Du coup l'envie réelle d'écrire lui revenait mais, en même temps, il se heurtait au paradoxe que nous avons signalé – l'art est un acte, Gustave n'est que passion –, il perdait confiance et laissait tout tomber. Pourtant il y avait, au fond de lui, cette autre croyance : l'art est activité passive. Mais il n'arrivait pas à

trouver le fil de ce labyrinthe. À présent il connaît au moins son Ariane : c'est Dieu. S'il *espère*, l'œuvre se tissera d'elle-même ; la foi sera le levain de son activité passive. L'espoir, croyance au miracle, à la possibilité exceptionnelle de l'impossible, est lui-même un don miraculeux, c'est la Grâce, qui viendra le visiter, peut-être, s'il s'est bien appliqué à réaliser en lui-même la misère de l'homme sans Dieu. L'opération ne va pas, on l'entend bien, sans manipulation. N'importe, elle a produit en lui une croyance d'autant plus forte qu'elle est plus souvent masquée. C'est celle-ci qui se dévoile dans la nuit du 12 au 13 juin. Elle conserve, en faisant surface, une certaine incertitude : il ne dit point qu'il espère, il demande l'espoir. Mais quelle folle espérance n'y a-t-il pas déjà dans cet appel à la bonté du Tout-Puissant ? Dès le lendemain, Flaubert retombera dans ses ténèbres. Pas assez vite pour nous masquer que le désespoir affiché de novembre 57 et l'enthousiasme de juin 58 sont complémentaires : le discours de la désespérance deviendrait fastidieux, à la longue, si, de temps à autre, les nues ne se déchiraient. Inversement, l'auteur perdrait tout mérite si son exaltation devait se prolonger : il faut que Flaubert soit à la fois celui qui cherche en gémissant, sachant qu'il n'y a rien à chercher, et celui qu'une voix inaudible, muette, interpelle parfois : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé. »

E. – « ... NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS
QUI L'EMPORTAIT DANS LE CIEL »

« ... Une abondance de délices, une joie surhumaine *descendait* comme une inondation dans l'âme de Julien *pâmé*... Et Julien *monta* vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus qui l'*emportait* dans le ciel. » Tels sont les derniers mots de *La Légende*. On remarquera la permanence des thèmes et des mots : nous les retrouvons à trente-six ans de distance tels qu'ils s'offraient à nous dans les *Mémoires d'un fou*. D'abord la verticale absolue : la joie *descend*

(curieusement : « comme une inondation » qui est en fait – au moins quant à sa cause – l'*élévation* du niveau de l'eau), Julien *monte*. Ensuite la passivité : le saint est pâmé – comme l'élève Flaubert quand il se « *noyait* » à la lisière des mondes créés ; enfin l'assomption : Julien est emporté dans le ciel. Cette constance ne peut que souligner l'étonnante transformation de l'idée directrice et le changement de signes qui l'accompagne : ce qui descend, c'est la joie céleste ; le saint, lui, monte sans esprit de retour, il restera là-haut pour toujours. Ce n'est plus Satan qui l'enlève et l'oblige à faire une ascension vertigineuse dans le vide éternel : le Christ l'a pris dans ses bras, les « espaces » sont bleus. Disons-nous que l'auteur a voulu peindre la foi naïve du haut Moyen Age ? Cela va de soi : reste qu'il s'est servi de ses propres schèmes – les plus anciens, les plus profonds – et d'eux seuls. Ce sont aussi, objectera-t-on, ceux que le sujet lui impose. Justement : il a choisi le sujet *pour les y avoir reconnus* et parce qu'il voulait qu'une loi objective les lui imposât de l'extérieur. Il faut revenir sur ce conte.

C'est en 45 ou en 46 qu'il confie à Maxime son désir de raconter la vie de Julien d'après le vitrail de la cathédrale. C'est en 75 qu'il décide de se mettre à l'ouvrage. Bref, la conception remonte aux premières années de sa maladie – les plus dures –, la rédaction commence au moment de sa ruine. Trente ans séparent l'une de l'autre ; pourtant Flaubert n'a jamais abandonné son projet sans trop s'en ouvrir à ses proches, sauf à Bouilhet, et, même à lui, rarement. Pourquoi a-t-il choisi de raconter cette histoire ? Pourquoi l'a-t-il provisoirement abandonnée pour *La Tentation* ? Pourquoi *La Légende* est-elle restée en lui si longtemps, toujours vive, comme une tâche qu'il se promettait de remplir ? Pourquoi s'est-il décidé à l'écrire quand il errait à Concarneau, « déplorant (sa) vie gâchée » ? Si nous pouvons répondre à ces questions, nous arriverons peut-être à comprendre comment Flaubert a *vécu* son « Qui perd gagne » primitif et, du même coup, le mode d'existence qu'il lui a assigné.

Mais il faut d'abord relire *Saint Julien*. D'où vient la sainteté de ce massacreur d'hommes et de bêtes, parricide de surcroît ? De sa charité ? Il n'en a guère : son

anomalie l'a exclu de la société de ses semblables : « Par esprit d'humilité, il racontait son histoire ; alors tous s'enfuyaient... on fermait les portes, on lui criait des menaces, on lui jetait des pierres... Repoussé de partout, il évita les hommes. » Comment croire, après les insultes et les mauvais coups, qu'il ne les déteste pas ? Chassé des villes, le parricide soupire parfois quand il regarde portes et fenêtres closes. Mais, en vérité, il n'a d'amour que pour la Nature et l'on dirait qu'en versant le sang de son père il a calmé la soif ardente et folle qu'il avait de celui des bêtes : il contemple les poulains dans leurs herbages, les oiseaux dans leurs nids, jusqu'aux insectes « avec des élancements d'amour ». Mais les animaux, eux, n'ont rien oublié et s'enfuient, irréconciliés. Il a sauvé des enfants. Sans chaleur : l'auteur prend soin de nous dire que c'était *au péril de sa vie* ; Julien est moins soucieux de rendre ces garnements aux parents éplorés que de commettre un suicide utile. Cela est si vrai que ce généreux sauveteur, après avoir constaté que « l'abîme le rejette et que les flammes l'épargnent », se résout à se tuer de ses propres mains et, n'y étant point parvenu, laisse, aussi sec, ses prochains se débrouiller seuls dans les dangers. N'y a-t-il donc plus d'enfants au bord des précipices, dans des maisons qui brûlent ? S'il y en a, Julien ne veut pas le savoir. Il se fixe au bord d'un fleuve et « l'idée lui vient d'employer son existence au service des autres ». Cette existence, c'est moins que rien, une ordure aux yeux des hommes et, en tout premier lieu, de Julien. Mais puisque même la mort n'en veut pas, autant qu'elle serve. Il sera donc passeur. Gustave n'a que quelques mots pour décrire les voyageurs qui usent de ses services, mais c'est assez pour les descendre en flammes. Quelques-uns (les moins mauvais) lui donnent, en récompense de ses peines, des restes de victuailles ou des hardes dont ils ne veulent plus. D'autres, brutaux, vocifèrent – on ne sait pourquoi – avec des blasphèmes. Julien les reprend avec douceur, ils l'injurient. Sur quoi, avec le détachement glacial de son humilité, il leur donne sa bénédiction : qu'ils aillent se faire pendre, Dieu se chargera d'eux. Bref, le contact avec l'espèce humaine est réduit au *minimum*.

Sera-t-il au moins sauvé par la foi ? Sur ce chapitre il paraît irréprochable : il croit comme un charbonnier, depuis l'enfance et sans rien remettre en question : « Il ne se révoltait pas contre Dieu qui lui avait infligé (ce parricide), et pourtant se désespérait de l'avoir pu commettre. » Mais cette inébranlable croyance se prête peu aux extases mystiques, aux délicieuses pâmoisons où l'on se perd dans le sein du Seigneur. Ce chrétien est si rempli de Dieu qu'il n'y pense jamais et n'ose pas même prier. Il pousse même la distraction jusqu'à oublier de s'en remettre à l'immense bonté du Tout-Puissant et de solliciter son pardon. On remarquera, en particulier, qu'il se plaît à raconter son histoire – « par humilité » – à tous et à n'importe qui, mais *jamais* à un prêtre. Cela n'étonnera pas si l'on se rappelle en quelle estime Gustave tient les curés. On admirera pourtant qu'il n'ait pas hésité à laisser un grand pécheur du Moyen Age seul sous les cieux muets, *sans intercession* : c'est le plus gros anachronisme d'un conte qui se voudrait la restitution fidèle d'une époque où l'Église était reine.

Julien, donc, ne brille ni par les élans de la foi ni par la charité ni par l'espérance. Pour cette dernière vertu, elle lui fait à ce point défaut qu'il commet en permanence, après le meurtre, le péché de désespoir. Quel est donc son mérite ? Il faut qu'il soit bien grand pour que ce criminel obtienne non seulement son salut mais sa canonisation. Pourtant ce n'est rien d'autre que l'horreur de soi. Ainsi le trait fondamental de la sainteté sera de pousser à l'extrême une des premières structures constituées de l'affectivité flaubertienne.

Julien est méchant dès l'enfance. Un beau jour, il découvre en lui un besoin de meurtre inextinguible à l'occasion de l'assassinat d'une souris. Aussitôt après commence le massacre systématique de la faune environnante. Cette étrange frénésie a tous les caractères du sadisme flaubertien. Le futur saint est encore dans l'enfance quand, ayant trouvé dans un fossé un pigeon qu'il vient d'abattre et qui n'est pas tout à fait mort, il « s'irrite » de cette vie persistante : « Il se mit à l'étrangler ; et les convulsions de l'oiseau faisaient battre son cœur, l'emplissaient d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier raidissement, il se sentit

défaillir. » Plus tard, « il ne se fatigue pas de tuer ». Voyant des cerfs « emplissant un vallon... et tassés les uns contre les autres... », il « suffoque de plaisir à l'espoir d'un pareil carnage ». Désir de meurtre d'origine visiblement sexuelle comme le montrent les pâmoisons et suffocations qui le précèdent ou le suivent. Mais ce qui frappe surtout, c'est le contraste entre l'aspect violemment *actif* des « carnages » auxquels le héros se livre et la *passivité* des voluptés que la chasse lui procure et qui ressemblent à des évanouissements. Il faut ajouter que Gustave a souligné l'aspect onirique de ces massacres. « Julien ne se fatiguait pas de tuer... et ne pensait à rien, n'avait souvenir de quoi que ce fût. Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, et par le fait seul de sa propre existence, tout s'accomplissant *avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves*⁷³. » Le récit lui-même, dans son rythme, garde quelque chose d'un cauchemar : les choses apparaissent et disparaissent brusquement, à point nommé. Si nous remplaçons ces bêtes par des êtres humains, nous aurons la vérité masturbatoire de cette légende : les massacres sont des rêves ; Gustave, adolescent, se livre à l'onanisme en imaginant des supplices, l'orgasme s'accompagne, chez lui, d'un abandon heureux à sa passivité natale ; à chaque fois, il est près de perdre les sens. Tel il se voyait vers 1840 : méchant mais passif, rêvant de souffrances inouïes, incapable de les *infliger*. La mort d'Achille-Cléophas sera naturelle mais le jeune homme craindra de l'avoir provoquée par ses tendances homicides, magiquement, comme si cette haine meurtrière qu'il porte au genre humain n'était que la couverture de celle qu'il ressent contre ses parents. La vérité, nous le savons, est différente. Reste que Gustave, pour avoir découvert en lui cette orgueilleuse méchanceté – fièrement confessée dans ses nouvelles, trop souvent assouvie par des fantasmes masturbatoires –, ne peut se tenir de généraliser, à son habitude, et d'en faire *chez tous* la conséquence immédiate du péché originel. C'est sous cette forme ultra-janséniste qu'il conçoit la malédiction d'Adam : tous damnés, tous vicieux jusqu'aux moelles, tous hantés dans leur sexe par l'impérieux désir de tuer. Bref au départ, l'espèce est foutue : vivre n'est pas

seulement un malheur interminable et fade, c'est un crime permanent. Nul ne s'y arrache tant qu'il vit ; ainsi nous devinons que la Sainteté ne se caractérisera pas par l'accession à un état supérieur ou par une grâce efficace qui permettrait de combattre les mauvais instincts : le saint est créature terrestre donc, sauf contrordre d'en haut, un gibier d'enfer. Cependant la prophétie du cerf, si semblable, après tant d'années, à celle de la devineresse dans *La Peste à Florence*⁷⁴, provoque chez Julien un début de prise de conscience. Celui-ci ne découvre pas directement sa méchanceté, mais il saisit l'horreur du désir homicide par sa conséquence magique, le parricide. Le désir de chasser ne cesse pas de le hanter mais il suscite en lui, à présent, l'effroi devant soi-même : il ne sait plus si le réveil de ses convoitises cynégétiques et la complaisance avec laquelle il y pense marquent seulement qu'il préfère la chasse à ses parents ou si, tout au contraire, il ne désire tuer le gros gibier que *pour* être amené, sans l'avoir souhaité, à commettre le meurtre du père. Quoi qu'il en soit, l'immédiate méchanceté de Julien s'est médiatisée. Dénoncée par autrui, connue, assumée et refusée tout ensemble, elle est consciemment vécue *de la seule façon qui convient* : dans l'horreur. Pour Gustave, cette attitude n'est pas encore méritoire : elle est simplement *vraie* ; la nature humaine est telle qu'elle ne peut se vivre *authentiquement* que dans le dégoût.

Le parricide a lieu par un concours de circonstances *providentielles* (qui conduiront Julien à la sainteté comme les providentielles frustrations de Jules le poussent au génie) : il ne pouvait en être autrement, c'est le Destin. Julien s'y reconnaît, pourtant : il n'y a d'autre fatalité, dans cette affaire, que sa propre nature. Celle-ci, d'ailleurs, vient de se *réaliser* : ce méchant imaginaire a été jusqu'au bout de lui-même, il est devenu vrai criminel. Auparavant il croyait pouvoir se fuir. À présent les issues sont bouchées, une lumière aveuglante éclaire son acte ; jusque-là, Julien se saisissait comme le malheureux produit du Mal radical ; à présent le Mal radical est son produit. Le virtuel s'actualise irréversiblement et Julien devient irréparable. Sa méchanceté, auparavant rêvée et

suscitant un rêve de dégoût, s'est inscrite dans le monde ; c'est un homme par qui la nature humaine s'est objectivée : poussé par le vice au paroxysme de l'être, il n'est plus rien d'autre que son essence et pourtant il a son essence hors de soi puisqu'elle s'est affirmée par une action arrachée par le temps à sa prise ; il *faut* qu'il la détruise et elle est indestructible, son être est derrière lui, passé dépassé, indépassable. Au début Julien s'acharne contre son acte comme s'il pouvait encore se séparer de celui-ci, comme si, dénonçant *son* parricide publiquement, il pouvait cesser d'être *le* parricide. En vain : cette autocritique n'a d'autre effet que d'universaliser son crime en attirant sur lui la réprobation universelle ; en fait – mais il ne le sait point – elle lui procure le délaissement nécessaire à l'horrible travail qu'il doit exercer sur lui-même. Sur ce point, les intentions de l'auteur ne sont pas niables : dans la légende dont il s'est inspiré, Julien s'en va mendier sur les routes, *accompagné de sa femme* : cela, c'est la véritable conception médiévale ; non seulement le forfait ne rompt pas les liens sacrés du mariage mais encore l'épouse y participe, en dépit de son innocence, par une réversion des crimes qui est l'équivalent noir de la réversion des mérites. Gustave a supprimé cette compagne fidèle pour donner à Julien la haute solitude dont il a lui-même tant souffert et tant joui. De toute manière, cette mendicité pénitente apparaît comme un premier pas, bien facile encore, sur le plus malaisé des sentiers. Le parricide, séquestré dans la nature, s'aperçoit vite que son humilité ne lui permettra jamais de compenser son forfait. Il se persuade alors qu'il n'a de recours que dans l'autodestruction systématique : puisqu'il *est* sa propre faute, il espère l'abolir en s'anéantissant. Rien à faire : ni ses pieuses prouesses ni ses mortifications ne ressusciteront les deux vieux ni s'effaceront les coups de poignard. Du reste la mort ne veut pas de lui : le voilà condamné à demeurer, sur terre, le pur contemplateur horrifié de son propre passé. Impossible de ne pas songer ici à la dichotomie de *Novembre* qui prophétisait celle de janvier 44 : un enfant mourait, turbulence de passions, d'élans et de malheur, pour qu'un vieillard naisse qui n'ait d'autre fonction que de fouiller la mémoire du premier.

En Julien, son parricide est comme une mort ; cet homme bouillant et passionné a perdu jusqu'à ses vices, c'est un pur regard horrifié qui ne cesse de contempler le dernier souvenir de sa mémoire morte. Lorsqu'il a compris que les abîmes le rejettent et que les incendies l'épargnent, il découvre le désespoir. C'est-à-dire qu'il voit clairement qu'il veut l'*impossible* : on n'efface point ce qui a été. Son suicide manqué – le dernier de ceux qui jalonnent les œuvres de Flaubert et dont le plus éclatant est raconté dans *Novembre* – apparaît comme la conclusion hâtive et toute subjective de cette désespérance : Julien songe à supprimer l'insupportable ressassement d'une faute inexpiable. On notera que, pas plus qu'il ne s'est soucié du Ciel, il ne s'inquiète à présent de l'Enfer. Ce membre de la chrétienté médiévale ne croit qu'au Néant. Pas un instant, il n' imagine qu'on lui fera payer, dans l'autre monde, son triple forfait – parricide, suicide, désespoir. Pour Julien comme pour Gustave, l'enfer est sur terre. Il renonce à se tuer pourtant : c'est qu'il se penche sur son reflet et croit voir son père. Épisode aux sens multiples. Nous n'en retiendrons qu'un : en voyant ce visage baigné de larmes, il lui semble que son parricide réapparu lui barre la route du suicide. Autrement dit, la mort n'arrange rien : elle supprime sans doute ce nœud de vipères et de souffrances, la subjectivité de Julien. Mais le malheureux comprend que sa subjectivité n'a plus qu'une réalité inessentielle ; anéantie, elle laisserait intouchée la statue d'iniquité que son crime lui a sculptée pour toujours dans la minéralité du passé. Bref, le suicide est un acte inutile. Puisque la mort ne veut pas de Julien et puisqu'il renonce à se la donner – comme si, tout compte fait, mieux valait encore qu'une subjectivité demeurât pour assumer le passé infâme et pour *en souffrir*, comme s'il avait peur, en disparaissant, de laisser cette sombre figure solitaire aux mains des autres, dans son inexplicable objectivité –, la vie qu'il doit mener lui semble une lente pourriture qui, en elle-même, *n'est pas assez* pour parvenir à son terme. Elle se prolonge, c'est tout ce qu'on peut en dire, parce qu'elle a perdu sa mort. Il ne peut même plus *vivre* son crime, comme il faisait, les premiers temps, quand il lui semblait le continuer sans cesse : c'est à

peine s'il le rumine et si, de temps en temps, l'image hallucinatoire des deux corps sanglants, brusquement apparue, l'écrase de son horreur. Mais cet éloignement toujours croissant de la nuit maudite, loin d'atténuer son désespoir, l'augmente chaque jour : car son essence objective peu à peu lui échappe, sans cesser de déterminer fondamentalement sa subjectivité ; celle-ci, en effet, ne reçoit du présent aucune qualification nouvelle, elle n'est rien d'autre que le ressouvenir insupportable et de moins en moins net d'un crime. À ce niveau le péché de désespérance est total : il ne s'agit même plus de vivre pour se haïr ; Julien vit et se hait, voilà tout. Que faire pourtant de ce corps encore vigoureux ? « L'idée lui vint, nous dit Flaubert, d'employer son existence au service des autres. » Il suffit de connaître un peu Gustave pour comprendre à quel point cette décision lui paraît dérisoire. Se rappelle-t-on comme il déclamait, autrefois, contre les philanthropes ? Et comme ils se juraient, Alfred et lui, de n'employer jamais leur talent d'avocat « à défendre la veuve et l'orphelin » ? On n'a pas oublié non plus la haine que Jules affiche pour ses semblables ni le refus des fins humaines et le mépris de l'action qui paraissent à toutes les pages de la Correspondance. Du reste, quels sont ces gens – brutaux et ingrats – que Julien, dans sa vieille barque rafistolée, fait passer d'un bord à l'autre du fleuve ? Des marchands qui font la traversée pour vendre à la ville voisine ; à la rigueur des pèlerins qui vont d'abbaye en abbaye. Servir les premiers, c'est aliéner sa force de travail à ces *intérêts matériels* que Gustave n'a cessé de mépriser : autant dire que Julien se fait le rouage d'une entreprise utilitaire dont l'ignominie retombe sur lui. Quant aux pèlerins, soit, ils font un effort pour assurer leur salut : mais, si pénible que soit leur route, qu'elles sont douillettes les peines qu'ils s'infligent et qui leur gagneront la bienveillance de Dieu, au prix de l'atroce dénuement, des tortures morales et de la peine physique que s'impose Julien tout en sachant qu'il ne sera jamais sauvé. Bref, il poursuit sagement son autodestruction, s'abrutit en peinant et s'avilit, non pour expier l'inexpiable mais pour se faire mal, pour glisser au fond de l'abjection : il ne cherche point à châtier sa dépouille mortelle

pour se rapprocher de Dieu mais au contraire pour s'en éloigner davantage. Peu à peu l'horreur devient familière, l'immonde se fait quotidien : buté, farouche, avili, vivant le haineux dégoût d'être soi mais ne pensant plus jamais, Julien, courbé sur ses rames, devient comme Gustave l'homme de la répétition. Il va et vient d'une rive à l'autre, l'esprit obscurci par la fatigue d'un labeur ingrat ; le soir il s'effondre, épuisé, pour recommencer le lendemain. Saluons au passage cette apparence de calme, dans le malheur, que donne l'éternel retour et qui est pire que la tempête.

Voici, tout à coup, le lépreux, si lourd que la barque manque dériver. Le premier sentiment de Julien, c'est celui d'une exigence considérable, plus forte que celles qui naissent de sa haine : « Comprenant qu'il s'agissait d'un ordre auquel il fallait ne pas désobéir, il reprit ses avirons. » N'avons-nous pas vu, plus haut, que le Beau, s'il doit visiter Gustave, ne peut prendre d'autre forme que celle d'une obligation à remplir, étrangère, effrayante, irrésistible ? Mais il ne s'agit pas encore de cela, pour Julien : il lui faudra passer le lépreux sur l'autre rive, le nourrir et le désaltérer et puis enfin, « nu comme au jour de sa naissance », « s'étaler » sur ce corps pourri couvert d'ulcères et de « plaques de pustules écailleuses ». Il l'étreint, poitrine contre poitrine, et colle sa bouche contre « (des) lèvres bleuâtres qui dégageaient une haleine épaisse comme du brouillard et nauséabonde ». Et pourquoi, dira-t-on, fait-il cela ? Par amour ? Sûrement pas : ce malade n'a rien d'aimable, bien que l'auteur ait noté qu'il y a « dans son attitude comme une majesté de roi ». Certes, Julien est charitable – sans chaleur, nous le savons. Mais s'il se couche nu sur le malade, ce n'est point *d'abord* pour le réchauffer : c'est que ces plaies, ce pus qui coule le remplissent d'un dégoût jamais éprouvé. Voilà l'occasion de vaincre la résistance éperdue de tout son organisme et de s'infliger la gêne la plus exquise dont il mesure l'intensité à la répugnance qu'il lui faut vaincre : bref, c'est une chance atroce qu'il ne faut pas laisser perdre. Et puis, par delà cet objectif immédiat, il y en a un autre, plus lointain et plus important : il cherche la contagion pour attraper la

lèpre, pour devenir ce corps rongé qui provoque son dégoût. Voyez le verbe dont use l'auteur : Julien « *s'étale* » sur le lépreux. Activité passive : il s'étend de tout son long sur le lit vivant de la lèpre, il *pèse* sur l'organisme délabré du voyageur, on dirait qu'il s'y enfonce. Il y a dans cet « étalement » horizontal comme le commencement d'une chute – qui est simplement retenue par la masse purulente dans laquelle il s'enfonce, c'est-à-dire par la lèpre, comme si la descente aux Enfers s'arrêtait pour avoir rencontré enfin le fond. Il y a chez Julien comme un vertige hystérique devant la corruption d'un corps vivant, comme il y eut, autrefois, chez Gustave une fascination devant le journaliste de Nevers. La *contagion* rappelle ici l'*imitation*. Le mouvement est le même puisque Gustave, sur la foi de son père, pensait que la folie se gagne et qu'il voyait en elle le comble de l'abjection. En bonne logique, l'histoire de Julien devrait finir au lendemain de cet immense dégoût soigneusement recherché comme une jouissance immonde : le lépreux s'en irait aux premiers rayons du soleil, en lui ayant refilé sa lèpre. Le parricide abandonnerait jusqu'à son travail de passeur – preuve qu'il se souciait peu d'aider les hommes si ce n'est pour se mortifier. La lèpre, c'est le corps reprenant à son compte les tares originelles de l'âme et la malédiction d'Adam. Peut-on croire, au moins, que cette somatisation aurait lavé Julien de sa souillure ? Celui-ci, en tout cas, quand il tient le lépreux dans ses bras, ne songe nullement à son salut : il veut toucher le fond de l'abjection et, puisqu'il ne peut mourir, s'affecter d'une infâme agonie indéfiniment prolongée. Enragé contre lui-même, il veut se perdre. À cet instant, Jésus se fait connaître et l'emporte au ciel : en contradiction flagrante avec les principes de la religion catholique, c'est pour avoir désespéré de Dieu que Julien sera sauvé.

C'est que le Seigneur, dans son extrême bonté, avait expressément voulu tout ce qui est arrivé. Il n'a point fait l'homme à Son image : Il a cherché, plutôt, à réaliser en chacun de nous le comble du vice, de la bassesse et de la souffrance et puis Il a créé dans toutes les âmes un immense besoin de Lui pour les frustrer par Son absence. Dans cette théologie, l'évasion du catharisme est elle-même

refusée : nous sommes dans le monde et n'y échapperons pas, fût-ce en nous désolidarisant des fins humaines ; quand nous essaierions de nous percher au-dessus de nous-mêmes, puisque notre nature est mauvaise, notre intention sera viciée au départ et le résultat n'en peut être que vicieux : le propre du Mal, s'il est radical, c'est qu'on n'en peut sortir. Il ne reste donc à la créature qu'à s'acharner contre elle-même, qu'à pratiquer, dans la haine de soi et du monde, l'autodestruction systématique. À l'ordinaire, les hommes se cachent leur terrible mandat, ils se truquent, ils se mentent : ceux-là sont damnés d'avance. Mais celui qui, s'étant reconnu dans sa Vérité, se déchire le cœur à deux mains, celui-là est l'élu de Dieu et ses souffrances Lui sont délectables. Julien est canonisé d'avance ; un vieillard l'a prédit à sa naissance : c'est que sa faute inexpiable lui permettra de briser la gangue de l'inauthenticité et de se détester sans espoir ; ainsi réalise-t-il l'essence de l'humaine nature qui n'est autre que le refus de soi. Dieu l'a créé brutal et sanguinaire. Il l'a conduit par la main au parricide, dont l'auteur dit clairement qu'Il le lui a « infligé », puis les jeux étant faits, Il l'a laissé à son atroce chagrin. Dans cette volonté *autre* qui décide et prophétise un Destin puis oblige sa victime à le réaliser, de façon que celle-ci se sente, tout à la fois, menée avec une irrésistible douceur, par cette complicité docile des choses qu'on ne trouve que dans les rêves, et pourtant responsable de son crime, hautement coupable, en tout cas, sans la moindre circonstance atténuante, nous aurons beau jeu de reconnaître une vieille idée du *Fatum* irrésistible, c'est-à-dire de la malédiction du Père et de la farouche volonté que le géniteur emploie pour réaliser son dessein. Disons que, dans *La Légende*, l'homme est, comme fut l'enfant Gustave, un monstre mis sur terre pour souffrir. Qu'y a-t-il de changé depuis *La Peste à Florence* ? Ceci que, en 1875, la réconciliation avec le père est scellée. Feu Achille-Cléophas ne figure pas seulement dans *La Légende* sous la forme d'un hobereau benoît qui adore son fils unique ; il est aussi Dieu le Père : un Dieu caché mais bon. Ce destin atroce qu'il a réservé à Julien, celui-ci, prisonnier de lui-même, ne peut que l'endurer sans y découvrir autre chose

qu'une calamité. Mais l'auteur se tient à distance ; il voit l'événement du dehors, objectivement, dans toutes ses dimensions et peut déclarer avec une pieuse ardeur : si Julien a souffert, je témoigne que c'était pour son bien. Gustave a volé, bien sûr, l'idée d'épreuve et celle de bonne souffrance. Mais il les a transformées pour son usage personnel : le catholique ne reste pas sans secours dans le malheur ; il y a l'Église qui lui témoigne que Dieu veut son bonheur éternel, il y a les intercesseurs – Jésus, Marie, les saints – et puis Dieu peut lui envoyer Sa grâce. La souffrance le purifie, certes, mais d'abord il le sait et puis il y a d'autres purifications – la confession, la communion – et le concile de Trente a depuis longtemps décidé que l'homme était faible mais non point naturellement porté à mal faire. Flaubert bouscule le concile et radicalise tout : l'homme est pourri, perdu, c'est Dieu qui l'a voulu ; il n'existe pas, le gentil chapelet d'épreuves qu'égrène une existence chrétienne : il y a la vie, cette nauséabonde infamie qu'il faut bien que le monstre humain vive de bout en bout. Dieu a tiré l'homme du néant pour que la haine existât dans l'Univers. Ici, par deux chemins différents, Gustave et le chrétien se rejoignent : puisque le Seigneur est bon, Il n'a pas engendré le Mal pour Sa seule délectation ; Il ne peut voir dans la souffrance humaine qu'un moyen. Pour quelle fin ? Sur ce point, Gustave n'est pas loquace. Mais nous le connaissons assez pour deviner ses raisons ; déjà, dans *Agonies*, il nous en a fait part : tout le malheur de l'homme vient de sa *détermination*. Le *réel* est un appauvrissement des infinis possibles, il est donc finitude et néant. Mais – autre changement survenu après 1844 – la Création n'est plus une faute irréparable : elle est devenue un mal nécessaire. Il faut que le réel existe pour se nier dans la haine, pour tenter en vain de se transcender par cet appel religieux à l'infini qui ne peut naître que dans la finitude et pour se laisser ronger par l'imaginaire, chiffre ambigu de Dieu. Pour Flaubert, le moment de la réalité – c'est-à-dire de la facticité et du délaissement – n'est pas le but de la Création mais au contraire le premier degré d'une ascension vers l'Être. Ainsi quand Dieu se penche sur le désespoir de Julien, Il le

plaint de souffrir mais Il apprécie, dans cette négation forcenée de soi-même, la contestation de tous les « *étants* » au nom d'une vérité ontologique qui reste hors d'atteinte ; dans l'acharnement du parricide à détruire sa faute inexpiable, Il sait découvrir et aimer l'amère et décevante recherche de l'impossible, seule grandeur, à Ses yeux, des forçats de l'espèce humaine. Mieux, Julien est élu parce qu'il a l'obscur intuition que l'homme *est* sa propre impossibilité, puisque cette créature refuse sa détermination finie au nom d'un infini qu'il ne peut même concevoir. Ceci dit, l'*héautontimoroumenos* ne peut rien faire de plus *par lui-même* : une impossibilité consciente de soi ne s'abolit pas pour autant (contrairement à ce qui est dit dans *Novembre*) et continue de végéter dans les bourbes du temps. Lorsqu'il a actualisé son essence en étant parfaitement méchant et parfaitement désespéré de l'être, il faut que le Tout-Puissant intervienne par un miracle pour possibiliser l'impossibilité. Le crime de Julien est ineffaçable mais le Seigneur, en emportant le parricide au ciel, sans toucher au forfait aboli, sans en supprimer un détail, en fait, par une métamorphose logique et miraculeuse, le moyen qu'Il a choisi, dans Sa Sagesse, pour engager Julien sur le chemin de la sainteté. Gustave a réussi ce tour de force de conserver intact le monde noir et maudit de son adolescence et de l'intégrer à un calme univers religieux.

Tout cela évidemment, c'est ce que nous trouvons dans *La Légende* de 1875, la seule que nous puissions consulter. Mais nous sommes assurés que l'histoire, s'il l'avait écrite en 45, eût été la même : les thèmes, les valeurs, les péripéties existaient avant même qu'il en eût connaissance, il les a trouvés dans le vitrail lui-même, qui s'inspirait d'un roman allemand du Moyen Age, et dans un « Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre » écrit par son professeur de dessin. Il fallait raconter les aventures du saint comme elles avaient eu lieu et *dans l'ordre* – chasses, parricide, désespoir, salut – ou ne pas les raconter du tout. Le mythe du chasseur maudit ne pouvait tenter Flaubert que par ses structures objectives – celles-là mêmes qui sont restituées dans l'œuvre – et le sens qu'il y

découvrait alors, dans la mesure où il se faisait annoncer par elles ce qu'il était ou croyait être, ne pouvait différer beaucoup de celui qu'il y a mis en 75. Il est donc permis d'affirmer que le jeune malade, à vingt-trois ans, avait choisi de conserver son pessimisme et de l'éclairer par l'invisible lumière du Bien. Ce qui frappe, toutefois, c'est que Julien succède à Jules et sera provisoirement abandonné pour Antoine. Comme si Gustave ne pouvait s'incarner que dans trois personnages à la fois. Le caractère trinitaire de sa représentation de soi est confirmé par de nombreuses lettres où il envisage son œuvre comme un triptyque : l'Antiquité, le Moyen Age, le Monde moderne. Antoine, Julien et Jules. Antoine, Julien, M^{me} Bovary⁷⁵. Antoine, Julien, Bouvard et Pécuchet. Hérodiade, Julien, un cœur simple.

Aux environs de 45, il s'incarne et s'objective en deux personnages bien différents : Jules et Julien ; tous deux vivent en lui et se nourrissent de lui. Pourtant, à cette époque, c'est l'histoire de Jules qu'il raconte et Julien, le plus cher à son auteur, peut-être, reste dans l'ombre. Pourquoi ? C'est que Jules est le fils de l'orgueil ; son apothéose est née d'un rebond prodigieux ; on peut écrire de lui à sec, dans un emportement de gloire : son génie couronne une ascèse facilitée, au départ, par des circonstances « providentielles » mais, ensuite, poursuivie consciemment et délibérément. Il est celui qui a su renaître sans rien devoir à personne. Se *sentir* Jules provoque une joie presque insoutenable, la gaieté terrible et la vertigineuse liberté du surhomme nietzschéen : c'est danser. Par cette raison, Gustave se sent rarement la force de jouer *pour lui-même* et dans l'intimité du vécu ce rôle éclatant et satanique : il préfère le fixer sur le papier ; à la fois pour que son encre, à peine sèche, le lui reflète comme sa possibilité permanente, sa plus haute vérité et pour qu'il reste, à distance, fascinant mais tout juste *présenté*. Jules ou la mort du cœur : cri de triomphe qu'il faut jeter sur-le-champ, personnage vertigineux qu'on dépeint en hâte pour que ce *soi-même*, projeté hors de soi, devienne au plus vite *l'autre qu'on est*.

Julien, c'est un enfant des ténèbres. On a honte et peur de l'objectiver. Disons que c'est le rôle le plus intime de Gustave, sa comédie *vitale*, le « Qui perd gagne » originel. À peine conçu, pourtant, il l'abandonne : à Gênes, il le trompe avec *Saint Antoine*. C'est qu'il est trop tôt pour le faire paraître aux lumières de la rampe. Il faut revenir à l'enfer du doute ; l'antiquité représentera le scepticisme. Reste qu'Antoine, entre Jules et Julien, fait pâle figure : il n'a ni la force triomphante de l'un ni la violence désespérée de l'autre. En 56, quand il revient au chasseur maudit, il est – provisoirement – trop tard : Gustave a terminé *Madame Bovary*, qui représente l'anti-Jules, le désespoir sans génie, et meurt damnée. Il s'apprête à livrer bataille à la *Revue de Paris*, aux éditeurs parisiens. Le « pensum », après tout, ne lui paraît pas si mauvais. La chance lui sourirait-elle ? Il a cessé de comprendre le sens *lyrique* de *La Légende*. Elle viendrait à point, pourtant : la damnation d'Emma, acharnée contre le monde et contre elle-même, prendrait, à la lumière de la Foi, un tout autre sens ; il faut qu'elle aille à sa perte et qu'elle se détruise horriblement. Mais qui sait si elle n'est pas sauvée par ses « aspirations » ? Flaubert le *sent* ; il sent aussi qu'une « alacrité » sèche lui ôte toute possibilité de s'attendrir sur soi : on voit d'après ses lettres qu'il s'apprête à restituer le Moyen Age disparu dans une œuvre glaciale et parnassienne ; comme si sa pulsion profonde était déviée, détournée de son objet à mesure qu'elle traverse des couches plus superficielles pour atteindre la périphérie. Il cherche des mots superbes et sonores dans des ouvrages de vénerie, devine qu'il s'y complaît trop, renonce : ce sera pour plus tard, quand les circonstances se montreront propices.

1875. Bouleversé par la ruine de son neveu, il s'enfuit à Concarneau. Il souffre le martyr : la chute de l'Empire l'avait déjà miné, ce nouveau coup du sort achève la besogne : il a des hurlements de rage suivis d'étouffements ; seul dans sa chambre et parfois en public il est secoué par des crises de sanglots et verse des larmes avant de tomber dans une torpeur voisine de l'imbécillité : « Il me prend de temps à autre des prostrations où je me sens si anéanti qu'il me semble que je

vais crever. » Il arrive qu'il ne puisse même écrire un billet à sa nièce, tant ses mains tremblent. Crampes d'estomac, maux de nerfs, tout revient. Le pire, c'est qu'il se frappe et se croit perdu. Je suis vieux, dit-il pour la millième fois depuis son adolescence. Mais cette fois, c'est vrai : « Quand l'esprit ne se tourne plus naturellement vers l'avenir, on est devenu un vieux, c'est là que j'en suis. » Il n'a plus de « fond » : il est fini, on l'a tué, il n'a plus rien à dire : « Quant à la littérature, *je ne crois plus en moi*, je me trouve vide, ce qui est une découverte peu consolante. » Il a si peu de ressort qu'il lui semble qu'il est en train de se laisser mourir. « Si à la ruine intérieure, que l'on sent très bien, des ruines du dehors s'ajoutent, on est tout simplement écrasé. » Je ne m'en relèverai pas, dit-il et, de fait, bien que la faillite soit évitée et Croisset conservé, il ne s'en relèvera jamais. Cela veut dire que la grande œuvre ne sera jamais terminée, que la faillite Commanville entraînera la faillite artistique de Flaubert ; toujours mécontent de ses œuvres passées, nous savons qu'il n'avait d'espoir qu'en l'ouvrage à venir : c'est celui-là qui l'égalera aux Maîtres. Or l'avenir est brisé ; jamais Sade et Satan n'ont eu si évidemment raison : *La Vertu doit être punie, c'est la loi de ce monde*. Il en est si convaincu qu'il écrit à M^{me} de Loynes : « J'avais tout sacrifié dans la vie à ma tranquillité d'esprit. Cette sagesse a été vaine. C'est là surtout ce qui m'afflige. » Sa sagesse, son sacrifice, ce fut sa longue retraite méditative à Croisset : précisément pour cela, c'est dans Croisset qu'il se sent menacé. Sa générosité, ses tendresses, ses soins paternels, c'est Caroline qui en faisait l'objet : donc le malheur lui viendra, c'est justice, par le mari de Caroline. Après la mort de sa mère, Gustave a résumé dans sa nièce toute sa famille – cette famille d'abord prépotente et terrible puis divisée, sans laquelle ce vieux garçon n'aurait pu vivre : c'est la famille qui consacrera la ruine et pour finir le délaissement de cet homme de famille. Quel chapitre à ajouter aux *Infortunes de la vertu* ! Le 11 juillet, il écrit, larmoyant, sans même y prendre garde : « Le dévouement de Flavie m'attendrit. Je n'en doutais pas d'ailleurs. Pourvu qu'elle n'en soit pas punie. » Voilà donc son pessimisme confirmé. J'en dirai autant de sa

misanthropie : il s'irrite contre sa nièce et contre les conseils indécents qu'elle lui prodigue ; sans doute aussi contre son ingratitude. Quant à « son pauvre neveu », dont il dira, quelque temps plus tard, qu'il n'était pas né pour faire son bonheur, il le rend responsable de tout et s'est mis sournoisement à le détester. Jamais les sombres intuitions de son adolescence n'ont été si pleinement vérifiées, jamais la vie n'a donné si pleinement raison à ce « pressentiment complet » qui en avait deviné, près d'un demi-siècle plus tôt, les hideurs et les dégoûts. Bref, la boucle est bouclée : la vie de l'oncle Gustave a justifié le pressentiment de son adolescence : l'enfer, c'est le monde et les damnés y souffrent en proportion des ambitions qu'ils ont nourries.

Dès son arrivée à Concarneau, pourtant, il se met à rêver à Julien et, quelques jours plus tard, mande à sa nièce le 25 septembre : « J'ai écrit (en trois jours) une demi-page *du plan de la Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. » Dans ses lettres, les lamentations alternent avec les nouvelles de son travail : *La Légende* avance doucement d'abord puis, plus tard, bon train. Ce ne sera, répète-t-il, qu'une affaire de trente pages. Oui mais si l'on prend en considération le temps qu'il a mis pour écrire trente pages de *Salammbô* ou de *Madame Bovary*, on trouvera raisonnable que *Saint Julien*, commencé le 22 septembre, poursuivi à Croisset puis à Paris, au milieu des tracasseries financières et des déménagements, ait été terminé le 18 février 76, ce qui témoigne d'un labeur soutenu et sans défaillances. Comment explique-t-il qu'il ait entrepris, au plus fort du désespoir, la plus optimiste de ses œuvres et qu'il l'ait menée à bien d'une seule haleine ? Par des raisons de circonstance, qui ne sont pas fausses mais qui, à les prendre seules, ne convaincront guère : il s'est un peu perdu dans *Bouvard et Pécuchet* et puis le désastre financier est venu, qui l'a rendu incapable d'écrire, en tout cas, qui l'en a dégoûté. Il abandonne ses grands projets et décide d'entreprendre un conte, une « petite chose courte » à la fois pour ne pas se laisser aller au chagrin – par hygiène mentale, somme toute – et pour savoir « s'il est encore capable de faire une phrase ». Il n'est pas douteux, en effet, que même sans les soucis

extérieurs, il eût, pour un temps, laissé de côté son grand œuvre : il avait besoin de prendre ses distances. Ses revers sont un motif de plus pour suspendre son travail : il lui faudrait des notes, toute une bibliothèque ; on ne trouve rien de tel à Concarneau. Cela n'explique pas, toutefois, qu'il ait, pour exercer sa plume, choisi, entre tous, un sujet ruminé depuis trente ans.

Il doit en être conscient car il adopte, pour parler de son « œuvrette », un ton légèrement dédaigneux : c'est une babiole, dit-il, un divertissement, un exercice de style, « une petite niaiserie, dont la mère pourra permettre la lecture à sa fille ». C'est ainsi qu'il parlait de *Smarh* quand il s'en était dégoûté. Un autre mot va resurgir du passé : « Moi, je me sens déraciné et roulant au hasard comme une algue morte. Mais je *veux* me forcer à écrire *Saint Julien*. Je ferai cela comme un pensum, pour voir ce qui en résultera. » Ce volontarisme est si étrange, sous sa plume, qu'il s'en étonne lui-même et, craignant le scepticisme de sa nièce, souligne le verbe vouloir. Mais il n'est pas venu par hasard : s'il entend minimiser l'importance que le thème du Saint parricide a prise depuis longtemps à ses yeux, il est bien obligé de prétendre que l'histoire est en elle-même quelconque, le contenu pris au hasard et qu'il s'astreint à l'écrire malgré ses résistances intérieures : elle l'ennuie, cette niaiserie édifiante, c'est un *pensum*. Eh oui : comme *Madame Bovary*. Ce terme, disparu de sa Correspondance depuis des années, éveille tout à coup nos soupçons : il marquait aux alentours de 55 le dégoût qu'éprouvait Flaubert pour les « petites gens » dont il écrivait, pour le milieu « infâme » où il était contraint de situer son histoire. Que vient-il faire ici ? Le sujet est noble ; il a toujours rêvé de restituer le Moyen Age, ses grands fauves et leur humble foi ; et puis, pour rendre l'époque, il faut forger un style neuf dont il rêve : il sait que celui-ci devra charmer par une désuétude calculée, par une naïveté plus apparente que réelle, il entend déjà résonner dans ses oreilles les beaux mots éclatants et morts plus qu'à demi qu'il faudra restituer dans leur splendeur pour désigner des choses et des mœurs disparues. L'Histoire s'irréalisant en Légende, la Légende, pur moyen de ressusciter une époque

historique et de rendre avec un sérieux « scientifique » les sentiments des hommes disparus ; le tumulte de la vie reproduit du point de vue de la mort et ce macrocosme, le monde médiéval, clos sur lui-même et rigoureux, totalisé à travers les aventures d'un héros extravagant : n'est-ce pas l'œuvre d'art telle que la rêve Flaubert et dans toute sa pureté ? Est-ce bien une « niaiserie », ce conte si dense qui parle de Dieu, de l'Homme et du Destin ? Pouvait-il le tenir pour tel ? A-t-il jamais écrit des « babioles » ? des ouvrages de circonstances ? Ne méprise-t-il pas les livres qui ne disent pas *tout* ? S'il fallait prouver sa mauvaise foi, je rappellerais que Gustave en 56 voulait faire de *Saint Julien* le troisième volet d'un triptyque dont les deux autres étaient *Saint Antoine* et *Madame Bovary*. Il n'est, en conséquence, pas même concevable qu'il eût alors accepté que celui-là fût indigne de ceux-ci. Force nous est de conclure que Flaubert cache son jeu, qu'il pousse l'insincérité jusqu'aux frontières du mensonge. Il est faux que Gustave, frappé d'agraphie par le malheur, écrive n'importe quoi, malgré son chagrin, à seule fin de rééduquer sa plume. Mais tout au contraire, il s'attaque à « *La Légende* » à cause de son chagrin, comme s'il avait reconnu dans ses revers l'occasion tant attendue de l'écrire. Nous sommes en mesure, à présent, d'expliquer ce paradoxe.

En 45, ce que Gustave a découvert, dans le clair-obscur de la cathédrale, à la lumière colorée qui tombe d'un vitrail, c'est ce qu'on pourrait appeler la technique du récit en partie double. Depuis longtemps, nous le savons, sa vérité se manifeste à lui comme son altérité ; il est d'abord objet, il a son essence hors de soi, entre les mains des autres, qui, du coup, réduisent sa subjectivité à un enchaînement d'épiphénomènes inconsistants ; le sujet même, chez lui, se trouve mis en cause, c'est un simple leurre dont les prétendues aperceptions sont contestées *a priori* par le regard d'autrui. D'où ce problème éthique et, du coup, esthétique : comment peut-on récupérer ce regard ? littérairement : comment montrer la subjectivité à la fois vécue dans sa pénombre et déchiffrée, objectivée par celui qui en connaît la vérité ? Ce que *La Légende* lui apporte, c'est la

solution du problème. Elle n'est vraiment lisible en effet que sur deux plans à la fois. Julien *est* un saint : on le sait depuis toujours ; avant même de regarder les images de sa vie, nous sommes prévenus : c'est la vie d'un saint qu'elles nous raconteront. Ainsi chaque événement se présente avec un double sens : *vécu*, c'est un maillon dans un enchaînement de forfaits et de catastrophes qui conduisent Julien à la déchéance terminale, il a donc un avenir terrestre que l'on ne peut séparer de lui ; *raconté*, il représente *inexplicablement* mais sûrement une étape sur la voie sacrée qui mène à la canonisation. En d'autres termes, il a un avenir céleste que nous connaissons d'avance parce qu'il est *déjà réalisé*. En ce sens, le récit en partie double n'offre rien de neuf à Flaubert : il y a le Vécu, succession implacable d'événements à vivre – le lecteur ou le spectateur doit attendre lui aussi « que le sucre fonde » –, il y a le regard sur le vécu que ce même spectateur partage avec l'Artiste, le regard de l'Histoire et de la mort, qui contracte une temporalité détemporalisée en un point de l'éternité et casse la durée en mettant le terme ultime de l'aventure *avant* le terme initial, comme son sens et sa fin. Ce qui est nouveau, par contre, c'est que le point de vue de l'Artiste coïncide avec celui de Dieu. Aussi, bien que Jésus n'intervienne pas avant les dernières pages, Son apparition, très attendue, n'a rien de commun avec celles que se plaît à faire, dans les tragédies antiques, le *deus ex machina*. En vérité, le Tout-Puissant est au début comme à la fin de cette histoire, nous sommes *avec Lui*, nous regardons Julien d'en haut, sans bien comprendre Ses impénétrables desseins mais assurés par l'Église que tout finira bien ; oui, oui, il tue son père et sa mère mais n'ayez crainte, bonnes gens, c'était prévu ; toutes les précautions sont prises : *puisque'on vous dit que c'est un saint !*

Voilà ce qu'a compris Gustave le prophétique. Le point de vue de Dieu, point n'est besoin de le rendre par des mots. Le titre suffit. Et, s'il est besoin de mettre les points sur les *i*, on aura recours à trois oracles, deux qu'on placera dès la naissance du chasseur maudit : « Il bâtera des empires » ; « Ce sera un Saint » ; le troisième qui sera rendu à la fin du premier tiers de sa vie : « Tu seras parricide. »

Ces prémonitions nous autorisent à lire entre les lignes ; mieux, elles nous y forcent : après quoi Gustave peut se limiter à raconter les mésaventures terrestres de son héros, insistant sur sa farouche violence, sur son sadisme, nous sommes déjà au ciel et nos âmes benoîtes s'émerveillent de connaître – intuition *formelle et vide* – que le Mal est fait pour servir le Bien, et de respirer, montant du plus noir des crimes, on ne sait quelle odeur de sainteté. *La Légende*, telle que Flaubert la raconte, rend admirablement l'ambivalence du sacré : terrible ici-bas, bénéfique là-haut. Mais l'auteur feint de ne s'occuper – au moins jusqu'à la conclusion – que de l'aspect *noir* tandis qu'il nous oblige, en fait, à déchiffrer les événements du point de vue du sacré blanc ; le plan supérieur, pour être soigneusement caché, n'en est que plus présent puisqu'il y a perché ses lecteurs. De là notre sympathie grandissante pour Julien, ce monstre aux yeux du monde : quand les honnêtes gens lui ferment leur porte ou lui jettent des pierres – ce que, selon Gustave, nous ferions à leur place – nous les blâmons, du haut de notre perchoir, attentifs à le chérir du divin amour que Notre-Seigneur lui porte et dont Flaubert nous a secrètement affectés. En bas il n'y a qu'un méchant qui a tourné sa méchanceté contre lui-même et qui ne peut se supporter ; d'en haut, on contemple un martyr que ses fautes elles-mêmes élisent pour la plus grande souffrance, c'est-à-dire pour la plus grande « aspiration », et notre amour pour lui vient de ces ténèbres où il vit, de cette humilité profonde qui lui fait méconnaître cette aspiration elle-même, le meilleur de soi, et ne voir que crime, haine et pénitence vaine dans cette divine insatisfaction qui le travaille sans relâche sans jamais lui permettre de s'arrêter en route et de dire : j'en ai assez fait.

Flaubert écrit pour un Occident chrétien. Et nous sommes tous chrétiens, aujourd'hui encore ; la plus radicale incroyance est un athéisme chrétien, c'est-à-dire conserve, en dépit de sa puissance destructrice, des schèmes directeurs – pour la pensée, fort peu ; pour l'imagination, davantage ; surtout pour la sensibilité – dont l'origine est à chercher dans les siècles de christianisme dont

nous sommes bon gré mal gré les héritiers. Ainsi, quand bien même nous voudrions changer le monde et le délivrer du grand corps pourrissant qui l'encombre, quand nous refuserions d'empoisonner les âmes avec une morale du salut et de la rédemption, lorsqu'un auteur un peu chinois nous montre un saint qui s'ignore et qui meurt dans la désolation, nul doute que nous soyons émus dans notre plus enfantine pénombre : pour un instant, chrétiens dans l'imaginaire, nous marchons. Nous avons marché quand Bernanos a publié son admirable *Curé de campagne*, où – les techniques, depuis Flaubert, ont progressé – la moitié supérieure du tableau n'est qu'une absence⁷⁶, en sorte que l'ouvrage s'achève sur cette terre qu'il n'a jamais quittée et que nous, les incroyants, nous sommes obligés, dans une émotion sincère, d'opérer nous-mêmes l'assomption. Car il est bon, il est pur – même aux yeux d'un athée –, ce jeune curé. Et, si Dieu est mort, ses actes sont vains et ses souffrances trop réelles, le malheur a le dernier mot. Et nous l'aimons tant, cet enfant qui agonise, que nous ressuscitons Dieu pour le sauver.

Pourtant, à comparer l'œuvre de Bernanos à celle de Flaubert, on découvre les malices de celui-ci, qui reste noir jusqu'au bout. Pris en lui-même, Julien n'est pas du tout aimable ; pas trace d'amour en cette âme perdue ; on y trouve d'abord la passion de détruire partout la vie et puis l'autodestruction poussée jusqu'à l'extrême : la haine du monde convertie en haine de soi. Sur ce point, l'auteur ne truque pas : il s'est déclaré méchant et dégoûté de lui-même à quatorze ans (et, probablement, beaucoup plus tôt) ; il se proclame tel à la fin de sa vie, dans ce conte où il a, un moment, cru voir son testament littéraire. Pour sauver un personnage que nous aimons, Bernanos nous contraint à ressusciter de vieilles croyances dans l'imaginaire. Plus fort que lui, Flaubert, c'est *pour pouvoir aimer son Julien* qu'il nous oblige à rétablir la Surnature et le plan supérieur. Sans sympathie particulière pour sa frénésie destructrice mais gagnés d'avance au point de vue de l'auteur par notre éducation chrétienne, nous l'aimons parce qu'il est aimé *sans le savoir* d'un amour absolu. Ainsi sa haine de soi se dissout et

devient un pur mérite sans que nous cessions d'assister aux dégâts qu'elle accumule dans notre monde. Bref, Gustave use d'un schéma très catholique pour nous éberluer par un tour de passe-passe. Nous le sentons, nous nous laissons émouvoir et, du coup, nous nous affectons d'une croyance imaginaire à ce qui n'est pas croyable pour pouvoir aimer celui qui n'est pas aimable, un méchant qui a tourné sa méchanceté contre soi. On se rappelle l'ambiguïté de Garcia, de Mazza, de Marguerite même, ces mal-aimés que le malheur rendait antipathiques, d'Emma, elle-même, pourrie de haine et de ressentiment : Julien ne vaut pas mieux qu'eux et, d'une certaine manière, il les résume car ils étaient eux aussi, dégoûtés de soi, autant qu'ils dégoûtaient l'auteur qui s'incarnait en eux⁷⁷. Qu'y a-t-il de changé ? Une seule chose : Gustave, péremptoirement mais non sans art, nous convainc que son parricide est l'objet d'un amour infini ; nous voilà contraints d'imposer silence à notre antipathie sous peine de faire mauvaise figure et parce que les schèmes catholiques sont formellement maintenus : du coup, nous sentons en nous et dans l'histoire la présence d'une insaisissable et sombre déraison qui n'est pas le moindre charme de cette œuvre étonnante.

Victime de l'Autre, Gustave ose se défendre en opposant *aux* autres l'Autre absolu qui ne peut être que Dieu ; le mal-aimé ose croire : *Dieu m'aime infiniment*. Abandonnant un triste *Cogito* qui ne le protège guère, il accepte d'être illusoire sous le regard éternel du savoir absolu : il se sent « vu » et « su », de la naissance à sa mort future et déjà passée, depuis toujours ; il accepte avec bonheur d'être providentiellement dirigé par la main qui l'a tiré du limon et qui le maintient à l'existence par une création continuée ; enfin déchargé de toute responsabilité, il connaît le bonheur d'être agi. Quel heureux dénouement ! Faut-il y croire tout à fait ? Certainement non : ce serait trop beau ! Certes, lorsqu'il tombe, à bout de souffle, dans la nuit de janvier 44, cette chute est un abandon à Dieu, son intention profonde est d'inventer l'amour invisible que son Créateur lui porte : il vivra désormais *sous un Regard*. Mais *c'est à condition de*

n'en rien savoir : pas un rayon ne doit éclairer l'âme enténébrée de Gustave-Julien. C'est la quadrature du cercle, dira-t-on. Non : la solution du problème doit être cherchée dans l'Art. Sa rencontre, en 45, avec le Saint du vitrail, lui permet de se reconnaître dans le Chasseur maudit mais non point directement : elle lui fournit, je l'ai dit, une technique et lui fait éprouver une sorte d'évidence *esthétique*. Entendons qu'il saisit *un objet*, une histoire en bandes dessinées, dense et riche, qui lui paraît totaliser un monde entier, malheureusement disparu, et lui propose une vision complète et satisfaisante de la vie ; le récit en partie double, procédé familier et merveilleusement neuf, lui paraît convaincant par sa beauté formelle. Mais cet ensemble parfait demeure imaginaire et les faits rapportés ne se sont jamais produits. L'évidence, ici, ce n'est pas la dure rencontre d'un obstacle déviant une entreprise et s'imposant dans sa nature irréductible, avec ses contours aigus : c'est la totale adhésion contemplative à une pure image qui n'existe nulle part et qui, pourtant, est inscrite dans *ce* vitrail encastré dans *ce* mur. Et la conviction qu'elle entraîne chez Flaubert est *elle aussi* d'ordre esthétique ; c'est un commandement : écris cette légende ; fais passer dans des mots le doux éclat de ce verre peint ; de l'œuvre charmante d'un artisan anonyme et disparu, tire *ton* chef-d'œuvre. Ce qui séduit Gustave, c'est la gratuité apparente du sujet : il ne s'agit pas de *conclure*, de construire une intrigue pour prouver une thèse, mais de faire de l'Idée la technique même du récit et sa condition de lisibilité. Précisément, l'histoire est déjà dite. Le thème, la technique, la dialectique de l'impossible et du miracle, du pessimisme et de l'optimisme, tout lui est donné d'avance, il ne pourra faire plus que changer les détails. A-t-il compris qu'on lui offrait le moyen d'exprimer son inexprimable pari ? En tout cas il a *reconnu* ces images sans trop savoir que c'était lui-même qu'il y reconnaissait et cette reconnaissance a pris la forme d'un enchantement contemplatif et d'une tâche : « J'écrirai cette légende » ne peut avoir qu'un sens, en effet : je dois la faire mienne, y attacher mon nom parce que, déjà, et de toute éternité, elle m'appartient. Nulle part, il ne dira : c'est ma vérité. Ce serait se

trahir et puis Flaubert ne vit pas dans le monde du vrai. Mais, la prenant pour sa tâche, pour une possibilité permanente de son art, il fait plus que d'envisager la transmutation d'un imaginaire plastique en un imaginaire verbal, il l'inscrit en lui comme un sillon permanent de sa pensée. Et, bien avant que de commencer l'œuvre, il trouve dans la calme réalité de ce conte irréel l'objectivation qu'il cherchait. *À la condition* de se l'approprier comme son œuvre future, il peut l'installer en lui comme une matrice d'images et, en même temps, comme sa détermination *quasi réelle*, venue jusqu'à lui, à travers les années, conservée *pour lui seul*, malgré les sièges, les pillages, les incendies, par une majestueuse inertie naturelle : cette consistance de l'imaginaire ancien lui plaît par-dessus tout ; il y voit une sorte d'équivalent irréel de la réalité. À cause de cela, il s'en *affecte* : on peut être sûr qu'il n'est pas pressé d'y travailler. Au contraire : les œuvres achevées, il sait trop bien qu'il s'en dégoûte ; il s'ouvre à Maxime de ses projets, un jour de confiance, mais ses lettres de l'époque n'en soufflent pas mot : c'est qu'il n'y fait part que de ses objectifs à court et à moyen terme. *La Légende*, il la caresse, il y pense paresseusement ; elle devient ce qu'il souhaitait qu'elle fût : une catégorie de sa pensée et de sa sensibilité. Cela signifie qu'il peut cacher et se cacher son « Qui perd gagne » religieux : s'il souhaite s'assurer que son beau désespoir sera récompensé, il reprend l'histoire de Julien et se la raconte sous prétexte d'y travailler. Et, de fait, il y puise réconfort : certes, le réel n'a nul besoin d'une confirmation légendaire, mais, justement, le pari insensé qu'il a fait lors de sa chute, on ne peut pas dire qu'il porte sur des réalités. Gustave en avait assez de souffrir : en tombant, il allège ses douleurs et les change en un rôle ; sur la base de sa vieille morosité trop justifiée et qui, déjà, nous le savons, n'était pas toujours ressentie dans la sincérité, il se jette à jouer pour Dieu le rôle du Sans-espoir. Ce nouveau personnage et son Grand Spectateur sont irréels l'un et l'autre. Cela n'est pas gênant, d'ailleurs, puisque, dans cette tragédie bouffe, il ne faut jamais mentionner le public ni faire mine de savoir qu'il peut y en avoir un. N'importe ; *Saint Julien*, œuvre en cours, sert de caution à la représentation que

Flaubert se donne : cet antique produit de l'imagination sociale garantit, comme universel singulier, la singularité presque gênante du « Qui perd gagne » névrotique. Entre la légende, avec son objectivité de « *légende* », son exigence d'être dite – donc réobjectivée – , la structuration *réelle* de son contenu originel (il est imaginaire *en ce* qu'il exprime et, bien sûr, ni Julien ni le cerf qui parle n'apparaissent à Gustave autrement que comme des images mais la structure de l'histoire est réelle en ce sens qu'elle s'impose : il faut la raconter *ainsi* ou pas du tout) et, d'autre part, le rôle que Gustave s'est déterminé, au fond de lui-même, à jouer devant Dieu et qui *se vit*, comme une *saveur impérative* du vécu structuré par les intentions muettes, il s'établit une réciprocité de reflets. Rien de plus normal : ce sont deux déterminations homogènes, deux commandements visant l'un et l'autre non la praxis mais la *production de l'imaginaire par Gustave* et qui constituent le présent à partir de l'avenir, c'est-à-dire de la tâche à remplir. En celle-ci, dans l'un et l'autre cas, le but qui se propose est le même : c'est de faire du « Qui perd gagne » religieux l'ultime secret du monde terrestre. Flaubert, athée malgré lui, et Julien croyant – c'est de son époque – mais incapable d'envisager un seul instant que Dieu puisse être bon ou même d'implorer une seule fois Son pardon, se correspondent à travers les siècles. En outre le médiateur entre l'un et l'autre devoir, c'est Gustave, non par hasard mais parce qu'il est l'homme auquel ces impératifs s'adressent tous les deux. Ainsi, quand il joue, seul en son cabinet, un désespoir motivé par le dégoût que lui inspire ce qu'il vient d'écrire, la consigne de perdre toujours davantage et de miser à fonds perdu risquerait de révéler sa fonction toute singulière dans le système particulier que Gustave a fait pour lui-même, si l'impératif esthétique de raconter son rôle comme si c'était l'histoire d'un autre ne se mirait *d'en haut* dans la tentative muette de désespérer et ne lui communiquait sa pérennité, son caractère social et son inflexible objectivité (ou, si l'on préfère, les structures inévitables et réelles de l'objectivation qu'il réclame). En sorte que l'écrivain solitaire, en s'écœurant de lui-même, ne sait plus s'il joue son propre personnage ou s'il se familiarise avec

celui de Julien. Et, inversement, quand il envisage la légende dans sa plus claire conscience d'artiste, il sent en elle et dans le personnage du saint quelque chose d'infiniment proche et de familier, une sorte de Grâce partout épandue, un encouragement anonyme qui vient du haut Moyen Age et pourtant ne s'adresse qu'à lui seul mais sans lui rien *dire* ; et, dans la sollicitude muette de l'impératif esthétique, s'il sent quelque chose comme une désignation divine, si, devant le vitrail, il se sent délicieusement ému, c'est que l'histoire de Julien, en tant qu'il a décidé de l'assumer en la racontant à neuf, s'est obscurément chargée de lui représenter la sienne, en tant que ce calice doit se boire jusqu'à la lie. Et la dialectique des reflets se complique encore : il sait d'avance qu'il écrira *Julien*, puisqu'il s'en est donné l'ordre, dans le dégoût de soi-même et de chaque mot que tracera sa plume, mais que ce sera sans qu'il s'en doute une réussite parfaite puisque la légende l'a désigné, de si loin, comme son unique narrateur, puisque l'écrivain allemand et le peintre sur verre n'ont tenté de vivre et n'ont mis chacun la main à cette charmante ébauche que pour se soumettre, en bons féaux, à celui qui était prédestiné, dans un lointain avenir, à en faire un joyau digne de Dieu.

Grâce au vitrail, le « Qui perd gagne » religieux reste une parole étouffée, non dite : quand Gustave veut s'encourager, c'est l'objectivité de Julien qu'il regarde, enchanté de *n'avoir pas inventé*, mieux, *d'avoir reçu du dehors* ce héros selon son cœur. Un courant passe en permanence entre sa détermination dionysiaque d'aller au bout du dolorisme pour s'en faire un mérite et la représentation apollinienne de celle-ci par un bouquet d'images peintes et impersonnelles. Toutefois, Flaubert, en 45, n'est pas pressé d'écrire : il s'occupera de *son* Julien plus tard, beaucoup plus tard, à la fin de sa vie, peut-être : ce serait logique puisque la récompense divine se manifeste au terme d'une existence. Dans cette étrange temporalité *vide* qu'il s'est ménagée – et qui a bien souvent la saveur ignoble de l'ennui –, il sait qu'un long chemin le sépare de la mort. Autrement dit, *il a le temps* de reprendre et de transformer en chefs-d'œuvre les ouvrages de

son adolescence dont tout s'est fixé jusqu'aux thèmes et parfois jusqu'aux sujets particuliers et qui sont déjà des propositions intemporelles puisque le passé les a figés. Une seule nouveauté : l'espoir, Dieu. On comprend aisément qu'il n'ait aucune envie de se mettre à *La Légende* : c'est son talisman ; s'il obéit prématurément à l'impératif qui lui commande d'en faire son œuvre, celle-ci restera derrière lui, *accomplie, finie*, dépouillée de ses anciens pouvoirs par son objectivation même. C'est le moment, au contraire, d'exécuter le travail de désespérance que le Saint parricide faisait sur lui-même. Cela signifie que son optimisme mystique et surréel donne un sens neuf à l'expression littéraire de son pessimisme : le Mal règne sur terre, vérité indépassable ici-bas et *qui doit être dite*, erreur méritoire au Ciel puisqu'il croit deviner, à certains moments, que Dieu réclame de lui comme un sacrifice la contestation radicale et furieuse de Sa Création. Il traitera des sujets bien sombres, il se fera sadique et masochiste, condamnant ses créatures à l'Enfer et vivant leurs souffrances comme une passion. Et puis, un beau jour, sur le tard, il écrira *Saint Julien* pour montrer le dessous des cartes avant de prendre congé. Ainsi, c'est *La Légende*, tâche toujours future, qui permet à Gustave de produire *Saint Antoine* et *Madame Bovary*.

En 56, nous l'avons vu, l'envie lui vient de pousser un cri de triomphe : il décide de se mettre à l'ouvrage. Mais, en vérité, jamais il n'a été plus éloigné de Julien : si quelqu'un doit chanter victoire, c'est Jules ; il abandonne assez vite son projet. En 75, par contre, il n'hésite pas un instant, se jette à écrire et ne revient jamais sur sa décision. C'est qu'il se sent en danger mortel, convaincu de ne pas survivre à la ruine – et, de fait, bien que sa situation soit moins précaire qu'il ne croit, il n'y survivra guère. À Concarneau, seul et nu, sans défense, menacé de perdre Croisset, sa coquille, il éprouve jusqu'à la nausée *sa réalité*. Le désastre Commanville lui fait cadeau d'un avenir insupportable – gêne et déshonneur – et, du même coup, comme une ménopause, ressuscite et totalise le passé. L'imaginaire est broyé : pas d'art sans « insouci » ; pendant cinq mois, Gustave vit avec sa nièce « dans l'état des gens qui sont traduits en cour d'assises, c'est-à-

dire dans une angoisse mortelle et incessante. Chaque jour n'est qu'un long supplice »⁷⁸. C'est qu'il craint la liquidation judiciaire. Quand elle est évitée, l'urgence de cet avenir de « honte » insupportable au bourgeois qui sommeille en Gustave, est remplacée par l'avenir mesquin et nauséabond des soucis : vendre, emprunter, réduire le train de vie. Il ne comprend pas grand-chose aux alternatives d'espoir et de déception qui sont, à présent, le lot des Comman ville et d'ailleurs on ne le renseigne guère : mais l'ignorance où on le tient ne fait que lui rendre *plus réelles* les menaces vagues qu'il sent planer sur la famille. En un mot, avant la ruine, l'avenir c'était l'éternité vécue de l'Art, à peine troublée, de temps à autre, par l'apparition d'un livre ; à présent Gustave est sans recours ; une rechute dans sa névrose ne pourrait le sauver : il ne sauvera pas ses rentes en plongeant dans la sous-humanité. En 44, le vigoureux malade avait « la vie devant lui » ; sa vie : naissance à l'Art fondée sur l'assassinat prémédité du réel. En 75, c'est la réalité – la plus inexorable réalité bourgeoise, l'Argent – qui assassine l'Artiste. Du coup, le voilà qui se retourne sur cette vie « fermée » qui a été la sienne, pour fuir l'avenir dans le passé, dernier refuge de l'imaginaire, mais surtout parce que son infortune présente est une *conclusion* : il sait bien que les jeux sont faits, qu'il est usé, fini, que rien ne le sépare plus de la mort sinon une mince couche de souci. Réel, il contemple le rêve qu'il fut *du point de vue de la réalité*. Son existence lui apparaît tout entière, *faite*, dans sa pauvreté – quelle vie n'est *pauvre* pour celui qui se retourne sur elle ? elle n'est *que cela* et ne sera plus rien d'autre. De fait, il écrit volontiers, à l'époque, qu'il n'a plus d'« avenir intellectuel », et, dans les mêmes lettres, qu'il évoque mélancoliquement ses souvenirs : « Je songe au passé, à mon enfance, à ma jeunesse, à tout ce qui ne reviendra plus. Je me roule dans une mélancolie sans bornes⁷⁹. » Nous pourrions croire, parfois, à le lire qu'il tente de ressusciter contre l'invivable présent d'anciens moments heureux. En un sens, cela n'est pas faux : en 1875, l'enfance – qu'il a si souvent maudite – lui apparaît, au prix de ses malheurs actuels, comme un âge d'or ; c'était l'aisance, le temps de l'honneur Flaubert. Au

nom de la réalité, il dénonce ses vieilles colères englouties, il y discerne la part de la comédie : mais non, rien n'était si grave. En ce sens, si le plongeon de janvier 44 était – entre tant d'autres choses – un parricide, la ruine, en ramassant toute son existence de songe-creux sous son regard, opère ce que les analystes appellent la « réconciliation avec le père ». Mais, quand il est plus sincère, avec George Sand, par exemple, il ne cache pas que les rares instants de bonheur qu'il redécouvre ou qu'il invente ne sont pas le but de sa recherche : il s'agit de retotaliser l'existence *finie* du point de vue de la réalité et cette opération sans cesse recommencée ne se fait pas sans une profonde amertume. « Je me promène au bord de la mer, en ruminant mes souvenirs et mes chagrins, en déplorant ma vie gâchée. Puis le lendemain, ça recommence⁸⁰ ! » Ses souvenirs ne sont pas gais, loin de là : ce qui le frappe, ce n'est pas le contenu des instants écoulés, c'est leur caractère de non-retour qui fait de cette vie, qu'il avait voulue *retour éternel*, un vecteur orienté, un processus *réel* de dégradation. Et surtout, quelles qu'aient été les peines dont il s'est autrefois affligé, il est frappé d'en découvrir la vanité. Une adolescence misérable et irritée, une jeunesse hagarde, à mi-chemin entre la soumission et la protestation, puis le grand sacrifice et ces trente ans de vie monacale, tous les plaisirs refusés, la monotonie d'un implacable labeur, le dénuement voulu et supporté sans faiblesse, tout cela aura été vain. Quelque chose en devait sortir, qui n'est jamais apparu. Et, comme l'irruption du réel dans cette existence onirique l'a fait éclater, Gustave n'est même plus sûr que, son austérité eût-elle produit des chefs-d'œuvre, le jeu en eût valu la chandelle ; il en revient à ses doutes anciens : l'Art n'est qu'une illusion. Tant que la rente foncière lui donnait la possibilité d'écrire, il comptait sur ses écrits futurs pour justifier son holocauste permanent. Puisque la ruine extérieure et la ruine du dedans se conjuguent pour le mettre à la retraite, il faut tirer le trait, conclure et il n'y a rien à conclure sinon que le pire est sûr et que le Diable gagne toujours.

Voilà justement ce qui le bouleverse et suspend son aigre dégoût de soi pour y substituer un déluge de larmes : il pleure sur lui-même parce qu'il n'a pas d'autre

recours contre la sécheresse abstraite et fixe du désespoir. J'ai tant travaillé, se répète-t-il, je me suis imposé *tant* de sacrifices, j'ai refusé *tant* d'occasions heureuses : pour rien. À cet instant, chaque jour, l'attendrissement le suffoque. Oui : Gustave, dans sa chambre ou sur la plage de Concarneau, s'attendrit sur sa vie : à la lumière de ses malheurs, il y découvre un immense mérite, patiemment amassé, dans la bonne foi, dans le zèle le plus candide et il trouve une beauté sans pareille à cette entreprise si noble, vraiment humaine et qui s'engloutit *sans récompense*, torpillée par la faillite d'un imbécile. Réussir, à ses yeux, n'a guère de sens : c'est Maxime qui réussit ; Gustave ne daigne. L'échec seul, toujours prévu, toujours visé – du moins à un certain niveau – éclaire de sa lumière mystérieuse toute cette existence aux yeux de celui qui s'en croit déjà sorti. Un échec *immérité* dont la fulgurante négation met en relief la foi humble et tenace de celui qui n'a vécu que pour acquérir du mérite tout en n'ignorant pas que le ciel est vide, que le Diable punit les méritants et que les biens de ce monde sont toujours immérités. Tant de zèle – et si conscient de sa vanité – ne renvoie-t-il pas, par-delà l'agnosticisme et le panthéisme noir fondé sur le sadisme de la Nature, à une humble piété enfantine, dont la naïveté a résisté au nihilisme et qui, au moment qu'un souffle l'éteint et que le pessimisme triomphe, a raison contre le pessimisme ? Cette tendresse inattendue chez lui n'est pas autre chose qu'une tentative maladroite pour *s'aimer*. Et comme rien ne lui est plus difficile, il convoque aussitôt l'*autre*, le Saint qui s'ignore et qui est transpercé par l'amour divin : en celui-là, par la médiation de Dieu, il a quelque chance de se sentir aimable et de jouir enfin de son être caché. Spontanément, sans hésitation et sans le moindre doute, il se met à *La Légende* et ne la lâchera pas qu'il ne l'ait terminée. C'est *sa vie* qu'il y raconte, telle qu'elle a été vécue, autrefois, par un seigneur du Moyen Age et telle qu'elle apparaît pour toujours à l'Être suprême. Il la raconte sans omettre sa mort, parce que, justement, il se croit à l'heure de mourir. Et le baiser au lépreux, c'est l'épreuve suprême : car le pire n'est pas de livrer dans la solitude un combat douteux contre le langage, c'est que le réel,

écarté si longtemps, saute comme un voleur sur l'Artiste et se referme sur lui, en lui ôtant le pouvoir d'écrire, c'est que l'imprévoyance d'un affairiste réduise Gustave à avoir vécu cinquante années pour rien. Surmonter l'épreuve, ce sera prouver qu'il est « encore capable de faire une phrase », que l'Art lui est encore possible quand la réalité triomphe et qu'il peut, prenant ce triomphe pour raison occasionnelle de son ultime message, affirmer, à l'instant de s'engloutir, la prééminence de l'imaginaire.

Quand Flaubert se met à l'ouvrage, obéissant enfin à un impératif qu'il s'est donné depuis plus de trente ans, il est assuré de jouer sa dernière carte : en exécutant l'ordre, il le supprime et, du coup, perd son talisman ; restera, à sa place, un livre comme tant d'autres, la réalisation d'un centre d'irréalité. L'auteur restera vide, ensuite, et sans garantie. Mais ces considérations ne l'arrêtent pas : c'est que, dans le moment même où le jeu du « Qui perd gagne » devient impossible, il convient de le fixer à jamais dans une œuvre qui en édictera la règle et, tout en transformant la gratuité ludique en irréalité esthétique, lui donnera la surréalité de l'Art. C'est comme si, d'un seul coup, Flaubert abandonnait son rôle – au seuil de la mort ou de l'engloutissement dans la sénilité, malheurs qu'il prévoit tour à tour – et le projetait hors de lui par un acte, comme pour livrer à tous, sous un masque, le sens de sa vie et comme pour affirmer – lui qui est si peu fait pour émettre un jugement assertorique – ce que la vérité du monde et de l'arrière-monde *devrait être*. Il se dépouille du « Qui perd gagne » en l'objectivant : extériorisé, ce jeu devient un centre d'irréalisation. Après la disparition de son auteur, injustement abattu, il continuera de proposer sa règle à tous ses lecteurs. Gustave se laisse convaincre, une fois de plus, par la fascinante ambiguïté de l'œuvre artistique telle qu'il la voit : elle existe, c'est sûr, avec ses lois intérieures et le principe rigoureux de sa totalisation ; en conséquence, ce qu'elle dit *s'impose* et, d'une certaine manière, est une détermination de l'être ; et d'un autre côté, elle est tout irréaliste et son projet fondamental est d'irréaliser le lecteur. Mais qui sait, pense Gustave, si cette

irréalisation n'est pas le seul signal que nous fait l'Être dans l'univers clos des réalités. Ainsi, écrivant *Saint Julien*, il lui semble à la fois éterniser un beau rêve et livrer, par sa négation des « *étants* », la grande loi ontologique, la loi d'amour qui nous régit tous. À Dieu vat : *Saint Julien*, c'est le secret le plus intime d'une âme imaginaire qui l'arrache d'elle tout à coup pour le jeter au hasard dans le cours des choses, comme une bouteille à la mer.

Disons-nous que, dans les années qui suivent ce dépouillement réalisateur, Gustave renonce entièrement au « Qui perd gagne », faute d'avoir conservé les moyens qui lui permettaient d'y jouer ? Ce serait doublement inexact : d'abord *Saint Julien* a été conçu comme un chant du cygne, le cri de détresse lancé par un poète que la fange du réel devait engloutir. Or Flaubert survit et les choses s'arrangent tant bien que mal : on ne lui ôtera pas Croisset, il pourra continuer d'y vivre en anachorète. La tranquillité – sinon l'alacrité – lui est donc rendue et la possibilité d'écrire : il faut *vivre* ce sursis inattendu et comment le faire, si l'on est Flaubert, sans réintégrer la *persona* qui est devenue sa nature ? Et puis, en dépit de son excellence, *Saint Julien*, par la raison même que l'auteur survit, n'est plus ce chef-d'œuvre ultime, son testament. Il sera suivi d'autres contes et Gustave reprendra *Bouvard et Pécuchet* ; bref, il faut écrire. Et comment le faire sans se truquer ? Donc il poursuivra le jeu jusqu'au bout et nous retrouverons dans sa Correspondance les mêmes plaintes, les mêmes doutes, les mêmes affres que du temps de *Salammbô*. Simplement, il est moins convaincant, paraît moins convaincu : visiblement le jeu l'ennuie. C'est d'abord qu'il a perdu le beau présage apollinien, *La Légende*, qui lui permettait de s'émerveiller sur son destin à travers celui – seul nommé – de son incarnation. À présent, il faut qu'il joue dans les ténèbres un rôle trop connu qui le fatigue. Et puis il est brisé par les événements de 75 : il ne s'en relèvera pas, l'équilibre à grand-peine maintenu de l'irréel et de la réalité ne se retrouvera plus jamais. En fait, le réel a gagné : Saint Polycarpe n'est qu'un vieux célibataire affreusement solitaire et ruiné. Il le sait ; il pense aussi que ce n'est pas une épreuve mais la condition commune, il n'y a

rien en elle qui marque son élection. Sa gloire ne l'enchanté guère : on l'a souillée puis sans cesse contestée ; « je suis gênant... », dit-il. D'une certaine façon, on pourrait dire que le jeu languit parce qu'il n'y a plus d'enjeu : Gustave est fait ; quand son dernier livre serait meilleur que tous les autres, il n'ajouterait rien d'essentiel à sa gloire. À présent, Flaubert vaut *ce qu'il vaut* : il sent tout à la fois que cette valeur, détotalisée par l'éparpillement des consciences, n'est pas *réalisable* et que, pourtant, elle lui assigne une place définie dans l'Histoire et le réduit à n'être jamais plus que cet inconnu qu'il est pour lui-même. En ces toutes dernières années, il sait qu'il faut tirer le trait ; il se plonge dans le passé, tentant de ramasser et de retenir dans ses mains cette vie d'austérités malgré tout *payantes*, qui n'est ni réussie ni gâchée. Il travaille, il s'échine sur de gros livres assommants qu'il ne peut pas toujours comprendre, la sécheresse de son entreprise le rebute : il y rêvait pourtant, sous des formes diverses, dès sa jeunesse ; mais depuis 75 il n'est plus à la hauteur de sa haine : pour la misanthropie aussi, il faut de l'alacrité. Prematurément vieilli, abandonné par sa nièce, il a besoin de tendresse et l'accepte avec gratitude pour peu qu'on la lui propose : voilà pourquoi il aime le tendre Laporte. Malgré son acharnement, il ne croit plus assez à ce qu'il fait pour se donner la peine d'en désespérer profondément. Le « Qui perd gagne » se continue en lui, discrètement, par la force de l'habitude et parce qu'il lui est nécessaire dans le travail. Mais il n'y a plus de désespoir, en lui, parce qu'il n'a plus d'espoir. Restent quelques amours : Laporte, Maupassant, M^{me} Brainne ; et une tristesse modeste, atroce. Il est guéri de la névrose qui le tint en haleine plus de trente années mais, du même coup, il a perdu son personnage – autant dire son caractère car il était « comédien de lui-même » – et retrouve, après toute une vie truquée, les *estrangements* douloureux et désarmés de son enfance.

Sur la stratégie de cette névrose, nous ne pouvons donner, en ce moment, que des conclusions provisoires. Il apparaît clairement en tout cas que le « Qui perd gagne » rationalisé, né d'une intuition assez profonde du sens de la Chute, à Pont-l'Évêque, a été développé à l'extrême par Gustave, dans un moment d'alacrité que je place entre juin 44, quand le mal s'éloigne, et janvier 45, quand la première *Éducation* se termine. Par la suite, je crois l'avoir montré, il y est rarement fait allusion et c'est par le « Qui perd gagne » profond et originel que s'expliquent la plupart de ses démarches d'artiste. Julien, voilà son homme : beaucoup plus que Jules, dont nous n'entendrons plus guère parler. Ne croyons pas, cependant, que cette rationalisation ait été inutile : c'est elle, nous l'avons vu, qui, pour la première fois, lui a permis de comprendre *son* art. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser qu'elle est restée, en lui, à un certain niveau et qu'il l'a tue par crainte du Diable.

Ce qui manque, au point où nous sommes arrivés, pour comprendre tout à fait le mal de Flaubert, je dirai que ce sont deux dimensions que nous allons étudier l'une après l'autre. D'abord cette névrose est historique et sociale : elle constitue un fait objectif et daté où se ramassent et se totalisent les caractères d'une certaine société – la France bourgeoise sous Louis-Philippe –, comme telle, nous essaierons, dans le prochain tome, de la comparer avec d'autres pour voir si elle n'appartient pas à une certaine famille de troubles qui ont existé à l'époque, jamais avant. Cette étude, nous le verrons, nous permettra d'approcher du *mouvement artistique* vers 1850. D'autre part la maladie de Gustave exprime dans sa plénitude ce qu'il faut bien appeler sa liberté : ce que cela veut dire, nous ne pourrons l'entendre qu'à la fin de cet ouvrage, après avoir relu *Madame Bovary*.

1. À Alfred, 13 mai 45, de Milan. *Correspondance*, t. I, p. 173.

2. Avec Alfred, Gustave est aussi sincère qu'il peut l'être. On remarquera la modestie de ce « toujours un peu » qui s'oppose au « beaucoup » de janvier 45, cueilli dans une lettre à Ernest.

3. *Correspondance*, t. I, p. 189. À Alfred.

4. Cf. Bruneau, *op. cit.*, pp. 573-574.

5. C'est probablement une relecture. L'inventaire Bidault signale qu'on trouve à Croisset un Byron dans l'édition Fume de 1830 (en six volumes). Certes Flaubert ne se l'est procuré qu'après 37 : une lettre à Chevalier prouve que, avant cette date, il ne le possédait pas. Mais son admiration était telle, à l'époque, pour ce poète qu'il n'a pas dû tarder longtemps à se le procurer.

6. Le manuscrit terminé, il n'en sera, pour finir, pas si mécontent puisqu'il sollicite Louise de le faire lire à Gautier. Plus exactement, incertain sur la valeur de l'œuvre, s'accusant peut-être de trop de sévérité, il espère que Gautier, moins rigoureux, lui donnera par son enthousiasme une raison de revenir sur son propre jugement.

7. Bruneau, *op. cit.*, pp. 573-574.

8. Flaubert préférait Shakespeare à Racine mais il aimait mieux Racine que Voltaire dramaturge.

9. On fera remarquer que, d'une certaine manière, *Saint Antoine* respecte l'unité de lieu (c'est son ermitage) et de temps (c'est la durée *réelle* de la tentation). Mais, d'abord, où est l'action ? Et puis la réalité (la présence de saint Antoine sur cette cime particulière et localisable) se mélange aux visions de manière tellement inextricable qu'on a sous les yeux le *monde*, c'est-à-dire la totalisation dialectique des trois transfinis et leurs relations de réciprocité. L'unité de l'œuvre est ailleurs et la tragédie classique, d'ambition plus modeste, ne pouvait la lui découvrir.

10. En particulier parce que les effets comiques exigent une préparation savante et une intrigue serrée.

11. *Correspondance*, t. VIII, p. 371. À Léon Hennique, 3 février 1880.

12. Bien que Gustave, très lucidement, ait tenu à nommer « pastiche » un conte – d'ailleurs vite abandonné – qui s'inspirait vaguement de Sade. Il eût été mieux venu, selon moi, de l'appeler : « exercice de sadisme ».

13. Il faut pousser l'amour de Flaubert jusqu'au délire pour prétendre, comme l'a fait un critique, que ses dissections de Voltaire lui ont servi plus tard quand il travaillait au plan de *Madame Bovary*. En premier lieu, le théâtre et le roman sont choses si différentes que, de toute manière, l'auteur qui sait « ficeler » une pièce n'est pas, pour autant, capable de composer une œuvre romanesque. L'inverse est aussi vrai. Quand des écrivains se sont essayés tour à tour dans l'art dramatique et dans celui de conteur, l'expérience qu'ils ont acquise dans l'un n'a pu que les gêner dans l'autre, il a fallu qu'ils s'en débarrassent. En outre Flaubert a créé le roman

moderne par cette raison précise qu'il n'a jamais su *ficeler* ses livres : pour notre bonheur, il ignorait les « règles de la composition » et si *Madame Bovary* a la cohérence d'une plante qui pousse et l'unité d'écoulement d'un lent ruisseau, si nous y trouvons, malgré les « scènes à faire », une balbutiante harmonie *naturelle*, c'est qu'il était parfaitement incapable de planification : nous y reviendrons.

14. Recensement qui se voudrait exhaustif de toutes les sottises échappées à une plume.

15. À Louise, 1847. *Correspondance*, t. II, p. 67.

16. C'est ce qu'il fait en tout cas pour Shakespeare : il le dit expressément dans ses lettres.

17. *Correspondance*, t. II, p. 11.

18. Le temps de la lecture – quand il dévorait des livres nouveaux, où il s'initiait dans l'enthousiasme à Goethe, à Byron, à Shakespeare – c'était celui de l'adolescence et de la jeunesse. Il s'est « fermé » en janvier 44. Le vieillard survivant *relit ce qu'a lu* le jeune mort.

19. Juin 1857, *Correspondance*, t. IV, p. 197. C'est Flaubert qui souligne.

20. Vrai de *quelle vérité* ? en quel temps, à quels yeux ? Et puis n'est-on pas vrai *aussi* dans l'erreur ? Un crime caractérise-t-il moins son auteur qu'un acte d'héroïsme ? Et si, comme il arrive souvent, un même agent fait l'un et l'autre, quel optimisme fou prétendrait ne tenir compte que de l'action positive ?

21. Même thème, même mots *neuf ans plus tard* à propos du *Roi Lear* : « ... j'ai été *écrasé* pendant deux jours par une scène de Shakespeare... Ce bonhomme-là me rendra fou. » 29 janvier 54. *Correspondance*, t. IV, p. 18.

22. Même thème, mêmes mots *huit ans plus tard* à propos du *Roi Lear* : « L'ensemble de ses œuvres me fait un effet de stupéfaction et d'exaltation comme l'idée du système sidéral. Je n'y vois qu'une immensité où mon regard se perd avec des éblouissements. » Mars 54. *Correspondance*, t. IV, p. 46.

23. « C'est quand on contemple ces sommets-là que l'on se sent petit : nés pour la médiocrité, nous sommes écrasés par les esprits sublimes. »

24. C'est précisément, nous l'avons vu plus haut, ce que Jules, en 44, considérait comme le rapport univoque (et indirect) de l'auteur au lecteur : l'invitation au rêve.

25. À Louise, 26 août 53. *Correspondance*, t. III, p. 322. C'est Flaubert qui souligne.

26. *Correspondance*, t. IV, p. 18. 29 janvier 54.

27. Dans la traduction de Pierre Leyris et Élisabeth Holland, édition Pléiade, I, II, pp. 915-916.

28. Rappelons-nous qu'il a résolu d'« assumer la forme la plus vile et la plus pauvre, par quoi la pénurie, dans son mépris de l'homme, l'ait jamais approché d'une bête ». Bref le degré zéro

d'humanité. C'est du point de vue de la pénurie, avec le puritanisme de la misère, qu'il dénonce, à présent, les faux-semblants du luxe et les mensonges de la vie civilisée. C'est l'homme nu jugeant de bas en haut l'homme de Cour.

29. Bien qu'Edgar n'accuse que lui-même sans doute *aussi* dans l'intention de n'accuser point son père.

30. Les rares allusions qu'il fait au contenu des drames shakespeariens montrent qu'il n'y retrouve que ce qu'il y a mis. *Timon d'Athènes* l'enthousiasme parce qu'il y découvre le reflet de la misanthropie. Dans la tirade d'Edgar, il pique en le déformant un passage qui le flatte dans sa misogynie. Je me demande si le fait que la victime d'un père injuste, Cordélia au grand cœur *dont* il ne parle pas, soit une femme ne le trouble pas dans sa féminité secrète.

31. Idée fort juste. On fera simplement observer que sa conviction est à sens unique : s'il appliquait cette règle à toute lecture, il ne pourrait plus mépriser son public. Mais il ne la juge valable que pour lui seul. Du reste, la relecture onirique est justement le contraire de la lecture compréhensive.

32. *Correspondance*, t. IV, p. 18.

33. *Correspondance*, t. II, p. 20.

34. À Louise, *Correspondance*, t. I, p. 428.

35. À Louise, 26 août 53. *Correspondance*, t. III, p. 321. Cette remarque est faite bien après l'époque qui nous occupe présentement et il faut noter que Flaubert, en ce temps, est en plein travail. S'il rêve, c'est à ce qu'il fera quand « la Bovary sera achevée ». Ce sera, dit-il, « de grandes histoires à pic et peintes du haut en bas ». N'importe : ces songeries *de refuge*, bien qu'elles lui servent alors d'asile *contre* son œuvre en cours, ce sont les mêmes qu'il nourrissait en 45, avec cette seule différence qu'elles le dispensaient, à l'époque, de *toute* entreprise littéraire.

36. *Correspondance*, t. I, p. 315.

37. Bien sûr, chez Gustave, le *savoir* existe toujours – il connaît la signification des vers qu'il récite – mais au bout d'un certain temps ce savoir n'est plus actualisé : les mots réagissent d'eux-mêmes et le sens est virtuel, c'est-à-dire qu'il est à la fois présent et objet d'une opération toujours possible, rapide comme la foudre, et que pourtant Flaubert *s'économise*, précisément parce qu'elle est à sa main et que, trop souvent recommencée, elle ne lui *donnerait* plus rien.

38. À Louise, 6 août 46. *Correspondance*, t. I, p. 218. C'est moi qui souligne.

39. À Louise, Rouen, début 47. *Correspondance*, t. II, p. 5.

40. Car la moindre lecture d'un texte grec ou latin implique totalisation. Shakespeare, c'est, bien sûr, le XVII^e siècle anglais à ses commencements. Mais Flaubert ne le dit jamais : pour lui la

force de ce génie dépasse toute époque et en fait le contemporain de tous les siècles chrétiens. Mais, précisément, le monde antique est un monde complet *avant* notre monde ; Flaubert, peu sensible aux passages, aux transitions qui conduisent du bas Empire au haut Moyen Age, y voit une totalité fermée sur soi. Comme si l'homme avait eu *deux* histoires.

41. Par là je n'entends pas dire que ce contact avec les morts lui aura été inutile. Nous reviendrons plus tard sur la « structure latine de la phrase de Flaubert » au temps de *Madame Bovary*. Il ne s'agit pas, pour l'instant, de ce que la culture classique a pu lui donner mais de ce qu'il lui demandait vers 1845.

42. Mais, en fait, il n'en adopte que le reflet diabolique et retourné : il faut désespérer pour entreprendre et prévoir l'échec pour persévérer.

43. De fait, on croirait entendre Maxime : mêmes travaux, mêmes contemplations...

44. À Alfred, septembre 45, *Correspondance*, t. I, p. 191.

45. Sa volonté.

46. Encore une différence entre Gustave et Jules. Celui-ci s'est délivré du « sérieux de la sensation ». Mais il a conquis en échange la maîtrise de l'irréel : « Des sentiments se meuvent dans son cœur, des lascivités coulent dans sa chair. » Lascivités qui *ne troublent pas*, orgies sans lassitude, puisqu'elles ont la merveilleuse inconsistance de l'imaginaire. De même que le sage stoïcien peut faire trois fois la culbute, l'homme irréel peut s'offrir, dans un calme parfait, toutes les voluptés. Gustave, au contraire, ses sens sont engourdis et l'amour le dégoûte. Dégoût « sérieux », vécu « jusqu'aux entrailles ». Le voit-on se complaire, après cela, à d'aériennes débauches ? Trop solitaire, il cède – peut-être – aux tentations de l'onanisme, mais *c'est le besoin* – détermination éminemment réelle – et il en sort écœuré de lui-même. S'il recourt, pendant ces plaisirs solitaires, aux images, celles-ci, loin d'être évoquées pour leur non-être, servent d'adjuvants pour augmenter son trouble. Le reste du temps, c'est la tranquillité de la chair et les inhibitions du dégoût. Jules, satisfait de ses opéras, n'a nulle envie de se masturber : son sexe est mort. Et ce n'est pas lui, certes, qu'on troublerait en lui proposant de coucher avec une jolie fille : il demanderait : « Pour quoi faire ? En rêve, j'ai les plus belles, celles qui n'existent pas. » Gustave ne semble pas arrivé à ce degré d'éducation sentimentale : le dégoût est réel et l'offre de Pradier provoque un trouble vrai ; il ne songeait pas aux femmes, on lui en propose et cette possibilité provoque chez lui l'envie de faire l'amour. En d'autres termes, inhibée, tordue, contradictoire, l'affectivité demeure en lui. Et la sexualité.

47. À Maxime, 7 avril 46. *Correspondance*, t. I, p. 203.

48. Peut-être pense-t-il surtout à la beauté de sa sœur Caroline, qui ne l'a pas protégée contre la mort. Cette banalité n'en est pas une quand elle est profondément ressentie pendant

une veillée funèbre et qu'on se dit devant un visage ravissant qui se décompose : toute cette beauté, promesse de bonheur pour elle et pour les autres, c'était une escroquerie. Maxime connaissait Caroline et la trouvait belle : il pouvait comprendre l'allusion sans qu'il fût besoin de préciser. Mais en admettant que Gustave ait eu, en surface, l'intention de désigner la beauté *naturelle* de sa sœur, il n'en demeure pas moins que ce membre de phrase se rapporte, en profondeur, à l'impuissance de *toute* beauté. Il ne songe pas ici à opposer la Nature et l'Art : il est fort conscient, au contraire, ce platonicien matérialiste, de ce que celle-là comme celui-ci n'offrent qu'un reflet *imaginaire* de l'*eidos* du Beau.

49. Autrement dit : Ils sont trop verts et bons pour un goujat.

50. Dans ce cas, la « vanité de tout » deviendrait une exigence : pour n'être pas vaine, la Beauté se doit d'être parfaite, c'est la misère de l'homme, ses deuils, sa mort future qui réclameraient d'être compensés par des chefs-d'œuvre incontestables et prenant pour unique sujet la « vanité de tout », c'est-à-dire l'infini.

51. Il est vrai, nous l'avons vu, que « travailler », à l'époque, signifie pour lui étudier les tragédies de Voltaire, refaire du grec et du latin, et, par là, s'oppose à « composer » qui signifie, au fond, laisser l'œuvre se composer. Mais Alfred, à qui on fait le coup du « bon ouvrier », n'est certainement pas au courant de ces transformations de sens.

52. *Correspondance*, t. I, pp. 209-210.

53. *Ibid.*, *loc. cit.*

54. 13 août 45.

55. 13 mai 45, à Milan. *Correspondance*, t. I, p. 171.

56. Mai 45. Gustave écrit de Milan.

57. Septembre 45, *Correspondance*, t. I, p. 191.

58. Ce que montrera bientôt son comportement lorsque Louise refusera de montrer *La Bretagne* à Gautier.

59. Avril 46, – donc sept mois après. *Correspondance*, t. I, p. 206. Il s'agissait déjà, sans doute, du mariage d'Alfred, que Flaubert annonce à Ernest le 4 juin suivant.

60. Au reste fort ambigu : j'écrirais aussi bien que toi si je daignais écrire.

61. « Les gens de *notre race*... », lui dit-il. Mais Alfred n'est pas de la race littéraire et le sait fort bien.

62. Dans sa première lettre de septembre 45, Alfred lui demande s'il songe toujours à son conte oriental et « si sa conception s'éclaircit » – ce qui prouve qu'il avait dû la trouver fumeuse et ne pas le lui cacher.

63. L'illusion dont il parle ici n'a rien à voir avec la grande Illusion plénière dont il dira à Louise qu'elle est la vérité absolue. Il s'agit en fait de croyances liées aux passions : la fidélité d'un ami, la constance d'une maîtresse seraient, en ce sens, des illusions puisque l'imaginaire y est asservi au réel, au pratique. Ainsi, perdre une illusion, c'est perdre une détermination. Et Flaubert, dans la proposition suivante, explique assez bien que la perte d'une illusion est négation de négation : « À mesure que tombaient les barrières qui l'avaient entouré sa vue découvrait des horizons nouveaux. »

64. *Correspondance*, t. II, p. 13.

65. *Ibid*, p. 51.

66. *Correspondance*, t. II, p. 40.

67. Gustave, à la fin du livre, ne peut s'empêcher de recourir allusivement à Dieu, mêlant ainsi à la conception logique et diabolique du « Qui perd gagne », celle, originelle et trouble, qui se réfère à la bonté divine.

68. Je prends le mot dans le sens du « *Seiendes* » heideggérien.

69. On aura reconnu le procédé : Flaubert, comme il a fait à propos de *La Botte merveilleuse* et de *La Bretagne* – substitue tout à coup la Morale à l'Art. Celui-ci étant impossible, l'effort de l'Artiste, par sa vanité même, lui confère une valeur éthique.

70. La différence est que le Saint ne doute jamais consciemment de l'existence ni de la bonté de Dieu. Il se désole de ses fautes mais se garde de commettre le péché inexpiable de désespoir.

71. Cela signifie qu'il sait pouvoir à son gré condenser la masse de ses souvenirs singuliers en une totalité structurée dont les déterminations générales serviront de règle interne à sa création ou les monnayer en détails singuliers pour faire de chacun d'eux la matière brute d'une anecdote inventée.

72. Flaubert, en ce cas particulier, a d'autant moins de peine à la concevoir comme un *transfini* que – comme plus tard à Spengler – le monde antique lui semble une histoire entière, avec son commencement et sa fin.

73. C'est moi qui souligne.

74. Et à celles qui jalonnent le calvaire d'Emma Bovary.

75. C'est ce qu'il écrit à Bouilhet en 56 : *Madame Bovary* est achevée, il corrige des fragments de *Saint Antoine* ; il veut écrire *La Légende* pour donner presque en même temps une évocation de l'Antiquité, une autre du Moyen Age et un roman moderne. L'idée est reprise en 75, presque mot pour mot. À ceci près que c'est *La Légende* qu'il écrit d'abord et qu'il s'avise, en cours de rédaction, de faire suivre par deux autres contes.

76. Le curé parle à la première personne. Imaginons Julien racontant sa propre histoire sous le titre *Journal d'un parricide*. L'art de Bernanos est de faire pressentir allusivement le « Transcendant » sans quitter l'immanence.

77. Il n'a pas même l'excuse d'avoir été mal aimé dans son enfance.

78. *Correspondance*, t. III (1872-1877), Supplément, p. 211.

79. À Tourgueneff, 3 oct. 1875. *Correspondance*, Supplément, t. III, p. 213.

80. *Correspondance*, Supplément, t. III, p. 215.

INDEX DES NOMS PROPRES

(Sont indexés aussi des auteurs auxquels il est fait allusion par leurs œuvres).

ABD EL KADER : 1428, 1435, 1440.

ABOUT, E. : 742, 1720.

ACHILLE :

cf. Flaubert, A.

ACHILLE-CLÉOPHAS :

cf. Flaubert, A.-C.

ALAIN : 37, 175, 1636, 2044.

ALARIC I^{er} : 2058, 2144.

ALEXANDRE LE GRAND : 2029.

ALFRED :

cf. Le Poittevin, A.

AMÉLIE (la reine, épouse de Louis-Philippe) : 615.

AMIEL, H. F. : 1849.

ANOUILH, J. : 1827.

APULÉE : 2042.

ARAGO, F. : 741.

ARCET, C. d' : 1117.

ARCHIMÈDE : 302.

ARISTOTE : 1997.

ARMSTRONG, N. (cosmonaute américain) : 802.

ATTILA : 851, 913, 1266, 1715, 1772, 1773, 1803, 1822, 1899.

AUGIER, É. : 1406.

AUGUSTE (l'empereur) : 841, 2056.

AUGUSTIN (saint) : 2032.

AUMALE, H. E., d'Orléans, duc d' : 1440.

AUPICK, C. (Mme, mère de Baudelaire) : 69.

BALZAC, H. de : 191, 896, 1030, 1031, 1101-1104, 1262, 1375, 1435, 1468,
1552, 1747.

BARANTE, G., baron de : 1114.

BARBEY D'AUREVILLY, J.-A. : 205, 1455.

BARDOUX, A. : 757.

BARESTE, E. : 2041.

BARRÈS, M. : 523, 1015, 1611.

BART, J. : 766.

BATAILLE, H. : 200.

BAUDELAIRE, Ch. : 69, 196, 302, 391, 410, 533, 603, 679, 941, 978, 1009,
1020, 1030, 1031, 1048, 1168, 1258, 1290, 1477, 1630, 1789, 2000, 2011.

BAUDRY, F. (camarade d'enfance de G. F.) : 997, 999, 1051, 1117, 1164, 1177,
1178, 1361, 1440, 1451, 1454, 1459.

BAVIÈRE, I. de : 1220.

BEAULIEU, J. de : 64, 65.

BEAUVOIR, S. de : 183, 2108.

BECKETT, S. : 543, 545, 1177.

BENN, G. : 924.

BENTHAM, J. : 73.

BÉRANGER, P. J. de : 635, 1202, 1540.

BERGSON, H. : 811, 819, 1887.

BERKELEY, G. : 1651.

BERNANOS, G. : 2138, 2139.

BERNARD, C. de : 1374.

BERNARD, Cl. : 103, 126.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, J.-H. : 1254.

BERNHARDT, S. : 742.

BERQUIN, A. : 775.

BERRY, C. F., duc de : 1402.

BERRY, M. C. de BOURBON-SICILE, duchesse de : 599, 600, 603, 604, 804,
1347, 1403.

BEYLE, H. :

cf. Stendhal.

BEZONT (professeur au Collège royal de Rouen) : 1466, 1467.

BICHAT, M. F. : 71, 75, 124.

BILLY, A. : 1238.

BOILEAU, N. : 1001, 1093, 1094, 1474, 1627, 1628, 1630, 1997, 2031, 2108,
2109.

BOILEUX, J.-M. : 1767.

BOIVIN (condisciple de G.F. au Collège royal de Rouen) : 1051, 1054, 1057.

BONALD, L. de : 505.

BOREL, P. : 225, 1275, 1374.

BOSSUET, J.-B. : 1369.

BOUILHET, L. : 524, 525, 544, 624, 627, 681, 687-689, 691, 692, 706, 713,
714, 738, 739, 741-744, 808, 810, 886, 887, 1038-1040, 1044-1046, 1048,
1128, 1135, 1164-1171, 1175, 1177, 1178, 1182, 1185, 1188-1190, 1210,
1213, 1231, 1237, 1261, 1369, 1398, 1427, 1457, 1462, 1466, 1475, 1476,
1479, 1567, 1664, 1746, 1803, 1908, 1910, 1943, 2031, 2050, 2120.

BOUILHET, C. (mère de Louis) : 1165, 1167, 1168.

BOUILHET (époux de la précédente) : 1165.

BOULAINVILLIERS, H. de : 1405.

BOURDIEU, P. : 2041.
BOURGEOIS, A. : 1374.
BOURLET, A. : 1774.
BOUSQUET, J. : 35.
BOUVERESSE, J. : 924.
BRAINNE, L. : 687, 704, 772, 1922, 1923, 2149.
BREUGHEL, P. : 1639, 2028.
BRIÈRE, D. (directeur du *Journal de Rouen*) : 741.
BRONTË, E. : 173.
BROUSSAIS, F. : 1784, 1798.
BRUNEAU, J. : 325, 484, 687, 698, 801, 857, 858, 885, 886, 961, 1115, 1116,
1131, 1373, 1375, 1480, 1512, 1617, 1686, 1706, 1782, 1783, 2030, 2034,
2035.
BRUNSCHVIG, L. : 1134.
BUFFON, G. L. LECLERC, comte de : 75, 891, 1601, 1608, 1633, 1636, 1637,
1639, 1972, 2091, 2092, 2109.
BUGEAUD, T. R. (maréchal) : 1435.
BURNOUF, E. : 2031, 2039.
BUTOR, M. : 962.
BYRON, G. GORDON, lord : 209, 251, 516, 574, 628, 766, 802, 826, 985, 988,
989, 992, 1000, 1036, 1051, 1064, 1065, 1093, 1167, 1174, 1216, 1235,
1372, 1373, 1375, 1395, 1397, 1411, 1438, 1459, 1493, 1507, 1586, 1638,
1963-1966, 1985, 2031, 2032, 2034, 2042, 2044, 2062.

CABANIS, G. : 36, 76.
CALLISEN, G. : 65.
CAMUS, A. : 1420, 1439, 1449.
CANTOR, G. : 1977.
CARMONTELLE : 775, 785, 858, 867.

CAROLINE :

cf. Flaubert C., Hamard C. et Commanville C.

CARREL, A. : 1429.

CARRIER-BELLEUSE : 744.

CARVALHO, L. : 303, 304.

CATHERINE II de RUSSIE : 1402.

CAZOTTE, J. : 1310.

CERVANTÈS, M. de : 284, 838, 839, 844, 856, 948, 971, 1330, 1441, 1442,
1604, 2054.

CHAMFORT : 1280.

CHAPLIN, Ch. : 841, 1443-1446.

CHARLES X : 62, 1370, 1400, 1403.

CHARPENTIER, G. : 742, 1923.

CHATEAUBRIAND, F.-R. de : 523, 1371, 1395, 1401-1403, 1412, 1425, 1426,
1830, 1955, 2015.

CHÉNIER, A. : 2036.

CHÉRUEL, P.-A. (professeur d'histoire de G.F.) : 1114, 1115, 1132, 1135, 1140,
1221, 1363, 1555.

CHEVALIER, E. : 13, 14, 225, 325, 410, 425, 426, 440, 442, 444, 456, 488, 497,
596, 597, 602, 612-614, 637, 681, 736, 738, 756, 765, 766, 768-771, 775,
779, 795-797, 802, 811, 842, 855-861, 867, 873-876, 878, 879, 883, 890,
892, 894, 909, 910, 938, 940, 953, 954, 985, 996, 1051, 1068, 1070, 1097,
1098, 1113-1115, 1119, 1120, 1167, 1210, 1212-1216, 1219, 1220, 1223,
1226, 1227, 1256, 1289, 1309, 1310, 1323, 1356, 1376, 1419, 1428, 1432,
1435, 1442, 1455, 1458, 1474, 1476, 1480, 1482, 1485, 1487, 1506-1509,
1531, 1539, 1541-1543, 1545-1547, 1561, 1567, 1586, 1589, 1611, 1613,
1616, 1622, 1640-1647, 1651-1653, 1655, 1656, 1659-1661, 1665-1667,
1670, 1673, 1684-1693, 1695, 1713-1715, 1717-1719, 1724, 1747, 1766,
1767, 1772, 1774, 1781-1783, 1786, 1789, 1792, 1793, 1797, 1801-1804,

1807, 1832, 1845, 1851, 1852, 1873, 1874, 1880, 1895, 1906, 1919, 1969,
1986, 1987, 2029, 2031, 2041, 2042, 2067, 2075, 2080.

CHEVALIER, A. (père d'Ernest) : 1223.

CHEVALIER, L. (mère d'Ernest) : 856, 1120.

CHEVALLEY-SABATIER, L. : 495.

CHOPIN, F. : 2043.

CIGADA, S. : 1525.

CLAUDEL, P. : 709, 1280.

CLOQUET, J. (Dr, ami des Flaubert) : 937, 1132, 1550, 1616, 1617, 1659,
1672, 1677, 1706, 1766, 1785, 1962.

CLOQUET, L. (sœur du précédent) : 1617.

CLOUET (élève au Collège royal de Rouen en 1831) : 1336, 1338, 1339, 1341,
1344, 1348, 1362, 1378, 1385, 1398, 1412, 1427, 1429, 1438, 1466, 1467.

COCTEAU, J. : 714, 1113, 1221, 1225, 1463, 1611, 2116.

COLET, L. : 33, 76, 85, 102, 153, 182-185, 187, 189, 191, 192, 214, 215, 220,
223, 263, 264, 288, 336, 355, 424, 436, 459, 570, 599-601, 603, 616, 624,
627, 630, 681, 684, 704-708, 710, 720, 748, 753, 755, 767, 768, 773, 796-
800, 807-809, 874, 876, 894, 939, 1031, 1039, 1046, 1048, 1049, 1073,
1079, 1082, 1085, 1086, 1088, 1093-1095, 1099, 1103, 1111, 1169, 1197,
1253, 1274-1278, 1280, 1292-1297, 1371, 1406, 1427, 1474, 1491, 1515,
1520, 1536, 1554, 1560, 1562-1564, 1567, 1570, 1571, 1593, 1625, 1626,
1636, 1638, 1663, 1674, 1679, 1727, 1729, 1742, 1743, 1745, 1748, 1751,
1756, 1782, 1786, 1793, 1803, 1807-1812, 1814, 1817, 1853, 1858, 1862,
1871, 1880, 1881, 1884, 1895-1898, 1907, 1908, 1919, 1920, 1938, 1939,
1951, 1953, 1985, 2007, 2024, 2028, 2030-2033, 2038, 2041, 2045, 2047,
2050, 2054-2056, 2058, 2059, 2062, 2063, 2079, 2089, 2091, 2101.

COLLIER, H. et G. (amies de jeunesse de G.F.) : 1371, 1766, 1955, 1963, 1978.

COMMANVILLE, C. (née Hamard, nièce de G.F.) : 11-13, 15-18, 26, 27, 30, 66,
82, 84, 89, 106, 107, 355, 360, 366, 372, 504, 538, 539, 724, 725, 740,

742, 745, 746, 749, 750, 752-758, 761, 772, 811, 878, 1232, 1245, 1262,
1543, 1640, 1642, 1643, 1823, 1906, 1921, 1923, 1957, 1958, 1959, 1978,
1986, 2030, 2144.

COMMANVILLE, E. (époux de la précédente) : 182, 504, 739-742, 745, 749-757,
760, 761, 1889, 1921, 2068, 2133, 2134, 2144.

COMTE, A. : 104, 1352, 1649.

CONARD, L. : 687, 691.

CONDILLAC, É. BONNOT DE : 72, 73, 236, 470, 471, 1651.

CONSTANT, B. : 1999.

COOPER, F. : 1279, 1428, 1434, 1440.

CORDIER, A. (homme politique rouennais) : 742.

CORMENIN, L. de : 1455, 1801, 1803.

CORNEILLE, P. : 742, 801-803, 810, 855-858, 863, 909, 925, 1256, 1283,
1286, 1325, 1347, 1398-1400, 1429, 1986.

COUILLÈRE, (« le père ») :
cf. Couyère.

COUSIN, V. : 1490, 2044.

COUTIL, D. (étudiant, camarade de G.F. et d'Ernest) : 1803.

COUYÈRE F. (maire de Trouville) : 682, 737, 791, 794, 877, 1041.

DANTE : 1002, 1310.

DARWIN, C. R. : 533, 1029, 2078.

DELACROIX, E. : 1995.

DELAMIER : 1371.

DELAY, J. : 1377.

DELILLE, J. (abbé) : 65, 183.

DENIZE (abbé, professeur de philosophie au Collège royal de Rouen) : 1339.

DESCARTES, R. : 18, 471, 557, 633, 677, 880, 1498, 1577, 1581.

DESCHARMES, R. : 993, 996, 998, 1008, 1011, 1016, 1017, 1034, 1041, 1053,

1361.

DESTUTT DE TRACY, A. : 36, 76.

DEVOUGES (Dr, ami de Laporte) : 741.

DIDEROT, D. : 209, 604, 662, 804.

DRIEU LA ROCHELLE, P. : 910.

DU CAMP, M. : 456, 543, 544, 627, 635, 687, 706, 738, 753, 755, 808, 810, 887, 1038-1040, 1046, 1048, 1049, 1071, 1079, 1081, 1093, 1095, 1097, 1098, 1104, 1117, 1170, 1210, 1261, 1280, 1476, 1566, 1567, 1596, 1676, 1727, 1766, 1767, 1784, 1785, 1793, 1794, 1798, 1799, 1801-1805, 1846, 1859, 1870, 1873, 1880, 1884, 1885, 1895, 1896, 1902, 1906, 1910, 1916, 1919, 1930, 1936, 1943, 1947, 1948, 1955, 1957, 1973, 1988, 2030-2033, 2039, 2061, 2063, 2066, 2070, 2071, 2074, 2080, 2083, 2086, 2120, 2141, 2146.

DUCCAULOY, A.-M. (juriste) : 1767.

DUMAS, A. (père) : 910, 1082, 1111, 1113, 1223, 1372, 1374, 1385, 1428, 1432, 1436, 1452.

DUMESNIL, R. : 103, 106, 107, 124, 489, 619, 635, 1117, 1197, 1253, 1480, 1641, 1690, 1796, 1948, 2113.

DUMONT (ami de L. Bouilhet) : 1166, 1466, 1467, 1803.

DUPONT-DELPORTE (ami de L. Bouilhet) : 1166.

DUPUYTREN, G. : 66, 70, 83, 107, 416, 1362.

DURANTY, L. E. : 1596.

DURRY, M.-J. : 944.

ÉLISA :

cf. Schlésinger, É.

ÉLUARD, P. : 1234.

ÉPERNON, J. L., duc d' : 1268.

ÉPICURE : 243, 464, 465.

ERNEST :

cf. Chevalier, E.

ESTAUNIÉ, É. : 2074.

EUDES (abbé, directeur d'une institution à Rouen) : 527, 1116, 1167, 1168,
1211-1214, 1313, 1314, 1325.

EULALIE :

cf. Foucaud de Langlade, E.

FÉLIX, J. : 1115.

FÉNELON : 1369, 1997.

FERNANDEL : 830.

FEYDEAU, E. : 599, 1197, 1913, 2103-2105.

FILON, A. : 886.

FINOT, A. : 1166.

FLAUBERT, A. (frère de G.F.) : 11, 13, 15, 34, 44, 50, 59, 60, 68, 76, 78-80, 84,
85, 89, 91, 92, 102-128, 130, 133, 134, 206, 216, 231, 233, 266, 269, 282,
293, 295, 299, 311, 316, 317, 321, 322, 329, 337, 339, 343-347, 353, 354,
375, 377-382, 384-388, 399, 400, 404, 405, 408, 419, 447-449, 453, 456,
459, 460, 469, 472, 488, 498, 503, 507-509, 528, 537, 558, 566, 613, 626,
627, 630, 631, 633, 644, 698, 722, 724, 796, 799-801, 836, 853, 854, 947,
954, 982, 983, 1044, 1047, 1061, 1063, 1066, 1084, 1088, 1097, 1120-
1125, 1133, 1141-1143, 1148, 1150, 1151, 1161-1163, 1165, 1169, 1170,
1178, 1182, 1185, 1204, 1259, 1331, 1464, 1473, 1484, 1604, 1611, 1644-
1646, 1663, 1664, 1667-1669, 1672, 1675, 1680, 1774, 1781, 1783, 1784,
1786, 1787, 1794, 1807, 1830, 1831, 1833, 1834, 1838, 1840-1842, 1844,
1846, 1847, 1852, 1856, 1867, 1870, 1874, 1875, 1883, 1886, 1889, 1906-
1909, 1928, 1958, 1996, 2028, 2051, 2067, 2084.

FLAUBERT, A.-C. (père de G.F.) : 13, 16, 17, 19, 23, 27, 30, 38, 44, 50, 59, 60,
61-80, 83-88, 90-93, 95, 97-114, 118, 119, 121-128, 130-132, 134, 153,

154, 164, 165, 179, 183, 184, 190, 202, 206, 210, 213-218, 224, 231-233, 237, 245, 246, 259, 266, 268, 269, 273, 281-283, 293, 295, 299, 306, 312, 313, 315, 316, 321-325, 328, 329, 333, 337-354, 358-360, 362, 365-368, 371-389, 393, 395-397, 400-402, 404-408, 411, 412, 414-416, 418-420, 424, 432, 437, 443, 447-449, 452-475, 478-480, 483-485, 487, 488, 491-495, 497-500, 502, 504-509, 511, 514, 515, 518, 522, 524-526, 530, 534, 537, 543, 546-549, 553, 558-561, 564-566, 571, 573, 586, 588, 591, 596, 599-601, 603, 610, 613, 626, 631, 634, 639, 640, 643, 665, 675-677, 679, 683, 696, 697, 700, 701, 722, 724, 726, 727, 729, 732, 734, 738, 747, 775, 781, 783, 795-801, 804-806, 810, 825, 832, 836, 837, 841, 843-845, 851, 857, 860, 862, 865, 868, 873-875, 882, 904, 907, 909, 921, 946, 948, 954, 956, 968, 981-983, 1037, 1047, 1060, 1063, 1068, 1071, 1088, 1090, 1100, 1105, 1115, 1120-1124, 1131, 1132, 1137, 1141-1143, 1145, 1149, 1153, 1158, 1165, 1168, 1169, 1178, 1179, 1185, 1195, 1196, 1203, 1204, 1257, 1259, 1304, 1305, 1343, 1348, 1352, 1362, 1365, 1366, 1397, 1406, 1450, 1469, 1480, 1482, 1484, 1486, 1498, 1550, 1602, 1603, 1604, 1607, 1616, 1640-1644, 1646-1648, 1650, 1658-1660, 1663, 1667-1669, 1671, 1674, 1676-1681, 1684, 1690, 1691, 1693, 1695, 1702, 1714, 1718, 1719, 1729, 1736, 1742, 1744, 1745, 1766, 1767, 1770, 1773, 1774, 1783-1785, 1787, 1788, 1798, 1801, 1806, 1807, 1822, 1829, 1831, 1834, 1836, 1837, 1839-1841, 1849, 1871-1875, 1877, 1880, 1884, 1888, 1891, 1893-1896, 1898-1910, 1912, 1913, 1915-1920, 1924, 1925, 2024, 2028, 2030, 2045, 2064, 2067, 2076, 2085, 2098, 2123, 2128, 2129, 2145.

FLAUBERT, C. (née Fleuriot, mère de G.F.) : 13, 15, 16-18, 26, 29, 30, 59, 60, 66, 69, 76-79, *81-101*, 106, 129-132, 134-139, 151, 153, 179, 202, 213, 214, 224, 231, 253, 259, 277, 283, 325, 330, 333, 334, 337, 339, 346, 351, 353, 357, 358, 360, 365, 366, 370, 372, 376, 386, 395, 421, 449, 452, 460, 474, 477, 493, 504, 507, 508, 511, 525, 534, 616, 621, 631, 665, 668, 676, 696, 698, 699, 701, 703, 708, 720, 722-724, 729, 732, 734, 747, 753, 760,

766, 775, 848, 856, 876, 898, 910, 948, 983, 986, 987, 1079, 1084, 1098, 1120, 1260, 1324, 1442, 1486, 1566, 1617, 1643, 1676, 1691, 1693, 1774, 1876, 1906, 1908, 1909, 1911, 1913, 1958. 1996. 2041, 2076.

FLAUBERT, J. (née Lormier, épouse d'Achille) : 92, 626, 1883, 1958.

FLAUBERT, N. (grand-père paternel de G.F.) : 63, 66-68, 104, 107, 109, 121, 349, 378, 599, 1143.

FLAUBERT, M.-A. (née Millon, épouse du précédent) : 63, 293, 506, 614.

FLEURIOT, J. B. (Dr, grand-père maternel de G.F.) : 81, 83, 86, 87, 131.

FLEURIOT, C. J. (née Cambremer de Croixmare, épouse du précédent) : 66, 81, 87, 89, 130, 132, 360.

FOE, D. de : 1720.

FONTANES, H. de : 1402.

FOUCAUD DE LANGLADE, E. : 601, 705, 939, 940, 952, 1296, 1676, 1677, 1686, 1705, 1706, 1720, 1723, 1737, 1751, 1768, 1809, 1962, 2107.

FOURIER, Ch. : 629.

FOURNIER (deuxième violon au théâtre des Arts à Rouen) : 1324.

FRANCK-CARRÉ (premier président de la Cour impériale de Rouen) : 1121.

FRANK, F. : 706.

FRANKLIN-GROUT (Mme, cf. Commanville, C.).

FRÉDÉRIC II DE PRUSSE : 1402.

FREUD, S. : 206, 427, 458, 698, 720, 949, 1041, 1413, 1552, 1553, 1556, 1754, 1914.

FROMENTIN, E. : 951, 953.

GALILÉE : 531.

GALL, F. J. : 28.

GARDNER, E. S. : 881.

GAUTIER, Th. : 635, 687, 706, 941, 1033, 1239, 1374, 1491, 1562-1564, 2033, 2079.

GENET, J. : 253, 628, 704, 711, 834-836, 1224, 1362, 1606.
 GENGIS KHAN : 943, 965, 1266.
 GÉRARD-GAILLY, E. : 1525.
 GIACOMETTI, A. : 628.
 GIDE, A. : 50, 79, 152, 331, 436, 666, 984, 1542, 1672, 2015.
 GIRARDIN :
 cf. Saint-Marc Girardin.
 GIRBAL, J.-B. (maître d'études au Collège royal de Rouen) : 1116.
 GOBINEAU, J. A., comte de : 1405.
 GOETHE, J. W. : 91, 191, 243, 274, 899, 929, 962, 963, 992, 1003, 1014,
 1243, 1373, 1387, 1392, 1447, 1562, 1572, 1577, 1611, 1615, 1721, 1939,
 1979, 2029, 2042-2044, 2100.
 GONCOURT, E. et J. de : 225, 377, 378, 380, 589, 593, 682, 687, 705, 706,
 708, 842, 860, 879, 887, 908, 982, 1084, 1150, 1210, 1211, 1222-1224,
 1228, 1231, 1232, 1235, 1236, 1238-1244, 1250-1255, 1258, 1262, 1263,
 1274, 1277, 1278, 1281, 1299, 1306, 1311, 1313, 1321, 1323, 1326, 1362,
 1434, 1455, 1461, 1706, 1727, 1748, 1749, 1943, 1995.
 GOURGAUD-DUGAZON (professeur de lettres de G.F.) : 1114, 1115, 1132, 1135,
 1140, 1221, 1363, 1616, 1617, 1656, 1661, 1686-1688, 1804.
 GRAMONT, Ph., comte de : 1720.
 GRÉGOIRE XVI : 961.
 GRESSET, J.-B.L. : 65, 183.
 GRISOLLES (physiologiste) : 741.
 GUILLEMIN, H. : 1407.
 GUYAU, J. M. : 1248.
 GUYON (Mme) : 517.

 HALLER, A. VON : 71.
 HAMARD, C. (née Flaubert, sœur de G.F.) : 11-13, 68, 86, 87, 89, 93, 129, 130,

283, 293, 337, 339, 347, 360, 365, 366, 395, 449, 637, 665, 722-740, 742, 744, 747, 748, 763-765, 767, 775, 776, 778, 779, 794-797, 826, 842, 859-861, 867, 873, 874, 878, 901, 953, 984, 987, 1039, 1053, 1055, 1100, 1119, 1120, 1226, 1259, 1458, 1555, 1558, 1559, 1641, 1671, 1683, 1689, 1690, 1692, 1693, 1713, 1719, 1754, 1764, 1770, 1771, 1773, 1775, 1781-1784, 1788-1790, 1799, 1806, 1807, 1813, 1831, 1840, 1875, 1880, 1883, 1889, 1906, 1907, 1957, 1986, 1987, 1996, 2028, 2030, 2070, 2071, 2133.

HAMARD, É. (époux de la précédente) : 678, 797, 1038, 1039, 1084, 1117, 1455, 1555, 1557, 1671, 1781, 1789-1792, 1813, 1875, 1883, 1908, 2028, 2076, 2085.

HAMARD (Mme, mère du précédent) : 1782, 1789, 1790.

HAMILTON, A. : 1720.

HEGEL, G. W.F. : 232, 275, 346, 597, 674, 709, 730, 974, 1029, 1032, 1036, 1091, 1163, 1271, 1310, 1386, 1574, 1637, 1823, 2044.

HEIDEGGER, M. : 136, 1986, 2102.

HELVÉTIUS, C.-A. : 804, 1263.

HENNIQUE, L. : 1374, 2036.

HENRI IV : 856.

HÉRAULT DE SÉCHELLES, M. J. : 199.

HERBOUVILLE, marquis d' : 1402.

HÉRODOTE : 1896-1898, 2029.

HIRSCH, R. : 830.

HOFFMANN, E. T.A. : 1852, 1853.

HOGUES, G. des (condisciple de G.F. au Collège royal de Rouen) : 1117, 1164, 1166, 1178.

HOLBACH, P. H., baron d' : 804, 1263.

HOLLAND, E. : 2048.

HOMÈRE : 978, 1662, 1985, 2041, 2042, 2047, 2055, 2056, 2075.

HORACE : 841, 1667, 1692, 2063.

HORBACH (professeur au Collège royal de Rouen) : 1324.

HUGO, A. : 1402.

HUGO, V. : 69, 497, 603, 683, 803, 804, 842, 864, 903, 941, 957, 976, 1010, 1022, 1202, 1243, 1252-1254, 1273, 1277, 1311, 1369-1371, 1373, 1375, 1387, 1388, 1401, 1402-1404, 1407, 1411, 1412, 1426, 1440, 1477, 1506, 1507, 1885, 1909, 1955, 1972, 1980, 2086, 2100.

HUME, D. : 72, 73, 1651.

HUSSERL, E. : 792, 1654, 1949.

HUYSMANS, J.-K. : 1325.

IGNACE DE LOYOLA (saint) : 946, 1969.

JACQUEMART, A. : 1250.

JAMES, W. : 481.

JANET, Pierre : 1794.

JANIN, J. : 1589.

JARRY, A. : 1323.

JASPERS, K. : 1598.

JEAN DE LA CROIX (saint) : 533, 1593.

JEANSON, F. : 811.

JOUHANDEAU, M. : 611.

JOURDAIN (directeur d'une institution à Rouen) : 1165, 1166, 1168.

JUNG, C. G. : 847.

JUVÉNAL : 2041, 2057, 2059.

KAFKA, F. : 141, 356, 392, 468, 576, 577, 608, 845, 891, 1257, 1762, 1893.

KANT, E. : 41, 222, 571, 607, 653, 971, 975, 1029, 1089, 1136, 1203, 1497, 1513, 1582, 1585, 1629.

KARR, A. : 706.
KEAN, E. : 167, 662-664, 669, 673, 729, 730, 764, 768, 772, 789, 851, 874,
903, 907, 1212.
KEMPF, R. : 894, 952, 1008, 1010, 1048, 1050, 1072.
KIERKEGAARD, S. : 141, 1018, 1610, 1942, 2100.
KLEE, P. : 672.
KOCK, P. de : 1201.
KUCHIOUK HANEM (courtisane orientale) : 699, 713, 714.

LABRACHERIE, P. : 1358, 1365.
LACAN, J. : 24.
LACENAIRE, P. F. : 1267, 1588.
LACHELIER, J. : 487.
LACLOS, Ch. de : 199, 1613.
LACORDAIRE, H. : 533.
LA FAYETTE, M. J., marquis de : 856, 1337, 1338, 1344, 1358.
LA FONTAINE, J. de : 65, 183, 858, 1369, 1628.
LAGIER, S. (actrice) : 712, 843.
LAGRANGE, J.-J. : 1767.
LAMARQUE, M., comte de : 1345.
LAMARTINE, A. de : 86, 245, 497, 567, 568, 640, 641, 857, 909, 1167, 1311,
1328, 1401-1403, 1447, 1490, 1506.
LAMBERCIER, G. (sœur du pasteur – tuteur de J.-J. Rousseau) : 849.
LAMENNAIS, F. R. de : 961, 963, 964.
LA METTRIE, J. OFFROY DE : 236, 471.
LAPIERRE (Mme, amie de G.F.) : 772, 773.
LAPIERRE, C. (époux de la précédente) : 772, 773, 908.
LAPLACE, P. S. de : 306.
LAPORTE, E. (ami de G.F.) : 687, 739-761, 772, 908, 1171, 1241, 1253, 2149.

LA ROCHEFOUCAULD, F., duc de : 76, 1546.

LASSAILLY, Ch. : 1374.

LATOUCHE, H. de : 1402.

LAUMONIER (Dr) : 65, 82-84, 91, 99, 100.

LAUMONIER (Mme, épouse du précédent) : 82-84, 91.

LAURE, Odette (fantaisiste contemporaine) : 828, 852.

LAVOISIER, A.-L. : 72, 117, 471.

LE CAT : 71.

LECONTE DE LISLE, C.-M. : 2000.

LEFÈVRE, A. (philosophe du XIX^e siècle) : 742.

LEIBNIZ, W. G. : 1576, 1581.

LELEU, G. : 709, 716, 717, 719, 768, 1207, 1229, 1358.

LEMAITRE, F. : 841, 851.

LEMAITRE, J. : 331.

LE MARIÉ, E. (condisciple de G.F. au collège) : 1117.

LENGLINÉ (commis de P. Le Poittevin) : 995, 997, 1057, 1222, 1257, 1361.

LE PARFAIT, P. (héritier de L. Bouilhet) : 742.

LE POITTEVIN, A. : 28, 69, 92, 137, 194, 209, 269, 290, 296, 442, 467, 477, 495-497, 516, 524, 528, 687, 736, 738, 748, 768-771, 796, 797, 878, 894, 900, 938, 979, *981-1106*, 1113, 1117, 1119, 1186, 1210, 1214, 1222, 1257, 1271, 1275, 1280, 1296, 1297, 1324, 1328, 1331, 1361, 1371-1373, 1439, 1466, 1475, 1480, 1481, 1487, 1496, 1498, 1506, 1508, 1509, 1538, 1539, 1543, 1545, 1554, 1557, 1591, 1595, 1607, 1611, 1616, 1617, 1619, 1620, 1640, 1642, 1644, 1645, 1656, 1659, 1660, 1670, 1673, 1675, 1681, 1685, 1690, 1691, 1719, 1737, 1790, 1803, 1804, 1880, 1881, 1893, 1896, 1907, 1926, 1927, 1951, 1952, 1955, 1964, 1966, 1975, 1980, 1988, 2028, 2029, 2057, 2063, 2073, 2075-2081, 2083, 2126.

LE POITTEVIN, Louise (née Maupassant, épouse du précédent) : 993, 998, 1037, 1099.

LE POITTEVIN, Louis (fils des précédents) : 1508.

LE POITTEVIN, Laure (sœur d'Alfred) : 984, 985, 1011, 1027, 1055, 1096, 1105, 1119.

LE POITTEVIN, P. (père d'Alfred) : 67, 68, 343, 506, 983, 985, 986, 1013, 1023-1025, 1064, 1468, 1675, 1696.

LE POITTEVIN (Mme, mère d'Alfred) : 69, 92, 343, 985-987, 995, 999, 1002, 1005, 1011, 1013, 1016, 1023, 1026-1028, 1035, 1037, 1056, 1057, 1675.

LE ROY, E. (préfet de la Seine-Inférieure) : 1121.

LEROYER DE CHANTEPIE, M. S. : 8, 46, 193, 208, 229, 513, 516, 579, 582, 583, 1114, 1803, 1807, 1811-1813, 2042, 2043, 2102, 2103, 2107, 2110.

LESAGE, A. R. : 482, 1540.

LEVASSEUR, L. : 124, 125.

LEYRIS, P. : 2048.

LOUIS :

cf. Bouilhet, L.

LOUISE :

cf. Colet, L.

LOUIS XIII : 856, 909.

LOUIS XIV : 856, 1265, 2074.

LOUIS XV : 2008.

LOUIS XVI : 856, 1401.

LOUIS XVIII : 61, 1405.

LOUIS-PHILIPPE : 334, 602, 997, 1024, 1125, 1126, 1227, 1276, 1338, 1344, 1345-1347, 1353, 1407, 1412, 1455, 2150.

LOVELACE, R. : 202, 216, 1276.

LOYNES, J., comtesse de : 2133.

LUCRÈCE : 477, 2032.

LUKÁCS, G. : 74.

LUTHER, M. : 370, 1216.

MAC MAHON, P., comte de : 526.

MAGNY (restaurateur) : 193, 1239, 1243, 1254, 1455, 1461.

MAISTRE, J. de : 505.

MALEBRANCHE, N. de : 510.

MALLARMÉ, S. : 58, 603, 931, 941, 964, 968, 971, 978, 1303, 1349, 1394,
1477, 1599, 1969, 1970, 2011, 2012.

MALLET, C.-A. (professeur de philosophie de G.F.) : 1466.

MANNONI, O. : 426, 431, 721, 758, 759.

MARIVAUX, P. de : 1034.

MARMONTEL, J.-F. : 2030.

MARX, K. : 43, 74, 479, 686, 1088, 1290, 1345.

MASOCH, S. : 854.

MASSILLON, J.-B. : 1369.

MATHILDE (princesse) : 590, 884, 1150, 1210, 1231, 1239, 1240, 1244, 1245,
1250, 1278, 1279, 1461, 1640.

MATISSE, H. : 797.

MAUPASSANT, G. de : 742, 749, 773, 1065, 1228, 2149.

MAURIAC, F. : 580.

MAXIME :
 cf. Du Camp, M.

MAYNIAL, É. : 963.

MEAD, M. : 57.

MÉRIMÉE, P. : 324.

MERLEAU-PONTY, M. : 116, 667, 1224, 1493, 1576, 1599, 1600, 1636.

METTERNICH : 1345.

MICHEL, G. : 631.

MICHEL-ANGE : 2047, 2081.

MICHELET, J. : 69, 642, 1101, 1114, 1430, 2030.

MIGNOT, A. (oncle d'Ernest Chevalier) : 855, 856, 858, 859, 1119.
MIGNOT (« le père », ami de la famille Flaubert) : 11, 12, 14, 284, 285.
MILHAUD, G. : 578.
MILTON, J. : 1088.
MIRABEAU, V. RIQUETI, marquis de : 107.
MIRBEAU, O. : 1406.
MISHIMA, Y. : 1996.
MITHRIDATE VI : 1812.
MITON, D. : 932, 1088.
MOLIÈRE : 775, 779, 783, 785, 861, 863, 864, 866, 867, 871, 872, 882, 886,
893, 900, 906, 1001, 1224, 1335, 1985, 1997, 2005, 2036.
MONNIER, H. : 612, 624, 1045, 1263, 1264, 1406, 1448, 1449, 1451, 1468,
1746.
MONTAIGNE, M. EYQUEM de : 65, 904, 1713, 1770, 2042, 2044, 2053, 2075.
MONTESQUIEU, C., baron de : 1093.
MOZART, W.-A. : 1815, 1816, 1827.
MULOT, P. (ami de L. Bouilhet) : 1166.
MUSE (la) : surnom de Louise Colet.
MUSSET, A. de : 424, 456, 457, 520, 641, 1327, 1375, 1384, 1396, 1401, 1404,
1408, 1411, 1724, 1814, 1939, 1972.

NAPOLÉON I^{er} : 63, 71, 333, 334, 580, 803, 1103, 1126, 1141, 1165, 1346,
1401-1404, 1638, 1909.
NAPOLÉON III : 334, 1240, 1469, 1638, 1909.
NÉRON : 716, 841, 851-853, 942, 943, 964, 1152, 1181, 1182, 1266, 1268,
1429, 1588, 1589, 1614, 1856, 1857, 1946, 1950, 2058, 2059, 2065.
NERVAL, G. de : 50, 1278.
NEWTON, I. : 73, 75, 107, 117, 267, 531, 615, 1881.
NIETZSCHE, F. : 589, 590, 2132.

NION, A. (condisciple de G.F. au collège) : 1117.
NOURRISSON, J. F. (philosophe du XIX^e siècle) : 742.
NOVALIS : 1836.

OKEN, L. : 75.
OUDOT (professeur de droit) : 1689, 1690, 1695.
OVIDE : 1369.

PAGNERRE, E. (ami de jeunesse de G.F.) : 1117, 1189, 1223, 1227, 1229, 1235,
1322, 1329, 1332, 1335, 1414-1423, 1426, 1440, 1450, 1451, 1454, 1457,
1459, 1463.

PAINTER, D. : 1537.

PARAIN, F. (oncle de G.F.) : 625, 635, 775, 789.

PARMÉNIDE : 1271, 1312, 1838, 2083.

PASCAL, B. : 147, 208, 209, 257, 271, 356, 515, 638, 932, 1156, 1528, 1628,
1711, 1998, 2087.

PASSERON, J.-C. : 2041.

PASTEUR, L. : 126.

PAUL (saint) : 1456.

PAULHAN, J. : 639.

PEPYS, S. : 219.

PERSON, B. (actrice) : 192, 712.

PÉTRONE : 2042, 2058.

PHIDIAS : surnom de James Pradier.

PHILIPPE, duc d'Orléans : 633, 1344.

PICASSO, P. : 953.

PLATON : 227, 245, 258, 435, 490, 930, 1031, 1032, 1186, 1312, 1458, 1545,
1570, 1579, 1585, 1597, 1904, 1959, 2071.

PLAUTE : 864, 1224.

PLUTARQUE : 2059.

PODESTA (professeur d'italien à Rouen) : 1324.

POE, E. A. : 1852, 1853.

POLYCARPE (saint) : 538, 581, 772, 773, 1226, 2148.

POMMIER, J. : 454, 457, 459, 719, 768.

PONGE, F. : 690.

POPELIN, C. : 1250.

POUCHET, G. (Dr) : 1911.

PRADIER, J. : 1048, 1275, 1297, 1766, 1773, 1807, 1907, 1915, 2066, 2067.

PRADIER, L. (épouse du précédent) : 1048, 2062.

PROUST, M. : 1537, 1953, 1954, 2037.

PYRRHON : 164.

PYTHAGORE : 1101, 1102.

QUENEAU, R. : 1218.

QUINAULT, P. : 2078.

QUINET, E. : 963.

QUINTE-CURCE : 2029.

RABELAIS, F. : 802, 826, 888, 904, 1167, 1174, 1216, 1217, 1226, 1232, 1372,
1459, 1493, 1507, 1586, 1614, 1692, 1713, 1765, 1985, 2042, 2044, 2047,
2053, 2055, 2060.

RACINE, J. : 1093, 1474, 1477, 1628, 1630, 2035, 2036.

RAOUL-DUVAL, E. (député de la Seine-Inférieure) : 745-747, 757, 760.

RASPAIL, F. : 742.

RAVEL, M. : 891.

REBEYROLLE, P. : 1995.

RÉGNIER, M. (romancière, pseudonyme : Daniel Darc) : 743, 773.

RENAN, E. : 1101, 1239.

RENARD, J. : 938.

RESTIF DE LA BRETONNE, N.-E. : 69, 1375.

REVAULT D'ALLONNES, G. : 1826.

RICHARD, J.-P. : 626, 690, 1449.

RICHELIEU, A.-J. du Plessis, cardinal de : 1370.

RICHELIEU, A.-E. du Plessis, duc de : 1403.

RICHEPIN, J. : 839.

RILKE, R. M. : 120.

RIMBAUD, A. : 990, 1982.

ROBESPIERRE, M. de : 643, 1428-1431, 1452.

ROLLIN, C. : 2078.

RONSDARD, P. de : 804, 1093, 1692, 1772.

ROUSSEAU, J.-J. : 332, 508, 541, 582, 849, 910, 1157, 1172, 1215, 1403, 1434,
1610, 1611, 1651, 1724, 1725, 1985.

ROYER-COLLARD, P.-P. : 1468.

SADE, D. A.F., marquis de : 205, 264, 389, 417, 418, 622, 623, 690, 709, 1008,
1162, 1174, 1175, 1321, 1322, 1328, 1588, 1589, 1613, 1811, 1964, 1980,
2036, 2043, 2044, 2055, 2101, 2133, 2134.

SAINTE-BEUVE, C.-A. : 658, 1101, 1135, 1239, 1244, 1254, 1425, 2011.

SAINT-MARC GIRARDIN : 1344, 1345, 2030, 2034, 2037.

SAINT-SIMON, C. H., comte de : 633, 983.

SAINT-VICTOR, P. BINS, comte de : 1244.

SALLUSTE : 2074.

SAND, G. : 615, 635, 722, 896, 910, 1240, 1455, 1601, 1664, 1923, 2067,
2074, 2145.

SANDEAU, J. : 1406.

SARMENT, J. : 1300-1303.

SAVONAROLE, J. : 1430.

SCHLÉSINGER, É. (premier amour de G.F.) : 27, 213, 216, 348, 697, 704, 705,

950, 954, 1099, 1310, 1525, 1528, 1529, 1534, 1535, 1723, 1751, 1766,
1768, 1773, 1784, 1809, 1940, 1953.

SCHLÉSINGER, M. (époux de la précédente) : 27, 213, 216, 697, 954, 1310,
1766, 1773, 1784, 1938.

SCHOPENHAUER, A. : 1001, 1945.

SCOTT, W. : 1372.

SCRIBE, E. : 775.

SÉNARD, J. (avocat) : 1054, 1121.

SENNETT, Mack : 841.

SHAKESPEARE, W. : 167, 168, 662, 669, 765, 788, 792, 863, 978, 1094, 1202,
1212, 1372, 1373, 1604, 1606, 1638, 1639, 1711, 1713, 1765, 1936, 1948,
2004, 2024, 2028, 2029, 2031, 2034, 2035, 2041-2056, 2060, 2062, 2067,
2073-2075, 2083, 2089, 2115.

SOCRATE : 630, 1196.

SOPHOCLE : 2029, 2041, 2057, 2058.

SOULIÉ, F. : 1374.

SPENGLER, O. : 2117.

SPINOZA, B. de : 514, 606, 816, 1029, 1032, 1185, 1191, 1194, 1272, 1611,
1795, 2118.

STAËL, G., baronne de : 30.

STAËL, N. de : 58.

STALINE : 97.

STANISLAVSKY, C. : 664.

STARKIE, E. : 687.

STENDHAL : 68, 80, 199, 455, 784, 874, 896, 1428, 1489, 1757, 2029, 2042.

STERNHEIM, T. : 1008.

SUE, E. : 1374, 1375.

SULLY PRUDHOMME : 443.

SWEDENBORG, E. : 1031, 2032, 2039.

TACITE : 809, 1071.
TAINÉ, H. : 1101, 1239, 1455.
TALLEYRAND : 634.
TALMA, F. J. : 841.
TAMERLAN : 841, 943, 965, 1152, 1206, 1266, 1429, 1856, 1946, 2065.
TARDIF (Mme) : 539.
TASSE (Le) : 990, 1004.
TERECHKOVA, V. (cosmonaute soviétique) : 802.
THÉOCRITE : 2031, 2032, 2034, 2054, 2059, 2060, 2062.
THÉRÈSE D'AVILA (sainte) : 1593, 1852, 1853, 2032, 2039.
THIBAUDET, A. : 70, 472, 527, 642, 2034.
THIERRY, A. : 1114.
THIERS, A. : 526, 634, 809.
TITE-LIVE : 1369.
TOCQUEVILLE, A., comte de : 1345.
TORQUEMADA : 581, 1268, 1370.
TOURGUENEFF, I. S. : 742, 1154, 2145.

VALÉRY P. : 585, 971, 1707, 2019.
VASSE, E. (ami d'enfance de G.F.) : 1119, 1766, 1801, 1803, 1804, 2031, 2073.
VASSE, F. (sœur du précédent) : 1119.
VAUCANSON, J. de : 257.
VERCORS : 2057.
VERNE, J. : 284, 864.
VÉRONÈSE : 1994, 1995.
VESPASIEN : 1588.
VIGNY, A. de : 333, 641, 1293, 1375, 1385, 1391, 1392, 1396, 1402-1410,
1412, 1414-1417, 1421-1424, 1426, 1437, 1447, 1450, 1451, 1460, 1469,
1485, 1487, 1488, 1490.

VILLEMAIN, A.-F. : 807.

VILLON, F. : 521.

VIRGILE : 1069, 1662, 2031, 2056, 2059, 2060, 2062, 2074, 2089.

VIVIER, E. : 742.

VOLTAIRE : 102, 106, 209, 457, 458, 468, 500, 508, 516, 526, 541, 604, 633,
640-642, 804, 878, 892, 904, 1093, 1211, 1215, 1218, 1263, 1306, 1343,
1365, 1388, 1402, 1403, 1567, 1985, 2029, 2030, 2034-2038, 2040, 2062,
2073, 2077.

WILDE, O. : 830, 1584, 1585.

ZAMACOÏS, M. : 222.

ZOLA, É. : 765, 1578, 1952, 2039.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(Il s'agit des œuvres de Flaubert évoquées ou analysées dans cet ouvrage. Les dates sont celles de la première publication pour les œuvres éditées du vivant de l'auteur, celles, probables, de la rédaction pour les écrits de jeunesse.)

Agonies (1838) : 180, 225, 300, 358, 477-479, 527, 534, 536, 572, 635, 894, 897, 900, 949, 961, 964, 981, 993, 994, 998, 1154-1158, 1175, 1176, 1178, 1213, 1222, 1280, 1478, 1479, 1495, 1496, 1499-1504, 1505, 1506, 1508, 1511, 1513, 1516, 1544, 1545, 1590, 1632, 1665, 1768, 1905, 1958, 2130.

Anneau du prieur (L') ou Le Moine des Chartreux (1835) : 325, 468, 484-486, 883, 885, 961, 1114, 1135, 2036.

Arts (Les) et le Commerce (1839) : 935, 1493.

Belle explication de la fameuse constipation (La) :

cf. Trois pages d'un cahier d'écuyer.

Bibliomanie (1836) : 27, 283-297, 299, 301, 305, 326, 1150-1153, 1168, 1300, 1326, 1866.

Bouvard et Pécuchet (inachevé) : 163, 329, 443, 494, 513, 619, 639, 1133, 1204, 1258, 1495, 1550, 1922, 1924, 2011, 2038, 2040, 2108, 2131, 2134, 2148.

Bretagne (La) :

cf. Par les champs et par les grèves.

Château des cœurs (Le), en collaboration avec le comte d'Osmoy et L. Bouilhet (1863) : 616-618, 640, 1258, 1959.

Chevrin et le roi de Prusse (1835-1836) : 883.

Danse des morts (La) (1838) : 518, 572, 1478, 1504, 1505, 1512, 1572, 1573, 1578, 1588, 1589.

Dernière Heure (La) (1837) : 177, 180, 282, 283, 449, 704, 1111, 1118, 1179, 1478, 1512, 1518, 1572.

Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne (1835-1836) : 883.

Deux amours et deux cercueils (1835-1836) : 698, 702.

Dictionnaire des idées reçues (commencé vers 1850) : 25, 613, 619, 624, 625, 629-634, 636, 638, 1264.

Ébauches de romans (publiées par M.-J. Durry) : 944, 1683.

Ébauches et fragments inédits de Madame Bovary (recueillis par G. Leleu) : 1207, 1229, 1358, 1361, 1363, 1368, 1418.

Éducation sentimentale (L') (première version, 1845) : 197, 203, 313, 329, 355, 523, 792, 1050, 1102, 1310, 1505, 1551, 1632, 1663, 1700-1702, 1720, 1766, 1768, 1769, 1773, 1808, 1830, 1871, 1881, 1894, 1903, 1911, 1927, 1929, 1935-1956, 1969-1985, 1991, 1996, 2002-2010, 2014-2016, 2019-2024, 2026-2029, 2033, 2038, 2046, 2047, 2054, 2059, 2061, 2062, 2064, 2066, 2068, 2069, 2072, 2074, 2076, 2077, 2082, 2084-2086, 2088, 2090, 2092, 2095, 2096, 2099, 2100, 2110, 2111, 2113, 2117, 2124, 2126, 2131, 2132, 2144, 2149.

Éducation sentimentale (L') (1869) : 216, 329, 332, 424, 455, 513, 705, 881, 1048, 1050, 1072, 1102, 1387-1389, 1455, 1657, 1696, 1720, 2003.

Éloge de Corneille :
cf. *Trois pages d'un cahier d'écolier*.

Épitaphe au chien de M.D. : *ibid.*

Fiancée (La) et la tombe (1835 ou 1836) : 698-699.

Frédégonde et Brunehaut (1835) : 1114.

Funérailles du docteur Mathurin (Les) : 197, 397, 453, 460-468, 478, 485, 494, 499, 500, 891, 954, 1068, 1069, 1214, 1304, 1478, 1505, 1519, 1579, 1614, 1616, 1905, 1916.

Grande Dame (La) et le joueur de vielle (1835 ou 1836) : 698-701.

Hérodias (1877) : 2131.

Ivre et mort (1838) : 1145, 1158-1163, 1478, 1505.

Légende de saint Julien l'Hospitalier (La) (1877) : 297, 377, 495, 589, 1867,
1910-1917, 1920, 1921, 1924, 2003, 2025, 2027, 2120-2149.

Loys XI (1838) : 1478.

Louis XIII (1831) : 909.

Lutte du Sacerdoce et de l'Empire : 1114.

Madame Bovary (1856) : 8, 13, 16, 25, 38, 76, 124, 126, 173, 185, 197, 202,
204, 268, 306, 309, 329, 331, 380, 391, 397, 405, 421, 433, 445, 453-459,
465, 466, 472, 478, 480, 489, 495, 500, 510, 513, 521, 527, 535, 547, 569,
612, 616, 618, 642, 643, 646, 658, 659, 709-713, 716-720, 725, 782, 803,
811, 838, 864, 886, 893, 894, 944, 958, 1043, 1048, 1067, 1082, 1119,
1128, 1135, 1138, 1207, 1224, 1229, 1239, 1251, 1258, 1264, 1276, 1281-
1293, 1295, 1301, 1312, 1326, 1358, 1361, 1364, 1368, 1374, 1413, 1417,
1428, 1450, 1469, 1510, 1596, 1597, 1610, 1626, 1627, 1631, 1769, 1803,
1820, 1877, 1892, 1900, 1920, 1958, 1966, 1979, 2003, 2008, 2036, 2037,
2046, 2055, 2060, 2064, 2107, 2116, 2119, 2124, 2131, 2132, 2134-2136,
2139, 2143, 2150.

Madame d'Écouy (1837) : 598, 701, 702.

Mademoiselle Rachel (1840) : 1478.

Main de fer (La) (1837) : 516, 526, 535, 536, 1478.

Matteo Falcone (1835) : 324, 325, 337, 698, 883, 947, 1114, 1900.

Mémoires d'un fou (1838) : 34, 35, 38, 40, 41, 180, 196, 197, 212, 213, 229,
238, 282, 303, 462, 467, 495, 528, 533, 606, 638, 697, 702, 837, 894, 915,
917, 922, 923, 940, 942, 943, 950, 965, 966, 971, 993, 1049, 1067, 1099,
1112, 1115-1118, 1131, 1137, 1140, 1144, 1146, 1148, 1164, 1173, 1183,
1184, 1186-1193, 1196, 1198, 1200, 1202, 1206, 1208, 1211, 1214, 1222,
1240, 1273, 1280, 1350, 1351, 1373-1375, 1419, 1462, 1478, 1497, 1505-

1545, 1551, 1552, 1554, 1559, 1561, 1571, 1572, 1586, 1591, 1594, 1595, 1598, 1600, 1602, 1609, 1610, 1618, 1621, 1632, 1639, 1644, 1645, 1648, 1655, 1665, 1667, 1669, 1686, 1722-1724, 1751, 1754-1756, 1758, 1759, 1761, 1765, 1852, 1879, 1954, 2071, 2120.

Moine des Chartreux (Le) :

cf. *L'Anneau du prieur.*

Novembre (1842) : 180, 185, 189, 191-194, 196-198, 201, 222, 238, 239, 241, 252, 300, 301, 303, 319, 325, 326, 329, 403, 404, 462, 463, 468, 480, 495, 496, 516, 569, 570, 586, 671, 684, 685, 690, 693, 697, 711, 713, 914-932, 940, 943, 952, 1038, 1039, 1118, 1171, 1194, 1198, 1201, 1251, 1278-1281, 1301, 1303, 1505, 1513, 1520, 1523, 1528, 1538, 1540, 1551, 1553, 1607, 1618, 1632, 1639, 1640, 1647, 1654, 1656, 1658, 1664, 1666, 1671, 1686-1688, 1692, 1693, 1706, 1707, 1710, 1720-1763, 1765, 1766, 1768, 1769, 1800, 1805, 1811, 1814, 1822, 1838, 1844, 1850, 1852, 1866, 1879, 1888, 1913, 1926, 1928, 1937, 1946, 1954, 1958, 1978, 1985, 2002, 2004, 2013, 2015, 2022, 2038, 2055, 2125, 2130.

Par les champs et par les grèves (1847-1848) : 1177, 1555, 1562-1564, 2032, 2033, 2079, 2105.

Passion et vertu (1837) : 27, 196-209, 211, 214, 216, 220, 221, 230, 231, 235, 245, 246, 249, 250, 252, 254, 256, 257, 266, 269, 274, 277, 293, 306, 323, 337, 357, 380, 391, 403, 404, 413, 422, 423, 433-437, 450, 457, 522, 537, 601, 707, 709, 951-954, 956, 957, 967, 1043, 1082, 1192, 1213, 1267, 1289, 1477, 1499, 1515, 1520, 1544, 1572, 1579, 1585, 1620, 1830, 1877, 1946, 2003, 2016, 2017, 2139.

Peste à Florence (La) (1836) : 27, 43-46, 138, 195, 204, 217, 231, 256, 280, 296, 297-302, 305, 312-323, 324-326, 337, 384, 387-389, 400, 419, 422, 428-430, 440, 448, 449, 459, 485, 537, 591, 698, 945-947, 954-957, 968,

973, 1065, 1147, 1149, 1160, 1162, 1199, 1232, 1267, 1515, 1520, 1544,
1572, 1645, 1646, 1698, 1700, 1728, 1838, 1842, 1852, 1866, 1867, 1916,
1946, 2016, 2017, 2124, 2129, 2139.

Portrait de lord Byron (1835-1836) : 883, 1373.

Préface aux Dernières Chansons de L. Bouilhet (1870) : 910, 1042, 1111, 1112,
1169, 1278, 1367-1369, 1374, 1414, 1427, 1435, 1440.

Quidquid volueris (1837) : 27-34, 38, 39, 41, 42, 46, 155, 200, 207-234, 235,
237, 238, 243, 245, 247, 254, 256, 257, 266, 273, 274, 300, 305, 323, 326,
337, 356, 358, 362, 380, 384, 404, 422, 437, 439, 447, 450, 457, 466, 479,
483, 500, 542, 547, 553, 570, 580, 581, 631, 837, 951, 954, 956, 1003,
1043, 1148, 1188, 1434, 1499, 1515, 1520, 1529, 1534, 1572, 1662, 1698,
1699, 1728, 1805, 1830, 1877, 1946, 2003, 2016, 2118.

Rabelais (1838) : 1216, 1217, 1478.

Rage et impuissance (1836) : 518-520, 540, 544, 545, 559, 575, 588, 598.

Rêve d'enfer (1837) : 234-283, 287-289, 305, 326, 329, 337, 403, 404, 422,
490, 518, 542, 562, 567, 803, 920, 1067, 1071, 1072, 1148, 1157, 1158,
1192, 1258, 1267, 1307, 1592, 1665, 1728, 1761, 1929.

Rome et les Césars (1839) : 1478, 1614.

Salammbô (1862) : 201, 714, 887, 1241, 1254, 1970, 2003, 2102, 2104, 2112,
2115, 2116, 2118, 2119, 2134, 2148.

San Pietro Ornano (1835-1836) : 883.

Sept fils du derviche (Les), scénario pour un conte oriental (1845) : 2028, 2030,
2033, 2039, 2042, 2076, 2081.

Smarh (1839) : 202, 234, 468, 523, 550, 553, 588, 589, 590, 607, 637, 891-
893, 900, 1070, 1071, 1074, 1075, 1147, 1206, 1215, 1220, 1271-1273,
1299, 1304, 1305, 1307-1317, 1320, 1327-1330, 1332-1334, 1477-1479,
1493, 1495, 1505, 1508, 1540, 1561, 1571-1639, 1640, 1645, 1646, 1648,

1649, 1656, 1664, 1665, 1707, 1722, 1724-1726, 1748, 1844, 1865, 1866,
1925, 1946, 1947, 1968, 1974, 1978-1982, 2000, 2096, 2100, 2104, 2135.

Souvenirs, notes et pensées intimes (1838-1841) : 494, 502, 605, 607, 644, 645,
647, 684, 690, 803, 937, 939, 951, 981, 994, 1086, 1093, 1174, 1184-1190,
1215, 1261, 1315, 1327, 1333, 1334, 1410, 1474, 1476, 1478, 1479, 1485,
1487, 1490, 1492, 1499, 1516, 1519, 1524, 1528, 1531, 1540-1543, 1546-
1551, 1553-1555, 1557, 1560, 1568, 1574-1576, 1579, 1583, 1584, 1589,
1590, 1595, 1596, 1607, 1608, 1612, 1614-1616, 1622-1624, 1631, 1634,
1640, 1647, 1649, 1653, 1655, 1659, 1661-1663, 1666, 1673, 1676, 1704,
1715, 1722, 1733, 1735, 1751, 1823, 1926, 2069, 2087.

Spirale (La) (plan de roman, 1860 ?) : 1076, 1197, 1198, 1610, 1753, 1948,
2007, 2008.

Tentation de saint Antoine (La) (version de 1849) : 301, 360, 404, 476, 490,
494, 500, 523, 543, 549-556, 563, 564, 579, 587, 589, 607, 611, 627, 776,
798, 810, 864, 887, 973, 974, 1039, 1044, 1072-1076, 1170, 1261, 1476,
1477, 1505, 1573, 1578, 1601, 1626, 1632, 1639, 1930, 1943, 1967, 1978,
2008, 2011, 2029, 2032-2035, 2039, 2042, 2076, 2094, 2096, 2100, 2121,
2136, 2143.

Tentation de saint Antoine (La) (version de 1856) : 579, 589, 607, 776, 864,
1601, 1910, 2131, 2132, 2136.

Tentation de saint Antoine (La) (version de 1874) : 23, 241, 255, 401, 404, 428,
480, 514, 579, 589, 607, 628, 775, 864, 1072, 1289, 1601, 1838, 2008,
2011.

Trois contes (cf. aussi *Un cœur simple*, *La légende de saint Julien l'Hospitalier*,
Hérodias) : 589, 744, 745.

Trois pages d'un cahier d'écolier (1831, publié par J. Bruneau) : 801-803, 855,
857, 858, 909, 1256, 1322.

Un cœur simple (1877) : 332, 513, 538, 2131.

Une leçon d'histoire naturelle, genre commis (1837) : 1486.

Un parfum à sentir (1836) : 27, 196, 276, 296, 297, 302-312, 315-318, 323, 326, 329, 337, 358, 366-368, 370, 372, 387, 399, 400, 403, 404, 410, 412-420, 422, 423, 429, 436, 439, 446, 449, 450, 452, 457, 477, 479, 485, 522, 537, 549, 588, 875, 884-886, 896, 900, 903, 906, 941, 949, 951, 952, 954, 956, 957, 959, 961, 964, 967, 973, 975, 1099, 1112, 1147, 1148, 1199, 1267, 1269, 1294, 1494, 1515, 1520, 1572, 1585, 1586, 1621, 1671, 1728, 1877, 1898, 1939, 2003, 2016, 2139.

Un secret de Philippe le Prudent (1835 ou 1836) : 296, 297, 323, 324, 326, 396, 397, 493.

Voyage en Corse (1840) : 1478.

Voyage en enfer (Le) (1835) : 326-328, 410, 447, 482, 484, 589, 698, 865, 910, 960, 961, 964, 1069, 1496-1499, 1572, 1573, 1620, 2095.

Voyage en Orient (1849-1851) : 522-525, 527, 537, 538, 544, 587, 605, 688, 699, 714, 715, 961, 1570, 1571, 1832.

Voyage en Tunisie (1858) : 2112-2115.

Correspondance (1830-1880) : elle est trop fréquemment citée pour qu'il soit utile d'inventorier les passages où l'auteur de cet ouvrage s'y réfère ; voir cependant les pages 878 à 882, dans lesquelles il analyse l'attitude générale de Flaubert épistolier.

GALLIMARD

5, rue Gaston-Gallimard, 75328 Paris cedex 07

www.gallimard.fr

© *Éditions Gallimard, 1971 et 1988, pour la présente édition.* Pour l'édition
papier.

© *Éditions Gallimard, 2017.* Pour l'édition numérique.

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

Roman

LA NAUSÉE.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, I : L'AGE DE RAISON

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, II : LE SURSIS.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ, III : LA MORT DANS L'ÂME.

ŒUVRES ROMANESQUES (Bibliothèque de la Pléiade).

Nouvelles

LE MUR (*Le mur – La chambre – Erostrate – Intimité – L'enfance d'un chef*).

Théâtre

THÉÂTRE, I : *Les mouches – Huit clos – Morts sans sépulture – La putain respectueuse*.

LES MAINS SALES.

LE DIABLE ET LE BON DIEU.

KEAN, d'après Alexandre Dumas.

NERKRASSOV.

LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA.

LES TROYENNES, d'après Euripide.

Littérature

SITUATIONS, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X.

BAUDELAIRE.

CRITIQUES LITTÉRAIRES.

QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?

SAINT GENET, COMÉDIEN ET MARTYR (Les Œuvres complètes de Jean Genet, tome I).

LES MOTS.

LES ÉCRITS DE SARTRE, de Michel Contat et Michel Rybalka.

L'IDIOT DE LA FAMILLE, *Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, I, II et III.

PLAIDOYER POUR LES INTELLECTUELS.

UN THÉÂTRE DE SITUATIONS.

LES CARNETS DE LA DRÔLE DE GUERRE (novembre 1939-mars 1940).

LETTRES AU CASTOR :

I. 1926-1939.

II. 1940-1963.

LE SCÉNARIO FREUD.

MALLARMÉ. *La lucidité et sa face d'ombre*.

Philosophie

L'IMAGINAIRE, *psychologie phénoménologie de l'imagination*.

L'ÊTRE ET LE NÉANT, *essai d'ontologie phénoménologique*.

CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, *précédé de* QUESTIONS DE MÉTHODE.

CAHIERS POUR UNE MORALE.

QUESTIONS DE MÉTHODE (collection « Tel »).

Essais politiques

RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE.

ENTRETIENS SUR LA POLITIQUE, avec David Rousset et Gérard Rosenthal.

L'AFFAIRE HENRI MARTIN, textes commentés par Jean-Paul Sartre.

ON A RAISON DE SE RÉVOLTER, avec Philippe Gavi et Pierre Victor.

Scénario

SARTRE, un film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat.

Entretiens

Entretiens avec Simone de Beauvoir, *in* LA CÉRÉMONIE DES ADIEUX de Simone de Beauvoir.

Iconographie

SARTRE, IMAGES D'UNE VIE, album préparé par L. Sendyk-Siegel, commentaire de Simone de Beauvoir.

20 juillet 1987

Jean-Paul Sartre

L'idiot de la famille, II. Gustave Flaubert de 1821 à 1857

« Que peut-on savoir d'un homme aujourd'hui ? » Par l'incessant mouvement de la méthode « progressive-régressive », des écrits à l'homme et de l'homme à l'histoire, *L'Idiot de la famille* traque Flaubert pour reconstituer en totalité compréhensible tout ce qu'on sait de lui. Loin de le réduire à l'état de pur objet d'étude, Sartre, sans indulgence mais presque amical, tourne autour de son sujet jusqu'au vertige, jusqu'au point de compréhension extrême où le biographe, comme étourdi par son propre manège, est bien près de se livrer lui-même. Et néanmoins c'est la subjectivité vivante de Gustave Flaubert que l'on sent restituée, le goût singulier de sa névrose.

Cette édition électronique du livre *L'idiote de la famille, II. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* de Jean-Paul Sartre a été réalisée le 14 décembre 2017 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage (ISBN : 9782070711918 - Numéro d'édition : 43120).

Code Sodis : N04355 - ISBN : 9782072043628 - Numéro d'édition : 187540

Ce livre numérique a été converti initialement au format EPUB par Isako www.isako.com à partir de l'édition papier du même ouvrage.